



HAL
open science

La production de l'œuvre publique d'art contemporain

Magali Couret

► **To cite this version:**

Magali Couret. La production de l'œuvre publique d'art contemporain. Droit. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2014. Français. NNT : 2014PA010256 . tel-01545886

HAL Id: tel-01545886

<https://theses.hal.science/tel-01545886>

Submitted on 23 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PANTHÉON-SORBONNE PARIS I

Sciences économiques, humaines, juridiques et politiques

ÉCOLE DOCTORALE DE DROIT PUBLIC ET DE DROIT FISCAL

UFR01 – Droit public et droit fiscal

**LA PRODUCTION DE L'OEUVRE PUBLIQUE
D'ART CONTEMPORAIN**

Thèse présentée et soutenue publiquement le 8 décembre 2014

En vue de l'obtention du doctorat de droit public

Par

Magali COURET épouse LEGROS

MEMBRES DU JURY

Maryse DEGUERGUE-BOURGOIN, Professeur des Universités, à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne – **Président du jury**

Marie CORNU, Directrice de recherche au CNRS, à l'Université de Poitiers – **Rapporteur**

Christine FERRARI-BREEUR, Maître de conférences en droit public et HDR, à l'Université Jean-Moulin Lyon 3 – **Rapporteur**

Jean-Marie PONTIER, Professeur agrégé des facultés de droit, à l'Université Paul Cézanne d'Aix-Marseille (Aix-Marseille III), Doyen de la faculté de Droit et de Science politique d'Aix-Marseille – **Directeur de recherche**

REMERCIEMENTS

C'est à l'ensemble des personnes qui, chacune à sa manière, m'a aidée et confortée dans le désir d'aboutir ce travail que vont mes remerciements.

À mon Directeur de thèse, Monsieur le Professeur Jean-Marie Pontier, pour l'intérêt qu'il a porté à ce travail, pour ses conseils avisés et pour la confiance qu'il m'a témoignée.

Au Centre de recherche en administration publique (CERAP) ainsi qu'à sa Directrice, Maryse Deguergue, pour avoir cru en ce projet et m'avoir orienté avec clairvoyance.

A l'école doctorale de Droit public et de droit fiscal de l'Université qui est à l'écoute de ses doctorants, ainsi qu'aux divers intervenants des ateliers proposés.

A toute l'équipe de l'agence ARTER qui m'a accueillie en son sein pendant un peu plus de deux années, où Jean-Dominique Secondi et Renaud Sabari m'ont donné l'opportunité de confronter la théorie juridique à la pratique d'une agence de production artistique.

Aux membres de la Préfecture de Paris, du Musée National d'Art Moderne, de l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne, de la Direction régionale des affaires culturelles de Rhône-Alpes, et du Ministère de la Culture pour le temps qu'ils m'ont accordé et leurs précieux renseignements.

A tous ceux qui m'ont offert de s'intéresser à cette recherche, de nourrir ma réflexion et de me soutenir jusqu'à la rédaction de la dernière phrase de mon manuscrit, mes parents pour leur indéfectible patronage depuis le début de mes études et mes amis pour leur présence et leur disponibilité, en particulier Marie Couret, Laure Huin et Clotilde Kullman pour leurs relectures attentives et bienveillantes.

Enfin, je ne saurais conclure ces remerciements sans dédier ce travail à Benoît Legros pour sa confiance sans cesse renouvelée, sa patience au quotidien et la pertinence de son regard scientifique à l'égard de mes propos.

« L'idée que l'unification des diverses composantes de la société relève d'un art est ancienne [...], depuis, s'est formée une longue tradition selon laquelle l'art est associé à la politique, et la politique est considérée comme un art ». [...] Définir la politique comme un art est donc de faire ipso facto le lit de la subordination de l'art au pouvoir.

Joëlle ZASK
Outdoor Art, La sculpture et ses lieux
Editions La découverte, Paris
2013, p.45-47

TABLE DES ABRÉVIATIONS

aff.	Affaire
al.	Alinéa
Art.	Article
AJDA	Actualités juridiques du droit administratif
Bull. civ.	Bulletin civil des arrêts de la Cour de cassation
Bull. dr. Auteur	Bulletin du droit d'auteur
c/	Contre
CA	Cour d'appel
Cass. Civ.	Chambre civile de la Cour de cassation
Cass. Com.	Chambre commerciale de la Cour de cassation
Cass. Crim.	Chambre criminelle de la Cour de cassation
C. civ.	Code civil
Cf.	Confer
Ch. mixte	Chambre mixte
Chron.	Chronique
CEDH	Cour européenne des droits de l'homme
CJCE	Cour de Justice des Communautés Européennes
CNAP	Centre National pour les Arts Plastiques
CNRS	Centre National de la Recherche Scientifique
coll.	Collection
comm.	Commentaire
concl.	Conclusions
contra	En sens contraire
CPI	Code de la propriété intellectuelle
D.	Recueil Dalloz
D. Aff.	Dalloz Affaires
déc.	Décision
DRAC	Direction Régionale des Affaires Culturelles
FNAC	Fond national d'art contemporain
FRAC	Fond régional d'art contemporain
GACEDH	Grands arrêts de la Cour européenne des droits de l'homme
GACJCE	Grands arrêts de la Cour de justice des Communautés européennes
GAJA	Grands arrêts de la jurisprudence administrative
GP	Gazette du Palais
Infra	Ci-dessous
INPI	Institut National de la Propriété Intellectuelle
JCP	La Semaine juridique édition générale

Juris	Juris-classeur périodique (La Semaine juridique)
JO	Journal officiel
JOCE	Journal officiel des communautés européennes
Leb.	Recueil Lebon
LPA	Les Petites Affiches
n°	Numéro
obs.	Observation
op. cit.	opere citato (dans l'ouvrage cité)
p.	Page
rapp.	Rapport
Rec.	Recueil
RDC	Revue des contrats
RDA	Revue de droit administratif
Rép. civ. Dalloz	Encyclopédie Dalloz répertoire civil
Req.	Chambre des requêtes
RFDA	Revue française de droit administratif
RGCT	Revue générale des collectivités territoriales
RIDA	Revue internationale de droit d'auteur
RIDC	Revue internationale de droit comparé
RTD civ.	Revue trimestrielle de droit civil
RTD com.	Revue trimestrielle de droit commercial
RTDH	Revue trimestrielle des droits de l'homme
s.	Suivant
supra	Ci-dessus
t.	Tome
TGI	Tribunal de grande instance
Trib. Civ.	Tribunal civil
v.	Voir
Vol.	Volume

SOMMAIRE

INTRODUCTION

PREMIÈRE PARTIE

QUESTIONNEMENTS SUR L'ART « PUBLIC » CONTEMPORAIN

CHAPITRE PREMIER

LES CONTRAINTES DU CADRE D'INTERVENTION DE L'ART CONTEMPORAIN

CHAPITRE SECOND

CRITIQUE DE LA COMMANDE PUBLIQUE ET DE L'ACQUISITION DE L'ART CONTEMPORAIN

DEUXIÈME PARTIE

L'INTÉRÊT D'UNE APPRÉHENSION JURIDIQUE DE L'ART CONTEMPORAIN PAR SES MODES DE PRODUCTION

CHAPITRE PREMIER

L'INTÉGRATION DES USAGES ET COUTUMES DE LA PRODUCTION ARTISTIQUE

CHAPITRE SECOND

VERS LA SÉCURISATION DE L'ŒUVRE D'ART PAR UNE RÉORGANISATION DES MARCHÉS PUBLICS

CONCLUSION

INTRODUCTION

1. « Qu'est-ce que l'art ? » : « *il est ce qui échappe aux catégories, ce qui transgresse les frontières, ce qui fait craquer les cadres habituels de la pensée et de l'action quotidienne. Il est de sa nature d'être indéfinissable – telle est même aujourd'hui la condition première de son existence et de sa puissance* »¹. Les propos de Philippe DAGEN, historien de l'art, transcrivent l'incertitude de l'art contemporain. On définit les pratiques artistiques actuelles par leurs acteurs, les matériaux utilisés ou encore les formes qu'elles créent. L'art contemporain transforme le quotidien, par sa beauté, ou sa laideur et souvent en choquant ou en interpellant le spectateur. C'est un art qui surprend, qui gêne parfois, dont les auteurs sont à la recherche d'une forme de vérité et de sacré. C'est un objet d'étude complexe en droit parce qu'il ne fait l'objet d'aucune définition.

Les artistes actuels peuvent être qualifiés tout autant de peintres, que de sculpteurs, ou encore d'architectes, de *performers*, ou de créateurs d'installations ou de *ready-made*. Ces œuvres interdisciplinaires, tout comme l'apparition de courants artistiques variés tels l'art minimal, conceptuel, *in situ*, *povera* ou encore le si juridiquement controversé « *body art* », poussent le droit à s'adapter et à apporter des réponses novatrices. L'art contemporain n'entre pas dans le schéma classique de l'art, mais il est souvent appréhendé comme tel par le droit. La législation fiscale retranscrit ce « classicisme » en considérant que l'art est constitué de formats clairement identifiés que sont les tableaux, les sculptures ou encore les bronzes². L'art contemporain est plus complexe de par les formats d'expression choisis par les artistes pour s'exprimer. De fait, c'est un art d'une lisibilité moins immédiate que l'art qui le précède. Aujourd'hui, l'œuvre d'art contemporain déroute le droit par sa forme, son essence et son message.

Toutefois, la volonté de susciter de l'émotion chez le spectateur est toujours présente au cœur des dispositifs artistiques. D'aucuns considèrent d'ailleurs que l'art apparaît comme

¹ Philippe DAGEN, « Qu'est-ce que l'art, question impossible », in *L'art et le droit – écrits en hommage à Pierre-Laurent Frier*, sous la direction de Maryse DEGUERGUE, Publications de la Sorbonne, Paris, 2010, p.111

² Article 98A du Code Général des impôts

une expression des sentiments qui habitent l'artiste. D'autres estiment que l'art est ou doit être un témoignage de notre temps, et de la société dans laquelle nous vivons. En tous les cas, l'art contemporain se distingue clairement de l'approche de l'art privilégiée autrefois, liant l'art et la beauté³. Il ne se définit pas par sa faculté à être beau, mais à être créatif. C'est un art fugitif, dont on garde trace dans ses souvenirs, ou parfois grâce à des photographies et des protocoles conservés dans les archives des institutions, prêts à être « réactivés ». La scénographie ou le procédé artistique l'emportent souvent sur l'œuvre elle-même. L'art contemporain s'inscrit donc en opposition à la catégorie des Beaux-Arts. C'est un art en pleine mutation, situé à la frontière de diverses disciplines, mêlant aux arts plastiques et graphiques des pratiques artistiques issues de l'audiovisuel ou encore du spectacle vivant. L'art contemporain est souvent transgressif, bien que ce ne soit pas toujours le cas de l'art dans l'espace public, son domaine est vaste et ses acteurs multiples. Il n'a pas une bonne réputation et provoque des réactions spécifiques à la société française, « *empreintes de courroux et de partialité inconnues [dans les pays anglo-saxons] où elle se borne à désigner l'art qui est créé actuellement* »⁴. Cet état de fait ne décourage pas pour autant les pouvoirs publics à inciter la création artistique ou encore à interagir avec les professionnels de ce secteur.

