

MÉMOIRE DE RECHERCHE

Servane Loret et Octave Labonnelie

2023 - 2025, Master Direction de projets et établissements culturels
Parcours Médiation culturelle et communication

Diffusion et réception dans les artothèques en France :
Le rôle des structures semi-alternatives dans la démocratisation culturelle.

REMERCIEMENTS

En premier lieu, nous remercions chaleureusement notre directeur de mémoire, Monsieur Olivier Hû, pour son accompagnement, ses conseils et sa disponibilité, qui nous ont été d'une grande aide pour mener à bien cette recherche.

Nous tenons particulièrement à remercier l'ensemble des professionnel.le.s qui nous ont accordé leur temps et leur connaissances précieuses, rendant ainsi possible l'aboutissement de ce mémoire de master.

Nous remercions également nos familles et nos ami.e.s, pour leurs encouragements et leur soutien tout au long de l'écriture de ce mémoire.

A titre personnel, je pense particulièrement à Chloé et Manon, qui par leurs suggestions et leurs remarques m'ont permis d'améliorer la qualité de mon travail, et pour leur présence indispensable tout au long de ces deux années de master. Je remercie aussi ma mère pour sa patiente relecture. - Servane

Pour ma part, je tiens particulièrement à remercier ma famille qui a su me soutenir pendant l'écriture de ce mémoire, ainsi que E. Carinos Vasquez, K. Souanef et Q. Rouget pour leur amour des sciences sociales et leur talent pour le transmettre. - Octave

Enfin, nous tenons à remercier toutes les personnes qui, d'une manière ou d'une autre, ont participé à la réalisation de ce mémoire.

ENGAGEMENT DE NON PLAGIAT

Je soussigné, Octave Labonnelie, déclare être pleinement conscient que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document sur toutes formes de support, y compris l'internet, constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée. En conséquence, je m'engage à citer toutes les sources que j'ai utilisées pour écrire ce mémoire.



Je soussignée, Servane Loret, déclare être pleinement consciente que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document sur toutes formes de support, y compris l'internet, constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée. En conséquence, je m'engage à citer toutes les sources que j'ai utilisées pour écrire ce mémoire.



LISTE DES ABRÉVIATIONS

ADRA : Association de développement et de recherche sur les artothèques

AMI : Appel à manifestation d'intérêt

ARP : Artothèque - Rechercher - Patrimoine (équipe)

CNAP : Centre national des arts plastiques

DEPS : Département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation

DGCA : Direction générale de la création artistique

EPCC : Etablissement public de coopération culturelle

EPCF : Enquête des pratiques culturelles des français

FIACRE : Fonds d'incitation à la création

FRAC : Fond régional d'art contemporain

LII : Lieux intermédiaires et indépendants

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	7
CHAPITRE I. ETAT DE L'ART.....	8
I. Public(s) et non-public(s) de l'art contemporain.....	8
A. Définition des termes.....	8
a) Art contemporain.....	8
b) Public et non-public.....	9
B. La réception de l'art contemporain.....	10
a) Définition et concept.....	10
b) Le paradoxe de la réception.....	11
c) La médiation culturelle.....	11
II. Les Artothèques.....	12
A. Origine et histoire des artothèques.....	12
B. Méconnaissance et manque de légitimité.....	14
C. Comparaison dans le paysage des lieux culturels.....	15
III. La démocratisation culturelle.....	18
A. Définition.....	18
B. L'état et les politiques culturelles: entre encadrement et désinvestissement.....	20
C. Démocratisation, médiation et artothèques.....	20
CHAPITRE II. IDENTIFICATION DE LA PROBLÉMATIQUE, CHOIX DE LA MÉTHODOLOGIE, ET MISE EN OEUVRE DE L'ENQUÊTE.....	22
I. Sujet et questionnement de départ.....	22
A. Problématique : Comment les artothèques, en tant que structures semi-alternatives, participent-elles à la démocratisation culturelle de l'art contemporain ?.....	23
B. Hypothèses de recherche.....	24
II. La démarche méthodologique.....	25
A. Choix de la méthode.....	25
B. Terrain d'enquête et outils de recherche envisagés.....	26
III. Mise en œuvre de la démarche.....	27
A. Contexte et administration de l'enquête.....	28
a) L'échantillon.....	28
b) Présentation des entretiens avec des professionnel.le.s.....	28
c) Les outils développés.....	29
B. Redressement et validité des données.....	31
CHAPITRE III. ANALYSE COMPARATIVE DES DONNÉES RECUEILLIES.....	32
I. Une pluralité de fonctionnements et de territoires avec un objectif commun.....	32
A. Des manières d'exister propres à chacune.....	32
a) Les formes juridiques.....	32
b) Les structures et l'implantation.....	34
c) Les services proposés.....	36

B. La philosophie commune aux artothèques, le socle d'un réseau grandissant.....	38
a) L'idéologie de l'artothèque : un ressenti partagé.....	38
b) L'ADRA : artothèques membres et non membres.....	39
c) Vers une labellisation et une homogénéisation ?.....	42
C. La relation privilégiée avec le local.....	43
a) Implantation et décentralisation.....	44
b) Le rapport aux publics locaux.....	45
c) Le rural : une valorisation récente.....	46
II. Redéfinir les contours de la médiation culturelle.....	48
A. Accessibilité et mobilité : Aller vers et faire venir.....	48
a) Le rapport particulier aux œuvres.....	49
b) La proximité avec le(s) public(s).....	54
B. Les artothèques : terrain d'expérimentation.....	60
a) Entre cohésion et innovation.....	60
b) La médiation, un vecteur de lien social.....	62
III. Comment démocratiser avec l'artothèque ?.....	64
A. La voie alternative en complément des institutions : "aborder différemment les publics".....	65
a) Institution et alternatif, démocratie culturelle et démocratisation culturelle.....	65
b) Aux fondements de l'artothèque.....	66
c) Le jeu intrinsèquement lié entre le local et la démocratisation.....	67
B. La médiation culturelle, le cheval de bataille de la démocratisation culturelle.....	68
a) Bilan des actions : quelles conséquences sur les publics ?.....	69
b) Une approche qualitative de la démocratisation culturelle.....	71
C. Réponse aux hypothèses - comment démocratiser avec l'artothèque.....	72
CONCLUSION.....	76
BIBLIOGRAPHIE.....	79
TABLE DES ILLUSTRATIONS ET GRAPHIQUES.....	84
ANNEXES	

INTRODUCTION

La démocratisation culturelle est la promesse fondamentale des politiques publiques depuis la création du ministère de la culture en 1959. Il a toujours été important pour l'État de réduire le chemin à parcourir entre l'œuvre d'art et son public pour mettre en valeur le riche patrimoine culturel de la France.

Alors que les grandes institutions culturelles peinent toujours à toucher des publics éloignés socialement et géographiquement¹, un renouveau dans la manière de penser la culture s'est progressivement construit en marge des structures traditionnelles de la diffusion de l'art : et s'il était aussi simple que d'adopter chez soi, pendant un temps imparti, une œuvre d'art contemporain réalisée par un artiste reconnu ? C'est la proposition essentielle que font les artothèques, ces structures culturelles particulières issues des politiques culturelles françaises, évoluant en marge du grand public.

Quelles sont les propriétés de ce fonctionnement par le prêt, si unique ? Et surtout, à l'aune des questionnements autour de la démocratisation culturelle, quel est le rôle que jouent ces structures de niche dans la composition complexe du jeu des structures culturelles en France ? Au cours de ce mémoire, nous allons tenter d'explicitier les spécificités de ces artothèques, par le contexte de leur création et de leur implantation, leurs modes de fonctionnement et les actions qu'elles entreprennent, ainsi que leur relation avec le reste du monde de la culture. Nous espérons, par notre recherche, pouvoir faire progresser la connaissance autour de ces structures méconnues du grand public, et expliciter la place particulière qu'elles occupent dans les mécaniques de la démocratisation culturelle.

Plusieurs concepts et écrits scientifiques ont été essentiels à notre recherche, notamment pour définir la notion d'art contemporain (Heinich, 1999) et appréhender sa réception (Becker, 1988; Girel, 2004). Les études de Samuel Coavoux (2012) sur la démocratisation culturelle et ses enjeux représentent un point central de notre recherche. Les travaux de Serge Chaumier et François Mairesse (2013) sur la médiation culturelle seront également déterminants au cours de ce mémoire.

Pour tenter de répondre à nos questionnements, nous disposons de données récoltées auprès de onze professionnels du secteur des artothèques, ainsi que d'une étude sur les publics de ces structures, commissionnée par l'Association de Développement et de Recherche sur les Artothèques en 2022.

Pour commencer, nous allons établir le cadre idéologique qui délimite notre recherche et expliciter les concepts sociologiques employés. La question de la méthode et du terrain sera développée dans un second temps. Enfin, dans un dernier temps, nous présenterons les résultats de la recherche que nous avons effectuée en rapport avec la problématique que nous aurons décelée.

¹ Wallach, J.-C. (2012). *La culture, pour qui ? : Essai sur les limites de la démocratisation culturelle*. Éditions de l'Attribut. <https://doi.org/10.3917/attri.wall.2012.01>.

CHAPITRE I. ETAT DE L'ART

En premier lieu, nous aborderons les notions de public et non-public de l'art contemporain, et leur relation à travers le concept de la réception. Dans un deuxième temps, nous ferons un tour de l'horizon historique des artothèques, tout en inscrivant leur présence dans un contexte institutionnel. Dans un troisième temps, nous traiterons la question de la démocratisation culturelle en la définissant puis en effectuant un état des lieux des politiques culturelles et leurs conséquences sur les artothèques.

I. Public(s) et non-public(s) de l'art contemporain

A. Définition des termes

a) Art contemporain

Selon le ministère de la Culture, l'art contemporain est une période chronologique qui englobe toutes les créations artistiques produites de 1945 à aujourd'hui, avec pour autre point commun, leur capacité à interroger et remettre en cause les codes esthétiques du monde de l'art. Dans son article *“Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain”*, publié en 1999, Nathalie Heinich considère l'art contemporain non pas comme une période de l'histoire de l'art, mais comme un genre artistique à part entière.

Le terme contemporain ici ne renvoie pas à une période chronologique englobant tout ce qui ressort de la production artistique actuelle, mais à un genre, recouvrant des créations qui possèdent certaines caractéristiques esthétiques et extra-esthétiques (sociologiques, de production et de diffusion) bien précises. L'art moderne peut exister, fait dans un contexte contemporain, et inversement. Selon l'autrice, l'art contemporain *“repose sur la transgression systématique des critères artistiques, propres aussi bien à la tradition classique qu'à la tradition moderne, puis contemporaine.”*²

La plupart des auteurs placent la genèse de l'art contemporain aux Ready-mades de Duchamp, plus particulièrement l'*urinoir* de 1917. Il y aurait aujourd'hui un problème de reconnaissance entre l'art moderne et l'art contemporain, dans le sens où il existe un brouillage, une confusion des critères de chaque genre.

L'art contemporain est caractérisé par une multiplication des formes possibles d'art, ainsi que le manque d'un lien entre les créations. Cette multiplication et ce manque de lien rendent difficiles l'identification de l'art contemporain. Les œuvres n'ont pas de point commun, si ce n'est leur appartenance au champ de l'art contemporain, appartenance qui est même parfois contestée.

A propos de l'identification d'une création en tant qu'œuvre, Sylvia Girel précise qu'une *“création n'est légitimée ni par son seul contenu (qui prête à équivoque et ne se distingue pas de manière explicite du non-art), ni par les lieux de sa diffusion (qui ne sont pas nécessairement des lieux reconnus et légitimants des scènes de l'art, il suffit d'un magnétoscope), ni enfin par son public très diversifié qui ne peut être assimilé aux publics des amateurs d'art contemporain décrits par les enquêtes sur les pratiques culturelles.”*³

² Heinich, N. (1999). Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain. *Le Débat*, n° 104(2), 106-115. <https://doi.org/10.3917/deba.104.0106>

³ Girel, S. (2004). *Publics et non-publics dans les arts visuels contemporains : le paradoxe de la réception*. p.467 <https://shs.hal.science/halshs-01079402v1>

Selon la chercheuse, la différenciation d'une œuvre d'un objet se fait par des éléments d'identification qui ne sont pas esthétiques ni propres à l'œuvre. Dans l'art contemporain, la matérialité de l'œuvre est ainsi délaissée au profit du discours autour de l'œuvre. L'identification se fait grâce à l'artiste, son parcours et son statut, ses activités professionnelles, et surtout, la reconnaissance et publication par les spécialistes et institutions du monde de l'art.

De plus, les expériences réceptives sont plurielles et propres à chacun en fonction du contexte et du type de public. Elles ne se font pas toutes dans les lieux de diffusion traditionnels ou "légitimes", le public ayant alors la possibilité d'être plus diversifié, plus socialement distinct. Cela expose toute la complexité de l'analyse des publics de l'art contemporain.

b) Public et non-public

Les études quantitatives sur les publics spécifiques à l'art contemporain prédatant le XXIème siècle ont contribué à instaurer une vision dichotomique et favorisant l'élitisme, qui oppose les publics et les non-publics ; ainsi que l'adhésion et le rejet : à savoir, d'un côté, un public constitué et perçu en classe pour soi⁴, d'initiés à l'art, qui fréquentent les lieux institutionnels avec des artistes reconnus, et de l'autre le non-public, composé de spectateurs "incompétents" ou indifférents, qui ne semblent pas comprendre les œuvres comme il le faudrait, et les rejettent.

Toutefois, il reste difficile d'identifier certains individus comme appartenant à la catégorie de public ou celle de non-public. Pour Elisa Ullauri Lloré, il est possible "*d'être plusieurs publics à la fois*"⁵. Lors d'une visite, tous les récepteurs peuvent être considérés comme faisant partie du public de l'art contemporain. Pourtant, une fois celle-ci terminée, il est également possible de les qualifier de non-public, s'ils expriment des formes de rejet ou d'indifférence vis-à-vis de l'art contemporain.

Par ailleurs, Cosmina Ghebaur cherche dans son article "*Mais... je ne visite pas !*" : *une approche ethnographique de l'usage faible des œuvres.* à étudier les relations entre les passants et les œuvres d'une exposition hors les murs exposées dans l'espace public. Elle constate que la réception des œuvres se fait par un paradoxe entre l'engagement et le détachement. Les acteurs eux-mêmes ne se définissent pas comme visiteurs ou public, même lorsqu'ils sont confrontés à des œuvres.

Dans la continuité d'Howard Becker qui développe une "*approche du public où tous les récepteurs de l'œuvre, des experts au spectateur ordinaire, sont considérés comme un public*"⁶, nous considérerons que le public de l'art englobe tous les acteurs du champ. Il en découle alors que le jugement instruit des initiés n'est plus la seule forme de jugement qu'il est pertinent de prendre en compte. Dès lors, toutes les réactions à l'œuvre, au-delà des confins de la critique d'art initiée peuvent être traitées comme une partie constituante du

⁴ Marx, K (1848). *Misère de la philosophie*. Œuvres, I, Économie I, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1963.

⁵ Ullauri Lloré, E. (2024). " Être plusieurs publics à la fois, mais pas toujours " : Une sociologie territorialisée des publics de l'art contemporain. *Marges*, 38(1), 97-113.
<https://shs.cairn.info/revue-marges-2024-1-page-97?lang=fr>.

⁶ Girel, S. (2004). *Publics et non-publics dans les arts visuels contemporains : le paradoxe de la réception*. p.470 <https://shs.hal.science/halshs-01079402v1>

prisme de la réception de l'œuvre d'art, dans le sens où tous les récepteurs "profanes"⁷ ne font plus philosophiquement partie du non-public, mais du public. Par cet élargissement méthodologique qui constitue un saut idéologique, nous pouvons considérer dans cette étude les publics qui auraient pu échapper aux précédentes enquêtes.

Dans ses études sociologiques des publics, Sylvia Girel privilégie "*l'interaction entre création, diffusion et réception*"⁸ à une relation entre spectateur et œuvre, qui ne prend pas en compte le contexte historique, artistique et social de celle-ci. Elle insiste par ailleurs sur la nécessité de repenser les publics de l'art contemporain en fonction de la pluralité des formes de création et de lieux de diffusion. Dans son article "*Publics et non-publics dans les arts visuels contemporains: le paradoxe de la réception*"⁹, elle propose trois nouveaux points à prendre en considération dans l'approche des publics de l'art contemporain. En premier il est nécessaire d'estimer les attitudes de rejet ou d'indifférence comme une forme de la réception. Aussi, elle précise que les expériences réceptives, c'est-à-dire la façon dont le public est confronté aux œuvres, adopte des formes plurielles et ne se réduit plus à une contemplation esthétique inactive. Enfin, l'art contemporain dépasse le champ de diffusion des institutions légitimes et traditionnelles et accède à de nouveaux publics.

B. La réception de l'art contemporain

a) Définition et concept

La réception s'oppose à l'émission dans le sens qui leur est donné par les Cultural studies¹⁰. D'après Stuart Hall¹¹, la réception par le "décodage", est la compréhension des messages médiatiques, dont la substance du texte est reçue ou "décodée" différemment en fonction de plusieurs facteurs sociaux (la classe sociale, le genre, la race...). Le récepteur est donc, comme l'émetteur, producteur de sens : une interprétation, dont la substance et le positionnement vis-à-vis de l'émetteur sont déterminés socialement. Pour notre étude, ce rapprochement aux cultural studies nous permet de postuler que la perception de l'art contemporain est non seulement subjective, mais socialement définie - ce lien va jouer un rôle capital lorsque l'on parlera de démocratisation culturelle ; car le sentiment

⁷ Ibid.

⁸ Girel, S. (2004). *Publics et non-publics dans les arts visuels contemporains : le paradoxe de la réception*. p.470 <https://shs.hal.science/halshs-01079402v1>

⁹ Ibid.

¹⁰ "les Cultural Studies s'appuient sur les méthodes « de l'économie, des sciences politiques, des études sur la communication et les médias, de la sociologie, de la littérature, de l'éducation, du droit, des études sur la science et la technologie, de l'anthropologie et de l'histoire avec une attention particulière au genre, aux races, aux classes et à la sexualité dans la vie quotidienne. Elles représentent en termes larges, la combinaison des théories textuelles et sociales, placée sous le signe de l'engagement pour le changement social. Plus qu'un regard limité aux œuvres canoniques sur l'art, l'histoire politique des États, ou les données sociales quantitatives, les Cultural Studies sont tournées vers l'étude des sous-cultures, des médias populaires, de la musique, du vêtement et du sport. En examinant comment la culture est utilisée et transformée par des groupes sociaux "ordinaires" et "marginaux", les Cultural Studies les considèrent non plus simplement comme des consommateurs, mais comme des producteurs potentiels de nouvelles valeurs et de langages culturels. Cet accent mis sur les relations de consommation et de socialisation des biens met au premier plan la centralité des médias de communication dans la vie quotidienne. »" Van Damme, S. (2004). Comprendre les Cultural Studies: une approche d'histoire des savoirs. *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, no 51-4bis(5), 48-58. <https://doi.org/10.3917/rhmc.515.0048>.

¹¹ Hall, S. (1994). Codage/décodage. *Réseaux*, 12(68), 27-39. <https://doi.org/10.3406/reso.1994.2618>

d'appropriation de l'œuvre qui entre en jeu dans la démocratisation est analogue au décodage, et donc socialement codifié et déterminé¹².

b) Le paradoxe de la réception

Dans le contexte spécifique à l'art contemporain, qui exhibe une constante évolution et redéfinition des formes et des pratiques, l'œuvre ne se présente donc plus nécessairement comme explicitement issue de ce courant. Cet écart de sens entre l'émetteur (ici, l'artiste) et le récepteur, donne lieu à ce que Sylvia Girel appelle le paradoxe de la réception¹³ ; c'est-à-dire une réception qui n'est pas en phase avec le message initial de l'émetteur. C'est une bifurcation qui opère dans le rapport entre les œuvres et les individus qui les consomment.

Ce paradoxe est le résultat d'une évolution des contenus artistiques, qui rend difficile l'appréhension et la catégorisation de l'œuvre pour le récepteur et accroît la diversité des expériences de réception, mais aussi à une évolution des modes de diffusion, spécifique à notre époque, qui engendre une plus grande diversité du public. Les créations artistiques ne sont plus légitimées par leur forme, qui se rapproche de l'objet ordinaire¹⁴, ni par leur lieu de diffusion, notamment à l'ère du numérique. Ce paradoxe peut créer des sentiments de rejet ou d'indifférence, notamment chez le récepteur percevant une œuvre qu'il considère comme "prosaïque" car elle ne répond pas aux canons traditionnels de l'œuvre d'art, mais qui est cependant produite par un artiste qui revendique son appartenance au monde de l'art.

Ce paradoxe nous amène à penser à cette nouvelle dimension, spécifique à l'art contemporain, dans la réception. Il en convient donc d'adapter et d'élargir les modes d'analyses des publics, en s'éloignant notamment d'un modèle dichotomique séparant les initiés et les profanes¹⁵. Nous nous intéresserons particulièrement à la diversité des lieux de diffusion de l'art contemporain qui n'a fait qu'accroître¹⁶.

Cette complexification et redéfinition de la réception de l'art contemporain spécifique à l'ère du numérique, dûe à l'évolution des contenus et des modes de diffusion, nous amène également à repenser à la manière dont les vecteurs divers de l'art contemporain, qui font le lien entre l'artiste et le public, modulent et fabriquent ce lien par l'usage de la médiation culturelle.

c) La médiation culturelle

*"Associée à une volonté de démocratisation, la médiation culturelle repose sur le partage, avec le plus grand nombre, d'œuvres artistiques et de savoirs produits par les sciences."*¹⁷

¹² Hall, S. (1994). Codage/décodage. *Réseaux*, 12(68), 27-39. <https://doi.org/10.3406/reso.1994.2618>

¹³ Girel, S. (2004). *Publics et non-publics dans les arts visuels contemporains : le paradoxe de la réception*. p. 461-483 <https://shs.hal.science/halshs-01079402v1>

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Heinich, N. (1996). L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs. *Hermès, La Revue*, 20(2), 193-204. <https://doi.org/10.4267/2042/14924>.

¹⁶ Gilabert, T. (2006). La géographie et l'analyse des politiques de diffusion de l'art contemporain en France. *Sociologie de l'Art, OPuS* 9 & 10(2), 161-178. <https://doi.org/10.3917/soart.009.0161>.

¹⁷ Chaumier, S. et Mairesse, F. (2023). *La médiation culturelle*. (3e éd.). Armand Colin. <https://doi.org/10.3917/arco.chaum.2023.01>.

La médiation culturelle est un terme relativement récent, apparu dans les années 1990 et emprunté au domaine du social, il englobe toutes les formes d'activités qui tissent un lien entre l'œuvre et le public. Bruno-Nassim Aboudrar et François Mairesse la définissent comme *“un ensemble d'actions visant, par le biais d'un intermédiaire – le médiateur, qui peut être un professionnel mais aussi un artiste, un animateur, ou un proche – à mettre en relation un individu ou un groupe avec une proposition culturelle ou artistique (œuvre d'art singulière, exposition, concert, spectacle, etc.), afin de favoriser son appréhension, sa connaissance et son appréciation.”*¹⁸

La médiation culturelle peut ainsi prendre des formes diverses et variées, allant d'une visite guidée à un atelier participatif. Aussi, il est important de préciser que la médiation n'a pas seulement vocation à apporter des informations sur l'œuvre, ou à l'expliquer. Elle n'est ni un ajout à celle-ci, ni un complément. La médiation culturelle ne constitue pas juste un rapport à l'œuvre, elle peut d'ailleurs n'avoir aucun rapport avec l'œuvre elle-même. De ce fait, *“Retenons ici que la médiation culturelle vise moins à expliquer le contenu des œuvres, même si cela peut être aussi et parfois le cas, qu'à instaurer un mode relationnel spécifique. Dès lors, et dans l'absolu, le travail du médiateur ne vient pas en prolongement, comme approfondissement ou comme explication de texte du travail de l'artiste, il se situe ailleurs, pour produire fondamentalement autre chose.”*¹⁹

D'après cette définition, il nous incombe de penser à la médiation culturelle dans le contexte de l'évolution des pratiques de création, diffusion et consommation de l'art contemporain, au-delà des institutions traditionnelles auprès desquelles le terme trouve sa genèse. Pour faire évoluer notre réflexion, nous avons choisi de nous pencher sur le cas spécifique des artothèques en tant que lieux de diffusion de l'art contemporain. De par leur contexte historique et institutionnel que nous allons expliciter, ainsi que la place qu'elles occupent dans le paysage culturel actuel, nous souhaitons expliciter les procédés de création de dispositifs de médiation culturelle spécifiques aux artothèques ; en repensant les concepts de la diffusion et la réception en dehors des institutions traditionnellement liées à l'art.

II. Les Artothèques

A. Origine et histoire des artothèques

Le concept de prêt d'œuvres

L'idée d'artothèque, ou du moins, de prêt d'œuvres d'art, apparaît au début du XXe siècle à Berlin, sur l'initiative d'Arthur Segal²⁰, artiste et auteur Roumain. Avant l'introduction du terme artothèque tel que nous le connaissons, Arthur Segal théorise son concept, et, avec son groupe d'avant-garde, ils proposent leurs œuvres à la location, en

¹⁸ Aboudrar, B.-N. et Mairesse, F. (2016). La médiation culturelle. Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.aboud.2016.01>.

¹⁹ Chaumier, S. et Mairesse, F. (2023). La médiation culturelle. (3e éd.). Armand Colin. <https://doi.org/10.3917/arco.chaum.2023.01>.

²⁰ “Peintre d'origine roumaine, qui émigre à Londres en 1936, Arthur Segal se situe, pour la partie la plus importante de son œuvre, dans l'avant-garde allemande : d'abord dans le courant expressionniste, puis dans une forme de cubisme assez particulière. Arrivé à Berlin en 1892, séjournant également à Munich, il a pour professeur Hoelzel et subit les influences de Munch, Van Gogh et Segantini. Ses œuvres, à la couleur violente et à la volonté expressive, sont exposées avec celles de Nolde, Heckel, Kirchner et Pechstein. Segal aide également à la fondation de la Neue Secession en 1910 et joue un rôle de premier plan dans le November Gruppe. ” Universalis, E. (s. d.). Biographie d'Arthur Seagal (1875-1944). Encyclopædia Universalis. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/arthur-segal/>

réponse à la crise du marché de l'art de l'époque. Dans un article datant de 1924, l'artiste évoque d'ailleurs que *“la situation économique des artistes est défavorable depuis des temps immémoriaux”*²¹. C'est dans ce contexte de crise économique et de surproduction artistique que l'idée du prêt d'œuvres d'art voit le jour, afin, entre-autres, de permettre aux artistes de s'émanciper d'un marché de l'art qui leur est désavantageux.

Le développement des artothèques françaises

Depuis leur introduction sur le territoire français, les artothèques sont caractéristiques des politiques culturelles en faveur de la démocratisation et de l'accès à la culture pour tous à l'échelle nationale. *“Ainsi, le concept du prêt d'œuvres, né au départ de l'imagination des artistes et de leur recherche d'autonomie, est devenu au fil du temps un outil de politique culturelle”*²².

En France, les artothèques naissent sous l'impulsion d'André Malraux, ministre de la culture, dans une volonté politique de diffusion et démocratisation de l'art contemporain en région. La première “galerie de prêt”, comme elles étaient nommées au départ, est inaugurée au Havre en 1961, au sein de la maison de la culture. Le terme d'artothèque remplacera petit à petit celui de “Galerie de prêt”.

Au cours des années 1980, le ministère de la Culture, sous Jack Lang, encourage la création de plusieurs artothèques sur le territoire français. Entre 1982 et 1986, une dizaine d'artothèques voient le jour grâce à l'instigation de l'État, notamment l'artothèque d'Angers (1982) ou l'artothèque d'Annecy (1983).

Dès 1985, Nathalie Heinich est commissionnée par le ministère de la Culture pour faire un état des lieux global des artothèques, et le constat est inquiétant quant à leur avenir. A partir de 1986, on assiste à un désengagement de l'État pour les artothèques. Les subventions cessent définitivement lorsque Jack Lang est remplacé par François Léotard au poste de ministre de la culture, marquant un tournant dans l'engagement et le financement de nouvelles structures culturelles par l'État caractéristique du tournant de la rigueur du président François Mitterrand.

Définition de l'artothèque

Les artothèques sont des structures d'art contemporain, généralement dotées d'une collection d'œuvres d'art originales, alimentées par des acquisitions annuelles obtenues par des commissions d'acquisitions, des dons ou des dispositifs de co-productions. Ces collections uniques et variées sont accessibles à tous les publics, et disponibles aux particuliers comme aux entreprises, aux collectivités, aux établissements scolaires ou aux associations.

Les artothèques se caractérisent aussi par leurs actions *hors les murs* visant à favoriser l'éducation artistique, principalement auprès des scolaires. Elles jouent également un rôle

²¹ Fallet, L (2012). *Artothèque : sa pertinence et sa réalisation au sein d'une bibliothèque*. Travail de bachelor HES [Haute École de Gestion de Genève]. “Die wirtschaftliche Lage der bildenden Künstler ist seit jeher ungünstig”. Segal, Arthur. Bilderverleih-Institut, *Vossische Zeitung*, cité dans Dietze, Horst. Aspekte des Kunstverleihs. *Hanbuch für die praktische Arbeit in Artotheken*, Berlin (Deutsches Bibliotheksinstitut) 1986, S. 130-132.

²² Association de développement et de recherche sur les artothèques (2002). *Les artothèques : Des outils novateurs au service de l'art et des publics*. Actes du colloque de Caen, 18 et 19 octobre 2000. p.8.

majeur dans le soutien à la création, et permettent la diffusion du travail de jeunes artistes à travers différents dispositifs (expositions, acquisitions, résidences, éditions, etc.)

Selon l'Association de développement et de recherche sur les artothèques (ADRA), les artothèques ont pour missions la constitution d'une collection, la sensibilisation, la conservation, la production, le soutien à la création ainsi que la formation. L'artothèque est un *"Véritable outil culturel de sensibilisation à l'art contemporain, l'artothèque permet d'offrir une rencontre privilégiée et directe avec une œuvre d'art"*²³.

B. Méconnaissance et manque de légitimité

Le recensement des artothèques reste une tâche complexe. En 1999, la Délégation aux Arts Plastiques répertorie cinquante artothèques²⁴. Dix ans plus tard, Christelle Petit en dénombre cinquante-cinq²⁵. Néanmoins, bien que certaines n'aient pas été listées lors du premier rapport, il est difficile de donner une date précise quant à leur création. En 2017, la liste publiée par le ministère de la Culture établie par Christelle Petit et Anne Chevrefils Desbiolles annonce soixante-deux artothèques. De par leur faible visibilité, leur changement de lieux fréquent, et l'absence de centralisation à l'échelle nationale, il est difficile de dire avec exactitude le nombre d'artothèques présentes sur le territoire.

Toutefois, depuis 2023, une base de données est établie par l'équipe ARP (Artothèque – Recherche – Patrimoine) sur *"Les artothèques publiques françaises et leurs collections"*²⁶. Lors d'une Table-ronde organisée pour les quarante ans de l'artothèque d'Angers en mai 2025, il est annoncé que, pour le moment, soixante cinq artothèques publiques ont été référencées²⁷. Ce nombre est probablement amené à changer, c'est pourquoi il nous est actuellement impossible d'établir un chiffre exact.

Dans l'article *"De l'utopie culturelle à l'épreuve des faits : le cas des artothèques françaises"*²⁸, Estelle Guichard se penche sur les problèmes que rencontrent les artothèques : en particulier le fait qu'elles souffrent d'une homogénéité des publics, en général jeunes, diplômés et majoritairement féminin (ce public étant similaire à celui des autres lieux de diffusion de l'art contemporain). Elle dépeint aussi un manque de légitimité et d'implantation qui perdure depuis leur création, car elles restent en marge de la consommation culturelle globale ; dû, entre autres, à un délaissement par l'Etat.

L'identification des artothèques demeure complexe. Après 40 ans d'existence, elles restent des lieux de diffusion de l'art largement méconnus. Cette méconnaissance générale par le public peut être due à leur implantation au sein d'une variété d'institutions préexistantes - soit une bibliothèque, un établissement culturel (un musée, une école d'art, un

²³ *Le site des artothèques*. (2025, 12 mai). Les Artothèques. <https://adra-artotheques.com/>

²⁴ Plastiques, F. D. A. A. (1999). *Actions, publics pour l'art contemporain 1999*. 00h00 Editions.

²⁵ Petit, C (2010). *Les artothèques en Rhône-Alpes : enjeux du type d'implantation*. Mémoire d'étude [ENSSIB, Villeurbanne] op. cit., p.93 – Annexe 5 <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/48298-les-artotheques-en-rhone-alpes-enjeux-du-type-d-implantation.pdf>

²⁶ *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*. <https://arp.hypotheses.org/>

²⁷ Artothèque d'Angers (14 mars 2025). *La place des artothèques dans le monde de l'art contemporain. Les artothèques publiques et leurs collections (1982-2022)* [Table-ronde], Angers.

²⁸ Guichard, E (2005). *De l'utopie culturelle à l'épreuve des faits : le cas des artothèques françaises*.

théâtre), ou un centre d'actions culturelles - et avec des contours connus et reconnaissables par le public.

Les locaux qui sont réservés aux artothèques dans ces lieux ne sont parfois pas adéquats (trop étroits, trop humides, etc.). Certaines artothèques ne sont pas en capacité de recevoir proprement des publics lors d'exposition, ce qui empêche la visibilité des œuvres et bloque la valorisation de la collection auprès du public. Un de nos enquêtés, insistait lors de notre entretien sur la nécessité d'exposition des œuvres présentes dans les fonds des artothèques, et de dispositifs de médiation dédiés²⁹.

Leur "utilité" et leurs missions posent également problème pour les publics : ce ne sont pas des galeries, on n'y effectue généralement pas un achat, il n'existe donc pas réellement d'aspect monétaire (outre les frais d'abonnements, similaire à une bibliothèque), aussi, ce ne sont pas des musées, puisque les œuvres de la collection ne sont pas constamment présentes au sein des espaces d'expositions.

Par ailleurs, le manque de légitimité dont sont victimes les artothèques est présent depuis leur création. Selon une enquête, *"il y avait une période où personne ne connaissait les artothèques, que ce soit les institutions, les entreprises et ceux qui ne sont pas du milieu de l'art. Il y avait une certaine défiance car l'artothèque a cette image de bibliothécaire plus toute jeune derrière son bureau."*³⁰ Nous pouvons émettre l'hypothèse que le désintéressement à l'égard des artothèques est en partie dû à la surreprésentation des femmes présentes (hors artistes), que ce soit au sein du public comme au sein du personnel.

Autre hypothèse, la politique d'acquisition de l'État privilégiant les œuvres multiples peut être une autre cause de ce manque de légitimité. L'art multiple est un terme qui englobe les œuvres d'arts reproductibles à l'identique, comme les estampes, la photographie, le moulage, la sérigraphie, la lithogravure, etc. Plus accessible et plus abordable, il est dévalorisé à l'instar des œuvres uniques telles que la peinture ou le dessin. Les œuvres multiples ont tendance à être perçues comme *"pas cher", "pas du vrai art contemporain, comme ce que l'on peut trouver aux FRAC."*³¹

Dans la partie qui suit, nous aborderons les lieux de diffusion artistiques, afin de mieux situer les artothèques dans le paysage de l'art contemporain.

C. Comparaison dans le paysage des lieux culturels

Un lieu de diffusion artistique et culturel est tout endroit où une œuvre est partagée et visible par un public³². Ce terme englobe les musées, théâtres, galeries d'art, cinéma, salles de concert, etc. Nous y incluons les lieux culturels où sont diffusées des formes d'art visibles dans l'espace public, telles que des diffusions d'œuvres *hors les murs*. Ici, pour se concentrer sur un pan de la création artistique, nous nous pencherons sur les lieux de diffusion de l'art contemporain plastique ou visuel.

²⁹ Selon L. (Annexe 23)

³⁰ Ibid.

³¹ Selon M. (Annexe 23). En référence aux propos tenus vis-à-vis des œuvres multiples par certains publics.

³² Naïm. (2024, 11 février). *Les Lieux de Diffusion Artistique : Une Cartographie Culturelle - Chercheur-dart*. Chercheur-dart. <https://chercheur-dart.com/192/les-lieux-de-diffusion-artistique-une-cartographie-culturelle>

Institutionnels

On définit généralement les principes de l'Institution culturelle à partir de 1959 en France - date de création du ministère de la Culture³³. Celle-ci est indissociable de la politique culturelle menée par l'Etat, qui endosse un rôle pluriforme de représentation, de légitimation et d'entretien du mythe national. Dans ce sens, l'Institution culturelle sous une autre forme existe depuis l'Ancien Régime en France. Il faut cependant expliciter la différence entre l'Institution culturelle et les institutions culturelles : ces dernières sont les expressions physiques de l'Institution culturelle en France : ce sont les grands musées publics ou privés labellisés par l'Etat, les monuments historiques reconnus, opéras, théâtres, foires, festivals... (liste non exhaustive).

Pour Erving Goffman³⁴, la manifestation physique de l'Institution est régie par un nombre de règles sociales, elles-mêmes soumises et déterminées par l'ordre et la hiérarchie sociale : cette expression de l'institution culturelle donne donc nécessairement naissance à des phénomènes sociaux d'adhésion ou de rejet, qu'ils soient auto-imposés ou en conséquence de règles explicitées.

Ces institutions que l'on qualifie de lieux de diffusion traditionnels, sont mises en compétition sur le marché de la culture contre de nouveaux lieux de diffusion alternatifs, qui font leur apparition dans le paysage culturel en opposition ou en complémentarité avec les lieux de diffusion traditionnels, parfois dans une remise en question de cette hégémonie culturelle codifiée, parfois pour une question de facilité d'accès et de besoin d'expression. Toutefois, la place et la pertinence des institutions culturelles traditionnelles dans le champ culturel français est devenu le sujet de nombreux débats, notamment à l'ère du numérique³⁵.

Alternatifs

Les lieux intermédiaires et indépendants (LII), aussi appelés lieux alternatifs, naissent en marge des institutions. Dès les années 1970, aux Etats-unis, émergent les premiers "espaces alternatifs" tels qu'on les définit aujourd'hui, dans un contexte de création étroitement liés aux concepts de contre-culture. Ils s'opposent à la culture "bourgeoise" et encouragent les logiques de participation collaboratives. Ils se situent à la croisée des concepts de sociabilité, de vivre ensemble et des concepts de contre-culture. Ce sont des lieux de création et de diffusion non institutionnalisés, qui prônent le "faire-ensemble", à travers des dynamiques collectives. Fabrice Raffin, sociologue, explique que ces lieux sont nés "*des limites des politiques publiques, voire parfois à contre-courant de celles-ci*".³⁶

Ces lieux, il en existe sous de nombreuses formes : friches culturelles, ateliers partagés, tiers-lieux, lieux pluriels, fabriques, lieux alternatifs, café-concert, collectifs, etc. Ils sont pour la plupart implantés dans des espaces vacants : usines désaffectées, halles, etc. "*Les Lieux intermédiaires sont donc d'abord des lieux : des espaces habités, orientés, situés, réappropriés, inscrits dans le quotidien, destinés à être fréquentés par des personnes d'horizons divers, qui s'y croisent et y partagent savoir-faire et expériences*".³⁷

³³ Urfalino, P (1996). *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française.

³⁴ Fischer G., (2011). " Chapitre 7. Les espaces institutionnels " Fischer Gustave-Nicolas, dans : *Psychologie sociale de l'environnement* . (pp.155-174) : Citations de travaux de Goffman datant de 1973.

³⁵ Octobre, S. (2009). Pratiques culturelles chez les jeunes et institutions de transmission : un choc de cultures ? Cultural practices amongst the young and transmitting institutions: a clash of cultures? *Culture prospective*, 1(1), 1-8. <https://doi.org/10.3917/culp.091.0001>.

³⁶ Raffin, F (2001). *Espaces en friche, culture vivante*. Le Monde Diplomatique.

³⁷ Vergnaud, L. (2018). Les lieux intermédiaires et indépendants, *L'Observatoire*, vol. 52, no. 2, pp. 26-26.

L'ancrage territorial joue un rôle majeur dans le fonctionnement de ces lieux, qui pour beaucoup se développent dans des milieux ruraux, ou en périphérie des métropoles. Les notions de "décloisonnement" et de décentralisation sont essentielles dans la compréhension de ces structures de diffusion de l'art contemporain.

Les LII participent de surcroît fortement à la création contemporaine, en encourageant les artistes débutants et locaux, et en favorisant des projets participatifs. Ils sont le fruit d'initiatives citoyennes et locales, pensés non pas "pour" le public mais "par" et "avec" le public, et "*où s'interconnectent les enjeux artistiques et les enjeux sociaux, environnementaux, politiques et éducatifs les plus sensibles.*"³⁸.

En 2001, le ministère de la Culture reconnaît et "légitimise" ces lieux avec le rapport Lextrait, et les qualifie alors de "*nouveaux territoires de l'art*"³⁹. Malgré la "labellisation" par l'Etat, pouvant être synonyme de la reconnaissance de la qualité de leur programmation, et de la production de ces scènes, plus de vingt ans après, les LII font toujours l'objet de peu de reconnaissance⁴⁰, et peu d'études sont réalisées à leur sujet.

Qu'en est-il des artothèques ?

Les artothèques se situent à la frontière entre l'institutionnel et "l'alternatif", d'un côté par leur genèse en France sous l'impulsion du ministère de la Culture, et de l'autre par leur visée initiale d'évoluer en marge des canaux de transmission traditionnels et institutionnels, qui s'exprime par leur histoire, ainsi que leur fonctionnement actuel dans le paysage culturel français.

A l'origine, à l'image des lieux traditionnels et institutionnels, les artothèques naissent sous l'impulsion de l'État et vivent grâce aux financements et subventions de l'État, du Centre National des Arts Plastiques (CNAP), des régions ou encore des villes. Cependant, les artothèques font face à une tout autre réalité aujourd'hui - et ce depuis plusieurs décennies. Le puits des financements s'est largement tari, l'État ne subventionne plus la création de nouvelles artothèques et ne s'intéresse plus largement pas à leur gestion. Par ailleurs, à l'instar des lieux intermédiaires et indépendants, les artothèques bénéficient d'une image plus conviviale, voire moins élitiste, image allant d'ailleurs souvent à l'opposé de celle associée aux lieux de diffusion traditionnels, tels que les musées des Beaux-Arts, ou encore les galeries d'art. Outre cette image moins intimidante partagée par les artothèques et les LII, ils subissent également une certaine forme de dévalorisation par rapport aux lieux institutionnels (dont plusieurs raisons sont citées précédemment : leurs fonds d'œuvres, leur implantation, etc.). Par ailleurs, avant les années 2000, il n'existait aucune artothèque sur Paris, d'habitude centre fédérateur des pratiques culturelles. Aussi, leur implantation, souvent au sein de lieux culturels existants, nous rappelle les notions de cohabitation et de faire-ensemble fondamentales aux LII.

L'implantation territoriale des artothèques joue également un rôle essentiel dans leur développement : poussées par une volonté de décentralisation, elles se développent partout sur le territoire français, notamment dans les campagnes : c'est d'ailleurs les artothèques de la ruralité qui sont visées par un Appel à Manifestation d'Intérêt (AMI), porté par le CNAP en janvier 2025 dans le cadre du plan Culture et Ruralité de la ministre de la culture Rachida

³⁸ Vergnaud, L. (2018). Les lieux intermédiaires et indépendants, *L'Observatoire*, vol. 52, no. 2, pp. 26-26.

³⁹ Lextrait, F. (2001). *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... : une nouvelle époque de l'action culturelle*, Secrétariat d'Etat au patrimoine et à la décentralisation culturelle.

⁴⁰ Vergnaud, L. (2018). Les lieux intermédiaires et indépendants, *L'Observatoire*, vol. 52, no. 2, pp. 26-26.

Dati. Les conséquences et apports de ce regain d'intérêt de la part du ministère de la Culture restent à évaluer, mais traduisent un regain d'intérêt pour l'implantation particulière des LII.

Le rapport de l'Inspection Générale des Affaires Culturelles du ministère de la Culture dans le cadre de la mission prospective sur les Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC), datant de 2021, énonçait que les FRAC étaient devenus “*“trop institutionnels”, “déconnectés” des nouvelles formes d’organisation de la création (collectifs, tiers lieux...) et insuffisamment disponibles pour prêter l’attention souhaitée.*”⁴¹ Bien que créés au même moment et par la même impulsion et volonté de démocratisation, les FRAC et les artothèques ont pris des chemins presque opposés.

D'après Élisabeth Ullauri Lloré, “*Il n'existe pas de frontières visibles et concrètes avec les musées, les centres d'art, etc. Le FRAC ressemble de plus en plus aux musées dans sa forme. Ils sont dotés d'une collection et d'un espace d'exposition, alors que les FRAC de première génération étaient caractérisés par leurs expositions hors les murs, allant à la rencontre des publics.*”⁴² C'est pourquoi, de par leur évolution en dehors des sentiers des décisions de l'Etat et leur missions de sensibilisation, de médiation, de valorisation, de soutien à la création, de décloisonnement et de démocratisation, nous avons fait le choix de considérer les artothèques comme des lieux de diffusion semi-alternatif (voire alternatif) de l'art contemporain.

III. La démocratisation culturelle

A. Définition

La démocratisation culturelle est, dans le sens commun, le processus qui favorise l'accès à la culture dans sa définition large. Le concept de démocratisation culturelle est en fait plus politique qu'il n'est scientifique⁴³, et son élaboration et explicitation même est davantage liée aux politiques publiques qu'à la sociologie de la culture. Samuel Coavoux affirme que la littérature sociologique décrit en général deux courants de pensée qui aboutissent à une démocratisation de la culture : un courant relativiste - qui promeut la destruction des catégories et catégorisations artistiques, pour faire de la démocratisation l'outil qui efface l'effet normalisateur et hiérarchisant des processus de légitimation artistique ; et un courant légitimiste, qui entend favoriser l'accès aux œuvres considérées les plus légitimes selon une perception hiérarchisée, souvent soutenue et entretenue par les institutions culturelles traditionnelles dans une forme d'historiographie culturelle normalisant l'ordre social et sociétal du champ de l'art.

La démocratisation demeure difficile à quantifier, car si l'on en croit l'Enquête Pratiques Culturelles des Français (EPCF), on observe un phénomène de démocratisation culturelle depuis que l'on observe les publics (1973 - date du premier rapport). Mais cette observation peut être considérée comme erronée selon Samuel Coavoux : l'augmentation de la fréquentation des équipements culturels est analogue à l'augmentation de la part des catégories sociales susceptibles de les fréquenter dans la société française. Il n'y a donc pas,

⁴¹ Rapport de l'Inspection Générale des Affaires Culturelles du ministère de la Culture dans le cadre de la Mission prospective sur les Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC), septembre 2021, p. 74.

⁴² Ullauri Lloré, E. (2024). " Être plusieurs publics à la fois, mais pas toujours " : Une sociologie territorialisée des publics de l'art contemporain. *Marges*, 38(1), 97-113. p.101
<https://shs.cairn.info/revue-marges-2024-1-page-97?lang=fr>.

⁴³ Coavoux, S. (2012). Compétence artistique, réception et démocratisation. *Marges*, 15, 69-80.
<https://doi.org/10.4000/marges.355>

parmi les consommateurs de la culture, un public plus divers, mais une augmentation dans la société de ceux qui sont le plus susceptibles d'être des publics (cadres, diplômés...). Ces chiffres et cette analyse se confrontent à une vision plus moderne de la démocratisation, orientée vers la compréhension par la diversification des publics, la vision de la culture dans son sens anthropologique et relativiste⁴⁴.

Ces deux visions sont celles qui se sont suivies au ministère de la Culture en France, avec une vision "Malrausienne" de la démocratisation culturelle, contre une version "Langienne" de la démocratie culturelle, c'est-à-dire voir la démocratisation "par le bas" de l'échelle hiérarchique culturelle, et élever au rang d'institutionnel les pratiques de ceux qui ne fréquentent pas les équipements culturels traditionnels à un instant donné, les pratiques des "profanes".

Dans cette optique, il convient également de parler du phénomène de décentralisation de la culture, qu'il soit endogène à l'appareil décisionnel, notamment dans le contexte de la création d'institutions antennes et satellites répondant au ministère de la Culture ; ou exogène, par l'impulsion d'acteurs extra-institutionnels ou vecteurs "alternatifs". Cette décentralisation met l'accent sur l'importance du caractère du "local" dans la culture à différentes échelles : en effet, on observe un transfert de pouvoir décisionnel de l'Etat central vers les régions, les départements et les villes.

*"le niveau local est le niveau essentiel des politiques de démocratisation culturelle. [...] C'est aussi au niveau local que l'on est au contact de la demande sociale, des pratiques amateurs, des cultures populaires, ouvrières, paysannes, des groupes folkloriques, des groupes musicaux locaux, des fanfares, des chorales."*⁴⁵

Dans le cas spécifique des artothèques, elles s'implantent en France dans la continuité du mouvement de décentralisation lancé par le ministère de la Culture. Elles s'inscrivent dans la continuité des missions de l'Etat concernant la décentralisation, conjointement avec les centres d'art et les FRAC - avec la différence qu'elles n'ont pas une définition juridique stricto sensu. Ces circonstances particulières lui confèrent une place privilégiée dans le paysage de l'art contemporain - une qualité alternative et moins rigide, moins définie institutionnellement que ses analogues issus de la même impulsion.

Dans le cadre d'une analyse autour des lieux semi-alternatifs voire alternatifs de la diffusion culturelle de l'art contemporain, il incombe donc de considérer l'aspect local susmentionné comme partie intégrante de la réflexion - étant étroitement lié à la décentralisation et donc à la démocratisation culturelle. Le terme "local" pouvant recouvrir une variété de définitions en fonction de l'interprétation, nous chercherons au fil de notre enquête à voir quelles réalités sociales elles englobent, qu'elles soient explicitées par le ressenti d'une situation ou dans la mise en place d'objectifs concrets relatifs à la démocratisation culturelle.

⁴⁴ Moulinier, P. (2013) La dimension territoriale de la démocratisation culturelle. [en ligne] In : Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'histoire de Sciences-Po Paris, La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine, Paris, 2012-2014.

⁴⁵ Ibid.

B. L'état et les politiques culturelles: entre encadrement et désinvestissement

Au début de leur création, une convention est établie par l'État, dans laquelle est inscrite l'obligation des collectivités de doter les galeries de prêt d'un fond d'œuvres multiples. Le CNAP subventionne les artothèques et le Fond d'incitation à la création (FIACRE) encadre les acquisitions. Pour l'ouverture d'une galerie de prêt, le ministère de la Culture accorde des subventions de deux ans dédiées à la constitution d'un fond initial d'œuvres d'art contemporain. Le FIACRE verse jusqu'à la somme de 200 000 francs pour ces acquisitions⁴⁶. La moitié de la subvention reçue est consacrée à des acquisitions venant d'artistes locaux et régionaux et l'autre moitié pour des acquisitions faites à partir de la liste d'artistes choisis par le CNAP.

L'encadrement des acquisitions par l'État donne naissance à une *“harmonisation, voire l'uniformisation des fonds initiaux des artothèques créées entre 1982 et 1986, et la surreprésentation de certains artistes dans leurs fonds”*⁴⁷. On retrouve entre ces années les mêmes noms d'artistes dans presque toutes les artothèques de France, avec également les mêmes expositions qui leurs sont consacrées. La politique d'acquisition se positionne en faveur de l'art multiple, et plus particulièrement de l'estampe contemporaine, au détriment des photographies.

Outre la surreprésentation de certains artistes, on remarque aussi un nombre réduit d'artistes femmes. *“En effet, seuls quinze noms de femmes figurent sur les listes élaborées par le CNAP sur un total de 194 artistes retenus pour constituer cinquante pour cent des acquisitions. Ce choix a conduit à limiter mécaniquement la présence des femmes.”*⁴⁸ Cette sous-représentation se dénote, à l'inverse, avec un public et un personnel en charge des artothèques majoritairement féminin.

Dès la fin des années 1980, les subventions de l'État pour la création d'artothèques et la constitution de fonds initiaux d'œuvres d'art sont supprimées. Et, à partir des années 2000, les villes et les collectivités, jusqu'alors des sources de subventions majeurs, amenuisent voire cessent leur soutien. À Nantes par exemple, la ville se décharge de la gestion de l'artothèque, supprime les subventions allouées, et fait le choix de l'intégrer au sein de l'école des Beaux-Arts. Pourtant, *“malgré l'encadrement qu'elles ont reçu, dont les conséquences restent donc à mesurer, chaque artothèque est parvenue, grâce aux particularismes régionaux et à l'engagement des commissions d'acquisition et des premières directions volontaires, à atténuer l'effet miroir entre elles. Elles se sont ainsi dotées au fil du temps d'une personnalité unique qui a donné à chaque ensemble d'œuvres, réuni à l'origine comme un fonds souhaité par le ministère, les caractéristiques d'une collection.”*⁴⁹

C. Démocratisation, médiation et artothèques

Finalement, l'ensemble de la pensée que nous avons développé ici fait naître plusieurs questionnements autour des phénomènes sociaux observés dans l'art contemporain. Ces

⁴⁶ *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.* <https://arp.hypotheses.org/>

⁴⁷ Lavie, J. (2022). Transposer à l'échelle nationale une expérience pilote. *Les Nouvelles de l'Estampe*, 268. <https://doi.org/10.4000/estampe.3137>

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

phénomènes sont liés à des concepts sociaux, qui découlent d'un procédé historique long et complexe de mise à l'agenda politique⁵⁰.

De ce fait, le choix de l'analyse de certains critères dans la production globale de connaissance autour de la sociologie de la culture est fortement biaisé. C'est pourquoi, voulant produire de la connaissance et faire science autour de l'artothèque, nous avons choisi de nous inscrire dans une démarche sociologique qui part de concepts liés à l'institution culturelle française, liée à l'Etat et au ministère de la Culture.

Nous allons principalement traiter d'enjeux estimés importants pour l'évolution du monde de la culture, surtout pour établir des conclusions politiques à cette recherche sociologique, notamment autour du phénomène de démocratisation culturelle. Ces questionnements sont complexes et se rattachent à différentes visions théoriques du monde de la culture, aussi avons-nous précisé dans quelles notions idéologiques nous nous inscrivons et souhaitons faire évoluer notre recherche. Par la réalisation de ce mémoire de recherche, nous allons alors tenter, de manière hypothético-déductive, de produire des conclusions relatives aux artothèques et à la démocratisation culturelle.

⁵⁰ Lagroye, J. (2003), " Les processus de politisation ", *La Politisation*, J. Lagroye éd., Paris, Belin.

CHAPITRE II. IDENTIFICATION DE LA PROBLÉMATIQUE, CHOIX DE LA MÉTHODOLOGIE, ET MISE EN OEUVRE DE L'ENQUÊTE.

I. Sujet et questionnement de départ

Notre réflexion de départ portait sur les phénomènes sociaux qui entrent en jeu dans l'appréciation de l'art contemporain. Nous avons souhaité nous intéresser aux facteurs sociaux mobilisés quand les publics aiment ou n'aiment pas l'art contemporain. À l'origine, notre sujet traitait donc des phénomènes d'affinité et de rejet de l'art contemporain. Nous sommes partis, dans ce but, du constat qu'il y avait peu de production de données qualitatives autour de l'art contemporain.

Du côté institutionnel, on constate que la production de savoir autour de l'art contemporain demeure restreinte. Au niveau de l'Enquête sur les Pratiques Culturelles des Français (EPCF), la dernière analyse quantitative officielle concernant l'art contemporain a été réalisée en 2008 - elle avait déjà été produite en 1997 mais ne sera pas répétée en 2018. Qualitativement, il n'y a quasiment aucun travail qui a été réalisé, et ce depuis la mise en place du Département des Études, de la Prospective, des Statistiques et de la Documentation (DEPS). On peut, par exemple, citer un travail réalisé en 1972 par Raymonde Moulin autour du "sentiment moderne" qui, bien que crucial, ne peut rendre compte de l'évolution que l'art contemporain a depuis connu, surtout pour cause de sa propriété inhérente de redéfinition constante.

Ce manque de production qualitative peut être expliqué par un phénomène objectivant et normalisant de l'État, transposé dans son organe - le DEPS - ce premier attiré par l'objectivation du chiffre. Olivier Donnat remet en cause cette dernière en citant le souci d'interprétation du chiffre⁵¹, qui n'exprime pas une donnée objective, mais une donnée qui est traitée de différentes manières, socialement construites en fonction de ce que l'on veut expliciter. Par ailleurs, le DEPS refuse explicitement de travailler sur ce qu'ils qualifient "les goûts et les couleurs" pour produire des analyses sociologiques, une omission stratégique relative à la production de connaissances dans le champ culturel, dont la construction institutionnelle ne reflète pas forcément l'expression de la réalité sociale.

En 1999, Jacqueline Eidelman produit une enquête quantitative et qualitative sur la fréquentation des musées, où elle prend en compte les nouvelles formes de médiations, et les compétences mises en œuvre par les individus pendant la visite. Cette exposition est considérée comme une opération pilote en matière de médiation culturelle de l'art contemporain. Sylvia Girel insiste également sur la nécessité de l'interaction entre création, diffusion et réception pour comprendre les publics de l'art contemporain, et pas seulement l'analyse de la relation entre l'œuvre et les spectateurs⁵². À notre sens, la production scientifique manque d'études sur les publics et les non publics, en particulier à cause de la définition de public et de spectateur.

De plus, la production institutionnelle demeure focalisée sur les lieux historiquement légitimes de diffusion de l'art - comme les musées, les centres d'arts, les FRAC, etc.- laissant de côté la production de connaissance autour des lieux alternatifs, qui participent pourtant à la diffusion de l'art contemporain et à la création d'un ressenti contemporain.

⁵¹ Donnat, O. (1999). "Les études de publics en art contemporain au ministère de la Culture", Culture et musées, no. 16, pp. 141-150.

⁵² Girel, S. (2004). *Publics et non-publics dans les arts visuels contemporains : le paradoxe de la réception*. <https://shs.hal.science/halshs-01079402v1>

Au niveau plus global de l'art, les sociologues ont historiquement abordé les publics sous quatre angles : par des enquêtes quantitatives sur le public de masse, où l'intérêt était porté sur le profil socioprofessionnel et démographique, la fréquentation et les formes de la visite dans des lieux légitimés (musées et centre d'art) comme dans *L'Amour de l'art* de P. Bourdieu et A. Darbel. Les enquêtes qualitatives vont au contraire plutôt se focaliser sur les amateurs et les collectionneurs (comme chez Raymonde Moulin) ; ou sur les non-publics : ceux qui le rejettent, (N. Heinich avec une nomenclature des rejets), ceux qui le détruisent (D. Gamboni, *La destruction de l'art*), voire ceux qui y sont indifférents (une majorité pour O. Donnat⁵³). Globalement, la production de connaissance se centralise beaucoup autour de la figure de l'artiste contemporain - c'est un propre de la discipline qui pousse à se pencher vers une définition non restrictive de ce qu'est l'art contemporain, afin d'élargir le champ des connaissances.

L'angle qui nous intéressait particulièrement était celui des acteurs de l'art (les professionnels et les spectateurs), qui est, notamment, celui de Howard Becker, qui développe une approche du public où tous les récepteurs de l'œuvre, des experts au spectateur ordinaire, sont considérés comme un public qui réagit et produit du sens à partir de ce qu'il observe⁵⁴.

A. Problématique : Comment les artothèques, en tant que structures semi-alternatives, participent-elles à la démocratisation culturelle de l'art contemporain ?

Après ces recherches initiales, nous sommes arrivé.e.s à la conclusion que notre objet était trop vaste et complexe à étudier, et nous avons donc décidé de recadrer notre étude vers une partie plus spécifique du monde de l'art contemporain. Nous nous sommes penché.e.s sur les lieux de diffusion de l'art contemporain, leurs spécificités d'implantation, et leurs dispositifs de médiation et leur perception par le public ; pour expliciter une réflexion sociologique relative à la démocratisation culturelle.

En effet, nous nous sommes intéressé.e.s aux lieux de diffusion alternatifs et semi-alternatifs, que nous avons opposés aux lieux de diffusion institutionnels. Plus particulièrement, nous avons décidé de nous focaliser sur les artothèques : leur nature, leurs missions et leur réception auprès du public. La production scientifique autour de ces dernières reste largement sous-développée, notamment avec une approche qualitative qui pourrait mettre en lumière les phénomènes sociaux liés à la démocratisation culturelle autour desquels il est aujourd'hui difficile de raisonner. C'est pourquoi nous cherchons plus précisément à comprendre comment et par quels procédés les artothèques, ces lieux semi-alternatifs de la diffusion de l'art contemporain, participent à la démocratisation culturelle en France, en se focalisant sur leur fonctionnement et situation spécifique et leurs procédés de médiation culturelle. En d'autres mots, nous posons la question suivante :

Comment les artothèques, en tant que structures semi-alternatives, participent-elles à la démocratisation culturelle ?

⁵³ Donnat, O. (1999). "Les études de publics en art contemporain au ministère de la Culture", Culture et musées, no. 16, pp. 141-150.

⁵⁴ Becker, H. (1988). *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion

B. Hypothèses de recherche

A partir des concepts que nous avons pu développer lors de l'état de l'art et les questionnements sous-jacents qui ont pu émerger, notre problématique nous amène à développer plusieurs hypothèses afin de faire progresser notre analyse :

Hypothèse 1 : Le caractère décentralisé des artothèques, qu'il soit contraint ou volontaire, permet un rapprochement au secteur local qui favorise la démocratisation culturelle.