*« L'art de notre temps reflète cette angoisse latente d'une disparition apocalyptique, et même s'il existe un art moins désespéré, c'est celui-ci qui retient notre attention. L'art révèle parfois avec violence et crudité ces interrogations et peut être l'occasion d'une prise de conscience. Depuis Baudelaire déjà il y a une rupture entre le public et l'art, mais ce retard n'a jamais été aussi grand qu'aujourd'hui, en raison notamment de l'accélération des mouvements et de la quête incessante de nouveauté »*⁵.

2. L'art contemporain en lui-même constitue donc un véritable enjeu à relever, et pas seulement au regard de son rapport avec les publics. L'atelier se transforme, les œuvres se complexifient, l'artiste compose avec l'espace pour imaginer au delà d'une œuvre, une véri-

³ Jean-Marie PONTIER, Jean-Claude RICCI, Jacques BOURDON, *Droit de la culture*, 2^e édition, Dalloz, Paris, 1996, p17

⁴ Arthur DANTO, *La transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, Seuil, Paris, 1989

⁵ *Idem*

table expérience. Il est entouré d'une équipe de professionnels, le libérant des contingences matérielles, temporelles et administratives, pour le laisser tout entier se consacrer à son art. Chefs de projet, directeurs artistiques et scénographes, architectes et juristes se côtoient, voire se regroupent dans des structures comme celles de l'entreprise culturelle, au service de l'art. L'émergence de ce type de structure symbolise un changement profond dans la sphère artistique.

La création contemporaine est caractérisée par son absence de textes législatifs et réglementaires, lui procurant paradoxalement une forme de liberté juridique. Cela ne signifie par pour autant que l'œuvre contemporaine se situe hors du domaine juridique. Des règles s'y appliquent, lesquelles sont parfois obsolètes ou inadaptées. Difficilement « saisissable par le juge », l'œuvre d'art contemporain n'en est pas moins protégée par la propriété littéraire et artistique⁶. Le célèbre procès Brancusi⁷ illustre la difficulté qu'a eue le juge à définir une statue abstraite en œuvre d'art et par conséquent, à déterminer les critères d'appréciation d'une œuvre⁸. Néanmoins, bien que ces œuvres soient contemporaines et de formats inhabituels, ce sont des œuvres de l'esprit légitimes à être « saisies » et protégées par le droit pour ce qu'elles sont.

Judith Ickowicz met en exergue le fait que le droit soit contraint de faire face à la dématérialisation de l'œuvre d'art contemporain. La dématérialisation de l'art s'illustre à travers l'utilisation de nouveaux supports, de nouvelles technologies et le caractère éphémère des œuvres réalisées. Par essence, « *l'œuvre nous parvient à travers sa forme, condition du détachement d'avec son auteur et donc d'une possible transmission*⁹ ». On assiste à une intellec-

⁶ « *Et ce sera en l'occurrence la reconnaissance sociale d'un tel acte de création qui justifiera la protection* » P.RAYNARD, *Droits d'auteur et conflits de lois. Essai sur la nature juridique du droit d'auteur*, Litec, Paris, 1990, p.364

⁷ Affaire Constantin Brancusi, *L'Oiseau dans l'espace*, 1928. A l'occasion d'une exposition aux Etats Unis consacrée à l'artiste par la galerie Brummer, cette sculpture en bronze fût importée. Au moment de l'importation le problème s'est posé de savoir dans quelle catégorie l'œuvre entrait, afin de déterminer le montant de la taxe à l'importation, sachant que les œuvres d'art en sont exonérées. L'administration des douanes avait qualifié l'œuvre d'objet manufacturé en bronze et l'avait taxée comme telle au taux de 40%. Au-delà des considérations fiscales, c'est la conception de l'art et de ses nouvelles formes qui était mise en cause dans cette affaire. Le juge a dû se prononcer sur la qualité d'œuvre ou non de cette sculpture d'art moderne (Annexe 1).

⁸ Nadia WALRAVENS, *L'œuvre d'art en droit d'auteur, forme et originalité des œuvres d'art contemporaines*, IESA Patrimoine, Economica, Paris, 2005, p.11

⁹ *Idem*

tualisation de la création difficilement conciliable avec les attentes du marché de l'art. La vente, la réception ou encore l'appropriation d'une œuvre d'art en sont donc compliquées. La création contemporaine par son amour du concept, de l'idée et de l'absence de forme pérenne, se heurte à ces considérations pragmatiques. Les modes de production de l'œuvre d'art contemporain sont donc constamment repensés et renouvelés, au regard de ces nouvelles problématiques. La définition de la propriété intellectuelle de l'œuvre d'art en tant qu'œuvre de l'esprit se résumant bien souvent à son seul support est trop étroite pour englober ce nouveau type de travaux.

La création contemporaine se retrouve alors confrontée à d'autres exigences que celles issues de la seule volonté créatrice de l'artiste. Le droit, entre autres, la propriété littéraire et artistique mais aussi le droit des marchés publics, ont pour rôle de trouver des solutions nouvelles et de s'adapter. Ces problématiques rencontrées ont suscité des questionnements et des adaptations juridiques qui n'ont pas toutes trouvé de réponses ou été réalisées. Ainsi, la Cour de cassation n'est pas encore encline à protéger certaines pratiques artistiques contemporaines où l'idée originale s'est substituée à la forme originale¹⁰ au sens de l'article L112-1 du Code de la propriété intellectuelle¹¹. L'intellectualisation et la dématérialisation des œuvres d'art rendent plus difficile l'appréciation de la marque de la personnalité de l'artiste dans l'œuvre.

C'est pourquoi, au moment où le support et la réalisation de l'œuvre deviennent indifférents, le juge doit prendre en compte le cheminement de l'artiste, plutôt que la forme de l'œuvre d'art. Les évolutions juridiques actuelles se concentrent sur les contenus multimédias et les nouvelles technologies, laissant de côté la création dans les arts graphiques et plastiques. Pour autant, des auteurs proposent des solutions. Ainsi, pour remédier au décalage existant

¹⁰ L'idée de l'artiste Christo d'emballer les monuments n'est pas protégeable en soi (TGI Paris, 26 mai 1987), en revanche l'emballage du Pont Neuf l'est (CA Paris, 13 mars 1986, Gaz. Pal. JP p.239). C'est pourquoi la reconnaissance d'une fragrance ou d'une recette de cuisine par le droit d'auteur est un sujet de divergence entre les juges du fond et la Cour de cassation, comme le prouvent les dernières décisions en la matière (en faveur du parfum reconnu comme œuvre : CA Paris 14 février 2007 et CA Aix en Provence 13 septembre 2007 Lancôme c/ Argeville ou au contraire une décision très récente de la Cour de cassation selon laquelle une fragrance ne peut être protégée par le droit d'auteur, Com, 10 décembre 2013, Lancôme c/ M. X, n°11-19872).

¹¹ « *Les dispositions du présent code protègent les droits des auteurs sur toutes les œuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination* »

entre l'art et le droit sur l'appréciation de la forme et de l'originalité¹², Judith Ickowicz propose « *d'abandonner définitivement la conception matérielle de la création qui domine le droit positif et se révèle inadaptée à l'art contemporain, au profit d'une conception intellectuelle qui seule permet de saisir toutes les implications de la dématérialisation de l'œuvre d'art dans le champ du droit* »¹³.

3. La production de l'art est quant à elle régie sans avoir besoin d'être définie. Effectivement, aujourd'hui l'œuvre d'art contemporain est produite au même titre que toute autre marchandise¹⁴, ainsi que l'avaient prédits des artistes de la première moitié du XX^{ème} siècle comme Marcel Duchamp. Cette production bien que n'étant pas industrielle, mais artisanale, reste qualifiée ainsi. Des processus de production de l'œuvre d'art sont créés, regroupant des professionnels divers et variés autour de l'artiste. La production de l'œuvre est l'aboutissement du travail préparatoire de l'artiste, mis en œuvre par l'ensemble de l'équipe artistique, selon les souhaits du commanditaire de l'œuvre d'art. De nouveaux métiers se sont construits autour de ces mécanismes de production artistique, poussant les professions habituelles de l'art contemporain à se renouveler.

C'est pourquoi aujourd'hui, l'intervention d'un intermédiaire entre artiste et commanditaire est souvent la bienvenue pour assurer l'aboutissement de la création de l'œuvre d'art. Pour éviter de se « sectoriser » et de s'enfermer dans un cadre trop strict, l'implication croissante de ces intermédiaires et acteurs de la production artistique paraît être une solution d'avenir, constituant une sorte de retour à l'atelier d'artiste, ou de renouvellement de celui-ci à travers des lieux innovants et de nouveaux mécanismes juridiques. Il n'est pas rare aujourd'hui que des artistes reconnus bénéficient de compétences réunies dans un studio ou atelier, ou fassent appel à des entreprises culturelles ou agences de production qui cumulent di-

¹² Nadia WALRAVENS, *L'œuvre d'art en droit d'auteur, forme et originalité des œuvres d'art contemporaines*, IESA Patrimoine, Economica, Paris, 2005

¹³ Judith ICKOWICZ, *Le droit face à la dématérialisation de l'œuvre d'art, une analyse juridique de l'art contemporain*, Thèse soutenue le 3 décembre 2009, Directeur de Recherche Thierry REVET, Université Panthéon-Sorbonne Paris I

¹⁴ À l'inverse des autres secteurs marchands, un Etat s'enrichit des importations d'œuvres qu'il fait, et s'appauvrit de ses exportations.

verses fonctions aujourd'hui essentielles à la réalisation de projets artistiques contemporains, comme celles d'architectes, d'ingénieurs, de chefs de projet, ou encore de personnel administratif et juridique.

Nous nous intéresserons dans cette thèse au processus de création d'une œuvre et de sa réalisation, qu'il soit initié par l'artiste lui-même ou par un commanditaire, public ou poursuivant une mission de service public. Nous excluons de notre propos tout processus purement privé de la création, et donc les problématiques rencontrées par les collectionneurs et les maisons de vente aux enchères. Notre étude portera tout particulièrement sur la création d'une œuvre dans le but de l'installer dans l'espace public, ou de l'exposer au public.

4. La production de l'art dans l'espace public ou dans le but de l'exposer au public fait l'objet de deux types d'actions de la part des pouvoirs publics, que sont d'une part les acquisitions réalisées par les institutions, et la mise en œuvre de leur action de service public ; et d'autre part les commandes artistiques réalisées par toute collectivité dans le cadre de projets d'aménagement de l'espace public. Les pouvoirs publics cultivent ainsi un lien fort avec la création artistique de notre temps, et sont acteurs des orientations prises. A travers la définition et la mise en œuvre des politiques culturelles, ils ont un impact direct sur les artistes et les modes de production artistique. La commande d'œuvres contemporaines est aujourd'hui principalement le fait des pouvoirs publics qui agissent selon leur volonté d'aménager les territoires, dans le cadre de leurs politiques culturelles et d'aménagement, ou encore selon leur souhait de proposer des expositions et événements artistiques accessibles au plus grand nombre. Les institutions, parmi lesquelles les centres d'art, les fonds régionaux d'art contemporain, ou encore les musées, constituent de véritables soutiens aux artistes. Elles leur proposent des lieux de création, des ateliers et des résidences. Véritables laboratoires d'art, elles façonnent l'art institutionnel par leurs choix créatifs. Les artistes souhaitant s'intégrer dans ce parcours s'efforcent de remplir les critères institutionnels dans leur cheminement artistique, au contraire des artistes agissant dans l'espace public qui doivent quant à eux se conformer aux besoins du commanditaire exprimés à travers les procédures de marchés publics. Ces der-

niers réalisent des œuvres d'art public qui ont vocation à être intégrées à un lieu spécifique, choisi pour ses usages et ses particularités urbaines, paysagères et esthétiques.

Les enjeux relevés par les acteurs de la création contemporaine sont multiples. Les institutions, principalement en régions, sont confrontées à un manque de fréquentation des publics lié à une incompréhension des formes artistiques. Face à ce constat, certaines ont fait le choix de se regrouper en pôles culturels, dans le but de favoriser la diffusion de l'art et de proposer un lieu unique, constituant une vitrine artistique publique à part entière tout en préservant les spécificités de chaque acteur. Cela illustre bien les changements culturels à l'œuvre. Les institutions sont liées par des textes réglementaires qui sont suffisamment peu précis pour leur laisser une liberté dans leur application et la possibilité d'opérer ces changements. Elles disposent donc de la faculté d'envisager les enjeux des nouvelles formes de l'art contemporain et de renouveler leur soutien à la création contemporaine, afin d'éviter de tomber dans l'écueil de la constitution d'un art public « officiel ». L'apparition de pôles culturels semble en adéquation avec les formes actuelles de l'art contemporain et leur processus de production. Disposer d'un lieu unique proposant une structure adéquate et solide pour envisager la production d'œuvres monumentales ou de formats originaux peut devenir un réel atout.

La critique de l'officialisation de l'art en France est utilisée pour dénoncer le fait que les artistes sont confrontés à une forte politisation de l'art, ainsi qu'à un marché très publicisé. Paradoxalement, le marché de l'art contemporain n'a jamais proposé d'œuvres se vendant à des prix si déraisonnablement hauts, alors que l'art contemporain français n'a jamais autant dépendu des financements publics pour exister. Depuis 1982 sont apparues parmi les préoccupations culturelles la volonté de rendre l'art accessible au plus grand nombre, celle de diversifier les techniques et les genres, et d'engager des opérations artistiques dites d'importance¹⁵, favorisant la relance de la commande publique. L'ensemble de ces agissements a eu pour conséquence qu'on qualifie l'Etat d' « *État providence de la culture* », tout en rappelant

¹⁵ Bernard ATHENIOZ, *Le pari de la création contemporaine*, in *André Malraux – Ministre, Les affaires culturelles au temps d'André Malraux 1959 – 1969*, La Documentation Française, Paris, 1996, p35 à 47

qu'il « [ne pouvait] ignorer, dans sa politique d'achat, le marché de l'art, complexe, évolutif, soumis à des influences multiples et aux modes »¹⁶.

Au jour où les artistes dépendent principalement de subventions et d'initiatives publiques pour créer et être rémunérés en conséquence, la philanthropie et l'implication des acteurs privés dans la culture sont en berne. Les artistes se conforment alors souvent aux attentes des pouvoirs publics dans l'espoir d'entrer dans leur réseau d'art contemporain, à défaut d'entrer dans le marché privé de l'art. Si, comme le rappelle Jean-Marie Pontier¹⁷, l'art n'a pas eu besoin d'attendre les politiques d'aide à la création des personnes publiques, ni des financements publics, pour s'épanouir, l'art actuel en dépend néanmoins fortement. La baisse des crédits et des fonds publics pousse à concevoir de nouveaux partenariats et modes de financement et à repenser l'exception culturelle française. On peut considérer que « *c'est le rôle de l'Etat de soutenir les artistes par des subventions, des commandes et des acquisitions* », néanmoins, il est essentiel de rappeler que ce rôle n'est pas celui « *de maintenir la création sous respiration artificielle* »¹⁸. Pour cela, il est nécessaire que le désengagement de l'Etat, qui est une réalité aujourd'hui, s'accompagne progressivement d'un ré-engagement de la société civile dans la culture et le soutien aux arts. La création contemporaine ne peut plus être financée de manière unilatérale par les pouvoirs publics comme par le passé. Les fonds publics comme le Fonds national d'art contemporain (FNAC) et les Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) devront revoir leur format. Les fonds de dotation, fondations, FNAC et FRAC ont vocation à soutenir financièrement la production d'œuvres d'art actuelle¹⁹. Il est donc intéressant d'analyser leurs similitudes et/ou complémentarité, et leurs perspectives d'avenir. Au regard de ce qui précède, nous ne nous intéresserons dans cette recherche aux mécènes privés que dans le seul but d'étudier le financement initial des projets artistiques à dominance publique, ce qui nous permettra d'aborder la notion de fonds de dota-

¹⁶ Raymonde MOULIN, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, Paris, coll. Champs, 2003

¹⁷ *Ibidem*, Chapitre sur la politique d'aide à la création, p417

¹⁸ Discours de Christine ALBANEL, « Plan de renouveau pour le marché de l'art français », avril 2008

¹⁹ Ils doivent rendre des comptes annuellement à ce sujet

tion, mécanisme utilisé de manière exponentielle dans les projets publics, et les partenariats entre les secteurs public et privé²⁰.

5. Les pouvoirs publics ont également entrouvert un autre champ de possibilités artistiques, au-delà de l'art institutionnel, en s'intéressant à l'art comme facteur d'intégration et de création de lien social. Par ce type d'actions, les pouvoirs publics deviennent mécènes de l'art dans l'espace public. Ils procurent ainsi un champ d'expression novateur aux artistes contemporains. A travers ces programmes, ils proposent des œuvres distinctes de celles présentes dans les institutions, en suggérant le musée, plutôt qu'en s'y installant ; en interagissant avec le public directement plutôt qu'en empêchant tout contact ; ou encore en s'imposant dans l'espace comme un marqueur ou une icône plutôt qu'en le traversant furtivement. On s'aperçoit que les œuvres réalisées et intégrées à l'espace extérieur, ou aux œuvres dites « *site-located* », sont en pleine expansion. Elles font l'objet de politiques publiques mais sont délaissées par le droit. Ce sont les œuvres réalisées dans ce que nous appellerons « l'espace public », l'espace extérieur, principalement l'espace urbain ou les espaces interstices entre l'urbain et la nature ; mais aussi aux œuvres réalisées dans le domaine privé qui ont un impact direct sur l'espace public.

Les artistes ont commencé à adapter leurs techniques à ce type de commande, et à intégrer les contraintes liées à l'espace public ainsi qu'à sa réglementation dans leurs méthodes de production. Les œuvres insérées dans l'espace public sont toutes issues de commandes publiques, initiées soit par les collectivités territoriales, soit par des aménageurs à statut semi-privé ou public, et en de rares occasions, par des acteurs privés. L'art dans l'espace public est aujourd'hui utilisé comme outil de politiques sociales, environnementales et culturelles, et régulièrement intégré dans des programmes d'aménagement urbains. Les pratiques artistiques se sont donc adaptées aux exigences résultant de tels programmes. Cette forme de commande publique au sein du territoire se décline sous plusieurs formats de procédure que sont le marché public ou le Un pourcent artistique.

²⁰ À différencier de la notion de contrat de partenariat public-privé défini par la loi française, mais à rapprocher de la notion anglo-saxonne de faire œuvrer des financements privés au profit d'un but d'intérêt général.

Le marché public artistique peut se définir par distinction du marché artisanal. La distinction est essentielle en ce que le Code des marchés publics différencie l'artiste et l'artisan, tant dans ses définitions fiscale ou de propriété intellectuelle. Le marché public artistique est avant tout une procédure fortement règlementée par le Code des marchés publics, l'application de certaines règles de droit commun, le Code Général des Collectivités territoriales²¹, et en particulier les règles régissant les rapports entre le conseil municipal et le maire. Néanmoins, au premier abord, la notion d'art paraît antinomique avec celle de marché. Cette considération est d'ailleurs formalisée à l'article 3-10 dudit code qui exclut « *les accords-cadres et marchés qui ont pour objet l'achat d'œuvres et d'objets d'art existants, d'objets d'antiquité et de collection* »²². L'acquisition d'œuvres d'art est donc exemptée de procédure publique de mise en concurrence et de publicité préalable, bien que cette règle ait vocation à être redessinée dans les mois qui viennent sous l'influence de la législation européenne. Le droit communautaire agit sur la culture en s'attaquant à deux sujets que sont les aides d'Etat et les contrats de la commande publique. Si la culture est considérée comme un domaine « à part », l'Europe ne la ménage pas et la classe dans les secteurs concurrentiels. C'est pourquoi l'exception des marchés publics ne s'applique que pour les acquisitions d'œuvres d'art, mais que toute commande d'œuvre à créer reste soumise aux dispositions du Code, selon des conditions différentes variant en fonction de la procédure envisagée.

6. La commande publique s'entend donc de l'ensemble des procédures et processus de création et de commande d'œuvres d'art public. Cela comprend tant les procédures de marchés publics, que le Un pourcent artistique, ou encore les actions d'acquisitions d'œuvre d'art et de production des institutions d'art contemporain. Généralement, les fonds publics sont engagés, y compris de manière indirecte. La commande publique manifeste de la volonté de l'Etat, de collectivités territoriales ou d'établissements publics, de contribuer à l'enrichissement du patrimoine national et du cadre de vie, par la présence d'œuvres d'art en dehors des

²¹ TA de Rennes, 12 juillet 2000, JCPA, 1^{er} octobre 2001, 2244. Sur la répartition des compétences entre maire et conseil municipal dans le cadre de l'acquisition d'une sculpture ; il faut une autorisation préalable du conseil municipal pour qu'ensuite le maire puisse procéder à l'acquisition de ladite œuvre d'art.

²² La location d'œuvres d'art dans le cadre d'une exposition temporaire est également hors du champ d'application du code puisque, par définition, dans cette situation nous sommes en présence d'objets existants. En revanche la dispense d'application du code ne vaut pas pour les autres prestations telles que les restaurations et expertises.

seules institutions spécialisées dans le domaine de l'art contemporain²³. Elle permet néanmoins d'offrir un « *abri de marché aux artistes dont les propositions ne correspondaient à aucune demande privée et à ceux dont les disciplines (sculpture, tapisserie, vitrail) sont désavantagées sur le marché de l'art* »²⁴.

L'œuvre d'art créée à l'initiative de la personne publique l'est au nom de l'exécution du service public culturel²⁵. Aujourd'hui, la commande publique en arts plastiques correspond donc à une double nécessité : tout d'abord celle de mettre à la disposition des artistes les moyens de réaliser des projets dont l'ampleur, l'originalité, ou le caractère expérimental, nécessitent un soutien de la part de la collectivité publique ; puis de contribuer à l'amélioration de la qualité esthétique des espaces publics, et à l'émergence d'œuvres importantes représentatives de l'art de notre temps. Longtemps limitée aux monuments commémoratifs, la commande publique connaît depuis le début des années quatre-vingt une réelle évolution et s'ouvre à d'autres lieux et à d'autres formes d'art. Les personnes publiques acquièrent des œuvres, les exposent dans des institutions ou dans l'espace public en mettant au cœur de leurs préoccupations toutes les dimensions de l'intérêt commun. Cependant, lorsqu'une création artistique gêne la poursuite de l'intérêt général²⁶, par exemple la construction d'une infrastructure scolaire ou routière, ou encore la rénovation d'un ouvrage d'art, le service public culturel est forcé de s'effacer devant les autres projets de la personne publique, selon une hiérarchie informelle établie au nom de la préservation de l'intérêt général.