Lors de l'état de l'art, nous avons pu souligner le lien entre les lieux de diffusion intermédiaires et indépendants et les phénomènes de décentralisation, et la manière dont ces phénomènes ont favorisé leur développement sur le territoire français : l'implantation même des artothèques en France dépend d'une volonté explicite de décentralisation pour la culture. Cette décentralisation peut également être le résultat d'une démarche consciente de la part des artothèques pour faire valoir leur indépendance. Dans ce contexte de structures plus ou moins déconnectées du pouvoir central, cette première hypothèse suppose que, dans un premier temps, cette déconnexion a permis de renforcer le lien entre les artothèques et le secteur local : les publics, les acteurs locaux institutionnels ou non, et entreprises privées ; et dans un second temps que ce rapprochement entre l'artothèque et son secteur local favorise la démocratisation culturelle.

Hypothèse 2 : Les artothèques sont des institutions créatrices de procédés innovants de médiation culturelle qui permettent de démocratiser la culture.

Nous avons déjà établi que les artothèques, en tant que lieux de diffusion alternatifs de l'art contemporain, apportent un nouveau regard dans la manière d'interagir avec les œuvres d'art et les artistes de manière générale. Les publics sont également considérés de manière différente, comparé aux institutions traditionnelles, avec un rapport beaucoup plus direct entre l'œuvre contemporaine et son spectateur. Ici, nous supposons que cette philosophie différenciée concernant la diffusion de l'art contemporain donne naissance à de nouvelles manières de faire interagir le public avec l'œuvre d'art, sous la forme de nouveaux procédés de médiation culturelle explicitement développés, ce qui fait des artothèques une sorte de laboratoire innovant pour la médiation culturelle. Dans un second temps, nous apportons la théorie que ces innovations dans le domaine de la médiation culturelle participent à démocratiser la culture.

Hypothèse 3 : Au-delà du prêt d'œuvre, ce sont les actions et dispositifs de médiation singuliers développés par les artothèques qui assurent la réalisation de leurs objectifs de démocratisation.

Il est évident que le prêt d'œuvre est l'essence même des artothèques, dans la mesure où c'est cette notion qui les définit. De même que la fonction première d'une bibliothèque est le prêt de livres, celle d'une artothèque est le prêt d'œuvres. Malgré une grande diversité dans le mode de gestion et la forme des artothèques, cette tâche est partagée de toutes. Son objectif est simple : permettre à tous d'entrer en contact avec l'art contemporain. Il est question de rendre l'art abordable, non pas en le dévaluant de sens ou en le réduisant à une fonction décorative, mais en lui permettant d'être accessible, que ce soit, tant par un rapport de proximité, qu'un rapport d'intimité. Néanmoins, le prêt d'œuvre n'est pas la seule mission des

artothèques, ni la seule chose qui les caractérise. Parmi les activités proposées par les artothèques, qui sont constitutives de celles-ci, notre attention s'est portée sur la médiation culturelle.

L'hypothèse émise ici suppose que, au niveau des artothèques, ce n'est, non pas la fonction de prêt d'œuvre qui engendre la démocratisation de l'art contemporain, mais les actions et dispositifs de médiation conçus par et pour les artothèques et leur spécificités. L'intention de notre recherche est ainsi de mesurer l'efficacité des dispositifs de médiation sur les publics.

Hypothèse 4 : L'intervention de l'Etat dans les politiques d'acquisition et la gestion des artothèques a freiné l'objectif de démocratisation culturelle.

Auparavant, nous avons mentionné les politiques d'acquisitions de l'État et leurs conséquences sur les collections. Cette dernière hypothèse suppose que ces interventions du ministère de la Culture lors de la création des artothèques ont eu une incidence sur le fonctionnement global de ces dernières, et plus particulièrement sur leur capacité à mettre à bien leurs missions de démocratisation culturelle.

Cette hypothèse a été abandonnée une fois notre enquête commencée. Effectivement, nous avons choisi de privilégier les trois premières hypothèses, celle-ci nécessitant un important travail de recherche et d'analyse d'archives, qui aurait été trop lourd pour le temps et les moyens qui nous étaient accordés.

II. La démarche méthodologique

A. Choix de la méthode

En partant de notre remise en question de la pertinence des outils quantitatifs privilégiés par l'Etat pour effectuer un bilan satisfaisant, nous avons déduit que pour notre étude, privilégier l'analyse par les outils qualitatifs serait le plus pertinent pour affirmer ou infirmer nos hypothèses en partant des ressentis des participant.e.s interrogé.e.s : cela donne naturellement naissance à des biais sociologiques, autant de la part de l'enquêteur qui construit la grille d'entretien, que le répondant qui se place dans un certain contexte relatif à l'étude de son objet de travail. Nous tenterons de relativiser ces biais par la mise en relation des témoignages, mais aussi de les exploiter en tant que données traduisant le ressenti et le placement spécifique de l'artothèque au sein du monde de la culture, ainsi que de ceux qui y travaillent.

Nonobstant, l'outil quantitatif n'est pas non plus mis à l'écart : nous nous appuyerons pour notre analyse des publics de l'art contemporain spécifique aux artothèques sur des données recueillies par des observatoires institutionnels et indépendants, qui aident à cadrer la réflexion concernant les publics qui sont mentionnés dans notre étude.

Dans l'optique qualitative, nous avons choisi de principalement nous entretenir avec une sélection de professionnel.le.s de la culture travaillant en, avec, et autour des artothèques, afin de créer une vue aussi globale que possible de ces institutions, de leurs tendances et de leurs évolutions. La forme que l'entretien a adopté est aussi semi-directif que possible, visant à créer une réflexion commune entre l'enquêteur.euse et le.a répondant.e, pour faciliter le

dialogue et l'extraction d'informations de ressentis sociaux sans totalement orienter la réflexion du/de la répondant.e via un questionnaire rigide.

Concernant l'observation sociologique, elle pose ici naturellement un biais qui orienterait le sens de la recherche : ce biais est spécifique aux artothèques, qui de par leur variété d'implantation et de formes juridiques, ne peuvent pas toutes se doter d'espaces dédiés qu'il serait possible d'observer. L'observation sociologique seule des artothèques dotées d'espaces spécifiques orienterait la réflexion vers une seule partie de la réalité sociale que recouvre le terme d' "artothèque" : cette disparité contribue déjà à étayer le propos de cette étude.

Additionnellement, nous avons privilégié un recueil de témoignages ex post pour les expériences de médiation culturelle, en dépit des biais de perception engendrés. Cela résulte notamment du travail et de l'investissement nécessaire pour réaliser une immersion ethnographique sur longue durée autour des modes variés de médiation culturelle et de leurs résultats sur les publics dans le cadre de la démocratisation culturelle, qui sortent du cadre de ce mémoire de recherche.

B. Terrain d'enquête et outils de recherche envisagés

Nous souhaitons construire un terrain non seulement représentatif de l'impact des artothèques sur le paysage culturel français, mais qui répond également le mieux aux hypothèses que nous avons posées. Nous allons tenter de contacter le plus de professionnel.le.s possible, afin de rendre compte des modalités spécifiques à chaque artothèque, qui nous aideront à construire un résultat d'analyse plus proche de la réalité. Naturellement, ce travail va commencer par la création d'une grille d'entretien évolutive organisée en thèmes, selon nos hypothèses. L'idée est d'adapter cette grille en fonction de l'interlocuteur.trice, de manière préalable à l'entretien, mais également de la faire évoluer pendant l'entretien en fonction de la pertinence des thèmes évoqués à l'interlocuteur.trice et son envie de s'exprimer sur ces derniers.

Pour poursuivre notre démarche, nous envisageons ensuite de créer un dossier, le plus complet possible, recensant toutes les artothèques de France, en prenant en compte le plus de facteurs possibles : leur localisation géographique, la date de leur création, la nature de leur implantation administrative (au sein d'une médiathèque, d'une galerie, d'un FRAC, indépendante...) et géographique (en milieu rural, en ville, en périurbanité), leur statut juridique, leurs modalités d'adhésion et leur participation ou non au projet de l'ADRA : cette étude représentative nous permettrait également de construire une carte des artothèques, afin d'étudier de plus près les spécificités de leur implantation, et notamment en déduire des tendances géographiques si elles s'avèrent pertinentes. Ce dossier pourra également servir pour tout suivi des contacts lors de l'entrée sur le terrain.

De plus, nous aimerions effectuer une analyse approfondie des catalogues et collections des artothèques pour en déduire des données concernant leur évolution esthétique, et créer un lien avec leur évolution en tant que structures ; mais aussi essayer de cataloguer les grandes lignes de la direction artistique des artothèques, au global et selon l'implantation. Cette analyse se présenterait idéalement sous la forme d'un tableau recensant les courants esthétiques favorisés, pour ensuite l'intégrer dans une analyse comparative relative à toutes les artothèques.

Dans la mesure du possible, nous envisageons aussi de construire et administrer un questionnaire de fréquentation dans plusieurs artothèques de natures différentes, afin de pouvoir produire une analyse précise des différents publics qui les fréquentent, et d'ainsi pouvoir expliciter les liens entre les déterminants sociaux du public et la nature de l'artothèque.

En retour d'entretien, nous souhaitons également mettre en place une nomenclature où regrouper les réponses des interlocuteurs.trices selon le thème et la question posée, afin de pouvoir traiter les réponses de manière ordonnée et faciliter le traitement des données et la rédaction du compte-rendu d'analyse

Finalement, à défaut de pouvoir réaliser une observation ethnologique en immersion des procédés de médiation, nous souhaitons recenser au mieux possible l'ensemble des procédés de médiation culturelle employés par les artothèques en créant une liste thématique qui prendrait en compte la conception, la mise en œuvre, et le bilan ou les résultats, dans la mesure du possible.

III. Mise en œuvre de la démarche

Tout d'abord, commençons par expliciter quelques difficultés rencontrées pour accéder au terrain d'enquête, et sur le terrain lui-même.

Un des facteurs les plus impactants a été la disparité rencontrée entre les artothèques membres de l'ADRA et non-membres de l'ADRA. En effet, être artothèque membre de l'association de l'ADRA suppose d'avoir au minimum une personne employée de manière permanente, ce qui facilite beaucoup les prises de contact avec ces artothèques. Dans le cas des artothèques indépendantes, souvent associatives, ou le cas échéant sans employé.e permanent.e, il a été très difficile d'établir le contact malgré de nombreuses relances, ce qui explique la sous-représentation des artothèques non-membres de l'ADRA. Cependant, les critères d'adhésion de l'ADRA supposent également un projet d'artothèque plus impliqué avec des actions régulières et concrètes, dont l'étude nous a semblé plus pertinente : c'est cette volonté de faire exister et évoluer l'artothèque dans le paysage culturel, portée par la charte de l'ADRA qui nous a poussé à nous intéresser autant aux artothèques membres.

Conjointement, l'adhésion à l'ADRA suppose également une charge de travail supplémentaire pour les président.e.s et directeur.ice.s d'artothèque, et donc un emploi du temps plus chargé qui complique également la prise de contact. Nous n'avons pas réussi à nous entretenir avec certain.e.s des membres les plus actifs.ves de l'association, mais le témoignage de la personne représentante de l'ADRA nous a permis de compléter les ressentis rassemblés.

De plus, il a été impossible de recueillir des données de fréquentation spécifiques aux artothèques interrogées, encore une fois par manque de moyens ou par manque de temps pour réaliser une étude des publics. Pour les artothèques de l'ADRA, une étude de fréquentation a cependant été réalisée pour l'association⁵⁵ mais elle n'inclut pas toutes les artothèques membres du réseau.

⁵⁵ Gauzente, C. Moureau, M. Sagot-Duvauroux, D. Mouate, O. Zoller, T. (2022) La place des artothèques dans le monde de l'art contemporain – une analyse à partir du regard des adhérent.es. ADRA – Association de Développement et de Recherche sur les Artothèques. {hal-04809803}

A. Contexte et administration de l'enquête

a) L'échantillon

Nous avons comptabilisé au total soixante-dix artothèques sur le territoire. Ce chiffre est probablement inexact pour les raisons mentionnées précédemment. L'équipe ARP avait quant-à elle recensé soixante-cinq artothèques publiques, dont trente-cinq membres de l'ADRA. Nous avons choisi, au vu de leur histoire distincte, de ne pas prendre en compte les artothèques privées dans notre enquête.

Nous avons pris contact avec trente artothèques, parmi elles, vingt font partie de l'ADRA. Notre pré-sélection s'est basée sur plusieurs critères : des artothèques de l'ADRA et indépendantes, avec des dispositifs de médiation ou non, et des implantations et formes juridiques variées.

b) Présentation des entretiens avec des professionnel.le.s

En résumé, nous avons réalisé neuf entretiens avec onze professionnel.le.s. Le premier entretien s'est déroulé en amont de la mise en œuvre de notre enquête. Cet entretien, avec la responsable et l'ancienne responsable de l'artothèque de Nantes en mai 2024, nous a permis de mieux cadrer et appréhender notre sujet, et ainsi de récolter des données plus précises sur l'histoire des artothèques et de leur fonctionnement.

Par la suite, la majeure partie des entretiens s'est déroulée sur l'année 2025, période au cours de laquelle nous avons récolté des informations sur cinq artothèques du réseau de l'ADRA, et deux artothèques indépendantes. Le dernier entretien effectué était avec une représentante de l'ADRA.

Les profils des enquêté.e.s sont similaires : dix femmes et un homme, principalement des responsables ou des chargé.e.s de médiation et/ou diffusion. Seulement une des enquêté.e.s n'est pas membre d'une artothèque, mais coordinatrice du réseau de l'ADRA. Voici une présentation plus détaillée du profil de chaque interrogé.e et de leur structure correspondante.

Exemple : Initial / Genre / Nom du poste

- Ville, Département et Région / Date de création / Zone / Statut juridique / Implantation / Collection⁵⁶ / Effectif / Réseau ADRA

1. K. / Femme / Responsable de l'Artothèque
Structure : Vienne (86), Nouvelle-Aquitaine / 1996 / Zone urbaine / Municipal / Médiathèque / 990 œuvres / 1 / Membre ADRA
2. A. / Femme / Chargée de médiation
Structure : Caen, Calvados (14), Normandie / 1986 / Zone urbaine / Association déclarée / Autonome / 4000 œuvres / 5 / Membre ADRA
3. M. / Femme / Responsable de l'artothèque
Structure : Nantes, Loire-Atlantique (44), Pays de la Loire / 1986 / Zone urbaine / EPCC / École supérieure / 900 œuvres / 1,5 / Membre ADRA

⁵⁶ Chiffre approximatif du nombre d'œuvres dans la collection

4. L. / Femme / Administratrice - Directrice de l'artothèque
Structure : Idem 3.
5. V. / Homme / Adjoint Pôle Image et Son
Structure : La Roche-sur-Yon, Vendée (85), Pays de la Loire / 1998 / Zone semi-urbaine / Municipal / Médiathèque / 1500 œuvres / Inconnu / Membre ADRA
6. C. / Femme / Chargée de mission artothèque
Structure : Plusieurs lieux de prêt, Lot (46), Occitanie / 2002 / Zone rurale et semi-urbaine / Départemental / Multiples (médiathèques, bibliothèques, etc) / 1250 œuvres / 1,5 / Membre ADRA
7. D. / Femme / Chargée de diffusion
Structure : Idem 6.
8. C. / Femme / Coordinatrice réseau chez l'ADRA
Structure : 1999 / Associatif / 47000 œuvres (sur la totalité du réseau ADRA)
9. O. / Femme / Responsable de l'artothèque
Structure : Moselle (57), Vosges (88), Meurthe-et-Moselle (54), Grand Est / 2012 / Zone rurale, semi-urbaine et urbaine / Associatif / Multiples (médiathèque, bibliothèques, centre d'art) / 650 œuvres / Inconnu / Membre ADRA
10. F. / Femme / Chargée de mission
Structure : Nay, Pyrénées-Atlantiques (64), Nouvelle-Aquitaine / 2003 / Zone rurale / Associatif / Centre d'art / 300 œuvres / Inconnu / Indépendante
11. E. / Femme / Responsable de l'artothèque
Structure : Grabels, Hérault (34), Occitanie / 2009 / Zone semi-urbaine et urbaine / Associatif / Autonome / 0 œuvres (prêt) / 0 / Indépendante

c) Les outils développés

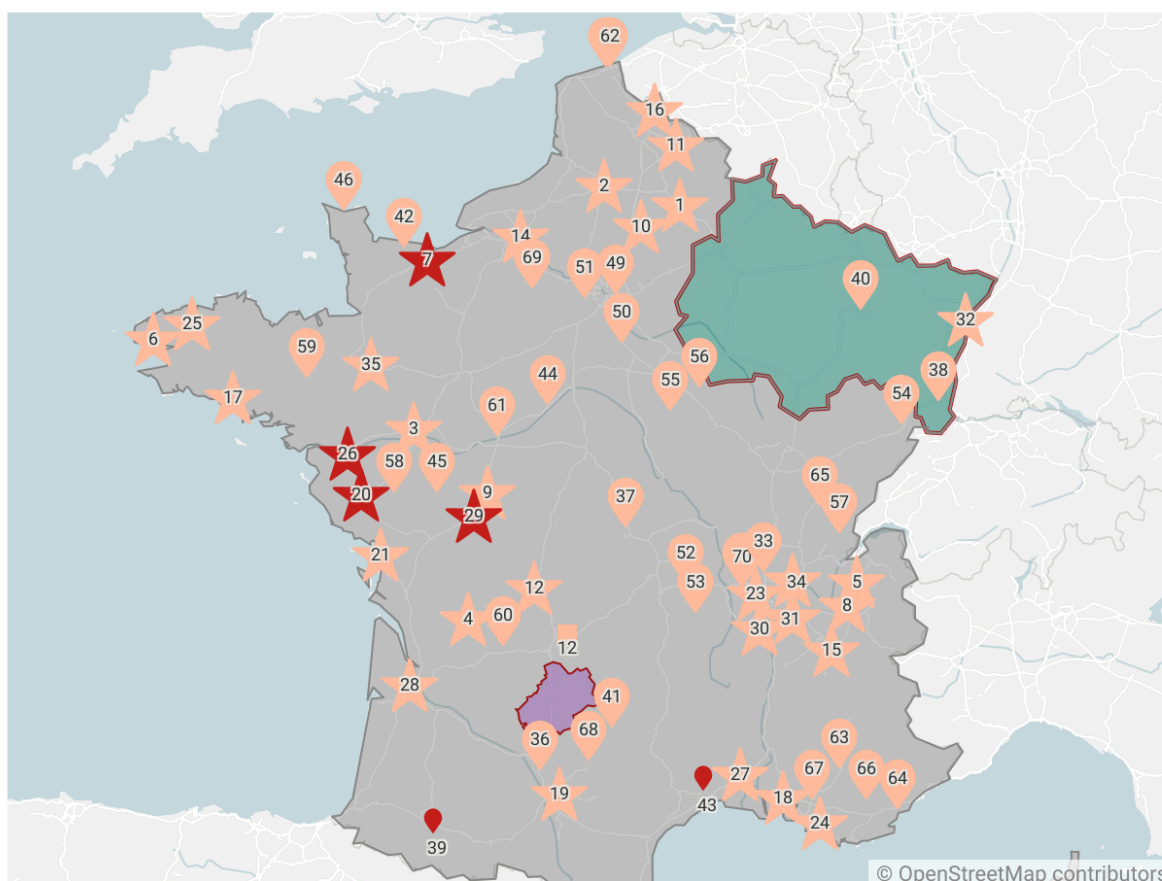
En premier lieu, nous avons chacun réalisé un guide de questions pour nos entretiens relatifs à nos hypothèses propres. Ces guides n'étaient pas figés, et bien qu'ils partageaient sensiblement toujours les mêmes thèmes, ils changeaient pour s'adapter aux spécificités de chaque artothèque et de leurs représentant.e.s.

Au cours de notre enquête, nous avons mis en place plusieurs outils afin de faciliter l'analyse de nos résultats. De manière à pouvoir centraliser et comparer les données récoltées lors des entretiens, nous avons conçu un tableau répertoriant les réponses des enquêté.e.s, en fonction des thèmes et des sous-thèmes de nos guides d'entretiens. Ce tableau a grandement simplifié l'analyse des éléments recueillis, et nous a aidés à repérer les tendances, les similitudes et les divergences entre les artothèques interrogées.

Sous forme de tableau également, nous avons établi une liste des artothèques présentes sur le territoire français, publiques et privées. Ce recensement nous a permis de comparer les statuts juridiques, les dates de créations, les zones d'implantations (rurale, semi-urbaine, urbaine, métropolitaine), les tarifs et les modalités d'emprunt, ainsi que les

formes des artothèques (médiathèque, autonome, musée, etc). Toutes ces informations ont été récoltées sur les sites internet des artothèques, le site de l'ADRA, et celui du CNAP. Cette liste nous a permis d'établir une carte des artothèques sur le territoire français, en différenciant les artothèques ADRA et hors ADRA, ainsi que les artothèques interrogées ou non.

Liste des artothèques répertoriées



Légende :

- Artothèques non interrogées ★ Artothèques (ADRA) ● Artothèques interrogées
- ★ Artothèques interrogées (ADRA) ■ Relais Artothèque Nouvelle-Aquitaine - Non interrogée
- Réseau Artothèque Grand Est/Plus vite - Interrogée (ADRA)
- Réseau Artothèque du Lot - Interrogée (ADRA)

Figure 1 : Liste des artothèques répertoriées

B. Redressement et validité des données

Avant de rentrer dans l'analyse des résultats et les réponses à nos hypothèses, il est essentiel de rappeler les limites de notre sujet et le risque possible de non-exhaustivité présent dans notre recherche. Etant donné que nous n'avons pas interrogé l'intégralité des artothèques, mais juste une certaine partie, les conclusions que nous tirons dans la suite de ce mémoire sont valables dans un contexte donné précis. Notre recherche nous a tout de même permis de récolter un nombre suffisant d'informations relatives à la compréhension du phénomène souhaité.

En outre, se pose toute la complexité d'observer l'impact réel de la médiation sur les populations en matière de démocratisation culturelle. Il existe peu de données quantitatives et qualitatives sur les publics des artothèques. Nous possédons des données sur les emprunteurs.euses, mais il ne s'agit pas de la population étudiée ici. Nous nous intéressons aux publics présents lors des médiations, qui, pour plusieurs facteurs, sont des publics délicats à observer. D'abord, par la nature même de la médiation, et de la démocratisation, qui suppose un temps important d'observations pour déterminer l'influence de ces dernières sur les publics ainsi que les effets sur leur relation et l'accès à l'art. Au vu des attendus de ce mémoire de master, nous ne sommes pas en capacité d'administrer ce genre d'enquête.

Toutefois, il nous est possible de nous entretenir avec des professionnel.le.s du secteur, qui sont présent.e.s sur place, parfois depuis la création de l'artothèque, et d'extraire des données à partir de leurs expériences, leurs observations, et les retours qui leur sont fait. De ce fait, il nous a été possible d'obtenir des données sur des périodes plus longues que celle qui nous était allouée.

Le caractère multiple et changeant des populations et des dispositifs est une autre raison expliquant la difficulté à étudier ce public. Malgré la connaissance de leur public, les artothèques sont rarement dotées d'études sur ce dernier. Pour des raisons qui sont similaires aux nôtres. En effet, les publics de la médiation se renouvellent continuellement, qu'ils s'agissent de projets à long terme, avec des collèges ou des lycées par exemple, ou bien de projets à court terme. Ils peuvent également être difficiles à quantifier au vu du nombre de dispositifs différents proposés. D'ailleurs il est aussi possible que quantifier ces publics n'ait pas d'intérêt réel pour les artothèques.

Pour conclure, dans le cas spécifique des artothèques, il est également intéressant de repenser à ce que le terme de médiation englobe exactement. En effet - et nous aborderons ce point plus en détail dans le prochain chapitre - si l'on part de l'idée que la médiation dans les artothèques contient d'autres actions que des temps et des dispositifs concrets, il est d'autant plus délicat d'en observer ses publics.

CHAPITRE III. ANALYSE COMPARATIVE DES DONNÉES RECUEILLIES.

I. Une pluralité de fonctionnements et de territoires avec un objectif commun

Après avoir pu parler avec plusieurs responsables d'artothèques, il convient de décrire plusieurs modes de fonctionnement qui, s'ils ne constituent pas un tableau parfaitement représentatif du monde des artothèques, donnent une idée de la variété qu'il est possible de rencontrer ; dans le but d'apposer ces observations avec les hypothèses que nous avons émises.

A. Des manières d'exister propres à chacune

Parmi les huit artothèques avec lesquelles nous nous sommes entretenues, conjointement avec les soixante-dix artothèques que nous avons pu recenser, nous avons observé une grande diversité dans les formes que pouvaient adopter l'artothèque, ainsi que dans la réalité sociale qu'elle peut recouvrir. Nous allons tout d'abord expliciter les types d'artothèques avec lesquelles nous avons pu nous entretenir pour en déduire leurs spécificités d'existence, d'implantation et de fonctionnement. Conjointement, nous relèverons les potentiels avantages, épreuves et inconvénients perçus dont les personnes interrogées ont pu nous faire part.

a) Les formes juridiques

Au-delà de la distinction d'appartenance ou non au réseau de l'ADRA dont nous expliciterons les spécificités plus tard, les artothèques que nous avons pu interroger diffèrent surtout dans leur forme juridique.

L'artothèque peut, dans la plupart des cas, être une association indépendante, une association rattachée à une autre institution (culturelle ou non), ou une subdivision ou service d'une institution préexistante. Ces différences présentent des circonstances différentes quant au fonctionnement quotidien.

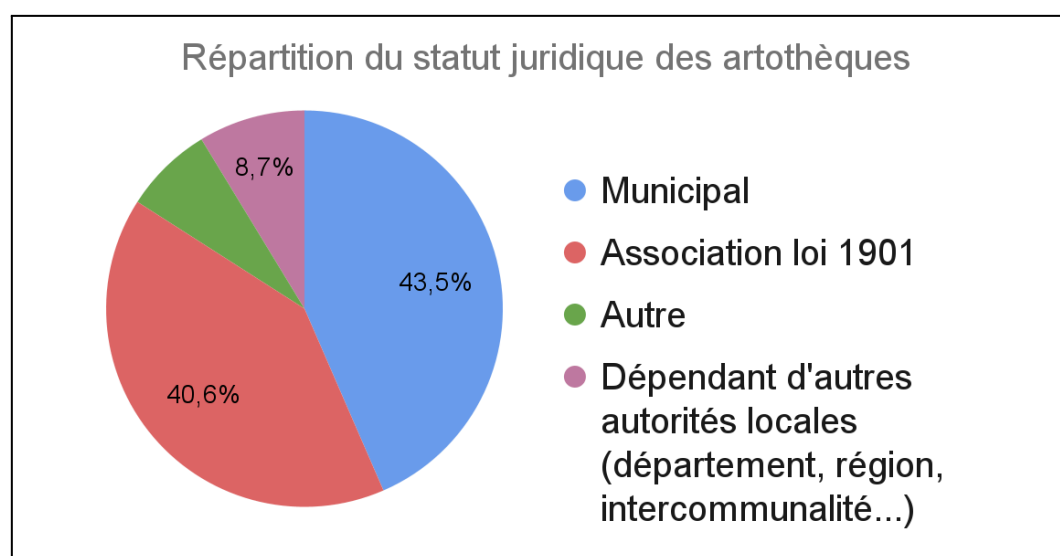


Figure 2: Répartition du statut juridique des artothèques

Dans le graphique ci-dessus, qui prend en compte les soixante-dix artothèques que nous avons observées, on peut voir qu'une grande majorité des artothèques sont soit rattachées à l'autorité publique (qu'elle soit municipale ou autre), soit une association déclarée de la loi de 1901. Afin d'éclaircir ces tendances, nous allons nous concentrer sur les artothèques avec qui nous avons pu parler en plus de détail.

Dans celles que nous avons interrogées, nous trouvons :

1. Deux artothèques rattachées juridiquement à une médiathèque. Étant un service public, elle est rattachée à la mairie.
2. Une artothèque rattachée juridiquement à une école des beaux-arts, formant un établissement public de coopération culturelle (EPCC) avec celle-ci, dépendant de la ville.
3. Trois associations de la loi 1901, indépendantes administrativement.
4. Une association de droit local.
5. Une artothèque rattachée au service culturel départemental, présente sur plusieurs lieux.

Pour le cas des artothèques qui sont rattachées juridiquement à un service public, elles nous ont fait part de plusieurs avantages que cette situation présente : tout d'abord, cela permet, dans un climat politique favorable à la culture, un financement stable et indépendant de tout fonctionnement marchand. Cela assure, avec un budget stable, de se doter d'une collection propre grâce à des acquisitions régulières. Ces œuvres demeurent, en somme, dans le domaine public, mais elles restent la responsabilité de l'artothèque et de son projet artistique. Cette dernière en assure la conservation et la diffusion : qui sont deux problématiques qui peuvent survenir à cause d'un manque de budget - à savoir la détérioration des œuvres d'art et la non-diffusion des œuvres.

Ce budget de fonctionnement permet également aux artothèques concernées de se doter d'un ou plusieurs salarié.e.s permanent.e.s, d'un budget d'acquisition, et d'entreprendre des actions plus ambitieuses en tant que lieu culturel : pour accroître sa visibilité et remplir ses objectifs tout en bénéficiant d'une reconnaissance institutionnelle. Dans le sens contraire, les personnes interrogées nous ont fait part d'une certaine rigidité et lourdeur administrative liée au cadre public, ainsi qu'une perte d'autonomie que nous décrirons dans un exemple ultérieur.

Dans le cas des artothèques associatives, cette stabilité et ces ambitions sont plus rares. Pour des raisons de financement et de visibilité, il peut être difficile de sortir de la fonction primaire de prêt de l'artothèque, voire même de perdurer en tant que structure culturelle. Même si les répondant.e.s à nos entretiens dans le cadre associatif aimeraient souvent mettre en place des projets plus ambitieux dans la diffusion et la médiation culturelle, le manque généralisé d'employé.e.s permanent.e.s et la dépendance vis-à-vis du bénévolat rend le cadre de travail complexe, et le manque de financements en dehors des frais d'adhésion peut être un frein aux projets. Les associations auxquelles nous avons parlé sont dans un cas entièrement financées par ses abonné.e.s, et dans l'autre, dépendantes d'une plus grande association qui fonctionne en grande partie grâce à des subventions.