L'intérêt général en tant que critère d'évaluation du droit administratif et pierre angulaire du droit public est un concept subjectif, susceptible de varier en fonction des sociétés et des époques. Le fait de recourir à l'intérêt général, c'est considérer qu'il existe un intérêt

²³ J-D DREYFUS, « Les soutiens publics à la création », *Jurisartetc.* 11, mars 2014, p19

²⁴ R. MOULIN, « La commande publique », *Revue des mondes*, nov. 1992, p64

²⁵ Le service public culturel est reconnu comme une catégorie particulière de service public en principe limitée par la liberté d'entreprendre et le droit de la concurrence (bien que ce soit de moins en moins le cas – on voit par exemple avec la création de boutiques dans les musées que des intérêts économiques sont en jeu aux cotés de l'intérêt général. A ce titre on a parlé d' « *effacement de l'intérêt général* ». Le recours à la contractualisation, signe de « *l'impuissance publique* », signifie qu'il y a négociation, que l'on a transigé avec l'intérêt général). Cette mission n'est pas toujours clairement et précisément exprimée.

²⁶ Partant de la notion d'intérêt général en droit français selon laquelle l'intérêt général n'est pas la somme d'intérêts particuliers, mais l'expression du contrat social et de la volonté générale, J.J ROUSSEAU, *Du Contrat social ou principes du droit politique*, Amsterdam, 1762

commun supérieur à tous les autres intérêts définis par l'Etat, qui est seul à détenir l'objectivité nécessaire à l'édiction d'une telle norme²⁷. L'intérêt général sert de raison d'agir à l'Administration dans diverses procédures, à légitimer les atteintes aux intérêts particuliers ou encore à passer outre les prérogatives que l'artiste détient sur son œuvre au titre du droit d'auteur²⁸. C'est en arguant de la protection de l'intérêt général qu'une collectivité a pu restaurer une œuvre au mépris du droit d'auteur²⁹, la détruire ou la modifier sans en être inquiétée³⁰, ou encore censurer un artiste³¹.

Ces décisions sous-tendent plusieurs questionnements tels la rentabilité de la culture, la « performance » publique, ou encore la place de l'idéologie politique dans le secteur culturel. Il faut simplement espérer que le droit ne serve pas de justifications aux manquements des pouvoirs publics envers des interventions artistiques jugées « trop contemporaines ». L'art n'est pas tout puissant face à la volonté publique, puisque la liberté créatrice est confrontée à l'intérêt de la Nation, dont les outils de préservation se trouvent entre les mains de l'Administration. C'est la force de l'Etat et des pouvoirs publics que de pouvoir faire valoir des intérêts considérés comme supérieurs à un moment donné. L'art est une composante du bien-être commun, mais ne se situe pas au-dessus des impératifs publics.

7. La commande publique entraîne des questionnements juridiques multiples. On observe que les juridictions ne s'accordent pas sur l'interprétation à en avoir et que certaines collectivités sont condamnées pour avoir modifié une œuvre sans l'accord de son auteur, tan-

²⁷ Jean-Marie PONTIER, « L'intérêt général existe-t-il encore ? », Dalloz 1998, Chronique 327

²⁸ L'intérêt général se heurte aux prérogatives de l'artiste : dans l'espace urbain une œuvre est amenée à être modifiée par le temps, les intempéries, les mouvements humains. Il est d'ordre public de la restaurer, de faire en sorte que l'espace urbain reste un lieu de vie agréable et conforme à des exigences de sécurité. Or l'œuvre contemporaine a parfois vocation à disparaître... à n'être qu'éphémère, à n'être « vecteur de sens » que pour un moment donné (B. EDELMAN, « *La création dans l'art contemporain* », Recueil Dalloz 2009, pour qui le mot « création » en art contemporain est synonyme « d'invention de sens », de « révélation »). L'art contemporain est susceptible d'entrer en contradiction avec les impératifs de sécurité et de tranquillité publique.

²⁹ Y. G., Maître des requêtes au Conseil d'Etat, « Le droit des collectivités publiques de modifier les œuvres d'art en leur possession », Note sous Conseil d'Etat, 14 juin 1999, *Conseil de fabrique de la cathédrale de Strasbourg*, RFDA 2000 p.600

³⁰ CE, 14 juin 1999, *Conseil de fabrique de la cathédrale de Strasbourg*, Leb.199, D1999, IR P.186 ; AJDA 1999, p.938, note G.GUIHEUX, RFDA 2000, p.600, note Y.GOUNIN

³¹ Exposition Larry Clark, Musée d'art moderne de Paris, 2010

dis que d'autres voient leur acte validé. Les critères de décision des juges sont-ils changeants, et vont-ils persister à l'épreuve des mutations des villes et de la transformation des politiques d'urbanisme ? Cela pourrait être le cas, mais il est pour cela nécessaire de qualifier exactement les intérêts de la création artistique. Les intérêts connexes à la création artistique dans l'espace public, qui y contribuent et que l'on peut citer, sont l'intérêt esthétique, l'intérêt touristique, et l'intérêt économique. On constate que malgré de nombreuses entorses à la propriété intellectuelle ou aux clauses contractuelles, la jurisprudence est relativement parcellaire en la matière. Cela peut s'expliquer par le fait que les parties trouvent un terrain d'entente en dehors de tout schéma juridique procédural, ou que ces questionnements sont trop éloignés des contingences artistiques.

La commande publique dans le domaine artistique est un sujet qui fait l'objet de peu d'écrits juridiques, et de peu de décision de jurisprudence. De par cette absence alors même que l'art contemporain est un art en pleine mutation, prenant la place inédite d'outil des pouvoirs publics, elle devient un sujet intéressant à traiter.

8. L'influence du droit dans ce genre de situations se fait donc véritablement dans la rédaction des clauses contractuelles. Ainsi, les marchés et contrats deviennent des « *composants explicites de l'œuvre d'art* ». Le choix du montage contractuel varie en fonction des parties au contrat, laissant plus ou moins de souplesse dans l'application de la commande, et provoquant des obligations variées. C'est pourquoi une commande d'œuvre à un artiste pourra variablement être qualifiée de contrat d'entreprise, entrer dans la catégorie des marchés publics ou encore apparaître comme une subvention aux yeux du droit³². Toutes ces catégories se déclinent en diverses sous-catégories parmi lesquelles on peut citer le contrat de coproduction ou le marché à procédure adaptée (MAPA). Ces deux formes contractuelles tendent à devenir des incontournables de la production d'art contemporain.

³² Ce qui a fait l'objet d'un arrêt remarqué, CAA Marseille, 17 juin 2010, n°09ma01507, *Commune de Six-fours-les-plages*, et commenté notamment par Olivier MANENTI, in Dir de Jacques LÉGER et Jean-Marie PONTIER, *Les services publics culturels*, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2012

Au-delà des obligations essentielles inhérentes au contrat sans lesquelles il ne saurait exister, comme la livraison de la chose et le paiement du prix dans un contrat réel, il existe des obligations implicites ou plus complexes relatives à l'œuvre elle-même et à l'intention artistique dans les contrats de réalisation d'une œuvre d'art. C'est bien souvent ces dernières préoccupations moins prosaïques qui font l'objet de mésententes ou d'incompréhensions. Quoiqu'il en soit, l'exigence fondamentale est de trouver dans le contrat un équilibre entre les intérêts de chacune des parties, afin de respecter l'économie générale du contrat³³. Au sein des marchés publics les conditions sont imposées dès le départ dans les documents de la consultation auxquels l'artiste qui y répond adhère entièrement et librement à compter de la signature du marché³⁴. Pour autant, il ressort de l'étude des clauses des marchés publics ou des budgets proposés dans les cahiers des charges que l'économie du contrat semble parfois disproportionnée. C'est aussi le cas dans les contrats privés, l'art contemporain étant un domaine difficile à dimensionner en amont, et tout particulièrement dans le cas d'œuvres monumentales imposant de nouveaux défis techniques.

Les difficultés rencontrées proviennent tout d'abord de la méconnaissance du secteur et du circuit de l'art contemporain par les commanditaires. C'est un domaine où la législation est peu abondante, et dans lequel sont appliquées des règles parfois incompatibles avec la notion de création³⁵. La rédaction d'un contrat public est une tâche rendue délicate par la définition des besoins du commanditaire public et du cahier des charges qui doit être à la fois précis et suffisamment souple pour éviter d'imposer à l'artiste des sujétions incompatibles avec la création d'une œuvre d'art.

Lorsque l'artiste est à l'initiative de l'œuvre, l'acheteur choisit l'œuvre finie et proposée à la vente pour un certain prix sans exercer d'influence sur le processus créatif. La négociation contractuelle est donc limitée et ne porte que sur le prix de l'œuvre. Cela concerne une partie des achats des Fonds régionaux d'art contemporain réalisés dans le cadre de leur mis-

³³ Com 15 février 2000, Bull civ IV n°29 « *les juges du fond écartent à bon droit une clause contractuelle en contradiction avec l'économie générale de la convention* »

³⁴ Principe de la définition préalable des besoins par le pouvoir adjudicateur, article 5 du Code des marchés publics

³⁵ On pense aux contraintes liées aux ouvrages d'art parfois appliquées aux œuvres d'art

sion de soutien aux artistes contemporains. Leur choix se porte sur des œuvres utiles pour compléter leur collection dans la droite ligne de leur politique d'acquisition. Au contraire, lorsqu'une œuvre de l'esprit est créée à la demande du commanditaire, elle fait l'objet d'une volonté commune et donc d'un contrat reflétant les volontés des deux parties³⁶. Pour le commanditaire public, le choix de l'œuvre et de l'artiste sont autant d'éléments qui doivent être regardés à travers le prisme de l'intérêt général et des exigences des procédures de marché public. Les parties sont étroitement liées entre elles par une convention et sont soumises à des obligations l'une envers l'autre³⁷.

Le commanditaire public intègre à l'heure actuelle des commandes artistiques dans un contexte d'évènementiel ou de projet d'urbanisme et de redéfinition du territoire qui lui est propre. Cela peut prendre la forme d'une promenade au fil de l'eau intégrée dans un projet de redéfinition d'un quartier³⁸, ou avoir pour but de redonner du sens à un lieu de vie à l'instar de tout projet artistique dans les espaces de transports en commun³⁹. Le commanditaire dispose donc de certains droits complémentaires à ceux de l'artiste qui en réalité peuvent se heurter et être sujets à revendications. Ce sont les œuvres de commande ou produites dans l'espace public qui sont le plus touchées, puisque leurs auteurs doivent se plier à des impératifs d'ordre public. L'art nous fascine, il n'a jamais été aussi présent dans nos vies qu'aujourd'hui ; dans l'espace public, au musée, dans la rue même de manière non maîtrisée, ou sur internet, pourtant il suscite souvent l'incompréhension du public et des tribunaux. L'inconvénient majeur auquel se heurte l'art contemporain est qu'à l'instar de toute œuvre issue d'une période de transition dans l'histoire de l'art, il est difficile et controversé de reconnaître laquelle traversera les âges et constituera un témoignage de l'art de notre temps pour les générations futures⁴⁰.

³⁶ Selon l'article 1101 de Code Civil, le contrat est une convention par laquelle une ou plusieurs personnes « s'obligent envers une ou plusieurs autres, à donner, à faire ou à ne pas faire quelque chose ».

³⁷ Article 1134 du Code civil

³⁸ Projet Rives de Saône entrepris par le Grand Lyon, une promenade au fil de l'eau pour réaménager les Berges de la Saône

³⁹ Voir les parcours artistiques d'accompagnement de la mise en place des tramways dans de nombreuses grandes villes : Brest, Paris, Bordeaux...

⁴⁰ En continuité avec l'époque de la peinture moderne, l'art contemporain s'inscrit en rupture avec l'art qui le précède : « *Le peintre moderne ne doit avoir ni amours ni sympathies pour le passé. Le divorce entre le moderne et l'antique doit être total, absolu, et l'ignorance de l'histoire doit l'être tout autant* », Adriano CECIONI.

9. L'envie d'art des élus et politiques est confrontée à la méfiance des administratifs et les clauses contractuelles des marchés publics sont souvent exorbitantes et rédigées par des acteurs qui ne sont pas familiers de ce domaine, mais habitués à protéger l'intérêt général au risque de voir le contrat dénoncé devant le juge⁴¹. Le droit n'a pas créé de véritable dispositif juridique encadrant ce secteur. Le domaine se définit donc seul, en s'appuyant sur d'autres domaines proches de la création artistique contemporaine, en tentant des adaptations contractuelles dans chaque situation. Cela permet une évolution perpétuelle de la matière juridique, sans l'enfermer dans un cadre trop restrictif. Pour autant, l'absence de cadre est aussi potentiellement préjudiciable. Par exemple, l'idée même de la durée de vie d'une œuvre est un concept pouvant faire l'objet d'interprétations diverses dûes à la nature même de l'art contemporain qui se veut conceptuel, éphémère et vecteur de sens, en comparaison avec l'espace dans lequel il est conçu qui peut traverser les âges ou être voué à disparaître au gré des évolutions politiques. Les problématiques paraissent donc à l'initiative de l'œuvre d'art jusqu'à sa livraison dans l'espace public, afin de la produire conformément aux volontés de son créateur et de son commanditaire et/ou futur propriétaire. Les personnes publiques s'impliquant artistiquement prennent un risque puisque ces œuvres, une fois créées et admises, vont quasiment systématiquement obtenir le statut de bien du domaine public qui leur confère l'inaliénabilité, l'imprescriptibilité et l'insaisissabilité. Or la collectivité publique met en jeu dans sa décision les deniers publics et l'espace public. Elle doit rendre compte de ses actes envers sa hiérarchie et les citoyens.

Au regard de ce qui précède nous nous concentrerons sur la commande d'œuvres d'artistes vivants, qu'elle soit publique ou privée, ainsi que sur le sort réservé à ces œuvres nouvelles et les liens qui sont créés, défaites ou pérennisés entre les différents acteurs du travail artistique.

⁴¹ Il n'est pas dans la nature des centrales d'achat public de faire face à ce type de demande, qui n'entre dans aucun cadre, et qu'on ne sait caser dans un cadre en particulier. Quel type de marché public correspond à tel type de mission artistique ?

10. La perception de l'art par ses contemporains et par les instances publiques et juridiques qui l'ont encadré, la manière dont il a été appréhendé et critiqué, doit être connue afin d'analyser les relations qu'a entretenues le droit avec les artistes et leurs travaux. Le droit d'auteur à la française face au copyright américain, l'eupéanisation des pratiques juridiques et l'internationalisation des échanges nous forcent à revoir nos schémas de pensée au jour où l'avenir d'un artiste est défini aussi en fonction du pays dans lequel il crée. De la comparaison avec les pays émergents et leur nouvelle vague d'artistes montants peuvent naître des modèles neufs, et sûrement plus en accord avec l'art, lequel reste, ne l'oublions pas, le miroir de nos sociétés. Il est à cet égard intéressant d'observer l'essor de certaines « niches » du marché de l'art contemporain français comme la photographie ou le *street art*. Ces domaines sont tous récents et le chemin à faire face au droit n'est pas encore achevé. L'art contemporain est un domaine vaste, et la création française, si elle ne veut pas sombrer, va devoir s'adapter à la réactivité des pays émergents. Si des moyens sont à disposition, d'autres restent à créer pour promouvoir cet art et le droit est nécessaire à l'accompagnement de ce changement. La véritable question restant de savoir dans quelle direction le droit souhaite se diriger aux côtés de l'art contemporain. Quelle philosophie veut-il adopter, afin de donner aux juges, avocats et professionnels du monde de l'art, des points de repère? C'est un sujet passionnant qui fait appel à de nombreuses branches du droit : de la propriété littéraire et artistique, au droit des affaires en passant par le droit du travail, sans oublier une bonne dose d'âme artistique... Dès lors, se pose la question de savoir comment réussir à donner à la création les outils adaptés pour réaliser ces œuvres d'art, alliant souplesse, précision et compréhension des enjeux à venir ? À défaut de comprendre la création contemporaine et de tenter de la délimiter et définir, n'est-ce pas là le beau rôle du droit que de lui permettre de s'exprimer ?

11. L'objectif de cette thèse est de comprendre les enjeux juridiques liés à la création contemporaine dans les arts graphiques et plastiques, principalement à l'égard des mécanismes de commande publique, et pour cela de faire un état des pratiques et concepts existants, qui sera analysé pour identifier les pistes d'amélioration des outils actuels, voire en créer de nouveaux.

Une analyse sociologique, historique et juridique du marché de l'art contemporain a été nécessaire à une telle étude. Pour ce faire, nous avons commencé par interroger la définition des concepts existants, et des concepts naissants, tant dans le domaine de l'art contemporain, qu'en droit de l'art. Nous sommes partis du constat que l'art contemporain est original au sens de la propriété intellectuelle, dans sa forme, dans ses idées et ses modes de production. La propriété littéraire et artistique elle-même éprouve des difficultés à l'appréhender, tout particulièrement à l'heure où les œuvres d'art se dématérialisent. Des auteurs se sont intéressés au sujet, mais la législation n'a pas encore évolué. L'originalité de l'art contemporain ne s'arrête toutefois pas à ses formes ou ses supports matériels, de plus en plus variés et déroutants. Ce qui nous intéresse est le fait qu'aujourd'hui, l'art contemporain n'est plus l'œuvre d'un artiste seul dans son atelier, mais d'équipes réunissant les talents de multiples professions afin de donner jour à l'œuvre d'art.

Actuellement, la création d'une œuvre d'art passe par plusieurs étapes, dont une phase d'étude, ou de définition du projet artistique, et une phase de réalisation concrète de l'œuvre. On appelle d'ailleurs cela « produire » de l'art contemporain. Cette notion récente n'a pas encore fait l'objet d'études approfondies, et les organisations professionnelles commencent tout juste à s'y intéresser. La production de l'art contemporain tient en partie d'un retour à l'atelier d'artiste de la Renaissance, où le maître était entouré de tous ses apprentis et collaborateurs auxquels il déléguait une grande partie de l'acte technique.

On assiste à l'essor de la coproduction d'œuvres d'art et de la conjugaison des savoir-faire de divers acteurs de l'art contemporain. Des techniques novatrices sont développées, s'inspirant du spectacle vivant et de la production audiovisuelle. En réponse à l'absence de règles juridiques appliquées à l'art contemporain, les professionnels proposent alors des règles alternatives qu'ils formalisent contractuellement. Elles prennent petit à petit la forme d'usages et coutumes. Un exemple probant de cette évolution est celui de l'assurance des œuvres et projets d'art. Le droit appréhende toujours les arts plastiques et graphiques sous un angle classique. Il éprouve des difficultés à en mesurer les nouvelles formes (installations, performances, protocoles, etc.) et les similitudes rencontrées avec les autres domaines de la création. Ainsi, le droit fiscal agit en définissant l'œuvre d'art par une liste de supports, aujourd'hui

limitative et incomplète. Quant à la propriété intellectuelle, bien que les avancées jurisprudentielles aient fait évoluer sa définition de l'œuvre d'art, elle appelle encore à des changements. Néanmoins, il n'y a pas de raison valable de ne pas prendre en compte juridiquement les mutations de l'art. Si le droit a un rôle à jouer dans la création artistique, autant le maîtriser et le faire progresser. L'art contemporain, ses nouvelles formes et ses nouveaux modes de production nécessitent un cadre souple et inachevé face à un art en constante mutation. Le juriste pourrait appuyer son analyse sur les usages et coutumes naissants.

Nous nous sommes également intéressés aux mécanismes soutenant la création contemporaine, aux institutions, au rôle des pouvoirs publics ainsi qu'à tous les acteurs publics de l'art. Une fois l'ensemble des acteurs identifiés, et leurs actions définies, nous avons tenté d'analyser ces données et de comprendre l'impact du droit sur eux. Le droit est contraint d'intégrer les données de la société dans laquelle il fonctionne pour exister. Qu'il le fasse positivement ou qu'il brille par son absence, tous les éléments sont incorporés. Il ne s'est pourtant pas encore adapté à l'interdisciplinarité qui caractérise l'art contemporain, et continue de sectoriser la culture. L'art contemporain est ainsi l'un des arts les moins réglementés, et paradoxalement les plus limités par cette absence de réglementation. En effet, il arrive que le droit assimile les arts plastiques et graphiques à des disciplines connexes comme le spectacle vivant ou la production audiovisuelle pour pouvoir le régir. Le droit devrait s'inspirer des définitions apportées par la sociologie et l'histoire de l'art pour mieux en comprendre les enjeux

Nous avons donc analysé en détail le fonctionnement des institutions de l'art contemporain (la composition des divers comités de sélection des œuvres, des équipes, etc.) étudié leurs collections en fonction de divers critères (type d'œuvres acquises, artistes représentés, modalités de financement des acquisitions, etc.). Nous avons fait le parallèle avec l'outil privé qu'est le fonds de dotation. En étudiant en détail le contenu des fonds liés à l'art contemporain, nous avons tenté de comprendre à quels enjeux ils répondent, et comment ils s'intègrent à la vision publique de l'art actuel. Nous avons pour cela identifié et répertorié les fonds de dotation liés à l'art contemporain, puis nous avons analysé leurs rapports annuels, annotés par l'administration au regard des actions effectivement réalisées et des comptes produits. Après l'étude des mécanismes d'acquisition issus des institutions, nous avons considéré qu'il était

nécessaire pour comprendre la commande publique artistique dans son ensemble, d'étudier les techniques utilisées par les pouvoirs publics pour initier et réaliser des commandes d'œuvres d'art dans la ville. La commande de statues a toujours existé, mais celle d'œuvre d'art au sens large dans l'espace public est grandissante, et prend des formes nouvelles, à l'instar de l'art qu'elle encourage à travers ces programmes. Il est intéressant de comprendre les interactions existantes entre les pouvoirs publics, les politiques, les bureaux des marchés, et les équipes artistiques. Différentes procédures de marchés publics peuvent être utilisées, mais certaines sont privilégiées. Nous les avons donc identifiées et analysées, afin de concevoir en quoi elles sont plus adaptées que d'autres aux marchés artistiques, ainsi qu'à la production d'œuvres d'art contemporain dans l'espace public. De cette manière, nous avons perçu les pratiques privilégiées de la commande publique artistique.

A partir de ces documents nous avons découvert que les contrats publics et privés ne peuvent être envisagés sans comprendre la responsabilité qui engage les différentes parties au contrat. La portée des clauses contractuelles en est totalement déterminée. L'assurance est le domaine par excellence où les usages et la pratique ont pris le pas sur les règles de droit. Leur identification était donc tout à fait nécessaire à l'émission de l'hypothèse d'une avancée juridique. Cela nécessitait de faire l'analyse des pratiques relatives à la responsabilité et aux questions d'assurance de l'art contemporain. Pour cela, il a été utile d'analyser les diverses polices d'assurance, des sinistres concrets, ainsi que les conditions exigées par les assureurs.