Cependant, ce statut associatif permet également une grande indépendance vis-à-vis du secteur culturel institutionnel, ce qui peut constituer pour elles une revendication de leur côté alternatif ; l'intervention des pouvoirs publics peut en effet entrer en considération dans la sélection d'œuvres d'art, comme nous l'a précisé K., une répondante travaillant dans une artothèque intégrée à une médiathèque

“y avait une jeune photographe qui avait fait des photos que je trouvais très intéressantes, avec une petite fille sur un canapé avec une jupe un peu relevée, j'ai censuré, je ne peux pas acheter ça. Peut-être que mes collègues dans des associations le font, moi la médiathèque je ne peux pas. [...] On a eu un problème avec une œuvre de street art qu'on a achetée, il y a eu une lettre anonyme qui a été envoyée au préfet, j'ai vu les RG⁵⁷ débarquer dans l'artothèque, je suis vigilante. On dépend d'une médiathèque et on dépend de la mairie.”⁵⁸

Le statut d'association est également moins restrictif dans le cadre du projet d'artothèque, dans la mesure où les modalités de prêt, d'emprunt et la gestion des collections sont entièrement indépendantes et gérées par l'association. En réponse à nos interrogations vis-à-vis du statut associatif, une revendication que nous avons entendue est une proximité sociale accrue avec le secteur local, qu'elle soit contrainte ou voulue. Nous reviendrons dans cette partie sur la particularité du facteur de localité apposé aux artothèques.

b) Les structures et l'implantation

En plus de la variété dans le statut juridique, on observe une grande diversité dans l'implantation et le fonctionnement des artothèques. Dans l'échantillon que nous avons pu observer de loin comme de près, il n'existe pratiquement pas deux artothèques qui fonctionnent identiquement, même si elles partagent généralement un socle commun de valeurs artistiques et sociologiques.

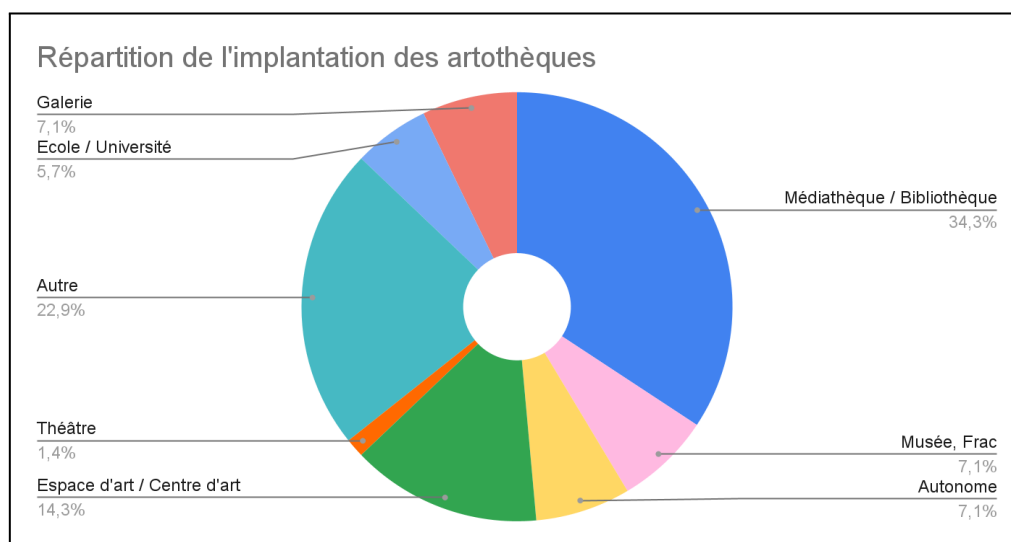


Figure 3 : Répartition de l'implantation des artothèques

Comme on peut l'observer sur le graphique ci-dessus, la variété d'implantation est encore plus vaste que la variété juridique. En conséquence, on se rend compte qu'il est

⁵⁷ Renseignements Généraux

⁵⁸ Selon K. (Annexe 22)

difficile de produire des connaissances généralisées sur les artothèques si on les considère comme un seul groupe uni, mais l'on peut tout de même rendre compte des spécificités d'implantation avec lesquelles nous avons pu interagir directement. Pour ce faire, nous avons mis au point un tableau regroupant toutes les artothèques interrogées, en mettant l'exergue sur leur type d'implantation :

Profil de la structure					
Nom et Lieu	Département	Zone	Statut	Implantation	ADRA
Artothèque / Médiathèques Grand Poitiers	Vienne (86)	Urbaine	Service municipal	Médiathèque	Oui
Artothèque de Caen	Calvados (14)	Urbaine	Association loi 1901	Autonome	Oui
Artothèque des Beaux-Arts de Nantes	Loire-Atlantique (44)	Urbaine	Établissement public de coopération culturelle (EPCC)	École des Beaux-Arts	Oui
Artothèque des médiathèques de La Roche-sur-Yon Agglomération	Vendée (85)	Semi-urbaine	Service municipal	Médiathèque	Oui
Artothèque du Lot	Lot (46)	Rurale et Semi-urbaine	Service départemental	Multiples (médiathèques, bibliothèques)	Oui
Artothèque Grand Est	Moselle (57), Vosges (88), Meurthe-et-Moselle (54)	Rurale, Semi-urbaine et Urbaine	Association de droit local	Itinérante et points relais (médiathèques, etc.)	Oui
Artothèque Nayart	Pyrénées Atlantiques (64)	Rurale et Semi-Urbaine	Association loi 1901	Intégrée à un centre d'art	Non
Artothèque de Montpellier	Hérault (34)	Urbaine et Semi-Urbaine	Association loi 1901	Indépendante sans local fixe	Non

Figure 4 : Profil de la structure

Dans les artothèques que nous avons interrogées, nous trouvons donc :

1. Deux artothèques déployées sur plusieurs sites, pour lesquelles les œuvres sont partagées entre plusieurs artothèques (ou médiathèques) relais.
2. Deux artothèques implantées dans une médiathèque municipale.
3. Une artothèque avec un espace autonome, implantée à proximité d'autres services culturels municipaux.

4. Une artothèque sans local permanent, fonctionnant par expositions périodiques avec un local de stockage séparé, dédié aux œuvres.
5. Une artothèque implantée dans un centre d'art contemporain.
6. Une artothèque implantée au sein d'une école des Beaux-Arts.

D'abord, l'implantation dans un lieu qui connaît déjà une grande fréquentation, comme dans le cas des artothèques implantées dans les médiathèques ou les pôles culturels, offre généralement une bonne visibilité et une circulation accrue des publics, ainsi qu'une mutualisation des moyens déjà établis, qui contribuent au(x) projet(s) de l'artothèque. Dans le cas de l'artothèque de Nantes, implantée au sein d'une école des Beaux-Arts, cela permet également une mise en relation directe avec les artistes. Toutefois, cela peut aussi mener à une dilution de l'identité de l'artothèque dans l'identité de la structure qui l'héberge, et donc créée dépendance et une identité moins affirmée, ainsi que de procédés administratifs dépassant le cadre de l'artothèque stricto sensu.

L'implantation indépendante et autonome, elle, offre un espace dédié à l'artothèque qui permet une spécialisation du lieu pour les projets entrepris, ainsi qu'une identité clairement définie d'artothèque. Ces artothèques peuvent se doter de lieux d'expositions permanents, et abriter des actions de médiation culturelle sous leur toit. Cependant, ce peut être une épée à double tranchant : à cause d'un manque de reconnaissance et de sensibilisation autour des artothèques auprès du grand public, qui s'exprime par une plus faible fréquentation de ces lieux clairement définis.

Pour une partie des artothèques avec lesquelles nous nous sommes entretenus, elles n'ont pas de lieu fixe sur lesquelles s'installer. Cela offre comme avantage une grande mobilité, avec le but d'impacter plus de publics en pouvant s'établir sur une plus grande zone géographique. Mais aussi un plus grand panel social de publics, avec toutefois une contrainte logistique évidente liée aux déplacements des équipes et des œuvres d'art : contrainte qui peut être évitée en stockant les œuvres dans les lieux d'exposition et de stockage définis, mais qui nécessite tout de même le montage et démontage constant d'expositions.

c) Les services proposés

Comme nous avons pu le mentionner lors de notre état de l'art, la première mission des artothèques est le prêt. Souvent pour une durée de un à trois mois, sous réserve de payer un abonnement (souvent avec une grille tarifaire en fonction du statut de l'emprunteur) cette fonction intrinsèquement liée au terme d'artothèque peut cependant se présenter sous différentes formes.

Si la plupart des artothèques équivalent le prêt d'une œuvre au fait d'emprunter un livre ou un DVD dans une médiathèque, pour d'autres, le prêt peut être synonyme de location. Cette disposition n'est pas du tout populaire auprès des artothèques, en particulier celles du réseau de l'ADRA, à cause de sa connotation marchande, mais on la retrouve chez les artothèques indépendantes hors-réseau. On retrouve cette notion de location chez seulement un seul de nos enquêtés, mais nous avons également pu la voir de plus loin lors de notre recensement des artothèques de France. Chez notre répondant, la notion de location est employée en conséquence de leur mode de fonctionnement atypique : en plus des frais d'adhésion à l'association (qui est souvent la seule condition d'emprunt - en plus d'un chèque

de caution éventuel) chaque oeuvre a un tarif d'emprunt différent en fonction de sa taille et de sa valeur.

Ce "mode de fonctionnement atypique" que nous avons mentionné, nous avons pu l'observer chez les deux artothèques en dehors du réseau de l'ADRA que nous avons interrogées. En substance, il peut être très onéreux de constituer une collection pour le prêt, et les artothèques vont préférer travailler en partenariat direct avec les artistes, qui prêtent leurs œuvres à l'association pendant une durée définie, moyennant ou non rémunération. Ce mode de fonctionnement peut s'avérer avantageux pour les artistes, qui jouissent d'une visibilité accrue et proposent également leurs œuvres à la vente pour les particuliers. Comme nous le mentionne une répondante à nos entretiens en milieu associatif, elle considère que ce mode de fonctionnement est le plus répandu au sein des artothèques associatives :

*"La plupart des artothèques associatives fonctionnent comme ce que je viens de vous décrire, c'est-à-dire que les artistes prêtent avec un contrat de prêt aux assos, mais on n'a pas les moyens d'acheter. Donc ça, par contre, c'est vraiment la grosse différence entre une artothèque municipale ou étatique, peu importe d'où elle vient, comme celles qui font partie du réseau ADRA. Et c'est pour ça que souvent, ils ont du multiple, d'ailleurs, parce que ça revient moins cher d'acheter du multiple que d'acheter des œuvres d'art."*⁵⁹

Dans les deux cas que nous avons observés, cette manière de fonctionner permet également à l'artothèque de se rémunérer : dans un cas, en faisant payer les frais d'adhésion à l'association aux artistes qui prêtent leurs oeuvres, et dans l'autre en retenant un pourcentage de l'argent généré par la vente des oeuvres prêtées à l'artothèque.

Ensuite, nombreuses sont les artothèques qui vont au-delà de leur seule fonction de prêt pour proposer des actions de médiation culturelle. Elles peuvent se présenter avec une grande diversité de formes, c'est pourquoi nous avons décidé d'en parler plus en détail dans une partie qui leur est réservée. Les artothèques peuvent également proposer des expositions et interventions d'artistes au-delà de leur fonction de prêt, mais ne rentrent pas forcément dans le cadre de la médiation culturelle stricto sensu.

*
**

En somme, grâce aux données que nous avons pu récolter de près ou de loin, relatives à la forme juridique, aux spécificités d'implantation et aux modes d'actions, il nous semble judicieux de parler des artothèques comme un ensemble éclectique et presque décousu d'appareils culturels, se définissant sur un spectre allant de l'indépendance totale à la dépendance totale aux pouvoirs publics. Nous avons également prouvé que l'artothèque pouvait se présenter sous une variété de formes, entre l'intégration aux appareils culturels existants et la dématérialisation ou démultiplication de l'artothèque en tant que structure culturelle. Les artothèques présentent également des différences dans la variété des actions entreprises, là où le fossé le plus creusé est entre l'artothèque associative et l'artothèque plus institutionnelle.

Suite à ce bilan qui met l'exergue sur les différences entre les artothèques, nous allons effectuer le procédé inverse, et expliciter la philosophie commune aux artothèques que nous avons pu déceler lors de nos entretiens, et ainsi effectuer un rapprochement idéologique de

⁵⁹ Selon E. (Annexe 20)

cet ensemble décousu administrativement et juridiquement, dans le but d'établir des caractéristiques communes et spécifiques aux artothèques.

B. La philosophie commune aux artothèques, le socle d'un réseau grandissant

Si ces artothèques diffèrent sur le papier, nous avons cependant pu nous rendre compte en parlant de plus près avec elles, qu'il existe une philosophie commune qui rassemble les artothèques existantes.

*“Parce que [...] c'est vraiment notre ADN, d'échanger, de partager, de rencontrer, de défendre. [...]. C'est vraiment ça sur lequel on se bat énormément.[...] Je trouve que c'est vraiment de l'emprunt. C'est comme on emprunte un bouquin. Pour moi, c'est vraiment ça.”*⁶⁰

Cette citation permet d'amorcer l'idée des principes philosophiques clés de l'artothèque, dans la forme qu'elle a adoptée en France. Nous allons maintenant tenter d'explicitier ces “piliers” à l'aide des entretiens sociologiques réalisés avec les professionnel.le.s des artothèques.

a) L'idéologie de l'artothèque : un ressenti partagé

Si l'on se penche sur la charte de l'association de l'ADRA, ainsi que les témoignages recueillis lors des entretiens sociologiques, on trouve plusieurs valeurs communes aux artothèques.

Tout d'abord, l'artothèque s'inscrit globalement dans le paysage culturel français, avec un rapport de distinction vis-à-vis des institutions traditionnelles. En effet, un des premiers objectifs cités par les artothèques est le soutien de la création contemporaine : avec des critères de professionnalité pour les artistes bien établi.e.s comme le numéro de SIRET ou le rattachement à la maison des artistes (MDA), elles assurent le soutien des artistes professionnel.le.s, et rejettent généralement les artistes amateurs.ices ou “*artistes du dimanche [sic]*”⁶¹. Cependant, et surtout pour les artothèques institutionnalisées, l'œuvre prime sur l'artiste, et le but est surtout le soutien financier par l'acquisition et la formation de collections qui augmentent la visibilité des artistes. Pour les artothèques non institutionnalisées, en dehors du secteur public, elles peuvent plutôt servir de tremplin ou de catalogues pour les artistes souhaitant mettre leurs œuvres à la vente pour des particuliers.

Ce primat de l'œuvre s'exprime aussi par le choix de la forme d'artothèque pour ces institutions : en opposition aux musées, galeries ou FRAC, la volonté principale observée est de faire circuler ces œuvres pour les faire voir par le plus grand nombre possible, de rompre l'isolement des collections amassées puis rangées par les organes culturels traditionnels. D'après nos répondant.e.s, cette impulsion viendrait des artistes, qui voulaient une meilleure visibilité active sur leur travail, plutôt qu'une reconnaissance institutionnelle établie.

L'artothèque revendique aussi généralement son intégration locale, par sa participation aux dynamiques territoriales (nous reviendrons sur cette spécificité dans une partie ultérieure) ainsi que sa proximité avec les publics, thèmes que l'on pourra voir en détail

⁶⁰ Selon E. (Annexe 20)

⁶¹ Selon K. (Annexe 22)

lorsqu'on parlera de la médiation culturelle et des publics. Cette proximité s'exprime par un contact direct, qu'il soit amorcé par le spectateur ou par l'artothèque, entre les œuvres et les publics, mais parfois aussi entre les artistes et les publics. L'artothèque se considère et se positionne comme plus accessible, moins intimidante, et utilise ces avantages afin d'avancer ses projets de démocratisation culturelle.

La démocratisation culturelle est également une pierre angulaire de l'artothèque. Beaucoup de projets de médiation culturelle sont mis en place à cet égard, mais nous ferons un résumé et une analyse plus approfondie de ces dispositifs ainsi que leur efficacité perçue dans la partie dédiée à la démocratisation culturelle. Ce qu'il faut ici retenir, c'est que le terme de démocratisation culturelle fait référence à un contact plus accessible et plus direct à l'œuvre, et le tissage de liens puissants avec les publics, qui passe notamment par l'importance du territoire local.

b) L'ADRA : artothèques membres et non membres

Nous avons pu mentionner de nombreuses fois au cours de ce mémoire l'Association de Développement et de Recherche sur les Artothèques, l'ADRA, mais nous avons attendu cette partie pour en faire une description plus précise, dans le but d'y apposer une analyse de son impact dans le monde des artothèques.

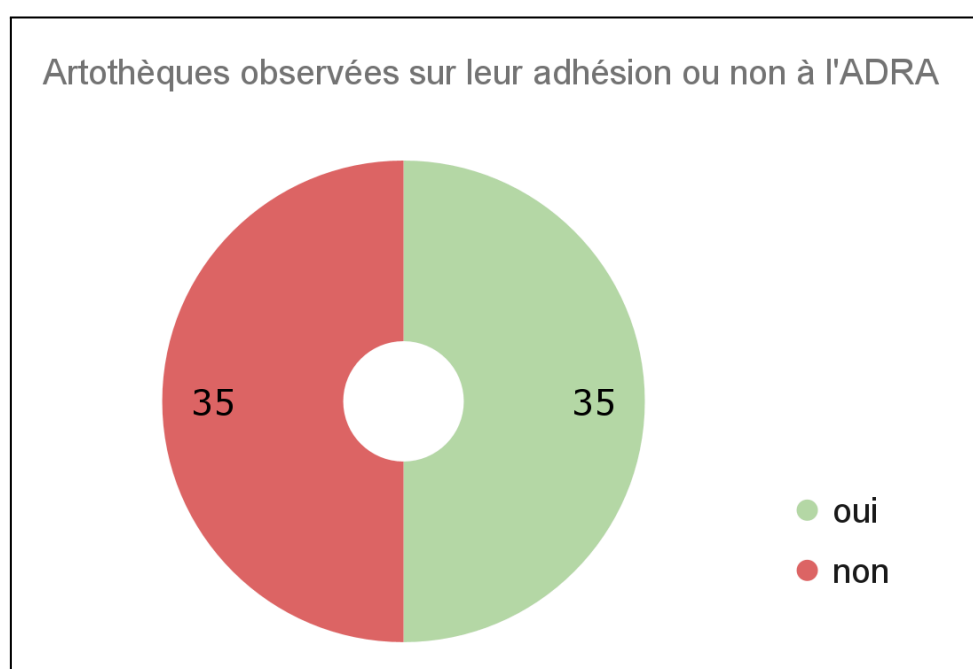


Figure 5 : Artothèques observées sur leur adhésion ou non à l'ADRA

Comme nous avons pu l'observer lors de notre recensement de toutes les artothèques en France, 50% d'entre elles appartiennent au réseau ADRA. Pour notre étude rapprochée, effectuée par entretiens sociologiques, seulement deux sur huit artothèques interrogées ou 25% sont en dehors du réseau de l'ADRA. Celles faisant partie de l'ADRA présentent cependant un avantage pour l'observation de la place générale des artothèques dans le monde de la culture, car elles agissent en fonction d'une charte commune à toutes les artothèques vers un projet culturel consistant et ambitieux.

En effet, l'adhésion à l'ADRA suppose tout d'abord un degré d'investissement et d'autonomie de fonctionnement : selon leur site internet⁶², il faut d'abord se doter d'un projet culturel et artistique clair, un budget annuel d'acquisition et de fonctionnement, une équipe de salarié.e.s, une gestion professionnelle de la collection, des outils pour l'évaluation de l'impact de l'artothèque, et exister depuis un minimum de deux ans pour candidater à l'ADRA. Dès lors, les artothèques faisant partie de l'ADRA présentent un degré de professionnalisme et d'investissement accru, qui dépasse le cadre du fonctionnement associatif. Il est alors clair que l'adhésion au réseau s'adresse plutôt aux artothèques implantées durablement et investies humainement et financièrement dans leur projet, avec des actions concrètes et évaluées qui méritent d'être observées. Cette mise en forme de structures culturelles, originant traditionnellement des milieux alternatifs, apparaît comme très institutionnelle, en marge avec nos répondant.e.s issu.e.s d'artothèques associatives, pour lesquelles il est clair que leur cadre n'est pas la priorité de l'ADRA.

*“quand on est une artothèque associative, on n'intéresse pas l'ADRA. Je les ai contactés une ou deux fois pour essayer de rentrer dans leur circuit et en fait, ils ne font rentrer que des artothèques qui sont municipales. C'est impossible d'avoir des contacts avec eux. Impossible. Jamais, jamais, jamais de réponse.”*⁶³

En effet, cette exigence crée un phénomène de rejet pour les artothèques associatives, qui n'ont souvent pas les ressources nécessaires pour se soumettre aux exigences de l'ADRA. La constitution d'un réseau peut alors agir comme un avantage uniquement pour les artothèques “institutionnelles”, soutenues par leur implantation auprès des pouvoirs publics. Pour nuancer le propos, l'ADRA n'est pas complètement dénuée d'artothèques associatives, mais à cause de leurs circonstances économiques et matérielles, elles demeurent minoritaires : ce sont les associations dotées de soutien externe, souvent institutionnel, qui peuvent déployer les ressources nécessaires pour remplir les conditions et faire partie du réseau. Du côté du réseau, ils reconnaissent qu'il existe des projets d'artothèques intéressants en dehors du réseau et déplorent leur fragilité financière. Leur but à terme est d'accompagner et d'intégrer ces artothèques hors-réseau, les guider pour acquérir le cadre professionnel requis.

Mais dans quel but ce réseau a-t-il été construit ? Si l'on se penche plus près de la charte de l'ADRA, basée sur plusieurs textes fondateurs juridiques (comme la Déclaration de Fribourg sur les droits culturels (1993), La Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles (Unesco, 2005), Le Code de la propriété intellectuelle et des biens culturels, Le principe d'inaliénabilité des œuvres des collections des artothèques (article L2112-1 du Code général de la propriété des personnes publiques), L'Agenda 2030, adopté par les Nations Unies en 2015.⁶⁴), elle pose en quelque sorte les prescriptions que devraient adopter les artothèques. Ces prescriptions visent en résumé à créer un cadre commun de valeurs éthiques (visant l'accès à la culture, l'écologie, l'inclusion...) et de pratiques professionnelles (l'acquisition, la médiation, la formation des professionnel.le.s de la culture) pour les artothèques, dans le but de renforcer leur visibilité et leur reconnaissance en tant que structures culturelles, à harmoniser les pratiques et les procédés d'évaluation, de soutenir la création contemporaine, et de favoriser l'accès à la culture pour le plus grand nombre, avec une visée d'inscription sur le territoire et d'innovation de procédés.

⁶² Le site des artothèques. (2025, 12 mai). Les Artothèques. <https://adra-artotheques.com/>

⁶³ Selon E. (Annexe 20)

⁶⁴ Charte de l'Association de Développement et de Recherche sur les Artothèques (Annexe 14)

Pour certain.es dans le cadre associatif, ces valeurs peuvent s'avérer trop enfermantes ou trop restrictives, ou bien elles ne se reconnaissent pas dans ce cadre plus "institutionnel", qu'elles peuvent trouver rigide sans l'avantage d'avoir des financements qui accompagnent la restriction - ou la labellisation que nous examinerons ultérieurement.

*"C'est pareil, on ne colle jamais dans les trucs. C'est très institutionnel par rapport à nous ce qu'on fait."*⁶⁵

Pour la personne que nous avons interrogée à l'ADRA, la volonté n'est pas d'exclure ces artothèques associatives, mais l'objectif d'harmonisation suppose déjà une implantation similaire, souvent liée aux pouvoirs publics, et l'harmonisation des pratiques représente pour elle le chemin vers une meilleure reconnaissance et une meilleure visibilité pour les artothèques.

*"Et puis après par contre on n'empêche pas aux autres de faire ce qu'ils veulent. C'est plus de la reconnaissance. Oui, c'est de s'identifier en tant qu'artothèque avec une charte bien définie qui correspond à ce qui a été établi [...] Parce que si on n'a pas derrière les pouvoirs publics et l'aide pour monter des projets, pour faire des choses, [...] on est seul avec son artothèque dans un coin."*⁶⁶

L'adhésion à l'ADRA n'est pas qu'une soumission à un projet collectif, elle présente des avantages concrets très intéressants pour les artothèques bien installées : la mise en place d'un dialogue entre plusieurs artothèques et l'organisation en commission sur différents sujets (droits d'auteurs, édition, événementiel, médiation culturelle). Ces commissions sont constituées des gestionnaires et employé.e.s des artothèques du réseau, pour travailler sur des documents communs au réseau dans le but de s'entraider, et d'établir des normes pour tout le réseau. L'ADRA entreprend également tous les deux ans, en partenariat avec le CNAP, une commande publique d'œuvres pour les artothèques du réseau, où après une sélection des artistes, chaque artothèque reçoit douze œuvres à intégrer à leur collection (ce sont des œuvres multiples, chaque artothèque reçoit donc les mêmes). Ces avantages infèrent également une implication supplémentaire de la part des structures membres, ce qui présente une charge de travail importante pour œuvrer à l'évolution des artothèques.

Pour résumer, l'ADRA représente un réseau de professionnel.le.s avec des structures bien intégrées au paysage culturel français. Grâce à la visibilité et à l'importance de ses membres, qu'elle soit amplifiée grâce au réseau ou qu'elle précède celui-ci, l'ADRA est en quelque sorte la figure de proue des artothèques, quand bien même la moitié de celles recensées n'en font pas partie. Ce monopole de la définition de l'artothèque est amplifié grâce à la ligne de communication directe avec le ministère de la Culture, qui assure que toute décision politique les concernant soit discutée avec l'ADRA ; un mode de fonctionnement qui ne convient pas à tout le monde, surtout pour les artothèques revendiquant leur indépendance vis-à-vis des pouvoirs institutionnels et la liberté de leur projet artistique.

Mais quelle est la prochaine étape dans l'évolution des artothèques ? Pour l'ADRA, c'est la labellisation. Comme pour les Musées de France (MdF) ou les FRAC, l'idée est de se doter d'une appellation délivrée par le ministère de la Culture pour établir un standard de pratiques communes pour les artothèques françaises. Nous allons, dans la partie suivante, citer les avantages et les inconvénients perçus pour cette évolution.

⁶⁵ Selon F. (Annexe 21)

⁶⁶ Selon C. (Annexe 18)

c) Vers une labellisation et une homogénéisation ?

La création d'un label spécifique aux artothèques est un des chevaux de bataille de l'ADRA. Pour les membres de ce réseau, cela s'inscrit dans la continuité de leur projet d'harmonisation des pratiques entre ces structures qui partagent une appellation, mais qui fonctionnent toutes de manière plus ou moins différente.

Lors de notre entretien avec un.e représentant.e de l'ADRA, il est clair que ce label s'attache à une définition particulière et figée de l'artothèque : pour eux, il faut se rapprocher le plus possible de l'artothèque comme elle a été imaginée et lancée en France dans les années 1980, dans une politique culturelle portée par Jack Lang basée sur la décentralisation. En quelque sorte, c'est terminer l'implantation qui n'a jamais été achevée comme elle a pu l'être pour les structures qui ont connu une genèse similaire (festivals, FRAC, CNAP...). Cependant, l'idée n'est pas de remplacer ces grandes structures :

“C'est pour ça aussi, le label, le ministère. C'est pas vouloir rentrer dans le moule des grandes structures d'art contemporain, comme les musées, les FRACs, mais c'est pouvoir avoir sa place.”⁶⁷

En effet, l'idée n'est pas tant de remettre en question les institutions existantes avec la labellisation, mais plutôt justifier l'existence de l'artothèque en se créant une place dans le paysage culturel. Comme nous le verrons dans la partie sur la démocratisation culturelle, la place que cherche à créer ce label n'est pas forcément la plus proche des institutions traditionnelles culturelles - et la revendication de la spécificité du prêt et du côté alternatif de l'artothèque perdure. En outre, le label pourrait servir d'outil de pérennisation des artothèques : par la reconnaissance institutionnelle, permettre aux lieux, aux équipes et aux collections de durer dans le temps. La question de la conservation d'œuvres précieuses, appartenant au patrimoine culturel français au sein des collections des artothèques est également importante : la labellisation permettrait d'établir des règles standardisées pour limiter au maximum la détérioration des collections, comme on voit dans les labels MdF ou des FRAC (relatifs à l'humidité, la lumière, le déplacement...).

Même si les promesses de labellisation sont très attractives, ce n'est pas forcément le ressenti des artothèques en dehors de l'ADRA, qui ne partagent pas toujours leur définition de ce que devrait être l'artothèque et ce que la labellisation implique.

“Je n'y crois pas trop, parce que je pense que chacun mette l'énergie qu'il a déjà dans la défense de l'art, et qu'on n'a pas besoin de tout labelliser. Il y a des gens qui mettent beaucoup d'énergie à défendre des tas de gens et des tas de démarches, et on n'a pas besoin de labelliser. Parce qu'il y a une pluralité tellement importante, que si on met un label, ça sera cartographié, comme tout le reste. Je ne suis pas trop pour la labellisation. Pour tout en général. Dès qu'il y a un label, c'est que c'est enfermant.”⁶⁸

Pour cette responsable d'artothèque associative, la labellisation pourrait constituer un frein au pluralisme qu'elle considère comme inhérent aux artothèques. Ce sentiment d'institutionnalisation, comme nous l'avons mentionné précédemment, peut être rejeté par les artothèques qui revendiquent leur indépendance du ministère de la Culture, en revendiquant souvent conjointement leur attachement au territoire local.

⁶⁷ Selon C. (Annexe 18)

⁶⁸ Selon E. (Annexe 20)

Une des craintes soulevées non seulement par les artothèques dans l'ADRA et hors de l'ADRA, est que l'harmonisation amène à une homogénéisation : une expérience qui a déjà eu lieu lors de la première implantation des artothèques dans les années 1980, comme nous avons pu le mentionner brièvement dans notre état de l'art. Même si les artothèques ont depuis réussi à recréer des collections uniques et moins uniformes, notamment grâce aux particularismes régionaux et un effort actif des commissions d'acquisition⁶⁹, les commandes publiques en partenariat avec le CNAP ont participé depuis 2017 à introduire des œuvres identiques dans les collections des artothèques du réseau.

“Et c'est pour ça qu'on ne fait pas plus que ça. Et puis peut-être qu'on se posera aussi à un moment la question de se dire comment on fait, parce que ça va finir par faire aussi beaucoup, beaucoup d'œuvres. [...] Mais après, c'est vrai, il faudra peut-être aussi réfléchir. Quand je dis harmoniser, c'est les pratiques et pas les collections.”

Cette crainte est identifiée et prise en compte par le réseau, et elle pourrait croître au fur et à mesure des commandes publiques, mais l'avantage présent de l'acquisition de douze œuvres par artothèque tous les deux ans reste prépondérant pour le réseau, car il permet l'allègement ou la redirection des budgets d'acquisitions.

Finalement, ce problème “d'homogénéisation” ne définit pas vraiment la réalité sociale d'aujourd'hui, tant les artothèques, même au sein du réseau, ont leurs particularités, au niveau juridique et d'implantation mais aussi au niveau de l'identité de la collection (qui est très importante pour l'ADRA). Cependant, dans l'optique de la création d'un label pour les artothèques, qui amènerait une harmonisation des pratiques des structures labellisées, ainsi que dans le contexte spécifique des commandes publiques de l'ADRA, l'homogénéisation des artothèques reste un sujet important à l'avenir, dans la mesure où les artothèques désirent globalement conserver leur statut alternatif et leurs particularités, notamment celles résultant de l'implantation sur le territoire.