Nous nous sommes documentés à partir de cas réels, de marchés effectivement réalisés, d'appels d'offre réellement passés et de documents contractuels véritablement utilisés, ayant pour objet la commande publique artistique afin d'en déterminer les tenants et aboutissants, et de comprendre en quoi le droit peut interagir avec la création contemporaine, et quel est véritablement le rôle du juriste. Dès lors, s'est posée la question de savoir en quoi le droit appréhende les modes de production de l'art contemporain. Le droit s'intéresse aux modes de production de manière imprécise, ce qui contribue à la création de vides juridiques, voire d'incompréhensions. Si ces « espaces vacants » peuvent être utiles et nécessaires, parce qu'ils octroient une certaine liberté d'action aux professionnels, ils sont aussi dans certains cas, créateurs d'insécurité juridique. C'est pourquoi les professionnels ont pallié ces manquements

par la création d'usages et coutumes intégrant les modes de production de l'art contemporain. En recherchant la sécurité juridique, ils ont ainsi pris le pas sur le droit.

Les problématiques qui en résultent sont de plusieurs natures. Tout d'abord, un fossé trop grand se creuse entre la pratique et le droit, il en résulte un décalage qui n'est pas souhaitable pour la matière juridique. Ensuite, cela conduit des pratiques divergentes à co-exister ou à être interprétées différemment par les praticiens de l'art. Enfin, la pratique et la législation se chevauchent parfois sans que des directives d'application de l'une ou l'autre ne soient adoptées, nuisant à la sécurité juridique du secteur.

Partant de là, on se demande comment réduire l'écart existant entre la pratique des professionnels et le droit ? C'est tout l'objet de cette thèse que de tenter de répondre à cette question en proposant de rechercher et nommer les usages et coutumes nés de la pratique des professionnels, puis, en les examinant, de distinguer ceux qui sont communs à tous, de ceux qui sont individuels. Les usages faisant l'objet d'une application commune et générale pourraient faire l'objet d'une reconnaissance juridique par le juge, la loi, ou encore les organismes professionnels. Un certain nombre de ces pratiques pourraient être reconnues officiellement et formalisées par les organisations professionnelles. Ce travail permettrait au législateur et au juge d'acquérir de nouvelles bases de réflexion sur l'art contemporain. Il pourrait mener éventuellement à donner force de droit à un certain nombre de pratiques dans le futur, et conduire à admettre qu'elles sont créatrices de droit. Cela paraît être un moyen efficient de faire avancer le droit dans une matière aussi complexe, faisant l'objet de mutations perpétuelles et ne pouvant être limitée à un cadre strictement délimité. Il faudrait être vigilant à les formaliser le plus objectivement possible, à ne pas les interpréter outre mesure mais bien à les concevoir tels qu'ils sont au jour où ils sont examinés. Il ne faut pas perdre de vue que toute interprétation extensive consisterait à imaginer des réponses aux enjeux de la création, ce qui relève uniquement du législateur et du pouvoir réglementaire.

Cette méthodologie a été mise au service de l'élaboration de réponses à un ensemble de questions abordées au cours de cette thèse, et qui, imbriquées les unes aux autres, permettent de développer un cheminement cohérent.

12. Au regard de l'ensemble des sous-problématiques que nous avons évoquées, nous avons pris le parti dans un premier temps de questionner l'appréhension de l'art contemporain par les personnes publiques, et dans un second temps de proposer de renouveler ce regard en y intégrant les modes de production de l'art. Afin de servir notre raisonnement, nous suivrons le schéma suivant pour développer nos propos. Nous étudierons tout d'abord les mécanismes existants de la commande publique artistique, à savoir les mécanismes d'acquisition des institutions, et des commanditaires publics. Nous interrogerons les contraintes de lieu, de territoire, et liées au public, que subissent les artistes contemporains, ainsi que le sort qui est destiné aux œuvres qui résultent de leur travail. Pour cela, nous devons définir le domaine d'intervention de l'art en termes juridiques. Nous verrons que les œuvres d'art issues de la commande publique artistique peuvent potentiellement entrer dans le domaine public, selon leurs modalités d'acquisition et leurs modes de production. Nous analyserons les flous juridiques qui persistent dans les pratiques de la production de la création contemporaine, au sens de l'absence de normes applicables ou d'interprétation satisfaisante de celles-ci, que ce soit au bénéfice de la création artistique ou à son encontre. Ce flou incite à une forme de tolérance à l'égard de la pratique, consistant à sélectionner dans les différentes sources du droit les mécanismes les moins mal adaptés à l'art contemporain, à défaut de bénéficier de procédures « sur mesure ». Cette tolérance trouve cependant ses limites lorsque les intérêts de l'art contemporain croisent d'autres intérêts qui lui sont considérés comme supérieurs⁴². Quoi qu'il en soit, on assiste à la création d'usages, tolérés ou non en fonction du contexte ou par défaut de jurisprudence en la matière, qui peuvent servir de guide vers une meilleure connaissance et « saisie » de l'art contemporain par le droit (**Partie 1**).

Puis nous étudierons en quoi cet état de fait peut être facteur d'amélioration du droit. La liberté laissée aux professionnels de l'art contemporain pourrait permettre d'envisager d'officialiser certaines pratiques, en améliorant les cadres existants pour les rendre plus malléables à la création contemporaine, en pérennisant ces usages et en leur donnant les moyens

⁴² Nous pensons ici aux difficultés d'application du régime des intermittents aux professionnels techniques de l'art contemporain, ou encore aux dispositions du Code de l'urbanisme et de la construction s'appliquant aux œuvres monumentales réalisées dans l'espace public.

d'exister et de se déployer pleinement, ou encore en en créant de nouveaux sur la base d'un nouveau socle juridique. Les pratiques sont créatrices de droit, comme l'illustrent parfaitement les règles non écrites de la responsabilité de l'art contemporain. Forts de ce constat, nous proposerons une évolution des modèles contractuels et une réorganisation des marchés publics adaptée à une vision sécurisée de l'œuvre d'art contemporain émanant des pouvoirs publics (**Partie 2**).

PREMIÈRE PARTIE

QUESTIONNEMENTS SUR L'ART PUBLIC CONTEMPORAIN

Dans le but de questionner de manière pertinente l'approche publique de l'art contemporain, nous devons nous intéresser à deux points en particulier. Nous nous intéresserons dans un premier temps au cadre dans lequel les artistes contemporains choisis pour réaliser ces commandes artistiques doivent intervenir. Ce cadre d'intervention, qu'il soit un « espace public », ou un espace fermé d'un musée ou d'une institution, est le terreau de diverses contraintes auxquelles les artistes doivent s'adapter. Il est le vecteur de nombreuses interrogations, et ses règles dénotent bien souvent de la manière qu'ont les pouvoirs publics d'appréhender l'art contemporain (**Chapitre 1**).

Dans un second temps, nous nous intéresserons à la commande publique artistique, ainsi qu'aux mécanismes d'acquisition de l'art contemporain utilisés par les diverses institutions et organisations de l'art contemporain. Ces deux systèmes sont critiqués pour leur tendance à instaurer un « art officiel », sous-entendant que les pouvoirs publics ne cautionnent qu'un certain type d'art qu'ils s'évertuent à encenser. Nous ferons un état des lieux de l'existant pour tenter d'apporter une analyse critique de la situation (**Chapitre 2**).

CHAPITRE 1. LES CONTRAINTES DU CADRE D'INTERVENTION DE L'ART CONTEMPORAIN

CHAPITRE 2. CRITIQUE DE LA COMMANDE PUBLIQUE ET DE L'ACQUISITION DE L'ART CONTEMPORAIN

CHAPITRE 1

LES CONTRAINTES DU CADRE D'INTERVENTION DE L'ART CONTEMPORAIN

Le cadre d'intervention de l'art contemporain est l'espace public, et son domaine d'intervention le domaine public. Tous deux sont des vecteurs essentiels de la création contemporaine mais comportent des contraintes que l'artiste, ses équipes et parfois même le commanditaire doivent gérer. On distinguera d'une part les contraintes de l'intervention artistique dans l'espace public (**Section 1**), et d'autre part les contraintes de l'intégration de l'œuvre d'art au domaine public (**Section 2**).

Section 1. Les contraintes de l'intervention artistique dans l'espace public

Section 2. Les contraintes de l'intégration de l'œuvre d'art au domaine public

Section 1. Les contraintes de l'intervention artistique dans l'espace public

L'espace public présente plusieurs composantes : c'est le lieu du débat public, des rencontres et interactions sociales, ouvert au public. Le terme est apparu dans les années 1960, avec l'idée sous-jacente de l'espace public, vécu comme sphère libre, et autonome par rapport à la sphère du pouvoir⁴³. Le terme désigne un espace abstrait et changeant, prenant la forme du rassemblement qui le fait naître. Dans cette définition, l'espace se définit moins par sa matérialité et son statut que par ses pratiques, le terme se substitue progressivement à celui d'espace libre. Actuellement l'espace public fait l'objet d'un débat ; opposant les tenants d'une renaissance, le renouveau dans les pratiques des espaces publics et les politiques de requalification avec objectif de mixité sociale, aux tenants de leur déclin qui dénoncent le développement d'espaces privés ouverts au public, le renforcement du contrôle et la multiplication des restrictions d'accès.

Lorsqu'une œuvre est installée dans l'espace public, elle est en contact avec le public qui va pouvoir « l'utiliser » comme un élément du paysage urbain. Le degré de protection d'une œuvre d'art dans l'espace public est alors moindre que celui d'une œuvre exposée dans un musée. L'œuvre dans l'espace public doit faire face aux contraintes liées à l'espace dans lequel elle est intégrée et répondre à des normes qui lui sont étrangères. Ces contraintes sont d'ordre esthétique, artistique, architectural et urbain, mais aussi juridique. On en a nommées certaines précédemment, comme le droit de l'urbanisme et les demandes d'autorisations administratives qui en découlent, mais il en existe d'autres. La première que nous étudierons est le fait que l'artiste doive s'approprier l'espace dans lequel il va agir, sans pour autant le dénaturer, ce qui impacte directement l'interaction de l'œuvre avec le lieu sur lequel elle est érigée (**Paragraphe 1**). La seconde est le fait que le succès et l'avenir de l'œuvre d'art public sont conditionnés par l'adhésion du public, des pouvoirs publics et des territoires à ladite œuvre d'art (**Paragraphe 2**).

⁴³ J. Habermas, 1962

Paragraphe 1. L'appropriation (sans dénaturation) du lieu par l'artiste

Dans le cas de la conception d'une œuvre *in situ*, l'artiste doit prendre en compte tous les paramètres du lieu dans lequel l'œuvre est implantée afin de se l'approprier. Ces paramètres sont entre autres sa localisation, sa topographie et les particularités du paysage. L'artiste doit également intégrer à sa réflexion artistique les contextes sociaux, culturels, économiques et urbains dudit lieu⁴⁴. Si ces contraintes sont acceptées dès le commencement du projet d'art public, alors elles enrichissent le projet et le message artistiques. Parmi les contraintes auxquelles l'œuvre *in situ* se doit de répondre, nous évoquerons en premier lieu son interaction avec le paysage dans lequel elle s'inscrit (A). Dans le domaine de l'art public, le paysage peut être un paysage naturel, mais le plus souvent il est urbain. Dès lors, l'œuvre doit cohabiter intelligemment avec l'ensemble des bâtiments préexistants situés sur le même lieu (B).