*
**

Cette notion de territoire sur laquelle nous avons clos le paragraphe précédent, ainsi que le rapport privilégié des artothèques avec leur secteur géographique local, constituent comme nous l'avons mentionné précédemment un des piliers de la philosophie de l'artothèque. En effet, l'engagement territorial occupe un paragraphe spécifique dans la charte des artothèques membres de l'ADRA, mais nous avons également pu observer par nos entretiens qu'il joue un rôle capital pour les artothèques hors-réseau.

Mais comment et pourquoi cette spécificité liée au territoire s'exprime-t-elle pour les artothèques ? Dans la partie suivante, nous chercherons à élucider le rôle particulier du local, qui contribue à la définition sociale si spécifique de ces structures culturelles.

C. La relation privilégiée avec le local

Tout d'abord, il ne convient plus ici de comparer les artothèques appartenant ou non au réseau de l'ADRA. Peu importe leur participation à ce réseau, toutes celles avec qui nous avons pu nous entretenir, et le cas échéant en lisant la documentation disponible en ligne, revendiquent cette appartenance résolue au local. Comme nous l'avons mentionné

⁶⁹ Lavie, J. (2022). Transposer à l'échelle nationale une expérience pilote. *Nouvelles de l'estampe*, 268. <https://doi.org/10.4000/estampe.3137>

précédemment, l'inscription sur le territoire et la participation aux dynamiques locales font partie de la philosophie centrale de l'artothèque en France - mais comment, et pourquoi, ces revendications fortes sont-elles apparues ? Nous allons nous pencher sur les dynamiques spécifiques relatives au champ de la culture et à l'implantation des artothèques, mais aussi les dynamiques qui ont évolué en rapport aux publics et aux territoires, afin d'explicitier cette spécificité.

a) Implantation et décentralisation

Pour rappel historique, les artothèques ont toujours été équivoque d'une dynamique de décentralisation. Dès leur genèse, le but de leur implantation était de s'éloigner d'une vision de la culture française hégémoniquement centrée sur la capitale. Si, comme nous avons pu le voir, cet éloignement du secteur institutionnel est plus ou moins revendiqué, et les artothèques oeuvrent à s'en rapprocher ou s'en éloigner, il demeure que depuis les années 1980, elles ont réussi à s'implanter localement et parfois de façon durable, pour s'aligner avec leurs résolutions en tant que structures culturelles alternatives.

Pour construire une implantation locale réussie et une inscription sur le territoire géographique et culturel d'une région, d'une ville, d'un département (...), les artothèques passent par plusieurs procédés.

Tout d'abord, la création de partenariats avec les institutions locales permettent aux artothèques de se créer un réseau propre. Dans le cas des artothèques "municipales" ou plus "institutionnalisées", ces partenariats peuvent être directement avec le secteur public et peuvent être une condition sine qua non à leur fonctionnement : avec les collectivités territoriales, dans un but de financement, de soutien logistique, et de la mise à disposition de locaux - comme dans le cas des artothèques implantées en médiathèque ou en bibliothèque municipale.

Dans l'ensemble des artothèques, on remarque que les partenariats avec les écoles locales sont très présents et dans le cas des artothèques disposant d'un moindre budget, viser les écoles reste une priorité, pour organiser des actions pédagogiques dans un but d'éducation culturelle.

*"Les enseignants sont nos partenaires naturels : on fait des prêts d'œuvres pour les classes."*⁷⁰

Pour les artothèques dans leur ensemble, et pour cette mission d'éducation culturelle, l'école reste le lieu de la socialisation secondaire⁷¹ et de l'apprentissage en large, par laquelle elles peuvent insuffler les valeurs de la culture en partant du/de la spectateur.trice. Comme nous l'a dit K., son but est de "*planter la graine*"⁷² pour les enfants. Mais d'autres partenariats en lien avec les différentes échelles locales se créent également : les centres d'art ou musées régionaux, les entreprises locales et réseaux de professionnel.le.s, les EHPAD, hôpitaux et prisons, les associations locales, les universités...

*"On prête aussi à des établissements médico-sociaux, à des maisons de retraite, des entreprises. L'idée, c'est que l'art soit partout."*⁷³

⁷⁰ Selon C. (Annexe 19)

⁷¹ Durkheim, É., & Fauconnet, P. (1922b). Éducation et sociologie.

⁷² Selon K. (Annexe 22)

⁷³ Selon C. (Annexe 19)

En effet, dans un but de diffusion de la collection pour qu'elle soit visible par le plus de publics possibles, cela encourage les artothèques à créer des réseaux de partenaires importants, ancrés sur un territoire local - notion qui est exacerbée par les demandes logistiques du déplacement d'œuvres d'art, qui encouragent la proximité afin de limiter les dommages lors des déplacements.

b) Le rapport aux publics locaux

Pour certaines artothèques, le rapport avec le local passe également par le choix des artistes qu'elles intègrent à leurs collections : notamment dans le cas des artothèques associatives fonctionnant par le prêt d'œuvres par des artistes pour leur collection, la proximité géographique est un avantage considérable, étant donné le déplacement de l'œuvre à l'intégration et au retour de la collection. Il faut également prendre en compte les relations sociales qui entrent en jeu dans la création des artothèques : celles qui demeurent indépendantes de l'ADRA aujourd'hui sont parfois le résultat d'une collection privée d'un.e artiste ou d'un.e collectionneur.euse régional.e, qui est souvent très lié avec le réseau artistique local. Il convient alors plutôt à ces artothèques de travailler avec ce même réseau local, conservant également des partenariats de longue durée avec des artistes bien établi.e.s dans le paysage culturel local.

Pour les artothèques se dotant d'une collection propre, nous avons relevé que la localité de l'artiste est un critère qui est très peu ou pas du tout pris en compte. Pour elles, l'œuvre prime, et le soutien de la création contemporaine n'est pas limitée par le territoire : qu'il soit local, national, ou international. Au contraire, on remarque même une recherche de l'exotique en se dotant d'artistes venant du monde entier, qui se traduit en fierté d'avoir réussi à établir une collection aussi diverse et plurielle, tant dans la provenance que dans les formes. Le premier critère restant donc la constitution de collections qui s'inscrivent dans un projet artistique, elles font le choix de ne pas se limiter au local.

“L'artothèque, c'est avant tout une présence dans la ville, dans le quotidien des gens. On n'est pas une institution hors-sol.”⁷⁴

Mais les artistes ne sont pas les seuls individus avec qui interagissent les artothèques : les publics locaux restent une priorité pour les artothèques. L'artothèque est souvent pensée comme un lieu du quotidien, plus accessible et moins intimidant : le but est alors d'engager la discussion et le contact dans une relation conviviale. En passant par le prêt, un acte qui suppose une relation de confiance, cela permet également de boucher le fossé entre l'institution et le public, et ce prêt est évocateur de la manière dont les artothèques considèrent leurs publics à la base.

“Le fait de prêter une œuvre, c'est déjà créer du lien. La personne devient dépositaire de quelque chose, ça change le rapport à l'art.”⁷⁵

En faisant vivre les œuvres d'art empruntées dans leurs lieux de vie ou lieux de travail, les emprunteurs des artothèques prennent également part au projet de diffusion de l'artothèque : iel.les deviennent un véritable acteur culturel de la vie quotidienne par cette simple action. Cette forme de désacralisation de l'œuvre d'art en remettant en question la question de la propriété par le prêt implique à un degré important les publics de l'artothèque, et plus que idéologiquement puisque l'emprunteur.euse se voit devenir responsable du bien-être de cette

⁷⁴ Selon V. (Annexe 25)

⁷⁵ Selon C. (Annexe 19)

oeuvre pendant une durée allouée : on est à l'antithèse de la toile accrochée derrière des barrières et une vitre en plexiglass.

D'un point de vue pratique, nous traiterons dans la partie dédiée à la médiation culturelle les actions entreprises vis-à-vis des publics par les artothèques. Il faut ici retenir la configuration idéologique nécessaire et spécifique qui facilite le rapprochement direct, d'un point de vue spatial mais aussi philosophique entre les publics et les œuvres. Il est également utile de noter que l'artothèque n'agit pas seulement avec les publics qui se présentent à elle, mais entreprend également d'atteindre ceux qui ne se doutent pas de son existence ou n'ont pas de rapport avec la culture - comme dans les cas des partenariats locaux que l'on a pu voir, il y a un idéal de diffusion qui ne se cantonne cependant pas qu'aux enfants.

c) Le rural : une valorisation récente

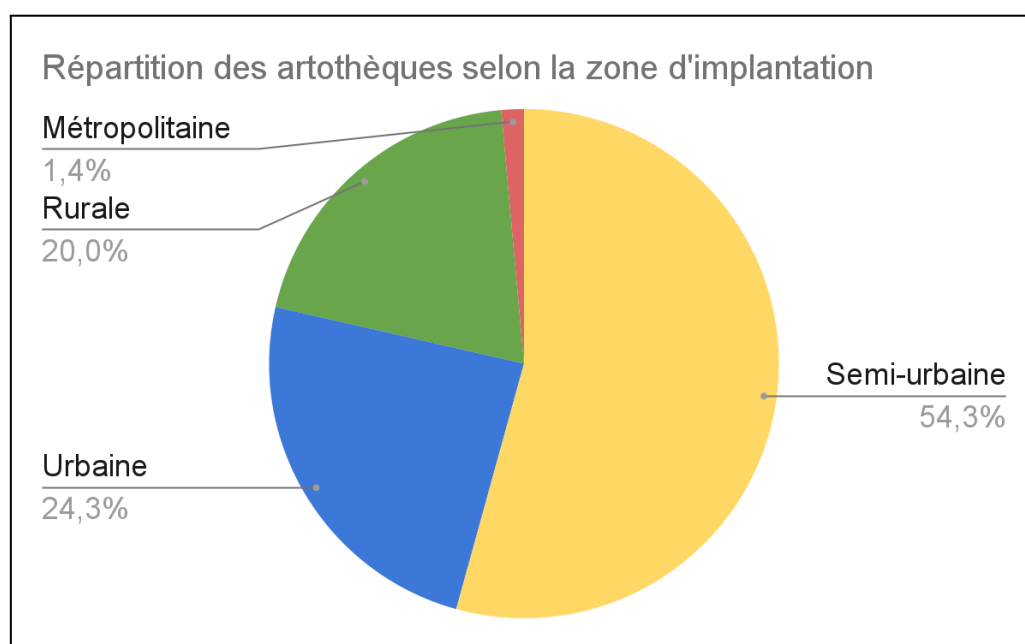


Figure 6 : Répartition des artothèques selon la zone d'implantation

Légende :

Zone rurale : <10 000 habitants

Zone semi-urbaine : 10 000 - 100 000 habitants

Zone urbaine : >100 000 habitants

Zone métropolitaine : > 1 millions d'habitants

(données provenant de l'Institut national de la statistique et des études économiques, 2022)

Si les territoires ruraux ont été historiquement délaissés par la culture, il faut dire qu'ils sont dans la liste des priorités du ministère de la Culture depuis 2024. Suite à une consultation citoyenne, la ministre de la culture Rachida Dati lance en juillet 2024 son plan "Culture et ruralité" pour pallier les insuffisances culturelles en milieu rural. Pour revenir sur l'AMI - plan artothèques que nous avons mentionné dans l'état de l'art, il symbolise une reprise d'intérêt du pouvoir central pour les artothèques, surtout celles en milieu rural. Bien qu'elles ne représentent pas une majorité des artothèques que l'on a recensé sur le territoire français, comme on peut le voir sur le graphique ci-dessus, avec la plupart implantées en zone urbaine ou semi-urbaines, les artothèques implantées en milieu rural représentent tout de même une artothèque sur cinq - une partie significative.

Toutefois, si cette reconnaissance institutionnelle est récente, un lien existe entre les artothèques et le rural depuis longtemps. C'est d'ailleurs parce que ce lien est préexistant que

les artothèques intéressent le ministère de la Culture : grâce à leurs actions (nous y reviendrons) et leur rapport privilégié avec le public que nous avons mentionné, ainsi que leurs implantations variées, elles sont aujourd'hui en première ligne pour valoriser culturellement les espaces ruraux : une conséquence de leur caractère définitivement alternatif, qui, au fur et à mesure de leur inscription dans le paysage culturel, leur a donné les moyens de toucher une grande diversité de publics, parfois sur un vaste territoire, et toujours avec une mission de diffusion de l'art contemporain.

“Dans un village comme le nôtre, l'artothèque devient un lieu de rencontre. Les gens viennent pour l'art, mais aussi pour parler, pour se retrouver.”⁷⁶

En effet, c'est le résultat de la décentralisation liée aux politiques culturelles ou à la volonté de s'inscrire dans un mouvement résolument alternatif. De fait, en observant l'histoire des artothèques, il est comparativement plus probable qu'elles soient implantées en milieu rural par rapport aux autres institutions culturelles, et on observe dans leur philosophie un rapport à la communauté et à la proximité comparable aux usages dans les territoires ruraux. Elles ont parfois réussi à s'implanter durablement (surtout dans le cas des artothèques mobiles qui peuvent couvrir des territoires vastes et peu denses), et à profiter de la faible densité de population pour exacerber leur proximité avec les publics, tout en se créant une place bien à elles liées à l'inscription sur le territoire et aux rapports avec les acteurs locaux.

*
**

Après avoir, dans cette première partie, pu élucider les facteurs qui entrent en ligne dans la détermination de ce qu'est l'artothèque en France aujourd'hui, en passant par la variété de formes juridiques et d'implantation à laquelle elle peut faire référence, les différences dans les pratiques et la philosophie commune à toutes, puis le rapport qu'elles entretiennent avec le secteur privilégié du local ; nous avons pu peindre un portrait relativement représentatif des artothèques dans les limites de notre analyse.

Afin de poursuivre l'analyse de notre objet et pouvoir en déduire des tendances et des principes qui peuvent répondre à nos hypothèses, il convient désormais de se pencher au-delà des structures en elles-mêmes, et d'approfondir l'analyse sur les actions entreprises. Pour la pertinence de notre étude, nous avons choisi d'étudier les actions de l'artothèque à travers le prisme de la médiation culturelle, dans l'optique que nous avons définie et soumise dans l'état de l'art.

⁷⁶ Ibid

II. Redéfinir les contours de la médiation culturelle

Il nous est apparu lors de l'analyse de nos entretiens qu'il était impératif de revoir l'étendue des définitions que recouvre le terme de médiation culturelle dans la multitude des artothèques. Bien que la médiation culturelle soit un terme qui regroupe une pléthore de formes et d'actions très diverses, il nous semble nécessaire de clarifier les frontières de sa définition afin de mieux appréhender cette notion et ses enjeux au sein des artothèques.

“[...] Déjà, l'artothèque en elle-même, le fait d'amener des œuvres chez les particuliers ou dans des associations, d'amener des œuvres d'art en dehors de lieux culturels de base, c'est déjà de la médiation pour nous.”⁷⁷

Cette parole d'enquêté.e illustre bien l'un des constats majeurs de cette étude : la médiation culturelle prend des formes plurielles au sein des artothèques, et parfois même, des formes qui ne sont pas considérées ou reconnues comme telles. C'est pourquoi il est nécessaire de nous interroger sur ce que nous pouvons considérer ou non comme médiation culturelle dans l'optique relative à cette étude. Il nous incombe alors de reconsidérer les délimitations de la médiation culturelle associée au contexte spécifique des artothèques, et d'examiner les conséquences qui en découlent vis-à-vis de nos hypothèses.

Reconsidérer les contours de la médiation culturelle dans les artothèques, c'est aussi prendre en compte les spécificités de ces structures, à la croisée des mondes artistiques, sociaux et éducatifs. Cela implique d'interroger les formes de médiation à l'œuvre, qu'elles soient visibles ou implicites, ponctuelles ou structurelles, formelles ou intégrées à d'autres dispositifs comme le prêt.

Ce chapitre se propose donc d'explorer les logiques propres à la médiation culturelle dans les artothèques à travers deux axes principaux. Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux notions d'accessibilité, de proximité et de mobilité, qui structurent un rapport singulier aux œuvres et aux publics, notamment dans la manière de *faire venir* l'art et d'*aller vers* les publics. Puis, dans un second temps, nous envisagerons les artothèques comme des lieux d'expérimentation privilégiés, où la médiation culturelle ne se limite pas à des dispositifs préétablis, mais devient au contraire un champ d'invention et de réinvention constant.

A. Accessibilité et mobilité : *Aller vers et faire venir*

“On ne fait pas beaucoup de kilomètres pour aller emprunter une œuvre. Pas plus qu'un livre ou autre chose, d'ailleurs.”⁷⁸

On constate une forme de dualité dans la manière dont les artothèques appréhendent l'approche des publics. En effet, se dégagent de nos entretiens deux besoins majeurs, presque paradoxaux, mais qui constituent en réalité des critères indissociables dans l'approche des publics relatifs aux artothèques.

“[...] je préfère cette médiation plus physique, plus directe, de s'approprier les œuvres, de faire un choix”⁷⁹

⁷⁷ Selon D. (Annexe 19)

⁷⁸ Selon O. (Annexe 24)

⁷⁹ Selon V. (Annexe 25)

D'une part, un enjeu majeur de la réception du public propre aux artothèques est d'avoir un lieu adapté à son accueil, qu'il soit un espace d'expositions des œuvres, un espace pour la collection (racks, bacs, etc.), ou dans certains cas une hybridation. Nous développerons par la suite l'intérêt apparent pour les artothèques de pouvoir accueillir le public dans un lieu délimité qui leur est propre, et comment il est nécessaire d'offrir au public un mode de consultation physique des œuvres afin d'encourager et de faciliter la relation de proximité et de contact des œuvres promu par les artothèques et leur concept.

*"On est toujours sur cette logique-là d'être sur le passage des habitants, en fait. [...] On va sur les lieux où ils passent, parce qu'on sait qu'ils ne vont pas [venir à l'artothèque] parce que la plupart du temps, ils sont pas légitimes. Ils ont l'impression qu'ils vont pas comprendre. La crainte, c'est d'avoir l'air bête, tout simplement. [...] C'est que très souvent, la distance, elle est simplement à cet endroit-là."*⁸⁰

D'une autre part, on observe le caractère essentiel de la mobilité pour les artothèques. On remarque qu'une partie importante de la médiation culturelle a lieu en dehors des murs de l'artothèque. Qu'il s'agisse d'artothèques "itinérantes" - dans le cas étudié, nous pouvons citer l'artothèque du Lot ou l'artothèque Grand Est qui se développent dans plusieurs lieux "relais" sur un territoire large - ou bien d'artothèques "fixes", qui proposent de nombreuses propositions de médiations que l'on pourrait qualifier de *hors les murs*. Dans ce dernier cas, la capacité à se déplacer - et à déplacer les œuvres - des artothèques est un point essentiel à leur fonctionnement et à leur distinction. Nous verrons d'ailleurs que cette faculté à aller à la rencontre des publics est primordiale au développement des outils de médiation culturelle, et implicitement, à la mise en œuvre d'un processus de démocratisation culturelle.

La particularité de la médiation culturelle au sein des artothèques réside d'une part dans cette ambivalence entre accessibilité et mobilité. En d'autres termes, entre "*faire venir*" le public dans un lieu qui lui permet d'entretenir un contact physique avec les œuvres de la collection, et d'un autre côté, la capacité à "*aller vers*" des publics divers, aux croisements de leur lieux de passages.

a) Le rapport particulier aux œuvres

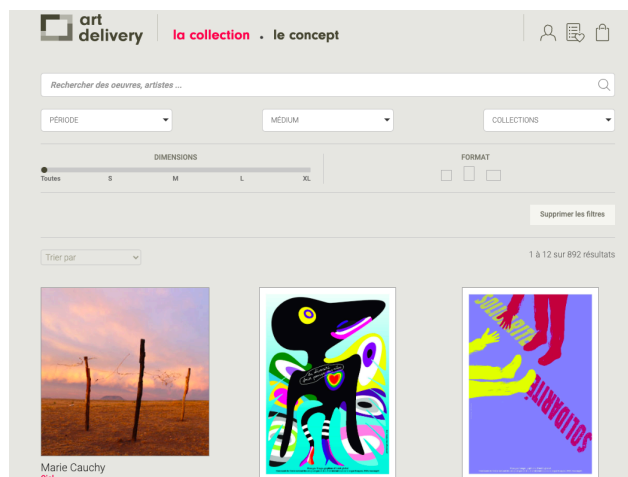
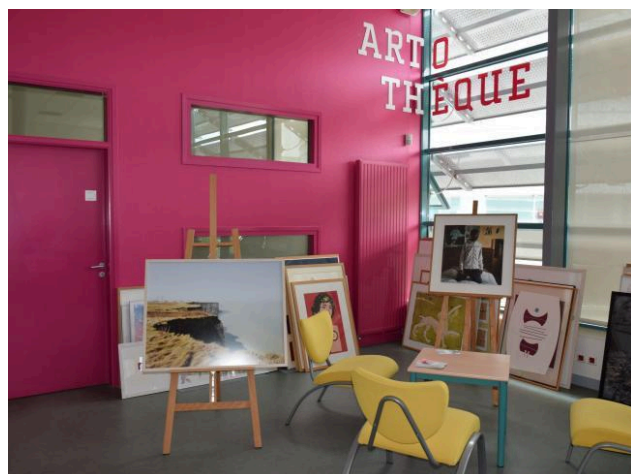
Les artothèques dans leur globalité proposent une manière singulière de rentrer en contact avec une œuvre. En effet, l'artothèque offre la possibilité de s'approprier temporairement une œuvre (en moyenne entre deux et trois mois), non pas dans une logique d'acquisition, mais d'emprunt. L'expérience de l'œuvre par le public en est ainsi modifiée. Cette rencontre particulière est unique aux artothèques et la distingue des autres institutions culturelles.⁸¹

En premier, il est important de souligner que les modes de consultation des œuvres au sein des artothèques sont multiples et qu'ils diffèrent selon les lieux. On en remarque plusieurs parmi les artothèques interrogées : certaines sont dotées de bacs (Grand Est), ou de racks et de grilles mobiles (Caen), certaines disposent les œuvres contre des murs ou des supports (La-Roche-sur-Yon), et d'autres collections sont consultables uniquement sur catalogue numérique (Nantes). Ces modalités altèrent l'expérience des publics aux œuvres.⁸²

⁸⁰ Selon O. (Annexe 24)

⁸¹ Lavie, J. (s. d.). Les Artothèques. Histoire(s) de Collections II "Vivre en contact avec les œuvres". *Les Artothèques Publiques et Leurs Collections (1982-2022)*. <https://doi.org/10.58079/cz4b>

⁸² Ibid.



1. En haut à droite : Figure 7 : Racks ou grilles mobiles, Artothèque de Caen.⁸³
2. En haut à gauche : Figure 8 : Bacs en bois, Artothèque relais de Château-Salins (Artothèque Grand Est/plus vite)⁸⁴
3. En bas à gauche : Figure 9 : Supports, Artothèque de La-Roche-sur-Yon.⁸⁵
4. En bas à droite : Figure 10 : Catalogue numérique Art delivery, Artothèque de Nantes.⁸⁶

⁸³ Artothèque de Caen. [Photographie] Crédit Antoine Cardi

⁸⁴ Artothèque Grand Est. [Photographie] Association plus vite

⁸⁵ Artothèque de La-Roche-sur-Yon. [Photographie] Crédit Artothèque de La-Roche-sur-Yon

⁸⁶ Artothèque de Nantes. [Capture d'écran] site Art Delivery

La visibilité des œuvres au sein des artothèques

“Parce que c'est ça qui manque, moi, je trouve, énormément, des fois, pour certaines artothèques, c'est justement la visibilité des œuvres.”⁸⁷

Sur ce sujet, nos enquêté.e.s sont unanimes, le rapport visuel, et dans le meilleur des cas, matériel, à la collection est indispensable. Qu'ils s'agissent d'abonné.e.s venant à l'artothèque pour emprunter, ou des publics expérimentant des dispositifs de médiation qui sont invités à choisir des œuvres à l'artothèque, il est primordial d'avoir un lieu dédié à la collection et à sa diffusion au public.

Outre le caractère essentiel de venir consulter et choisir une œuvre à l'artothèque, il ne faut pas oublier les disparités qui existent dans l'infrastructure des artothèques. Si certaines artothèques sont dépourvues d'un espace de rayonnage, elles peuvent compenser ce manque grâce à un espace d'exposition, ou encore en proposant un catalogue numérique pour assurer une forme de visibilité des œuvres. C'est le cas par exemple de l'Artothèque de Nantes, qui propose divers expositions afin de permettre aux œuvres d'accéder à une certaine forme de visibilité par le public. Toutefois, cette option n'implique pas les mêmes rapports privilégiés aux œuvres.

“C'est pratique. Après, rien ne vaut aussi de voir des œuvres. [...] Une œuvre, c'est mieux de la voir. Et c'est pour ça que moi, je trouvais bien d'avoir cet espace-là justement pour faire des expos.”⁸⁸

Le moment de l'emprunt / du choix

Lors de l'acte d'emprunt à l'artothèque, une dimension physique avec l'œuvre entre en jeu. Cet aspect de recherche, de toucher et de manipulation des œuvres est essentiel au protocole d'emprunt. En effet, dans le rapport datant de 2022 sur *“La place des artothèques dans le monde de l'art contemporain”* commandé par l'ADRA, on remarque que 66,98% des abonné.e.s interrogé.e.s ont choisi la dernière œuvre qu'ils ont empruntée suite à une recherche dans le rayonnage.⁸⁹

⁸⁷ Selon L. (Annexe 23)

⁸⁸ Selon L. (Annexe 23)

⁸⁹ Gauzente, C. Moureau, M. Sagot-Duvaurox, D. Mouate, O. Zoller, T. (2022) La place des artothèques dans le monde de l'art contemporain – une analyse à partir du regard des adhérent.es. ADRA – Association de Développement et de Recherche sur les Artothèques. (hal-04809803)

Critères de choix de la dernière œuvre empruntée

Note de lecture : 20,75 % des personnes adhérentes ont choisi la dernière œuvre empruntée à la suite des actions de médiation.

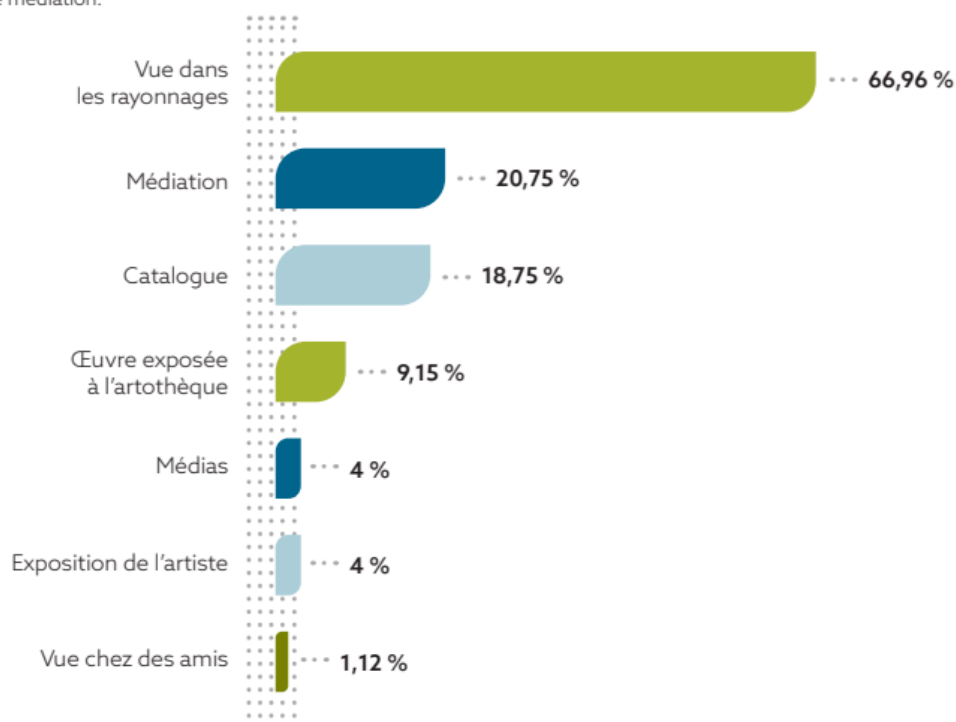


Figure 11 : Critères de choix de la dernière œuvres empruntées

De ce fait, nous remarquons que l'aspect tactile est un critère majeur dans le choix de l'œuvre, et plus généralement, il est essentiel à la singularité des artothèques. Ainsi, *“les œuvres sont principalement empruntées après avoir été repérées dans les rayonnages de l'artothèque. Fouiller, voir et toucher les œuvres dans une ambiance hospitalière sont des actions perçues comme une "chasse au trésor" particulièrement excitante et différenciante par rapport à l'expérience qu'offre une visite en musée ou en galerie. Certaines personnes interrogées regrettent à ce titre l'arrivée de catalogues numériques, perdant ainsi cette dimension matérielle essentielle.”*⁹⁰

Cet aspect participe à renforcer le caractère familial et accessible des artothèques. Il est évident que les artothèques, bien que méconnues, bénéficient d'une image plus souple, moins intimidante que les autres institutions de l'art contemporain, aussi bien selon les professionnel.le.s ;

" [...] c'est une question de nature, de rapport aux œuvres, de mise à disposition des œuvres. En fait, notre mise à disposition des œuvres est vraiment très [...] accessible. [...] Nos meubles n'étant pas adaptés, il y a un petit côté un peu bazar. C'est un peu... Même si les œuvres, on fait attention de ne pas les abîmer. Enfin, c'est propre ! Et moi, ce que j'aime à l'artothèque, c'est que, justement, on a les œuvres posées. Elles sont physiquement [présentes]... Elles lancent des appels. “Prends-moi, soulève-moi, déplace-moi, emmène-moi à la maison.” Et il n'y a pas... franchement... Oui, je trouve que...moi, je préfère cette

⁹⁰ Gauzente, C. Moureau, M. Sagot-Duvauroux, D. Mouate, O. Zoller, T. (2022) La place des artothèques dans le monde de l'art contemporain – une analyse à partir du regard des adhérent.es. ADRA – Association de Développement et de Recherche sur les Artothèques. (hal-04809803)

médiation plus physique, plus directe, de s'approprier les œuvres, de faire un choix"⁹¹

Que pour les emprunteurs.euses :

“à l'artothèque il y a quelque chose de décontracté, on peut toucher. Les œuvres sont rangées dans des housses (c'est précieux mais on peut les toucher) J'aime ce rapport direct et tactile [...] c'est un peu comme si on allait voir les réserves d'un musée. Il y a les racks avec les œuvres, on peut les voir, choisir”.⁹²

Ici, la dimension matérielle présente dans la relation avec l'œuvre n'influe pas sur le caractère précieux et unique de l'œuvre, il permet simplement de la désacraliser. Aussi, il responsabilise et autonomise l'emprunteur.euse, et le.a fait passer, au moment de l'accrochage, d'un statut de public à celui d'acteur.ice du monde de l'art - il devient un Monteur-installateur.

*“Pour le coup, il ne faut pas déresponsabiliser les gens. Il faut qu'ils viennent choisir, qu'ils portent l'œuvre, parce qu'après, c'est eux qui vont l'accrocher. Il y a tout le côté responsabilisé.”*⁹³

De ce fait, l'acte d'emprunt à l'artothèque comprend plus que la recherche, il engage pleinement l'emprunteur.euse à rentrer dans une forme de relation singulière avec l'oeuvre, à travers, dans un premier temps, la recherche (visuelle et matérielle) d'une oeuvre au sein d'un lieu accessible, puis, l'acte d'accrochage de l'oeuvre (dans une maison ou un établissement), pour finir par le partage de l'oeuvre aux personnes fréquentant le lieu momentané d'accrochage de l'oeuvre.

L'oeuvre dans le quotidien des personnes

*“J'aime beaucoup l'idée que les œuvres aient une vie chez d'autres personnes. C'est un peu comme regarder par la fenêtre la nuit. C'est ce que je préfère dans l'artothèque.”*⁹⁴

Il est important de préciser que le terme d'emprunteur.euse ici ne renvoie pas uniquement aux particulier.e.s et/ou abonné.e.s, il inclut toutes les personnes ayant fait acte d'emprunt à l'artothèque. De ce fait, nous pouvons intégrer toutes les personnes ayant participé à un dispositif de médiation proposant l'acte d'emprunt dans son format.

Après avoir évoqué les aspects visuel et tactile, nous nous devons d'expliquer le rôle de l'intime dans la compréhension de la relation entre le public et les œuvres de l'artothèque. L'œuvre, une fois empruntée et accrochée, rentre dans l'intimité et le quotidien de l'emprunteur.euse. L'exposition dans un lieu quotidien et familier, qu'il s'agisse d'un lieu d'habitation, d'un établissement scolaire, ou d'un établissement spécialisé, favorise une relation intime aux œuvres.

*
**

⁹¹ Selon V. (Annexe 25)

⁹² Selon Homme (40-60 ans), artothèque d'Istres. (Annexe 26)

⁹³ Selon C. (Annexe 19)

⁹⁴ Selon Homme (40-60 ans), artothèque Angers. (Annexe 26)

En conclusion, avoir un lieu accessible est essentiel pour les artothèques et leur capacité à faire connaître les collections. Ce lieu, grâce aux œuvres qui y sont proposées et à leurs modalités de consultation, institue un rapport décontracté et intime aux œuvres, leur concédant la possibilité de circuler entre des lieux et des individus, de passer de mains en mains, et de rentrer dans le quotidien des personnes. L'artothèque, de par sa capacité à proposer aux individus l'appropriation d'une œuvre d'art, encourage un rapport décomplexé aux œuvres, et joue un rôle majeur dans le développement du lien entre public et art contemporain.

b) La proximité avec le(s) public(s)

Précédemment, nous avons établi la pertinence pour les artothèques de se doter d'un lieu d'accueil repérable et accessible, et qui leur permet de proposer une offre de prêt qui les différencie des musées ou des FRAC. Néanmoins, disposer d'un lieu d'accueil ne suffit pas aux artothèques pour être au plus proche des publics. Si le prêt d'œuvre induit un prolongement du musée chez l'emprunteur.euse, encore faut-il que le public soit en capacité de se rendre à l'artothèque.

En effet, nous savons que le public qui fréquente et qui adhère aux artothèques est un public qui, dans une certaine mesure, est similaire à celui des musées. Nous observons que le public des artothèques est surdiplômé par rapport à la population générale, majoritairement féminin, et avec des habitudes dans les pratiques culturelles. Toutefois, la catégorie socio-professionnelle du public des musées est plus élevée que celle des artothèques. De plus, les abonné.e.s aux artothèques ont une affiliation préalable au prêt, car 90% d'entre elles.eux sont inscrit.e.s dans une bibliothèque.⁹⁵ Néanmoins, il est important de noter que ces données ne prennent ni en compte la fréquentation des expositions, ni celle des médiations. Il existe de ce fait une grande part des publics des artothèques qui n'est pas étudiée, et sur lesquels nous ne possédons que très peu de données.

Aussi, il se pourrait que ces études soient quelque peu datées. En effet, plusieurs de nos interrogé.e.s évoquent la diversité des publics abonnés au prêt : *“on a vraiment tout type de public en tant qu'abonné.”*⁹⁶ Toutefois, il est possible que les profils varient en fonction des lieux. Cela peut aussi être expliqué par la présence des établissements et des entreprises au sein des abonné.e.s., résultat des spécificités de coopération et d'implantation locale.

Nonobstant, les abonné.e.s représentent une seule partie des publics des artothèques. Il incombe alors aux artothèques d'essayer de capter les publics n'ayant pas l'habitude de fréquenter des lieux culturels, ou d'être en contact avec l'art contemporain. Dans la suite de notre analyse, nous qualifierons ces publics de publics éloignés, que ce soit socialement, physiquement ou culturellement. Le terme renvoie à la notion de *non-public*. C'est-à-dire tout public qui ne fréquente traditionnellement pas les lieux culturels. Ici, l'éloignement peut prendre des formes plurielles : éloignement géographique, financier, ou symbolique.

*“Il y'a toujours une méconnaissance, c'est à dire qu'on va régulièrement rencontrer des personnes qui découvrent tout simplement le lieu ou même dans les échanges qu'on peut avoir à l'extérieur, des personnes qui nous connaissent pas, qui n'ont pas encore franchi le seuil de la porte”*⁹⁷

⁹⁵ Allard, A. (2020-2021). Les artothèques françaises : espaces de développement culturel et artistique. L'exemple de l'artothèque d'Angers : le point de vue des acteurs du monde des bibliothèques pour l'art. Mémoire de master [Université d'Angers]. Op. cit. p.46-47

⁹⁶ Selon C. (Annexe 19)

⁹⁷ Selon A. (Annexe 17)

Le public qui se déplace en artothèque n'est donc pas représentatif de la pluralité des publics des artothèques. Un des enjeux pour les artothèques est de réduire la distance, géographique et philosophique, entre les publics et l'art contemporain. C'est là, aussi, que la médiation culturelle joue un rôle essentiel. En conséquence, l'artothèque se doit d'être mobile pour pouvoir être au plus proches des publics éloignés.

La mobilité

Un atout majeur de l'artothèque est sa capacité à s'adapter à ses publics. On peut penser que cette adaptation est facilitée par le rapport décomplexé aux œuvres étudié précédemment, puisqu'il permet à l'artothèque de faire circuler ses œuvres à un grand nombre de personnes. De ce fait, dès lors que les œuvres sont en capacité de circuler de maisons en maisons, elles sont également capables d'être déplacées dans des écoles, des lycées, des entreprises, des prisons... (liste non exhaustive). Cela représente un avantage exceptionnel pour les artothèques puisque cela leur permet d'être mobiles, et d'aller à la rencontre des publics, sans devoir se limiter à ce que ces derniers viennent à elles.

L'artothèque peut se permettre de déplacer les œuvres, de les faire manipuler, car elles sont destinées à être partagées, à circuler entre les individus. Les œuvres des artothèques n'ont pas pour unique vocation d'être empruntées par des particuliers. Parmi les abonné.e.s, on trouve également des crèches, des écoles primaires, des lycées, des entreprises, des hôpitaux, etc. Cette diversité dans les abonné.e.s, caractéristique des artothèques, est partagée par toutes les artothèques interrogées. Un.e de nos interrogé.e.s nous l'explique :

“Enfin, ça fait sortir l'art du musée, et ça l'amène vraiment à côtoyer les gens au plus près. Et du coup, c'est en fonction des gens qui s'abonnent. Mais s'il y a un foyer de jeunes qui s'abonne, il y a des jeunes qui ne seront peut-être jamais allés au musée qui vont avoir des œuvres d'art juste à côté d'eux, et c'est différent.”⁹⁸

Pour de nombreux cas, le prêt aux établissements est accompagné d'une forme de médiation culturelle, qui, nous le verrons, varie en fonction des artothèques et des publics. Les œuvres, une fois exposées dans ces établissements, rencontrent un nombre incalculable de personnes. Comme mentionné dans l'état de l'art, tous les récepteurs.ices de ces œuvres peuvent être considéré.e.s comme des publics⁹⁹. Il est d'autant plus important pour les artothèques de mettre en place des processus de médiation culturelle pour ces publics difficiles à capter et à repérer. C'est le cas d'une de nos enquêté.e.s, qui précise bien que les artothèques essaient de toucher tous les publics présents lors de leur déplacement :

“Non, tous, on essaie de toucher les publics. [...] Mais oui, de la même manière que lorsque nous intervenons dans un établissement scolaire, on intervient dans tout l'établissement scolaire. Ce ne sont pas que les élèves, ce sont aussi les personnels de l'établissement scolaire. Et quand je parle du personnel, ce ne sont pas que les enseignants, c'est aussi les personnes qui s'occupent de la propreté ou de la cantine. Vraiment, on intègre tout le monde.”¹⁰⁰

⁹⁸ Selon D. (Annexe 19)

⁹⁹ Ullauri Lloré, E. (2024). "Être plusieurs publics à la fois, mais pas toujours " : Une sociologie territorialisée des publics de l'art contemporain. *Marges*, 38(1), 97-113. p.101
<https://shs.cairn.info/revue-marges-2024-1-page-97?lang=fr>.

¹⁰⁰ Selon O. (Annexe 24)

L'enjeu pour les artothèques est de réussir à surmonter les barrières rencontrées par les publics éloignés à travers la mobilité, et plus spécifiquement grâce à la médiation culturelle, en prenant en compte les spécificités - économiques, géographiques, symboliques - de chaque public visé.

La mobilité au sein des artothèques s'organise alors de plusieurs manières, soit à travers des dispositifs *hors les murs* de médiations culturelles, soit dans la forme même de l'artothèque, à travers une artothèque déployée sur plusieurs lieux de prêt.

Les artothèques relais

On retrouve deux artothèques avec ce mode de fonctionnement parmi les interrogées, l'Artothèque du Lot et l'Artothèque Grand Est. Dans la liste des artothèques recensées, nous trouvons aussi la FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine qui propose un relais pour le département de la Corrèze au sein de l'association Peuple et Culture. Ce relais propose depuis 1999 un dispositif Artobus, un véhicule de transport des œuvres, qui leur permet d'agrandir le champ d'action et de garantir la circulation de la collection sur un large territoire.

L'Artothèque du Lot se déploie quant-à elle sur sept lieux de prêt dans l'ensemble du département. Il ne s'agit pas ici d'une artothèque "principale" accompagnée de point relais mais de lieux de prêt répartis sur le département. Ce système leur permet de se rapprocher des populations dans un territoire principalement rural, où nous retrouvons une offre culturelle moins importante. Un.e des personnes interrogé.e.s précise :

"On essaye d'être au plus près, si vous avez vu la carte, peut-être du lot, on essaye d'être présent partout, au nord, au sud, à l'ouest, à l'est."¹⁰¹

Carte de la répartition des lieux de prêt sur le département du Lot :

Artothèque du Lot : Lieux de prêt

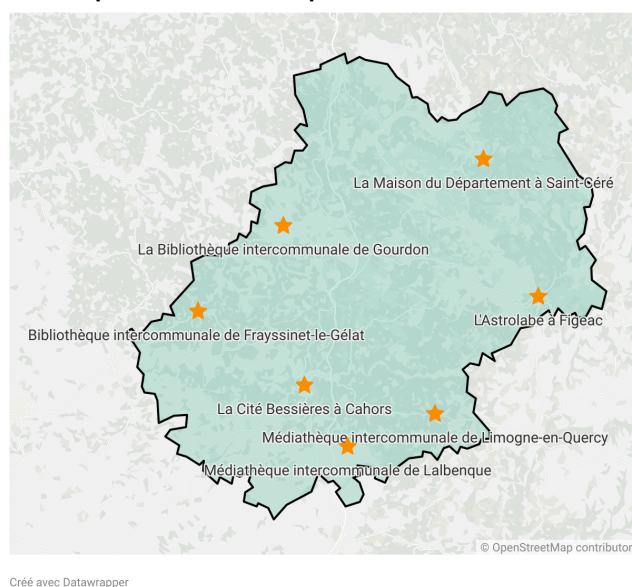


Figure 12 : Carte de la répartition des lieux de prêt sur le département du Lot

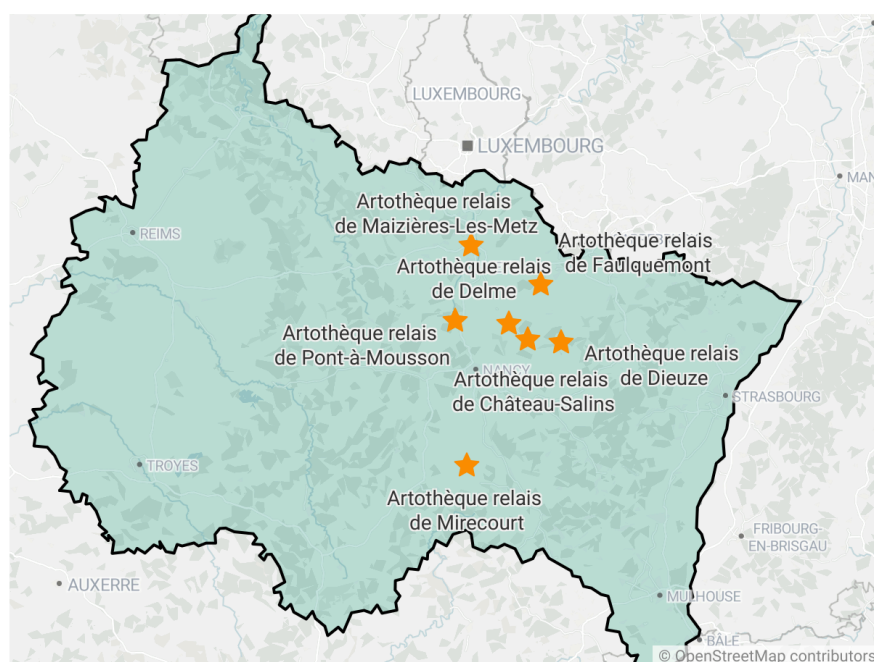
¹⁰¹ Selon C. (Annexe 19)

En ce qui concerne l'Artothèque Grand Est (association plus vite), elle propose également des lieux de prêt répartis sur plusieurs départements. L'association investit ces différents points d'accueil à partir de partenariats avec les structures, facilitant ainsi la proximité avec les publics. C'est d'ailleurs un parti pris de l'artothèque, qui a fait le choix de miser sur la mobilité à travers des artothèques relais pour entrer en contact avec les publics :

"On s'est posé la question de savoir comment on allait faire pour continuer sur cette dynamique-là, d'être au plus près et toucher ce public. Et pour toucher ce public, dès le début de l'association, on a misé sur la mobilité, en disant "on va pas attendre que le public vienne jusqu'à nous", parce que ça va être très long, et on risque de ne croiser personne. On va être dans une démarche plus dynamique, on va aller vers eux. En fait, on va aller sur leur lieu de passage, on va aller à leur rencontre, on va vraiment créer des espaces de rencontre, et puis là, on va pouvoir essayer de discuter avec eux et de leur présenter des œuvres."

Carte de la répartition des lieux de prêt sur la région Grand Est :

Artothèque Grand-Est : lieux de prêt



Créé avec Datawrapper

Figure 13 : Carte de la répartition des lieux de prêt sur la région Grand Est

Ce déploiement sur plusieurs points d'accueil, sur des territoires majoritairement ruraux, est un mode de fonctionnement qui a interpellé la ministre de la Culture, Rachida Dati, qui, en janvier 2025 dévoile une mesure d'artothèques en milieu rural dans le cadre du *Plan Culture et ruralité*. Le *Plan Artothèque en milieu rural*, visant à favoriser la présence d'artothèques dans ces zones, a été confié au CNAP, et soumis à un appel à manifestation d'intérêt (AMI).

Selon le ministère de la Culture, *“Il a pour objectif de favoriser un accès direct aux œuvres d’art grâce à leur prêt, en se fondant sur la qualité des projets construits par les artothèques et la relation de proximité qu’elles permettent.”*¹⁰² L’appel était ouvert aux *“artothèques préexistantes, membres de l’ADRA ou non, collectivités territoriales, associations, bibliothèques, musées, centres d’art contemporain, MJC, etc [...] souhaitant renforcer une offre existante, ou créer une nouvelle antenne relais ou un service d’artothèque au bénéfice d’un ou plusieurs territoires ruraux.”*¹⁰³

Une diversité de nature de projets est concernée par l’AMI :

- Structures modulables
- Espace relais
- Véhicules équipés (Artobus)
- Enrichissement de fond d’œuvres
- Financement de formations
- Démarche éco-responsable d’encadrement et conditionnement d’œuvres

Les cinquante projets retenus ont été annoncés en juillet 2025. Parmi eux, on trouve cinq des artothèques interrogées, dont l’Artothèque Grand Est, qui se verra dotée de neuf artothèques relais supplémentaires en 2026.

Les dispositifs Hors les murs

Une grande partie de la médiation culturelle ne se fait pas à l’artothèque. Pour les musées, on utilise le terme de médiation *hors les murs*, qui qualifie toutes les actions et dispositifs de médiations se déroulant à l’extérieur de celui-ci. Pour l’artothèque, on parle aussi de médiation mobile. En effet, on remarque une quantité importante d’actions et de dispositifs mobiles au niveau des artothèques. Ces dispositifs leur permettent d’être plus proches des publics en allant directement à leur rencontre.

Les dispositifs de médiation mobiles, ou *hors les murs*, donnent la possibilité aux artothèques de créer de nouveaux espaces et de nouvelles occasions de rencontre. L’interaction entre les œuvres et le public se matérialise par la médiation culturelle.

Ces médiations mobiles adoptent autant de formes qu’il n’existe de publics, afin de faciliter au maximum la rencontre avec les œuvres. Parmi les interrogé.e.s on trouve surtout des dispositifs longs avec toutes sortes d’établissements (écoles, lycées, crèches, hôpitaux, centres sociaux, etc.) sur plusieurs temps définis (choix d’œuvres, découverte de l’artothèque, atelier de pratiques, temps d’échanges, etc.). Les dispositifs plus courts, et les rendez-vous réguliers qui sont proposés se déroulent en général à l’artothèque, tels que des visites commentées, rencontres d’artistes, ou ateliers de pratiques artistiques. Il existe aussi des dispositifs qui mélangent des temps à l’extérieur et des temps à l’artothèque.

Un.e interrogé.e.s nous raconte le déroulé d’un dispositif de médiation auprès d’une crèche :

“je viens avec deux ou trois œuvres, des albums, des livres d’artistes [...] Le mois suivant, c’est eux qui viennent, mais là, c’est beaucoup plus reposant

¹⁰² Appel à Manifestation d’Intérêt (AMI) dans le cadre du Plan Artothèques en milieu rural | Ministère de la Culture. (s. d.).

<https://www.culture.gouv.fr/catalogue-des-demarches-et-subventions/appels-a-projet-partenaires/appel-a-manifestation-d-interet-ami-dans-le-cadre-du-plan-artotheques-en-milieu-rural>

¹⁰³ Ibid

parce qu'ils viennent qu'à quatre ou cinq, avec une accompagnatrice ou un accompagnateur pour deux enfants, donc qui découvrent l'artothèque. Et petit à petit, il y a quelque chose qui se passe avec quelques enfants qui finissent par identifier le lieu. Et puis, vers le mois d'avril, il y a un atelier de pratique. [...] On fait des dessins, on prend une photo, on imprime, on en fait quelque chose. Voilà, et puis le moment chouette que j'aime bien, moi, c'est au mois de mai, où il y a un goûter avec les parents, le matin vers 11h, et je les emmène à l'artothèque avec leurs enfants, et ils découvrent l'artothèque. [...] Alors là, en plus, là c'est le melting pot. Souvent, c'est des nouveaux arrivants, du monde entier."¹⁰⁴

Chaque projet est adapté aux différents publics. Par exemple, pour la petite enfance, les temps de médiations vont être courts et le contenu est concis, alors que pour les scolaires on va miser sur des projets plus importants autour d'un travail de réflexion et de la méthode de médiation :

*"c'est des plus gros projets, c'est un autre investissement. On se situe autour d'une table. Moi, j'aime beaucoup quand ils choisissent des œuvres en binôme ou en trinôme. Je leur dis déjà soit vous allez parler tous les trois, mais ça veut dire qu'il faut élaborer trois questions. Pourquoi j'ai choisi l'œuvre ? Quelle est la composition de l'œuvre ? Et quelles questions pose l'œuvre, par exemple ? Ou alors, il y a un rapporteur, mais ça veut dire qu'il est délégué de vous trois, donc vous parlez entre vous. Alors là voilà, on travaille carrément sur la méthode de médiation [...]"*¹⁰⁵

Nous remarquons que les dispositifs de médiations *hors les murs*, grâce au prêt d'œuvres, encouragent l'interaction entre les œuvres et les publics au sein de leur lieu de vie et de sociabilité : les crèches, les écoles, les lycées, les hôpitaux, les centres sociaux, etc. Le tout en s'adaptant aux particularismes de chacun.

**

Les artothèques abordent l'accessibilité pour les publics selon deux procédés. D'un côté par un, ou plusieurs, lieu(x) de proximité garantissant un accès décomplexé à la collection. D'un autre, par une sorte de "décentralisation" des médiations en dehors de l'artothèque, à la croisée des publics qui ne fréquentent pas d'eux même le lieu dédié à la collection. L'artothèque se trouve à l'intersection entre *faire venir* et *aller vers* les publics. Ces deux critères, bien qu'ils se matérialisent différemment pour chaque artothèque, de par leur différents fonctionnements, histoires et territoires, sont en réalité indissociables et garantissent leur place dans le paysage culturel, et la mise en œuvre de leur mission de démocratisation culturelle.

Le rapport aux œuvres développé par les artothèques a des conséquences directes sur leur proximité avec les publics, et de surcroît, leur permet de répondre à la problématique de l'accès à l'art d'une manière qui leur est propre.

Grâce à leur relation avec les œuvres, et à leur manière d'envisager les publics, les artothèques proposent de nouvelles manières de penser la médiation culturelle et l'art contemporain. Nous parlerons plus en détails des innovations qui en résultent en matière de médiations culturelles dans la prochaine partie.

¹⁰⁴ Selon V. (Annexe 25)

¹⁰⁵ Selon V. (Annexe 25)

B. Les artothèques : terrain d'expérimentation

“La médiation culturelle est toujours à recommencer.”¹⁰⁶

Nous verrons dans la partie qui suit comment les artothèques abordent les temps de médiation comme des temps d'expérimentations, résultant en une meilleure approche des publics et de leurs besoins, favorisant ainsi une pluralité de dispositifs nouveaux et uniques.

En effet, leur place spécifique dans le paysage culturel, et leur relation unique aux œuvres et aux publics donnent l'occasion aux artothèques d'être un terrain fertile d'expérimentation en matière de médiation culturelle. La flexibilité et la mobilité, caractéristiques des artothèques, rendent possible l'innovation et le renouvellement constant de procédés de médiation culturelle.

a) Entre cohésion et innovation

Les artothèques, en cherchant à aller à la rencontre d'une grande variété de publics, se doivent de proposer des dispositifs novateurs et ludiques, adaptés aux besoins particuliers de chacun.

Au cours de nos entretiens et de nos recherches, nous avons remarqué des similitudes dans les médiations proposées par les artothèques, dans la forme comme dans l'intention, et ce, malgré le manque de mise en commun à l'échelle nationale. Cette concordance dans la forme des propositions est due à la nature même de l'artothèque : le prêt d'œuvre. Néanmoins chacune se démarque grâce à leur volonté d'adaptation aux besoins différents de leurs publics respectifs et aux particularités de chaque territoire, donnant naissance à des actions et dispositifs de médiation culturelle fondamentalement hétéroclites dans leur contenu.

Ce qui ressort en premier de nos entretiens, c'est le caractère de renouvellement et de réinvention. Les artothèques n'hésitent pas à changer de dispositifs et à renouveler l'offre de médiation, comme nous l'explique un.e de nos interrogé.e.s :

“Une fois que je suis arrivé à une sorte d'épuisement de ce qu'on peut faire, [...] plutôt que de travailler avec un nouveau public tous les ans, je préfère changer de dispositif, inventer des nouvelles choses.”¹⁰⁷

La quantité d'offres de médiation est assez disparate entre les artothèques, à savoir qu'il y a des artothèques qui développent et proposent une grande quantité de médiations, et d'autres qui, pour des raisons de temps, d'effectif et de budget, ont une offre plus réduite. Toutefois, on observe qu'une grande partie d'entre elles se distingue en proposant des dispositifs propres à leur public et à leur territoire. Nous pensons par exemple à l'artothèque de Nantes, et son dispositif artistique mobile, le Nomade, avec pour objectif de faire voyager l'art contemporain et faciliter son accessibilité auprès de différents publics grâce à un support inédit¹⁰⁸ (visible notamment à l'aéroport de Nantes, ou au sein d'Établissements Départementaux des Solidarités). Aussi nous remarquons un nombre important de dispositifs et d'actions de médiation innovants à destination des enfants, plus particulièrement à

¹⁰⁶ Aboudrar, B.-N. et Mairesse, F. (2025). Conclusions et perspectives. La Médiation culturelle (p. 115-122). Presses Universitaires de France.
<https://shs.cairn.info/la-mediation-culturelle--9782715434547-page-115?lang=fr>.

¹⁰⁷ Selon V. (Annexe 25)

¹⁰⁸ *Nomade* # 2. (s. d.). <https://beauxartsnantes.fr/fr/nomade-2>

l'artothèque de Caen et l'artothèque Grand Est. Cette dernière, par son approche théorique, est devenue une pionnière en matière de médiation culturelle. Un.e de nos interrogé.e.s nous explique leur méthode :

*"Ils ont été créés à partir de rencontres avec les publics. Ils apparaissent toujours à un moment donné. On a une problématique et on essaie d'y répondre en créant un outil. Là, on est sur une réponse qui est totalement théorique. On crée l'outil et on passe à la phase pratique. Entre nous, on en parle comme quelque chose de très scientifique. On a vraiment le même cheminement. Une théorie et puis après, on valide, ou pas, la théorie par la pratique. Cette phase-là d'expérimentation, ça peut nous mener à modifier l'outil ou à l'arrêter définitivement. Ce n'est pas la bonne réponse. Recréer un outil de façon théorique et l'essayer avec les publics. Ça peut être parfois un peu long. Parfois, on tombe juste du premier coup. C'est très différent. Ils servent à créer du lien entre les œuvres, le travail des artistes et les publics. Ça peut être sur des temps courts, ça peut être sur des temps longs. Ça dépend vraiment des dispositifs. On utilise aussi beaucoup d'œuvres protocolaires. L'œuvre à protocole, c'est vraiment quelque chose qui permet au public d'être acteur. On essaie tout un tas de manières de créer ce moment de rencontre. Ils ont vraiment été créés pour ça. Il y en a d'autres encore en gestation. C'est sans fin, mais c'est très créatif."*¹⁰⁹

L'interrogé.e précise que les médiations naissent d'une rencontre avec les publics. L'artothèque problématise les publics rencontrés, puis apporte une solution par le biais de la médiation. Il s'agit alors de créer un outil nouveau afin de mieux appréhender les publics :

*"c'est souvent lors d'une rencontre, on se dit qu'il nous manque un outil pour pouvoir aller plus loin. On les a pas touchés, on les a passés un petit peu à côté. On essaie de créer un outil qui pourrait permettre de créer ça. En fait, nous, on a besoin de toucher à un moment donné le public, de captiver un moment pour pouvoir vraiment créer du lien à ce moment-là. À partir du moment où on arrive à créer cet espace de rencontre, c'est à nous d'être assez fins et intelligents pour pouvoir les captiver et les intéresser. C'est ce premier instant qui est difficile à créer. Ça peut être un atelier, mais ça peut être aussi quelque chose de participatif où on va créer de l'intérêt. C'est ce petit moment qui est difficile à trouver. Après, c'est assez simple. Après, on présente, on propose, et puis personne n'adhère ou pas. Après, c'est très personnel, mais on a besoin de créer cette rencontre."*¹¹⁰

Aussi, la situation risque d'évoluer pour les artothèques du réseau de l'ADRA. Un.e de ses représentant.e.s nous précise lors d'un entretien qu'une commission de médiation a été mise en place, afin d'échanger sur les dispositifs entrepris par les artothèques, permettant un état des lieux et une mise en commun de l'état des médiations culturelles.

"au sein des Artothèques, il y a vraiment beaucoup d'inventivité des systèmes, des dispositifs. Donc, on a fait une sorte de pré-état des lieux, de focus sur certaines Artothèques. Donc, on a mené une discussion là-dessus très, très enrichissante. Et donc, la commission là va perdurer au fil des années et va

¹⁰⁹ Selon O. (Annexe 24)

¹¹⁰ Selon O. (Annexe 24)

justement étudier, essayer de regarder, d'archiver; en fait, tous les dispositifs existants au sein des Artothèques. Notre réseau, en tout cas.”¹¹¹

Dans cette optique, cette commission permettra possiblement d’innover à plus grande échelle, et également d’avoir une vision d’ensemble des dispositifs de médiations proposées par les artothèques membres de l’ADRA, une visibilité qui fait actuellement défaut, y compris pour celles qui n’en sont pas membres.

Les entretiens menés ont mis en évidence que les artothèques s’accordaient une grande possibilité d’expérimentation lorsqu’il s’agit de la médiation culturelle. C’est un terrain qui leur permet de se différencier des autres institutions culturelles, bien qu’il ne s’agisse pas de leur objectif. Cette expérimentation leur permet de *penser différemment les publics*, et de créer une offre nouvelle pour ces derniers, tout en se créant une place spécifique dans le paysage culturel. A ce propos, un.e de nos interrogé.e.s ajoute :

*“Peut-être que les artothèques envoient des signaux au musée. Ont envoyé des signaux à un moment pour leur dire de jouer à fond la carte de la médiation, etc. Mais, par contre, moi, je trouve que ça donne aussi des caricatures d'expositions trop fléchés dans la lecture, trop informatiques, avec trop de documents. Et moi, ce que j'aime à l'artothèque, c'est que, justement, on a les œuvres posées. Elles sont physiquement [présentes].”*¹¹²

De ce fait, l’artothèque se place en tant que moteur de l’innovation en médiation culturelle, qui comme nous le verrons, agit comme outil explicite de la démocratisation.

b) La médiation, un vecteur de lien social

*“La culture, comme la médiation, est ce qui nous relie.”*¹¹³

Il découle de nos recherches une manière commune de penser la médiation culturelle chez les artothèques comme un moment de rencontre avec les œuvres, et avec les autres. Comme mentionné précédemment, l’artothèque crée un espace de rencontre favorisant un dialogue autour des œuvres. La médiation culturelle, par des actions ou des dispositifs, cherche à faciliter ce dialogue et la rencontre avec les œuvres.