A. L'interaction de l'art avec le paysage

Le lieu d'implantation de l'œuvre d'art la détermine au même titre que l'intention de l'artiste et le message qu'il souhaite transmettre à travers elle. La relation profonde qui lie l'œuvre au milieu naturel où elle est implantée est une des problématiques sur lesquelles travaillent les *land artists* (1). Mais les *land artists* ne sont pas seuls à travailler sur le paysage, et l'art public est un des moyens fréquents utilisés par les pouvoirs publics pour aménager le paysage, qu'il soit complètement naturel, urbain, ou mixte. Dès lors, l'artiste doit travailler dans ce contexte (2).

⁴⁴ Voir l'impact du lieu sur l'œuvre et l'importance de l'implantation durable de l'œuvre quant à l'usage qu'en fait le public - Joëlle ZASK, *Outdoor Art : la sculpture et ses lieux*, Les empêcheurs de tourner en rond, La Découverte, Paris, 2013, p67

1. L'exemple du *land art*

Le *land art* est l'art du contexte paysager. L'œuvre de *land art* s'inscrit la plupart du temps dans un paysage naturel, et très rarement urbain. C'est un art éphémère qui ne vit qu'à travers et par la nature et ses éléments (a). Les œuvres sont insérées dans la nature jusqu'à ce que l'érosion naturelle fasse disparaître toute trace de leur présence. C'est l'emphase de ce vers quoi tend toute œuvre d'art public, que l'érosion soit comprise au sens physique de la détérioration de l'œuvre par le temps et les éléments, ou bien au sens artistique et sociologique (b).

a. Le *land art* ou l'art du contexte paysager

L'œuvre *in situ* est une œuvre créée spécifiquement pour un site choisi par l'artiste ou par le commanditaire de l'œuvre. L'œuvre d'art est adaptée à ce site et ses spécificités, elle est conçue pour lui et y prend tout son sens. La plupart du temps, l'œuvre pourrait être incluse dans un autre lieu, mais elle y prendrait certainement un nouveau sens et perdrait une partie de sa fonction originelle. L'interaction de l'œuvre avec le lieu détermine l'œuvre tant dans sa dimension artistique, que dans sa dimension matérielle et sa durée de vie. L'impact du lieu dans lequel l'œuvre est implantée, ou pour lequel elle est créée, sur l'œuvre elle-même est un des facteurs de différenciation entre les diverses « branches » de l'art réalisé *in situ*. Cela se mesure par l'examen des règles et conventions de ce lieu et la manière dont l'artiste est influencé par elles. Ainsi, les œuvres de *street art* généralement créées illégalement sont admises comme éphémères : elles disparaissent avec la reprise par les pouvoirs publics de la maîtrise sur le lieu d'intervention artistique. C'est aussi le cas pour le *land art*, caractérisé par son inscription dans un paysage naturel limitant sa durée de vie dans le temps. En revanche, les œuvres d'art public créées dans le cadre de politiques d'aménagement de la ville sont *a priori* pérennes. Les œuvres *in situ* sont largement caractérisées par leur support, leur lieu d'implantation et les règles qui les régissent.

L'expression *land art* est inventée entre la fin des années 1960 et le début des années 1970 aux Etats-Unis par des artistes comme Walter de Maria, qui se positionnent en prenant le contrepied du *Pop art* inventé par Andy Warhol. Ces artistes sont fondamentalement attirés par la nature et ses caprices, par ce qui dépasse l'Homme et le contraint. Les *land artists* ont souvent recours à des matériaux naturels pour concevoir leurs œuvres, et l'on peut ici faire référence à l'*earth art*, en prenant l'exemple des œuvres de Michael Heizer qui sculpte la roche ; la bien connue *Spiral Jetty* de Smithson bâtie à l'aide de boue, de cristaux de sel, de rochers de basalte, de bois et d'eau ; ou encore celles des artistes De Maria et Oppenheim⁴⁵. L'art *in situ* est avant tout un art extérieur, il est généralement réalisé dehors⁴⁶, et bien qu'il existe des exceptions où l'œuvre est réalisée à l'intérieur d'un bâtiment, elle demeure dans un espace « public »⁴⁷.

Les *land artists* s'inscrivent toujours dans un paysage extérieur, ils en utilisent éventuellement les matériaux. Ils sont par essence motivés par le paysage naturel, et pourtant, Joëlle Zask considère qu'ils n'ont pas observé la nature et leur environnement, qu'« *ils ont été sauvages sans être savants ; ils n'ont donc pas su être foncièrement 'dehors'* »⁴⁸. Ce que Mme Zask veut exprimer est le fait que malgré le processus d'inclusion de l'œuvre dans la nature, il n'en demeure pas moins que les artistes de *land art* imposent leur œuvre à la nature. D'aucuns considèrent que leur démarche artistique ne s'inscrit pas dans un dialogue mais plutôt dans un rapport de force, comme s'ils savaient pertinemment que la nature aurait le dernier mot, mais que leur devoir était de faire durer cette œuvre éphémère avant qu'elle ne soit engloutie par les flots, arrachée par une tempête, ou réduite à néant par les éléments. Le plus souvent ces œuvres n'existent pas pour et par un lieu, mais elles sont *en relation* avec le lieu. Bien que les œuvres de *land art* ne soient pas faites pour durer éternellement, les artistes prennent des me-

⁴⁵ Exemples de land art, voir annexe 28

⁴⁶ Comme le note l'auteur, paradoxalement, le *land art* se concentre beaucoup sur l'intérieur de la terre pour un art a priori désigné comme extérieur, les œuvres d'art sont souvent réalisées dans un rapport au sol voire au sous-sol, par le fait de creuser directement dans la terre ou la roche

⁴⁷ C'est le cas de certaines œuvres du Un pourcent artistique située dans un bâtiment public : l'œuvre est faite pour le public mais n'a pas besoin d'être située à l'extérieur pour être publique (par exemple l'œuvre *Les Voyageurs immobiles* du Gentil Garçon dans le réfectoire d'un Lycée du Languedoc Roussillon)

⁴⁸ J.ZASK, *cf ibidem*, p86

sures techniques pour augmenter leur durée de vie, en consolidant des abords naturels, en choisissant minutieusement les matériaux utilisés et en se focalisant sur des réalisations gigantesques. Cela n'empêche pas les artistes de *land art* de proclamer haut et fort que bien que ce soit un « *combat perdu d'avance, il n'en reste pas moins qu'il sera mené* »⁴⁹ ! Le *land art* s'inscrit donc bien dans un paysage mais dans une logique presque combative, allant à l'encontre des idéaux véhiculés par les pouvoirs publics dans leur manière de communiquer sur l'art dans l'espace public, où la complémentarité avec le paysage est privilégiée à l'instauration d'un rapport de force.

Un second type de *land art* s'est développé en s'inscrivant en rupture avec l'art précédent, étant au contraire intimement lié à la protection de l'environnement. Les œuvres de *land art* qui en résultent sont conçues comme une « *alternative au système absolu de la ville* », un retour à la santé, une expérience du dehors par opposition au musée. La source de cet art est la nature, l'attraction pour l'originel, la sacralisation de certains espaces ou substances et le fait de « *renouer avec des attitudes [...] à la fois respectueuses de la nature et imprégnées de son énergie* ». Ces artistes assument le fait que la nature participe à leurs œuvres d'art et installations en reprenant ses droits.

Le *land art* reste toutefois une démarche artistique unilatérale qui conduit bien souvent à l'isolement de l'œuvre d'art. Elle s'inscrit dans un contexte paysager au même titre que toute œuvre d'art public, mais se différencie des programmes artistiques menés par les pouvoirs publics de nos jours par la relation qu'elle entretient avec le lieu d'implantation de l'œuvre. Le lieu est le sujet de l'œuvre de *land art*, tandis que l'art urbain se définit par la rencontre de l'art avec la dimension spatiale des lieux, et la mise en place de nouveaux lieux de l'art⁵⁰. Il existe des œuvres d'art public qui s'inscrivent dans la nature, mais la plupart du temps, ce sont des espaces naturels inclus dans la ville ou des espaces de jonction entre la ville et la nature⁵¹.

⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁰ Colloque « Art et géographie : esthétique et pratiques des savoirs spatiaux » du 11 au 13 février 2013, Intervention d'Anne Volvey

⁵¹ Nous développerons ce point plus loin

Un autre paramètre caractéristique du *land art*, au-delà de son rapport avec le lieu et la nature, et qui le différencie de l'art public, est la relation créée entre l'œuvre et le spectateur. Dans le cas du *land art* c'est une relation très limitée : l'œuvre est conçue pour la nature et le paysage, et le public n'est qu'invité à s'y glisser en humble spectateur, à s'y déplacer de manière contrainte, selon un chemin déterminé par l'artiste. L'artiste de *land art* n'est pas guidé par sa relation au spectateur mais par sa relation à la nature. Parfois l'œuvre est conçue pour attirer le regard sur le paysage, c'est le cas de l'œuvre *Seven Diamonds* de Courbot⁵². L'artiste a disséminé sept diamants dans une forêt dans laquelle le commanditaire lui a demandé de réaliser une œuvre d'art, faisant de la forêt un écrin recelant des bijoux que le spectateur est amené à rechercher. Dès lors, le *land art* se traduit par l'encadrement du regard, l'instrumentalisation du lieu lui-même et par le type de regard posé sur lui. La relation au spectateur est moindre et la question de savoir s'il va devenir acteur de l'œuvre n'est pas posée. L'artiste ne se préoccupe pas de revaloriser le quotidien et l'environnement familial des individus et l'œuvre est extérieure aux questionnements urbains.

En cela, le *land art* se distingue fondamentalement de l'art public s'exprimant dans le cadre de projets d'aménagement et de réorganisation de l'espace. Les œuvres de *land art* entretiennent un rapport différent au public et à la ville, au sens de l'espace urbain et de l'espace public régis par des règles sociales, économiques et juridiques. Pourtant la problématique profonde de la relation de l'Homme à la nature perçue dans le *land art* est d'autant plus prégnante lorsqu'elle est associée aux problématiques de la vie urbaine et de l'aménagement de la ville. Si le *land art* est bien conçu comme une alternative à la ville, alors pourquoi ne pas lui faire gagner du terrain sur la ville, pourquoi ne pas l'y inclure comme nouvelle force de proposition et d'aménagement ? Peut-être simplement parce qu'une œuvre de *land art* est beaucoup plus soumise aux affres du temps que les œuvres d'art public. On pourrait à ce titre qualifier les *street artists* de *land artists* de la ville : ils utilisent le matériau urbain pour créer, et ils savent que tôt ou tard leur œuvre aura disparu, lorsque la ville aura repris ses droits. Si le *land art* est l'art du paysage naturel, alors l'art public est l'art du paysage urbain et le *street art* une forme de *land art* urbain. Smithson ouvrait son essai de 1968 avec l'idée que le point commun le plus manifeste entre l'esprit et la terre est qu' « *ils sont dans un état d'érosion*

⁵² Annexe 29

constant ». C'est bien ce qui caractérise toute œuvre *in situ* et toute œuvre en extérieur : son inéluctable érosion (b).

b. L'inéluctable érosion de l'œuvre

L'érosion est l'effet du temps sur les constructions humaines qui, progressivement, les transforme en ruines. Au sens large, c'est l'un des premiers défis que l'artiste d'art public doit résoudre. L'érosion de l'œuvre est physique, déterminée par la nature et la résistance de ses matériaux constitutifs aux éléments naturels, urbains et sociaux, comme le vandalisme, le simple « usage » ou le déplacement de l'œuvre. Elle désigne aussi implicitement l'érosion artistique de l'œuvre, du message qu'elle fait passer ou de l'interaction du public avec celle-ci. Chaque œuvre placée en extérieur subit les mêmes traumatismes, quel que soit le courant artistique ou l'intention dont l'artiste se revendique. Tout artiste amené à travailler en extérieur y est soumis et doit travailler avec. Les *land artists* se targuent que ce paramètre fait partie de leur art, mais ils tentent tout de même de l'endiguer, soit par les procédés dont nous avons parlé, soit par la volonté plus forte de faire « vivre » leur œuvre. Joëlle Zask exprime ce paradoxe en rappelant que « *[les] nombreuses concessions [des land artists], notamment à l'égard du déplacement de leurs œuvres qu'ils voulaient indéplaçables et de leur commercialisation, alors qu'ils les voulaient invendables, sont connues* ».