Au-delà de la rencontre entre des individus et une œuvre, il s’agit aussi de penser la médiation culturelle comme un espace de partage de points de vue. Ici, le travail de médiation ne se fait pas dans un rapport de transmission d’informations d’une personne (le médiateur, la médiatrice) à une autre (le public), comme l’appui un.e des personnes interrogé.e.s :

*“Je suis pas là bas pour donner des réponses à des questions, mais pour partager un moment comme ça, [avec]des œuvres.”*¹¹⁴

Il s’agit de confronter des avis, des idées et des perspectives différentes, grâce à la présence d’œuvres. De ce fait, la finalité n’est pas le moment même de la médiation, mais ce qui ressort de la confrontation du public aux œuvres au cours de celui-ci.

¹¹¹ Selon C. (Annexe 18)

¹¹² Selon V. (Annexe 25)

¹¹³ Chaumier, S. et Mairesse, F. (2023). La médiation culturelle. (3e éd.). Armand Colin. <https://doi.org/10.3917/arco.chaum.2023.01>.

¹¹⁴ Selon V. (Annexe 25)

La médiation culturelle agit comme outil facilitateur de rencontres et de partages entre des individus. Selon Serge Chaumier et François Mairesse, la médiation culturelle est au service de l'humain avant d'être au service d'une œuvre. La médiation peut en effet apporter des informations ou des connaissances sur des œuvres, toutefois, nous constatons que les artothèques privilégient une approche différente, qui ne se définit pas simplement par un rapport à l'art. Il est question de donner aux individus *“l'occasion de se confronter à d'autres regards pour s'attacher à exprimer les leurs avec confiance.”*¹¹⁵

Même si la médiation culturelle ne vise pas à renforcer le lien social, tout nous laisse à penser qu'elle est vecteur de lien entre les individus. En permettant à des publics de partager et de confronter des perspectives sur des œuvres dans un espace dédié, la médiation culturelle procure à ces personnes la possibilité de se penser, de se construire en tant qu'individu, et en tant que membre d'une communauté, encourageant ainsi les relations entre les individus.

On le remarque d'autant plus lors des médiations proposées auprès d'établissements médico-sociaux, de centres hospitaliers, de centres pénitenciers, d'associations d'aide à l'enfance ou de personnes en précarité. Elle procure, pendant un moment défini, une forme d'appartenance à un groupe, et la possibilité d'un vivre-ensemble. De plus, elle donne l'occasion aux publics de se positionner différemment dans un groupe donné. C'est le cas par exemple lors du dispositif *commissaires associés* de l'artothèque Grand Est, qui charge le public de la médiation des œuvres :

*“Surtout, il n'y a pas de meilleure médiation que de pair à pair. On délègue la médiation, c'est un gros accompagnement.”*¹¹⁶

La médiation culturelle joue un rôle central dans la création du vivre-ensemble. Elle permet à chacun.e de se représenter soi-même et de se reconnaître en tant qu'individu, tout en participant à l'élaboration d'un collectif. Elle favorise à la fois l'émergence d'une conscience commune et les manières personnelles de s'y relier.

*
**

Ce que révèlent nos entretiens et nos recherches, c'est que les artothèques se positionnent aujourd'hui comme des espaces d'innovation constante en matière de médiation culturelle. Leur fonctionnement souple, leur ancrage territorial, ainsi que leur lien direct avec les œuvres et les publics leur permettent d'expérimenter sans cesse de nouveaux dispositifs, souvent inédits, toujours adaptés.

Cette capacité à innover découle d'un rapport dynamique aux publics : les dispositifs ne sont pas figés, mais évoluent en fonction des rencontres, des contextes et des besoins. En ce sens, la médiation culturelle ne se pense pas avant tout comme un modèle à appliquer, mais se construit dans l'échange, l'essai, parfois dans l'erreur, et surtout dans la réinvention. Elle devient alors une réponse concrète à des enjeux humains, et non un simple outil de vulgarisation.

La diversité des formes de médiation observée, du projet mobile “Nomade” à la démarche scientifique et expérimentale de l'artothèque Grand Est, témoigne d'une volonté commune :

¹¹⁵ Chaumier, S. et Mairesse, F. (2023). La médiation culturelle. (3e éd.). Armand Colin. <https://doi.org/10.3917/arco.chaum.2023.01>.

¹¹⁶ Selon O. (Annexe 24)

atteindre les publics différemment, sortir des cadres traditionnels, et replacer l'expérience sensible, le dialogue et la création collective au cœur de la relation à l'art. Si cette pluralité de formes rend parfois difficile une définition précise et univoque de la médiation culturelle, elle souligne cependant la richesse de ses pratiques au sein des artothèques.

Ainsi, au-delà d'un rôle strictement pédagogique, la médiation culturelle dans les artothèques apparaît comme un vecteur de lien, de partage et d'inclusion, mais aussi comme un vecteur de transformation des institutions elles-mêmes. L'expérimentation, loin d'être une finalité, devient une posture professionnelle, presque éthique, qui invite à repenser en profondeur le rôle de la médiation culturelle dans notre rapport collectif à la culture.

III. Comment démocratiser avec l'artothèque ?

Maintenant que nous avons pu peindre un tableau détaillé de l'état de l'artothèque, avec un développement spécifique explicitant les termes que nous souhaitons observer en posant nos hypothèses de recherche, il convient de mettre en relation la définition que nous avons fait de ces termes avec le concept clé de démocratisation culturelle, afin d'apporter une réponse aux hypothèses et à la problématique de ce mémoire.

Tout d'abord, pour comparer la définition de la démocratisation culturelle que nous avons proposée lors de l'état de l'art de cette étude avec la définition que nos répondant.e.s ont apposée, nous avons réalisé un nuage de mots pour comprendre ce que recouvrait la démocratisation culturelle pour les artothèques. Nous leur avons demandé ce que représentait pour elles.eux la démocratisation culturelle, et cet outil nous permet de visualiser les termes qui reviennent le plus souvent.



Figure 14 : Nuage de mots, définition de la démocratisation culturelle

Comme nous pouvons le voir, les concepts clés de public, d'accès, d'œuvre et de médiation nous permettent d'entrevoir les objectifs des artothèques en matière de démocratisation culturelle. En demandant aux responsables et représentant.e.s des artothèques s'iel.les œuvraient vers ce but de démocratisation culturelle, nous n'avons observé que des réponses affirmatives. Mais est-il possible de qualifier et évaluer ces phénomènes de démocratisation culturelle pour obtenir une réponse définitive à notre problématique ? Pour répondre à cette question, ainsi que pour apporter une réponse à nos hypothèses, nous allons nous baser sur le cadre et les actions propres aux artothèques que nous avons explicitées dans les parties précédentes, ainsi que sur les concepts que nous avons définis lors de l'état de l'art.

A. La voie alternative en complément des institutions : “aborder différemment les publics”

a) Institution et alternatif, démocratie culturelle et démocratisation culturelle

Pour commencer, penchons-nous à nouveau sur la question de définition de la démocratisation culturelle que nous avons évoquée au début de ce mémoire de recherche. Nous avons fait mention dans la tradition sociologique de deux manières de voir la démocratisation culturelle : selon un courant légitimiste et un courant relativiste. Pour rappel, la notion légitimiste de la démocratisation culturelle entend faciliter l'accès direct aux œuvres d'art considérées comme telles par un processus de normalisation et hiérarchisation, tandis que la notion relativiste vise à effacer cette normalisation et hiérarchisation dans la culture pour indirectement en faciliter l'accès.

Après l'observation que nous avons fait des artothèques, et une lecture de l'état des institutions culturelles en France, il est judicieux d'affirmer que ces deux visions de la démocratisation culturelle, malgré leur différence de définition, sont de fait capables de coexister dans un même champ et un même territoire.

Si les institutions culturelles traditionnelles comme les musées, le théâtre, et même les FRAC dans une certaine mesure, s'inscrivent dans une notion de la démocratisation culturelle légitimiste, qui consiste à établir une vision de la culture dans les faits plus hiérarchisée, on peut dire des artothèques qu'elles s'inscrivent dans une démocratisation culturelle relativiste : en remettant en question la hiérarchisation des œuvres et des publics, et en construisant la relation avec l'œuvre directement avec les publics, plutôt que de chercher à les éduquer sur la culture qui est considérée comme légitime.

“Les institutions ont tendance à imposer un discours. Nous, on part des gens, de leurs mots. C'est une autre logique.”¹¹⁷

Dans cette optique, l'artothèque fait usage de son statut et sa définition en tant que lieu alternatif pour inspirer une nouvelle vision avec une nouvelle portée : ses caractéristiques en marge des institutions traditionnelles lui permettent de toucher les publics sans les intimider, en construisant une relation plus directe avec le public. Pour autant, les artothèques ne

¹¹⁷ Selon E. (Annexe 20)

remettent pas en cause l'établissement de cette institution culturelle en France, et construisent leurs projets artistiques et sociaux en complément des structures culturelles existantes.

“On n'est pas en concurrence avec les musées. On travaille dans le même sens, mais avec d'autres outils. Là où eux exposent, nous, on fait circuler.”¹¹⁸

“Les musées sont indispensables, mais notre rôle est différent : on va vers les gens, on entre dans leur quotidien.”¹¹⁹

Ainsi, plutôt qu'une remise en question des canons de l'art, et en particulier dans le cadre de la diffusion de l'art contemporain, l'artothèque ne cherche pas à redéfinir ce qu'est ou ce que devrait être la diffusion et la relation avec le public dans l'optique de la démocratisation culturelle - Elle se contente d'être vectrice d'une multiplication des portes d'accès à la culture, en profitant des avantages du courant alternatif et d'une méconnaissance du grand public. Quand nous avons demandé à nos enquêtés s'il fallait remettre en question la forme actuelle du musée, pour préférer la relation plus directe entre le public et l'œuvre, tous les nous ont fait part du phénomène de complémentarité dans le champ de la culture : l'artothèque multiplie les portes d'accès et facilite le chemin vers l'éducation culturelle pour une partie des publics, sans vocation à remplacer les institutions traditionnelles qui occupent une place importante et complémentaire. Le but est de toucher le plus de publics possible, en particulier ceux qui ne trouveraient pas leur place dans ces dernières - en somme, multiplier les formes de l'offre culturelle pour accroître le nombre de publics touchés.

De plus, si les artothèques de l'ADRA tentent de se rapprocher du ministère à travers de projets interposés, ce n'est pas pour autant qu'elles délaissent leurs affects alternatifs. On retrouve chez elles cette même volonté de compléter le champ de la culture sans remettre en cause les canons traditionnels. Pour elles, les questions de pérennisation de l'artothèque en tant que forme, via la labellisation de ces structures, ne visent au final pas à remplacer, mais également à multiplier l'offre culturelle par une complémentarité qui pourrait durer dans le temps.

b) Aux fondements de l'artothèque

Comme nous avons pu le voir dans la partie explicitant la philosophie commune à toutes les artothèques, qu'elles fassent partie du réseau ou non, un socle commun issu de leur genèse alternative caractérise encore ces structures méconnues. Ce socle commun de valeurs que nous avons pu définir s'inscrit largement dans la définition relativiste de la démocratisation culturelle.

Sans être mentionnées directement dans la charte des artothèques membres de l'ADRA, des termes équivoques à la notion politique de démocratisation culturelle subsistent. On parle de *“Favoriser l'accès à l'art et à la culture pour toutes et tous”¹²⁰* et *“Défendre les principes de démocratie, d'inclusion et de solidarité”¹²¹* dans la section relative aux valeurs fondamentales des artothèques. En plus d'évoquer la définition que nous avons établie dans l'état de l'art pour la démocratisation culturelle, l'utilisation du terme démocratie n'est pas anodine : elle

¹¹⁸ Selon A. (Annexe 17)

¹¹⁹ Selon C. (Annexe 19)

¹²⁰ Charte des artothèques membres de l'ADRA (Annexe 14)

¹²¹ Ibid.

fait référence à la rupture langienne des politiques culturelles de l'État. Cette rupture, qui s'exprime dans le monde de la culture par les phénomènes de décentralisation et de facilitation d'accès à la culture par le ministère, fait directement écho à la notion de démocratisation culturelle relative, en opposition à la vision malrausienne légitimiste. On retrouve donc, en référence, et en substance par mention directe, cette volonté de démocratisation par l'horizontalisation des pratiques culturelles, en rupture avec une vision traditionnelle.

Cependant, même en dehors de l'ADRA, et pour les artothèques sans appui idéologique clairement défini sur le papier, l'artothèque reste synonyme de démocratisation culturelle :

*" Ah oui, c'est essentiel. C'est essentiel. [...] Nous, notre but, c'est de démocratiser et de rendre accessible l'art contemporain. Donc, oui, on se bat pour ça. "*¹²²

Même au-delà d'une perception ou d'une volonté directe, la forme même d'artothèque, comme elle est envisagée par le socle commun que nous avons préétabli, est dès lors vectrice de démocratisation culturelle. Ce sont les notions d'accessibilité, de visibilité, de diffusion de l'art contemporain, basée sur la pratique fondamentale du prêt qui constituent en soi la démocratisation culturelle, et qui sont indissociables de la genèse et la perception alternative des artothèques.

Dans le fonctionnement quotidien de ces institutions, cette démocratisation ne passe pas uniquement par un exercice de définition et une volonté implicite ou explicite de leur projet artistique et éducatif. Il existe une qualité issue de la décentralisation qui donne naissance aux artothèques et entérine l'inscription de leur rôle dans un processus de démocratisation culturelle : c'est le lien privilégié entre la structure et le champ du local, que nous avons décrit précédemment sans en mentionner les effets.

c) Le jeu intrinsèquement lié entre le local et la démocratisation

Lors de nos recherches, nous avons pu remarquer un lien privilégié entre la proximité géographique et la priorisation des publics pour les artothèques. Comme nous avons pu le mentionner lors des parties précédentes, les publics locaux ainsi que les partenariats avec les acteurs du territoire constituent une priorité de fonctionnement, qui participe à créer un ancrage local puissant. En fait, les mécanismes de rapprochement et d'implantation que nous avons déjà décrits s'inscrivent dans une logique plus importante de démocratisation culturelle.

Ce lien avec la proximité géographique est relatif : il peut s'étendre à une commune, un département, une région (...). Ce n'est pas une échelle stricte, mais une manière de penser la proximité. La proximité joue un rôle de mécanisme de différenciation avec les autres institutions culturelles, et elle s'exprime non seulement par des temps de déplacement réduits, mais aussi par un rapprochement idéologique entre les publics et les œuvres : c'est une expression de la démocratisation culturelle, qui réduit l'écart philosophique et géographique avec le public.

*" Le local, ce n'est pas une limite, c'est un point d'appui. C'est à partir du territoire qu'on construit des actions solides. "*¹²³

¹²² Selon F. (Annexe 21)

¹²³ Selon C. (Annexe 18)

En faisant écho aux mécanismes de décentralisation qui ont intrinsèquement concerné l'artothèque, l'ancrage sur le local n'est plus une faiblesse, mais une force. C'est une nouvelle manière de voir la diffusion : on ne cherche pas à projeter son influence sur tout le territoire national ou à l'international, mais à passer par une diffusion méthodique qui cible les publics qui n'ont pas accès à la culture. Ce faisant, les artothèques créent des liens plus directs, plus personnalisés, plus représentatifs : un contact accru et une compréhension propre, force de la démocratisation culturelle.

En plus des contacts avec les publics locaux, les artothèques privilégient également la création de liens avec les acteurs issus du secteur local : cela peut passer, pour certaines d'entre elles, par la priorisation d'œuvres et d'artistes sur un territoire local défini - cela ne représente cependant pas la majorité des artothèques - et surtout un contact accru avec les institutions publiques et privées dans la mise en place d'actions, que ce soit pour cibler une partie des publics concernés par ces institutions, ou pour mettre en place des actions communes avec des partenariats et de l'entraide.

Finalement, les mécanismes que nous avons observés, résumés et analysés relatifs aux publics locaux et à la géographie locale s'intègrent dans un processus commun : celui de faciliter l'accès à la culture pour le plus grand nombre, synonyme de démocratisation culturelle.

*
**

Cependant, les spécificités de l'implantation locale n'est pas suffisante pour exprimer la totalité des phénomènes de démocratisation culturelle qui prennent racine dans l'artothèque et évoluent grâce à elle. Nous avons pu nous pencher sur les actions entreprises par les artothèques, et plus spécifiquement la médiation culturelle dont nous avons redéfini la portée. Désormais, nous allons pouvoir compléter notre analyse en faisant part du rôle de la médiation culturelle dans les phénomènes de démocratisation culturelle de l'artothèque.

B. La médiation culturelle, le cheval de bataille de la démocratisation culturelle

Notre recherche souligne le rôle central de la médiation culturelle au sein des artothèques dans le processus de démocratisation culturelle. En ce sens, elle rejoint la conception de Bruno Péquignot pour qui *“la spécificité de la médiation culturelle est d'être un vecteur de l'accès démocratique aux biens culturels”*¹²⁴, soulignant ainsi son importance dans l'élargissement et la diversification des publics.

Aussi, selon la définition proposée par le ministère de la Culture, la médiation culturelle (1997) *“a pour but de faciliter l'accès à l'art par la mise en place d'actions spécifiques vers des publics définis”*¹²⁵. Elle apparaît ainsi comme un outil essentiel visant à rendre l'art plus accessible. En ce sens, la médiation constitue un vecteur incontournable permettant aux artothèques de faciliter l'accès à l'art.

¹²⁴ Péquignot, B. (2011). Œuvres, publics et médiation culturelle. *Raison Présente*, 177(1), 7-14. p.12 <https://doi.org/10.3406/raipr.2011.4278>

¹²⁵ Gellereau, M. (2014). Pratiques culturelles et médiation. Dans S. Olivesi Sciences de l'information et de la communication (2 éd., p. 25-41). Presses universitaires de Grenoble. <https://doi.org/10.3917/pug.olive.2014.01.0025>.

De plus, selon l'ADRA, "*le mode de fonctionnement des artothèques est en soi un mode de médiation de l'art*"¹²⁶ Cette spécificité, que nous avons également pu observer au cours de notre recherche, confirme que les artothèques occupent une place singulière et complémentaire au sein du paysage institutionnel de diffusion de l'art contemporain, tout en jouant un rôle particulier dans le champ de la médiation culturelle.

De fait, les artothèques, en tant que dispositifs spécifiques de médiation, ont un rôle singulier à jouer dans la démocratisation culturelle. Une étude réalisée par la Direction Générale de la Création Artistique (DGCA) précise que les artothèques proposent une forme originale de médiation culturelle, basée sur l'emprunt d'œuvres, qui permet une appropriation différente de l'art contemporain¹²⁷. Tout cela favorise un contact direct avec les œuvres dans un contexte familial et intime pour les publics, renforçant l'idée d'un art "à la maison", accessible hors des circuits institutionnels classiques.

Cette idée est défendue par l'Observatoire des médiations culturelles (OMEC) au sein de "Culture pour tous", qui affirme que la médiation culturelle vise à faciliter l'accès à la culture à des personnes éloignées symboliquement ou géographiquement de l'offre culturelle, contribuant ainsi à une certaine égalité culturelle. En effet, ils mentionnent que "*la médiation crée des lieux de rencontre privilégiés entre artistes et citoyens, favorisant ainsi l'échange interpersonnel, l'apprentissage et l'engagement. Elle peut aussi permettre la réduction des barrières psychologiques et sociales entourant l'exclusion de groupes cibles.*"¹²⁸

a) Bilan des actions : quelles conséquences sur les publics ?

À présent que nous avons analysé les spécificités et les enjeux de la médiation culturelle au sein des artothèques, il importe d'examiner les effets que ces actions peuvent avoir sur les publics. Cependant, observer directement les usagers demeure un défi méthodologique majeur. Comme le souligne Marie-Christine Bordeaux, la médiation culturelle s'est largement diffusée sans que les pratiques professionnelles soient clairement déterminées, et la recherche académique a du mal à établir une définition partagée, notamment en France¹²⁹. Cette absence de cadre stable rend encore plus difficile l'évaluation rigoureuse des conséquences sur les publics.

Pour contourner cette difficulté, notre analyse s'est appuyée sur quelques études préexistantes ainsi que sur les entretiens menés avec des professionnel.le.s, qui ont partagé leurs opinions et observations concernant les répercussions de ces dispositifs. Ainsi, cette partie propose un bilan des conséquences observées de la médiation sur les publics, dans le but d'identifier les impacts, les potentialités, mais aussi les limites dans le contexte de la démocratisation culturelle.

Les dispositifs de médiation culturelle mis en œuvre par les artothèques ont un effet notable sur la diversité des publics touchés. En effet, selon la DGCA, "*les artothèques assurent pour la plupart un travail important d'éducation artistique et culturelle, notamment auprès des publics scolaires. Les artothèques engagent également un travail auprès des*

¹²⁶ Charte des artothèques membres de l'ADRA (Annexe 14)

¹²⁷ Direction Générale de la Création Artistique (2021), *L'artothèque comme média : une expérience originale de démocratisation de l'art dans un écosystème artistique en recomposition*, Ministère de la Culture. <https://www.culture.gouv.fr>

¹²⁸ *Présentation - Médiation culturelle*. (s. d.). Médiation Culturelle.

<https://www.culturepourtous.ca/professionnels-de-la-culture/mediation-culturelle/>

¹²⁹ Péquignot, B. (2011). Œuvres, publics et médiation culturelle. *Raison Présente*, 177(1), 7-14. <https://doi.org/10.3406/raipr.2011.4278>

publics en difficulté ou éloignés ; c'est une demande forte, notamment pour les artothèques départementales."¹³⁰ Comme nous l'avons démontré dans ce mémoire, le prêt d'œuvres, qui constitue le cœur de leur spécificité, permet de repenser les modalités de médiation et d'accès à l'art en sortant des logiques traditionnelles de fréquentation des institutions culturelles.

En rendant possible l'exposition d'œuvres dans des espaces de vie personnelle ou collective (domiciles, établissements scolaires, centres sociaux, maisons de retraite, hôpitaux, etc.), les artothèques atteignent des publics éloignés de l'offre culturelle classique, tant sur le plan géographique que socioculturel. Par exemple, l'Artothèque de Caen a développé des partenariats avec des structures sociales afin de proposer des prêts d'œuvres à des personnes en situation de précarité ou hébergées en foyers¹³¹. De même, l'association Nayart, développe depuis 1997 une artothèque au service des territoires ruraux, avec pour objectif de rendre l'art contemporain accessible à tous en dehors des grands centres urbains¹³².

Ce mode de diffusion favorise l'inclusion de profils variés (à une échelle qu'il reste à observer) : personnes issues de milieux populaires, enfants, personnes peu familières avec le monde de l'art, publics allophones ou encore personnes résidant en structures médicalisées. Toutefois, cela peut dépendre du type d'implantation, par exemple, selon Christelle Petit, "*les artothèques de bibliothèques peuvent donc légitimement prétendre toucher un public moins issu d'une élite et non spécialiste de l'art contemporain.*"¹³³ Il serait intéressant pour des études futures de mesurer l'impact en termes de démocratisation de l'accès à l'art, mais aussi de représentativité des publics et de mixité sociale.

En allant à la rencontre de publics diversifiés, les artothèques participent à une forme de redistribution symbolique de l'art, en démontrant que celui-ci peut être expérimenté en dehors des espaces institutionnels habituels, et par un plus grand nombre de personnes.

Un autre aspect essentiel de l'impact des artothèques sur les publics réside dans leur mobilité. Contrairement aux institutions culturelles traditionnelles, souvent centralisées et géographiquement fixes, les artothèques disposent d'une souplesse structurelle et logistique qui leur permet de se déplacer et d'intervenir dans des territoires diversifiés. Cette mobilité leur offre la possibilité d'aller à la rencontre des publics, y compris dans des zones géographiquement isolées ou socialement marginalisées (quartiers prioritaires, zones rurales, établissements spécialisés, etc.).

Cette capacité à se déplacer et à proposer de la médiation *hors les murs* constitue un levier majeur pour lever les barrières à l'accès à la culture, plus particulièrement les obstacles symboliques. Ces derniers incluent, entre autres, le sentiment d'illégitimité culturelle, la peur de ne pas "comprendre" l'art contemporain, ou encore la perception des institutions culturelles comme des lieux réservés à une élite. En investissant des lieux du quotidien tels que des écoles, des centres sociaux, des maisons de quartier, ou des hôpitaux, les artothèques

¹³⁰ Direction Générale de la Création Artistique (2021), *L'artothèque comme média : une expérience originale de démocratisation de l'art dans un écosystème artistique en recomposition*, Ministère de la Culture. <https://www.culture.gouv.fr>

¹³¹ *Pour tou-te-s | Artothèque Caen*. (s. d.). Artothèque Caen. <https://www.artotheque-caen.fr/pourtou-te-s>

¹³² Loup, F. (s. d.). *L'association NAYART*. <https://www.nayart.fr/association>

¹³³ Petit, C (2010). *Les artothèques en Rhône-Alpes : enjeux du type d'implantation*. Mémoire d'étude [ENSSIB, Villeurbanne] op. cit., p.65
<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/48298-les-artotheques-en-rhone-alpes-enjeux-du-type-d-implantation.pdf>

créent un rapport de proximité qui favorise une rencontre plus naturelle et moins intimidante avec les œuvres.

La mobilité ne se réduit donc pas simplement à une question de logistique : elle s'inscrit dans une démarche inclusive, visant à réduire les inégalités d'accès à l'art et à renforcer l'offre culturelle sur un territoire plus large. Elle permet d'inverser la logique de déplacement des publics vers l'institution en plaçant l'art contemporain au cœur des espaces de vie et de sociabilité.

b) Une approche qualitative de la démocratisation culturelle

Selon le ministère de la Culture, *“les artothèques jouent un rôle crucial dans la démocratisation de l'art en permettant à tous de découvrir et de vivre avec des œuvres d'art contemporain dans leur quotidien.”*¹³⁴ Il mentionne aussi les artothèques comme des *“outils de démocratisation de l'art”*¹³⁵. Néanmoins, les études menées par le gouvernement français sur la démocratisation culturelle montrent généralement des résultats mitigés, souvent jugés insuffisants voire négatifs quant à la réduction réelle des inégalités d'accès à la culture. Les différentes enquêtes menées par le ministère de la Culture sur les pratiques culturelles des Français, depuis les années 1960, mettent en évidence un constat récurrent : la démocratisation culturelle n'a pas réellement permis de réduire les inégalités d'accès à la culture. L'étude menée en 2008 par Olivier Donnat souligne notamment que les pratiques culturelles restent fortement corrélées au niveau de diplôme et au capital social, confirmant ainsi les limites de cette politique publique.

Toutefois, plusieurs chercheurs nuancent cette lecture en soulignant que ces enquêtes, malgré leur richesse d'informations, mériteraient d'être réinterprétées à la lumière d'approches plus qualitatives ou contextuelles. Ils critiquent notamment le biais des indicateurs utilisés, qui privilégient certaines formes de culture légitime, au détriment de pratiques culturelles émergentes ou informelles, souvent plus présentes dans les milieux populaires ou ruraux. Hervé Glevarec, par exemple, analyse dans un article de 2016 le *“discours de l'échec”* de la démocratisation culturelle en France. Il insiste qu'un *“renouveau de l'interprétation des pratiques culturelles passe, selon nous, par un accent qualitatif mis sur les goûts et la nature des pratiques elles-mêmes et un discours plus descriptif des univers de pratiques sans présupposés sur les valeurs sociales qui les accompagnent et, a fortiori, épuiserait leur signification. Nous encourageons le passage d'un référentiel de la distinction à un référentiel de la différenciation d'appréhension des pratiques culturelles et des goûts.”*¹³⁶ Il met ainsi l'accent sur la nécessité d'une approche plus qualitative dans l'étude de l'impact de la démocratisation culturelle.

A ce propos, un.e des interrogé.e.s de notre enquête est également critique vis-à-vis du rapport du gouvernement sur le sujet. Lorsqu'on lui demande d'apporter une définition à la notion de démocratisation culturelle, il.elle précise :

¹³⁴ Plan Culture et ruralité : Madame Rachida Dati, ministre de la Culture, annonce le lancement d'une des mesures phares du plan visant à développer e. . . | Ministère de la Culture. (s. d.).

<https://www.culture.gouv.fr/presse/communiqués-de-presse/plan-culture-et-ruralite-madame-rachida-dati-ministre-de-la-culture-annonce-le-lancement-d-une-des-mesures-phares-du-plan-visant-a-developper-e>

¹³⁵ Les artothèques, des lieux culturels de proximité qui se renforcent | Ministère de la Culture. (s. d.). <https://www.culture.gouv.fr/actualites/les-artotheques-des-lieux-culturels-de-proximite-qui-se-renforcent>

¹³⁶ Glevarec, H. (2016). Le discours de l'échec de la démocratisation culturelle en France Arguments épistémiques et statistiques. Revue européenne des sciences sociales, 54-2(2), 147-193. <https://doi.org/10.4000/ress.3595>.

*"Il y en a plusieurs... Est-ce que c'est suivant le ministère ou suivant la façon dont on vit ? [...] Parce que suivant le ministère, c'est raté. Mais j'ai vu leurs rapports. Alors je suis très critique par rapport à leurs rapports parce que d'abord, ils ont fait des dispositifs dans lesquels on ne pouvait pas forcément bien s'inscrire. Ça, c'est le problème des politiques culturelles. Il faut qu'on rentre dans les cases. Et même si leurs dispositifs, dès le départ, on sait qu'ils ne sont pas adaptés, ou en tout cas pas adaptés à nos territoires et à nos manières de faire, on essaie toujours quand même. Ça, c'est nécessaire d'avoir les moyens quand même de fonctionner, donc d'entrer dedans."*¹³⁷

Cette citation apporte une nuance importante à ce qui a été mentionné précédemment, en soulignant que les rapports du ministère de la Culture sur la démocratisation culturelle ne tiennent pas compte des spécificités propres à chaque structure, public et territoire.

C. Réponse aux hypothèses - comment démocratiser avec l'artothèque

Réponse à l'hypothèse 1 : La proximité au local d'où découle la démocratisation culturelle intrinsèque à la définition d'artothèque

Notre première hypothèse suppose : ***le caractère décentralisé des artothèques, qu'il soit contraint ou volontaire, permet un rapprochement au secteur local qui favorise la démocratisation culturelle.*** Avec les éléments apportés par notre recherche, nous allons tenter de formuler une réponse claire à l'hypothèse en mettant en relation les phénomènes de décentralisation et le caractère local de l'artothèque, pour poursuivre sur la question de la démocratisation culturelle.

Cette hypothèse pose tout d'abord la question des circonstances de positionnement de l'artothèque, question fondatrice pour juger les facteurs qui sont entrés en compte dans l'implantation, surtout vis-à-vis du local. Nous avons compris à l'établissement de l'hypothèse que les artothèques étaient issues des phénomènes de décentralisation du ministère de la culture, mais la dichotomie "contraint ou volontaire" ne dépeint pas la réalité. En fait, il faut plutôt recentrer l'histoire et le ressenti des artothèques pour construire un tableau plus représentatif.

Tout d'abord, l'artothèque voit sa genèse dans sa forme actuelle en France dans un objectif de décentralisation du ministère de la culture, en même temps que d'autres types de structures qui jouissent actuellement d'une plus grande reconnaissance du grand public. En fait, les conséquences de la forme adoptée par l'artothèque ne suscitent pas nécessairement un bilan négatif ou un échec pour ces structures. Même si l'on parle dans ce mémoire de structures semi-alternatives pour les qualifier, l'origine des artothèques en dehors des politiques culturelles est résolument alternative. Cette attache alternative peut-être vue comme un facteur endogène du processus de décentralisation, conjointement avec les politiques du ministère de la culture qui peut être vu comme un facteur exogène.

Les artothèques n'ont donc pas vraiment subi ces politiques de décentralisation, et comme nous avons pu voir, elles jouent plutôt en leur faveur. En effet, un caractère alternatif explicite implique cette revendication de l'attachement aux publics locaux, pour s'inscrire dans une logique territoriale qui redéfinit la portée de l'institution culturelle et limite volontairement

¹³⁷ Selon O. (Annexe 24)

ses publics. Grâce à la double action endogène et exogène que nous avons expliquée, les artothèques ont pu se créer une place tout à fait à part dans le paysage culturel, qui n'a pas vocation à remplacer ou remettre en cause mais à compléter, à compléter les appareils déjà existants.

Dans les faits, on voit donc qu'il est inexact de parler de "rapprochement" quand on parle des artothèques et des publics locaux : par leur vocation alternative et la volonté d'interagir avec le territoire local, cette proximité géographique et philosophique va de pair avec la forme de l'artothèque. Ainsi, l'artothèque adopte une forme résolument démocratique, qui n'est pas une conséquence de leur histoire institutionnelle, mais leur histoire institutionnelle découle de la forme démocratique (entendue, basée sur la démocratie culturelle) de l'artothèque. Autrement dit, sans dire que la méconnaissance des artothèques par le grand public représente un succès de la démocratisation culturelle, il convient de dire qu'elles n'ont jamais eu vocation à être des structures à portée nationale.

Il en découle donc le bilan suivant pour les artothèques : elles sont des structures culturelles portée sur l'accessibilité de la culture pour le plus grand nombre, qui s'exprime pour elles par une proximité accrue avec un public proche et atteignable, visé ; qu'elles arrivent à réaliser grâce à leur coopération avec les divers acteurs locaux avec lesquels elles interagissent et leur implantation limitée à un territoire géographique défini. Pour elles, le fait social de prêt dans l'art contemporain permet de réduire la distance entre l'œuvre d'art et ses publics, surtout pour ceux qui n'auraient pas fréquenté les appareils culturels traditionnels pour une variété de raisons que nous avons explicitées.

Pour conclure cette hypothèse, nous dirons que les artothèques pratiquent, de par la spécificité de leur implantation et surtout de manière intrinsèque à leur définition, une forme de démocratisation culturelle qui n'est pas uniquement basée sur ce que nous avons appelé la *faire venir*, mais aussi et principalement sur ce que nous avons appelé l'*aller vers*, à travers la médiation culturelle et le prêt comme véhicule de proximité philosophique. C'est une forme de démocratisation culturelle que nous avons qualifiée de relative, par son horizontalisation des canons de la culture qui facilite l'accès à l'art. Pour les artothèques, cette démocratisation culturelle vise également les territoires délaissés par la culture et, pour cause, intéressent aujourd'hui le ministère de la culture - ce n'est donc pas la simple augmentation de la fréquentation des équipements culturels issue de l'augmentation de la part de la population qui les fréquente.

Réponse à l'hypothèse 2 : Une innovation explicite difficile à évaluer, qui renvoie à la question de définition de la médiation culturelle

Pour notre seconde hypothèse, ***les artothèques sont des institutions créatrices de procédés innovants de médiation culturelle qui permettent de démocratiser la culture***, nous nous sommes heurtés à la question de redéfinition de la médiation culturelle.

Tout d'abord, en reprenant la question de manière unidimensionnelle, il est indéniable que les artothèques mettent actuellement en place des formes et procédés de médiation culturelle que l'on ne peut observer ailleurs. De par leur diversité de formes, les artothèques sont dans un contexte propice au développement d'outils de médiation culturelle qui leurs sont propres - parce qu'ils répondent à un besoin unique, mais aussi parce qu'ils visent un public unique.

On peut prendre pour exemple les travaux des artothèques avec des populations individuelles de migrants, avec des personnes souffrant de handicaps survenus au cours de leur vie, ou avec des hôpitaux, ou encore les actions encourageant l'action directe, par la participation à la conception de projets participatifs ou à la sélection d'œuvres d'art pour les collections. L'innovation n'est pas tant dans la forme, qui peut recouvrir une pléthore de pratiques liées à la culture, mais surtout dans le fond : l'idée est d'atteindre ceux qui n'ont jamais eu de lien avec la culture, ou qui en sont profondément déconnectés. L'accessibilité est centrale à la notion de médiation culturelle chez les artothèques, et celle-ci ne s'adresse pas uniquement à ceux qui viennent la chercher.

Plus que ça, le réseau de l'ADRA œuvre actuellement à mettre en place à travers leur commission médiation culturelle des outils de médiation culturelle communs à tous le réseau : une forme d'harmonisation des pratiques qui entend innover en utilisant toute la connaissance accumulée par les médiateurs du réseau de l'ADRA. On voit donc bien que le renouveau des procédés de médiation culturelle, et le partage des évaluations et des connaissances liées à ceux-ci occupent une place privilégiée au sein des artothèques (du moins au sein du réseau, plus grand innovateur de la forme).

En observant, en somme, ces nouveaux procédés dans une bulle, il convient de dire que le caractère spécifique de la visée des publics, accès sur l'accessibilité, ainsi que l'objectif clair de mettre en relation les publics avec le monde de l'art participent à un objectif de démocratisation culturelle, mais il faut toutefois nuancer le propos. Si l'on a pu faire l'observation de pratiques que l'on a pu considérer comme innovantes par leur fond ou par leur forme, il est difficile, voire impossible à l'échelle de cette étude, de réaliser une évaluation compréhensive des tenants et aboutissants des modalités spécifiques de médiation culturelle pratiquées par les artothèques.

Si l'on a pu relever au sein de nos enquêtes une visée claire de faire de la médiation culturelle un véhicule de démocratisation culturelle, cela nous invite plutôt à nous pencher sur la question de la définition du terme de médiation culturelle, et ce que ce concept recouvre dans le contexte spécifique du prêt et des artothèques: en lien avec l'hypothèse suivante, la véritable innovation capitale de l'artothèque en matière de médiation culturelle pourrait être le prêt d'oeuvre.

Réponse à l'hypothèse 3 : Le prêt d'œuvre comme partie intégrante de la médiation culturelle.

L'hypothèse posée : ***Au-delà du prêt d'œuvre, ce sont les actions et dispositifs de médiation singuliers développés par les artothèques qui assurent la réalisation de leurs objectifs de démocratisation,*** invite à interroger la hiérarchie entre le prêt d'œuvre et les dispositifs de médiation dans les missions des artothèques, en particulier dans leur rôle démocratique. Cependant, les résultats de l'enquête mettent en lumière une perspective nuancée, qui dépasse l'opposition entre prêt et médiation culturelle. En effet, nos résultats révèlent que le prêt d'œuvre n'est pas seulement un outil de diffusion, mais qu'il peut être considéré comme un acte de médiation à part entière.

Si les artothèques mettent en place une grande variété de dispositifs de médiation culturelle à destination de publics divers, ces initiatives diffèrent considérablement d'un établissement à l'autre. Certaines structures, du fait de ressources humaines ou matérielles limitées, ne sont pas en mesure de proposer des actions de médiation au sens classique du terme (animations, ateliers, visites commentées, etc.). Cette hétérogénéité interroge alors :

qu'entend-on précisément par "médiation culturelle" dans le contexte des artothèques ? Les données recueillies au cours de l'enquête révèlent que de nombreux.ses professionnel.le.s considèrent le prêt d'œuvre lui-même comme un acte de médiation. Cette requalification repose sur plusieurs constats :

Tout d'abord, le moment du prêt donne souvent lieu à un échange, certes informel, mais significatif, entre le personnel de l'artothèque et les emprunteurs.euses. Ce dialogue autour des œuvres, du goût, des choix ou des parcours artistiques, constitue une forme d'accompagnement culturel. Ensuite, le simple fait de permettre la circulation des œuvres dans les espaces de vie personnels ou collectifs transforme ces lieux en espaces de rencontre avec l'art, et ce, en dehors des cadres institutionnels. Le prêt devient ainsi un vecteur d'appropriation sensible et quotidienne des œuvres. De plus, le rôle d'orientation, de conseil et de partage joué par les professionnel.le.s au moment du choix des œuvres peut également être considéré comme une forme de médiation, même s'il ne prend pas toujours une forme institutionnalisée ou programmée.

En ce sens, il nous paraît difficile de dissocier les actions de médiation culturelle du dispositif de prêt : ce dernier en constitue souvent la condition d'existence. En particulier, les actions dites *hors les murs*, très présentes dans plusieurs artothèques, sont fréquemment fondées sur la mise à disposition d'œuvres prêtées, que ce soit pour des expositions dans des structures partenaires, des lieux de vie, ou des contextes éducatifs. Le prêt apparaît alors comme le point de départ, voire la condition première, de ces formes de médiation culturelle.

Dès lors, la réponse à cette hypothèse invite à repenser les frontières entre médiation formelle et informelle, et à reconnaître que certaines modalités de médiation culturelle, bien qu'implicites ou intégrées à d'autres dispositifs, sont constitutives de la pratique même du prêt d'œuvre. Le prêt ne serait donc pas simplement un support logistique de la médiation, mais bien une forme de médiation en soi.

Ainsi, la médiation culturelle ici ne se limite pas aux actions formalisées plus traditionnelles, mais peut se manifester également dans des pratiques plus diffuses, informelles, voire implicites, telles que les échanges autour des œuvres au moment du prêt, les conseils des professionnel.le.s, ou encore la simple présence de l'art dans des espaces de vie. Autrement dit, la frontière entre médiation culturelle et prêt d'œuvres au sein des artothèques se révèle perméable : dans de nombreuses structures, le prêt constitue le socle, voire la condition d'existence de toute action de médiation, en particulier lorsqu'il s'effectue *hors les murs* ou dans des contextes moins institutionnalisés. Il est aussi un vecteur de rencontre intime et quotidienne avec l'art, ce qui contribue directement à l'objectif de démocratisation.

En réponse à l'hypothèse, il apparaît donc que la démocratisation ne repose pas uniquement sur des dispositifs de médiation distincts du prêt, mais sur une conception élargie de la médiation culturelle, intégrant pleinement le prêt d'œuvre comme une modalité spécifique et essentielle de celle-ci. Ce sont bien les formes singulières et adaptées de médiation culturelle, qu'elles soient formelles ou informelles, explicites ou intégrées au prêt, qui assurent l'atteinte des objectifs démocratiques des artothèques.

Ainsi, la médiation culturelle ne s'ajoute pas au prêt : elle le traverse. En requalifiant le prêt comme un acte de médiation, les artothèques montrent que leur mission de démocratisation ne repose pas sur une accumulation d'actions, mais sur une vision élargie et inclusive de l'accès à l'art, où chaque interaction, aussi discrète soit-elle, participe à ouvrir l'art contemporain à toutes et à tous.

CONCLUSION

Au fil de ce mémoire, nous avons analysé le rôle que jouent les artothèques dans la diffusion et la réception de l'art contemporain, en les replaçant historiquement et socialement.

Notre analyse fait ressortir la place singulière qu'occupent les artothèques dans le paysage de l'art contemporain, notamment du fait de leur relation unique aux œuvres et aux publics. De ce fait, elles jouent un rôle de complémentarité culturelle crucial dans les territoires où elles agissent, quand bien même elles demeurent des institutions méconnues et disparates, aussi bien dans leur forme que dans leur contenu. Leurs spécificités d'implantation révèlent leur particularité dans l'attachement aux modalités locales à différentes échelles, mais leur diversité ne contredit pas leurs principes fondateurs. Toutefois, leur évolution future reste à observer, car elle est vouée au changement, au vu du regain d'intérêt du ministère de la Culture, ainsi qu'aux efforts mis en place par l'ADRA et par les artothèques elles-mêmes.

Au cœur de l'artothèque, bien avant la conservation et l'acquisition d'œuvre d'art, le public occupe une place privilégiée. Ce public est parfois celui qui est venu par lui-même, mais ce n'est pas celui qui intéresse le plus les artothèques : elles se différencient des autres institutions culturelles en revendiquant leur attachement à leur mission de démocratisation culturelle. Par le prêt et par les diverses actions avec les acteurs locaux, les artothèques occupent une place bien à elles dans la confrontation des publics avec les œuvres d'art.

Au cours de notre recherche, il est apparu clairement que la médiation culturelle mise en œuvre par les artothèques constitue un instrument d'action majeur pour favoriser une accessibilité à l'art contemporain, traduisant une forme concrète de tentative de démocratisation culturelle. Il convient également de souligner que notre recherche a révélé que la médiation culturelle dans les artothèques ne correspond pas toujours aux modèles traditionnels initialement envisagés. Elle se manifeste sous des formes nouvelles, spécifiques à la nature et au fonctionnement de ces structures, témoignant d'une adaptation pragmatique aux besoins et attentes des publics.

Comme nous l'avons mentionné, il est très difficile d'analyser précisément l'impact de la médiation culturelle sur les publics, et encore plus d'en mesurer les effets en termes de démocratisation culturelle. Si l'on ne peut pas confirmer ou infirmer que les artothèques, par leur médiation culturelle, instaurent véritablement une démocratisation culturelle, nos observations et résultats montrent toutefois qu'elles contribuent à favoriser l'accès à l'art à un public plus large. Elles y parviennent en allant à la rencontre des publics et en proposant des formes variées et adaptées de médiation culturelle, favorisant ainsi un véritable lien avec les œuvres.

En effet, dans le champ de la médiation culturelle contemporaine, on observe une inversion du rapport traditionnel entre l'œuvre et le public. Ce dernier tend désormais à primer sur l'œuvre elle-même. Les dispositifs de médiation ne sont plus conçus uniquement pour expliciter ou valoriser des œuvres, mais sont avant tout pensés en fonction des publics, avec pour objectif de favoriser la rencontre et l'échange. Il ne s'agit plus de transmettre un savoir de manière descendante ou d'adopter une approche strictement pédagogique, mais bien de créer les conditions d'une relation, d'un contact sensible et signifiant avec les œuvres.

Cette conception s'éloigne des formes classiques et verticales de médiation culturelle, qui visaient à informer ou à éduquer, pour adopter une démarche plus intentionnelle, centrée sur l'expérience du public. Elle s'inscrit dans la continuité des travaux de Serge Chaumier et François Mairesse, qui redéfinissent la médiation culturelle, non pas comme un simple outil de diffusion des connaissances, mais comme un processus de co-construction du sens, fondé sur le partage et la participation¹³⁸.

De ce fait, la médiation culturelle au sein des artothèques illustre particulièrement bien cette approche. Elle représente une forme de médiation où l'œuvre devient prétexte à la rencontre, où la relation prime sur le contenu, et où l'objectif n'est pas tant de livrer un savoir figé que de créer une expérience esthétique et humaine, en réponse aux attentes et aux réalités des publics.

Il convient néanmoins de rappeler que la médiation culturelle constitue une notion dynamique et en perpétuelle redéfinition. Loin d'être un concept figé, elle évolue en fonction des contextes sociétaux, des transformations des politiques culturelles, mais aussi des reconfigurations du rôle des institutions culturelles dans l'espace public. Dans cette perspective, toute tentative de définition stable semble nécessairement provisoire, tant la médiation culturelle est liée à des enjeux sociaux, culturels et symboliques en constante mutation.

Aussi, il convient de souligner que la médiation culturelle reste encore peu étudiée dans le contexte spécifique des artothèques. Si de nombreux travaux se sont penchés sur les pratiques de médiation au sein des musées, les recherches portant sur les artothèques demeurent marginales. Ce constat ouvre un champ d'exploration particulièrement riche et stimulant, qui mériterait d'être approfondi en dehors de ce mémoire de recherche, afin de mieux comprendre les spécificités, les enjeux et les potentialités de la médiation dans ces structures de diffusion singulières de l'art contemporain.

Au terme de ce travail de recherche, il est évident que la médiation culturelle constitue un véritable enjeu pour les artothèques. Plusieurs d'entre elles expriment la volonté de renforcer leur offre en la matière et mettent déjà en œuvre de nombreuses actions concrètes pour favoriser la rencontre entre les publics et l'art. Ces initiatives sont si nombreuses qu'il n'était pas possible de toutes les traiter dans le cadre de ce mémoire.

Notre recherche met aussi en évidence un manque de données précises sur ces pratiques, notamment en l'absence de recensement rigoureux des artothèques au niveau national. Cela montre qu'une réflexion plus approfondie sur la médiation culturelle en artothèque mériterait d'être menée, au-delà du cadre limité d'un mémoire de master. Un tel travail impliquerait de mobiliser des moyens spécifiques pour rendre compte de la diversité des contextes, des publics et des structures concernées.

Enfin, il semble pertinent que les artothèques valorisent davantage leurs actions de médiation, notamment via leurs sites internet, les médias ou encore la presse. Si certaines le font déjà de manière active, d'autres restent plus discrètes, malgré une réelle implication sur le terrain. A ce propos, l'étude menée par la Direction Générale de la Création Artistique en 2021 révélait déjà que *“malgré la grande qualité et l'extrême nécessité de ces actions au plus près de publics jeunes ou fragilisés et de personnes, les artothèques n'ont toujours pas acquis une reconnaissance suffisante en tant qu'institution leur permettant de faire valoir leur*

¹³⁸ Chaumier, S. et Mairesse, F. (2023). La médiation culturelle. (3e éd.). Armand Colin.
<https://doi.org/10.3917/arco.chaum.2023.01>.

politique spécifique – et pourtant si exigeante et de qualité - envers les publics.[...] La vocation des artothèques, être au service de la démocratisation de l'art contemporain à partir de fonds d'œuvres représentatifs de la création contemporaine mis à la disposition des publics, n'est donc pas encore perçue suffisamment."¹³⁹ Pour augmenter leur visibilité et leur portée, les artothèques ont déjà partiellement réussi à se constituer en réseau, et pourraient bénéficier d'outils de recensement et d'évaluation supplémentaires.

Cependant - est-ce vraiment la vocation des artothèques d'établir une reconnaissance d'envergure nationale ? Est-ce qu'une harmonisation des pratiques et une augmentation de leur portée ne pourrait pas nuire à leur ressenti alternatif, proche des publics, et les particularités régionales qui les qualifient actuellement ? Si les artothèques ne souffriraient pas de jouir de plus de financements et d'une plus grande liberté d'action, il faut, pour les observateurs des artothèques, remettre en question les modalités d'évaluation relatifs au domaine de la culture : oublier le volume de fréquentation pour se concentrer sur la qualité des publics concernés - des publics isolés, profanes, rejetés ; essentiels pour contribuer à la construction des formes de démocratisation culturelle.

¹³⁹ Direction Générale de la Création Artistique (2021), *L'artothèque comme média : une expérience originale de démocratisation de l'art dans un écosystème artistique en recomposition*, Ministère de la Culture. <https://www.culture.gouv.fr>

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Becker, H. (1963). *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Métailié, Paris, 1985
- Becker, H. (1988). *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit
- Bourdieu, P. Darbel, A. (1966). *L'Amour de l'art*, Paris, Éditions de Minuit
- Coulangeon, P., & Duval, J. (2013). Trente ans après La Distinction, de Pierre Bourdieu. Dans *La Découverte*.
- Dorin, S. (2013). " 6. Dissonance et consonance dans l'amour de la musique contemporaine. Les limites de l'omnivore musical dans l'auditoire de l'Ensemble intercontemporain ", Philippe Coulangeon éd., *Trente ans après La Distinction, de Pierre Bourdieu*. La Découverte, 99-112.
- Durkheim, É., & Fauconnet, P. (1922b). *Éducation et sociologie*.
- Lagroye, J. (2003), " Les processus de politisation ", *La Politisation*, J. Lagroye éd., Paris, Belin.
- Marx, K (1848). *Misère de la philosophie*. Œuvres, I, Économie I, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard,
- Urfalino, P (1996). *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française.
- Wallach, J.-C. (2012). *La culture, pour qui ? : Essai sur les limites de la démocratisation culturelle*. Éditions de l'Attribut.

Chapitre d'ouvrages

- Aboudrar, B.-N. et Mairesse, F. (2016). La médiation culturelle. Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.aboud.2016.01>.
- Aboudrar, B.-N. et Mairesse, F. (2025). Conclusions et perspectives. La Médiation culturelle (p. 115-122). Presses Universitaires de France. <https://shs.cairn.info/la-mediation-culturelle--9782715434547-page-115?lang=fr>.
- Chaumier, S. et Mairesse, F. (2023). La médiation culturelle. (3e éd.). Armand Colin. <https://doi.org/10.3917/arco.chaum.2023.01>.
- Donnat, O. (1999). "Les études de publics en art contemporain au ministère de la Culture", *Culture et musées*, no. 16, pp. 141-150.

Fischer G., (2011). " Chapitre 7. Les espaces institutionnels " Fischer Gustave-Nicolas, dans : Psychologie sociale de l'environnement . (pp.155-174) : Citations de travaux de Goffman datant de 1973.

Hall, S. (1994). Codage/décodage. *Réseaux*, 12(68), 27-39.

<https://doi.org/10.3406/reso.1994.2618>

Péquignot, B. (2013) " 1. Les politiques et les institutions culturelles ", , *Sociologie des arts*. sous la direction de Péquignot Bruno. Armand Colin, pp. 11-22.

Articles de revue

Coavoux, S. (2012). Compétence artistique, réception et démocratisation. *Marges*, 15, 69-80. <https://doi.org/10.4000/marges.355>

Eidelman, J. (1999). La réception de l'exposition d'art contemporain Hypothèses de collection. *Publics et Musées*, 16(1), 163-192. <https://doi.org/10.3406/pumus.1999.1150>

Gellereau, M. (2014). Pratiques culturelles et médiation. Dans S. Olivesi Sciences de l'information et de la communication (2 éd., p. 25-41). Presses universitaires de Grenoble. <https://doi.org/10.3917/pug.olive.2014.01.0025>.

Ghebaux, C. (2013). " Mais. . . je ne visite pas ! " : une approche ethnographique de l'usage faible des œuvres. *Ethnologie Française*, Vol. 43(4), 709-722. <https://doi.org/10.3917/ethn.134.0709>

Gilabert, T. (2006). La géographie et l'analyse des politiques de diffusion de l'art contemporain en France. *Sociologie de l'Art*, OPuS 9 & 10(2), 161-178. <https://doi.org/10.3917/soart.009.0161>.

Girel, S. (2004). *Publics et non-publics dans les arts visuels contemporains : le paradoxe de la réception*. p.470 <https://shs.hal.science/halshs-01079402v1>

Glevarec, H. (2016). Le discours de l'échec de la démocratisation culturelle en France Arguments épistémiques et statistiques. *Revue européenne des sciences sociales*, 54-2(2), 147-193. <https://doi.org/10.4000/ress.3595>.

Gonon, A. (2017). Les " nouveaux territoires de l'art " ont-ils muté ? *NECTART*, 4(1), 107-119. <https://doi.org/10.3917/nect.004.0107>.

Guichard, E (2005). *De l'utopie culturelle à l'épreuve des faits : le cas des artothèques françaises*.

Heimendinger, N. (2021). " Introduction : la circulation des idées dans l'art contemporain ", *Marges*, vol. 32, no. 1, 10-21. <https://doi.org/10.4000/marges.2423>

Heinich, N. (1996). L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs. *Hermès, La Revue*, 20(2), 193-204. <https://doi.org/10.4267/2042/14924>.

Heinich, N. (1999). Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain. *Le Débat*, n° 104(2), 106-115. <https://doi.org/10.3917/deba.104.0106>

Lavie, J. (2022). Transposer à l'échelle nationale une expérience pilote. *Les Nouvelles de l'Estampe*, 268. <https://doi.org/10.4000/estampe.3137>

Octobre, S. (2009). Pratiques culturelles chez les jeunes et institutions de transmission : un choc de cultures ? Cultural practices amongst the young and transmitting institutions: a clash of cultures? *Culture prospective*, 1(1), 1-8. <https://doi.org/10.3917/culp.091.0001>

Péquignot, B. (2011). Œuvres, publics et médiation culturelle. *Raison Présente*, 177(1), 7-14. <https://doi.org/10.3406/raipr.2011.4278>

Raffin, F (2001). *Espaces en friche, culture vivante*. Le Monde Diplomatique.

Ullauri Lloré, E. (2024). " Être plusieurs publics à la fois, mais pas toujours " : Une sociologie territorialisée des publics de l'art contemporain. *Marges*, 38(1), 97-113. <https://shs.cairn.info/revue-marges-2024-1-page-97?lang=fr>.

Van Damme, S. (2004). Comprendre les Cultural Studies: une approche d'histoire des savoirs. *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, no51-4bis(5), 48-58. <https://doi.org/10.3917/rhmc.515.0048>.

Vergnaud, L. (2018). Les lieux intermédiaires et indépendants, *L'Observatoire*, vol. 52, no. 2, pp. 26-26.

Rapports et études

Association de développement et de recherche sur les artothèques (2002). *Les artothèques : Des outils novateurs au service de l'art et des publics*. Actes du colloque de Caen, 18 et 19 octobre 2000.

Direction Générale de la Création Artistique (2021), *L'artothèque comme média : une expérience originale de démocratisation de l'art dans un écosystème artistique en recomposition*, Ministère de la Culture. <https://www.culture.gouv.fr>

Gauzente, C. Moureau, M. Sagot-Duvaurox, D. Mouate, O. Zoller, T. (2022) La place des artothèques dans le monde de l'art contemporain – une analyse à partir du regard des adhérent.es. ADRA – Association de Développement et de Recherche sur les Artothèques. {hal-04809803}

Lextrait, F. (2001). *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... : une nouvelle époque de l'action culturelle*, Secrétariat d'Etat au patrimoine et à la décentralisation culturelle.

Moulinier, P. (2013) La dimension territoriale de la démocratisation culturelle. [en ligne] In : Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'histoire de Sciences-Po Paris, La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine, Paris, 2012-2014.

Rapport de l'Inspection Générale des Affaires Culturelles du ministère de la Culture dans le cadre de la Mission prospective sur les Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC), septembre 2021.

Mémoires

Allard, A. (2020-2021). Les artothèques françaises : espaces de développement culturel et artistique. L'exemple de l'artothèque d'Angers : le point de vue des acteurs du monde des bibliothèques pour l'art. Mémoire de master [Université d'Angers].

Fallet, L (2012). *Artothèque : sa pertinence et sa réalisation au sein d'une bibliothèque*. Travail de bachelor HES [Haute École de Gestion de Genève].

Petit, C (2010). *Les artothèques en Rhône-Alpes : enjeux du type d'implantation*. Mémoire d'étude [ENSSIB, Villeurbanne] op. cit., p.65

<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/48298-les-artotheques-en-rhone-alpes-enjeux-du-type-d-implantation.pdf>

Table-rondes et conférences

Artothèque d'Angers (14 mars 2025). *La place des artothèques dans le monde de l'art contemporain. Les artothèques publiques et leurs collections (1982-2022)* [Table-ronde], Angers.

Sites internet et pages de site

Appel à Manifestation d'Intérêt (AMI) dans le cadre du Plan Artothèques en milieu rural | Ministère de la Culture. (s. d.).

<https://www.culture.gouv.fr/catalogue-des-demarches-et-subventions/appels-a-projet-partenaires/appel-a-manifestation-d-interet-ami-dans-le-cadre-du-plan-artotheques-en-milieu-rural>

Les artothèques, des lieux culturels de proximité qui se renforcent | Ministère de la Culture. (s. d.).

<https://www.culture.gouv.fr/actualites/les-artotheques-des-lieux-culturels-de-proximite-qui-se-renforcent>

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. <https://arp.hypotheses.org/>

Le site des artothèques. (2025, 12 mai). Les Artothèques. <https://adra-artotheques.com/>

Loup, F. (s. d.). *l'association NAYART*. <https://www.nayart.fr/association>

Naïm. (2024, 11 février). *Les Lieux de Diffusion Artistique : Une Cartographie Culturelle - Chercheur-dart*. Chercheur-dart.

<https://chercheur-dart.com/192/les-lieux-de-diffusion-artistique-une-cartographie-culturelle>

Nomade # 2. (s. d.). <https://beauxartsnantes.fr/fr/nomade-2>

Plan Culture et ruralité : Madame Rachida Dati, ministre de la Culture, annonce le lancement d'une des mesures phares du plan visant à développer e. . . | Ministère de la Culture. (s. d.).

<https://www.culture.gouv.fr/presse/communiqués-de-presse/plan-culture-et-ruralite-madame-r>

[achida-dati-ministre-de-la-culture-annonce-le-lancement-d-une-des-mesures-phares-du-plan-visant-a-developper-e](#)

Plastiques, F. D. A. A. (1999). *Actions, publics pour l'art contemporain 1999*. 00h00 Editions.

Pour tou-te-s | Artothèque Caen. (s. d.). Artothèque Caen.
<https://www.artotheque-caen.fr/pourtou-te-s>

Présentation - Médiation culturelle. (s. d.). Médiation Culturelle.
<https://www.culturepourtous.ca/professionnels-de-la-culture/mediation-culturelle/>

Universalis, E. (s. d.). Biographie d'Arthur Seagal (1875-1944). Encyclopædia Universalis.
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/arthur-segal/>

TABLE DES ILLUSTRATIONS ET GRAPHIQUES

Figure 1 : Liste des artothèques répertoriées.....	30
Figure 2 : Répartition du statut juridique des artothèques.....	32
Figure 3 : Répartition de l'implantation des artothèques.....	34
Figure 4 : Profil de la structure.....	35
Figure 5 : Artothèques observées sur leur adhésion ou non à l'ADRA.....	39
Figure 6 : Répartition des artothèques selon la zone d'implantation.....	46
Figure 7 : Racks ou grilles mobiles, Artothèque de Caen.....	50
Figure 8 : Bacs en bois, Artothèque relais de Château-Salins (Artothèque Grand Est/plus vite).....	50
Figure 9 : Supports, Artothèque de La-Roche-sur-Yon.....	50
Figure 10 : Catalogue numérique Art delivery, Artothèque de Nantes.....	50
Figure 11 : Critères de choix de la dernière œuvres empruntées.....	52
Figure 12 : Carte de la répartition des lieux de prêt sur le département du Lot	56
Figure 13 : Carte de la répartition des lieux de prêt sur la région Grand Est.....	57
Figure 14 : Nuage de mots : définition de la démocratisation culturelle.....	64