Prenons l'exemple de l'œuvre réalisée dans le cadre du marché de « *Prestations de conseil et de direction artistique et technique pour la définition et la réalisation d'une commande d'art dans l'espace public* » à l'initiative de l'association loi 1901 Marseille Provence 2013, pour le site de la Digue du large à Marseille. La Digue du large, élément phare de l'identité de la ville-port, est une bande de béton et de pierres de sept kilomètres de long, qui s'étend de la passe du Vieux Port jusqu'à l'Estaque, et protège de la houle et des tempêtes les bassins de la Joliette et les bateaux qui y stationnent. Elle constitue une étroite et longue séparation entre la ville et la mer. La particularité du site est son environnement extrême : l'exposition au vent qui peut atteindre des forces considérables contraint le Grand Port Maritime de

Marseille à interdire l'accès du public à la Digue du large les jours où le vent atteint vingt nœuds établis. Ces contraintes naturelles nécessitent une sécurisation totale de l'œuvre, et l'exposition constante à l'eau et au sel un travail de réflexion en amont sur les matériaux à utiliser. La capacité de l'œuvre à résister à cet environnement difficile est un des critères majeurs sur lesquels a reposé le choix du commanditaire, au-delà du sens et de l'esthétique de l'œuvre. L'enjeu de l'entretien et de la maintenance de l'œuvre pendant la durée de l'opération, voire son remplacement, au cas où l'altération de l'œuvre dans le temps ferait partie de l'œuvre elle-même a été pensé à la genèse du projet. Les rapports à l'érosion ainsi qu'à la sécurisation du site, ce qui est souvent lié, étaient les contraintes immédiates auxquelles l'artiste a répondu. Dans un premier temps, l'œuvre devait *a minima* rester en l'état pour l'année 2013, c'est-à-dire à la durée du titre de Capitale européenne de la culture. Dans un second temps, l'artiste a dû proposer une réflexion sur la pérennisation de l'intervention artistique et étudier les conditions de faisabilité d'une installation permanente. C'est l'artiste Kader Attia qui a remporté le marché et proposé une installation intitulée *Les Terrasses*⁵³. Selon les propres mots de l'artiste :

« Les Terrasses est une sculpture-architecture [...] Elle propose au public de vivre une expérience : celle d'un cheminement dans l'œuvre qui s'apparente à une promenade sur les toits d'une ville méditerranéenne. Ces terrasses sont peintes à la chaux, dont le blanc immaculé les rend visibles de la côte comme une forme ample, poétique, et linéaire ; celle d'une crête de volumes d'une blancheur rassurante avec lesquels la lumière joue en permanence ».

L'œuvre dialogue entre terre et mer, elle marque symboliquement le renouveau de la cité et l'émergence d'un nouvel ensemble culturel, s'inscrit dans l'exigence artistique tout en présentant une dimension populaire. C'est une œuvre monumentale qui constitue un repère visuel autant qu'une promenade artistique. L'artiste a choisi des matériaux et des formes pour la structure de son œuvre qui coïncident au mieux avec l'environnement dans lequel elle s'inscrit, relevant des défis dignes de travaux d'ingénieurs et d'architectes.

⁵³ Annexe 23

Cet exemple d'art public illustre par l'exposition extrême de l'œuvre à l'environnement les problématiques d'érosion, et la conscience qu'en ont les commanditaires. Tous les acteurs de projets artistiques n'ont pas autant conscience de la prépondérance de ces questionnements, mais les pratiques se professionnalisent et on assiste à une « rationalisation » des projets artistiques à cet égard. Cela est d'autant plus vrai que les contraintes naturelles sont souvent couplées de contraintes réglementaires. Dans notre exemple d'œuvre d'art en extérieur, soumise aux intempéries mais incluse dans la ville, le Grand Port a encadré la commande artistique en réglementant strictement l'accès à la Digue ainsi que les travaux réalisés. Les enjeux à relever sont étroitement liés aux rapports que le public et les pouvoirs publics entretiennent avec l'œuvre.

Toujours à Marseille, dans le cadre des manifestations pour Marseille-Provence 2013, Xavier Veilhan a réalisé une exposition intitulée « *Architectones* » sur le toit de la « Cité radieuse » où les œuvres étaient soumises à plusieurs contraintes étroitement liées au lieu⁵⁴. La première était le vent, forçant l'artiste et son équipe à adapter l'œuvre d'art au fur et à mesure de l'étude de faisabilité du projet puis de sa réalisation. La seconde était le fait que la Cité Radieuse étant un monument protégé et qu'aucun des éléments de l'installation ne pouvait être fixé de manière pérenne ou par des procédés techniques endommageant la structure. Les architectes et ingénieurs ont dû rivaliser d'ingéniosité pour faire tenir un pin parasol sur le toit malgré des rafales de vent à plus de deux cent cinquante kilomètres par heure.

Les éléments naturels et les réglementations qui s'imposent à l'artiste ont un impact direct sur l'érosion de l'œuvre d'art. De telles contraintes peuvent avoir pour effet bénéfique de « rationaliser » certains projets artistiques. En effet, les normes relatives à l'érosion, de manière plus ou moins directe, sont tout d'abord les normes incombant au lieu en lui-même. Elles concernent sa structure, ses particularités techniques, sa sécurité, voire son statut en tant que patrimoine protégé. C'est une contrainte essentielle que les artistes relevant le défi du Un pourcent artistique ont l'habitude de côtoyer. La production de l'œuvre publique est intrinsèquement liée au paysage dans lequel elle est incluse. Le paysage naturel, les éléments de la

⁵⁴ Annexe 24

nature, sont autant de contraintes pour les artistes. Mais les artistes créant des œuvres d'art public sont plus contraints encore par le paysage et ses normes de protection (2).

2. L'aménagement du paysage

L'étude du *land art* illustre l'étroitesse grandissante entre l'art et le paysage. Cet état de fait ne concerne pas seulement cette branche particulière de l'art *in situ* mais s'applique également à l'art public, qui est intrinsèquement lié aux politiques du paysage. Celles-ci regroupent les politiques de la préservation du paysage, et de son aménagement (a). L'aménagement du paysage est un vecteur d'expression pour les artistes en expansion. Toutefois, cela reste un domaine d'intervention soumis à un certain nombre de réglementations environnementales que l'artiste doit respecter et intégrer à sa démarche artistique (b).

a. La politique et la réglementation du paysage

Le paysage est un terme qui apparaît aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles en Flandres et en Italie avec la naissance de la peinture de genre. Le paysage est alors avant tout une vision de l'espace depuis le sol, toujours à partir d'un point en particulier, souvent celui où l'artiste se positionne. Le paysage est aujourd'hui une partie de territoire, telle que perçue par les habitants du lieu ou les visiteurs (donc à partir d'un point de vue propre à chaque usager), qui évolue dans le temps sous l'effet des forces naturelles et de l'action des êtres humains⁵⁵. Selon ces définitions, le paysage est une notion subjective, une donnée non quantifiable, et souvent réduite au simple visuel. Comment peut-on alors fonder une politique de protection et de valorisation du paysage sur de telles données ?

⁵⁵Définition donnée par Geoconfluences, une publication en ligne de l'ENS Lyon

La politique du paysage a commencé avec la création d'un Ministère de l'environnement et d'une mission du paysage en 1971, avec Chaban-Delmas. Dans le cadre de cette politique, a été instaurée dans les années 1970 l'obligation pour toute opération d'urbanisme ou d'infrastructure de conséquence d'être soumise préalablement à une étude d'impact⁵⁶. Ces études ont pour objet d'avoir une réflexion sur l'impact environnemental de tout projet, auquel elles donnent la priorité. Elles incluent également un volet paysager, en application de l'article 2 de la loi n° 76-629 du 10 juillet 1976 relative à la protection de la nature. La demande d'autorisation d'un projet susceptible de porter atteinte à l'environnement doit, ainsi, être précédée d'une évaluation de ses conséquences sur l'environnement et le paysage⁵⁷. La protection et la valorisation du paysage sont étroitement liées à la protection de l'environnement et de ce fait à toutes les réglementations qui le concernent⁵⁸. Un projet d'art public, même lorsqu'il se revendique de *land art*, a un impact environnemental. L'artiste et son équipe ont dès lors l'obligation d'envisager sérieusement cet impact, de le mesurer et de le minimiser. C'est une des fortes contraintes de la production d'œuvres d'art dans l'espace public qui influe sur le choix de l'espace où implanter l'œuvre d'art, des matériaux utilisés et du type de travaux réalisés.

Dans le Projet Rives de Saône par exemple, ont été réalisées des études d'impact qui ont servi à élaborer le projet. Le fait que tous les sites retenus soient situés en zones inondables a impliqué de « *s'insinuer avec intelligence dans un paysage et un écosystème* »⁵⁹. Pour cela quatre grands types d'actions ont été mis en œuvre avec des professionnels paysagistes. La première a été la préservation des rives et de leurs richesses pour lutter contre leur

⁵⁶ Loi n° 76-629 du 10 juillet 1976 relative à la protection de la nature
Décret n° 2011-2019 du 29 décembre 2011 portant réforme des études d'impact des projets de travaux, d'ouvrages ou d'aménagements

⁵⁷ Le respect de cette obligation s'est traduit, par le décret d'application le 12 octobre 1977 (réforme entrée en vigueur le 1er janvier 1978). L'évolution des textes français depuis leurs origines, et en particulier le décret du 25 février 1993, ne permit pourtant pas de satisfaire à l'obligation de transposition des textes communautaires en vigueur (Cf infra I de cette fiche). Ainsi, la réforme opérée par la loi n° 2010-788 du 12 juillet 2010 portant engagement national pour l'environnement (ENE), dans son titre VI « Gouvernance », se caractérise par sa capacité à parfaire la transposition effective de la directive Étude d'impact 85/337/CEE du 27 juin 1985 relative à l'évaluation des incidences de certains projets publics et privés sur l'environnement modifiée en 1997 et 2003. Les modalités d'application des nouvelles dispositions en matière d'étude d'impact ont été précisées par le décret en Conseil d'État du 29 décembre 2011 portant réforme des études d'impact des projets de travaux, d'ouvrages et d'aménagements.

⁵⁸ dont nous n'aborderons pas ici les détails et enjeux

⁵⁹ Extrait de la note méthodologique des paysagistes

érosion ; la deuxième, la végétalisation de certaines zones avec des espèces végétales « indigènes » de la Saône pour réintroduire la nature en ville ; la troisième, le maintien et le développement de la faune et de la flore en confortant les espaces naturels ; enfin, la quatrième, consistait en l'assurance de la continuité d'un cheminement écologique⁶⁰.

La politique du paysage a ensuite évolué lorsque dans les années 1980. Les collectivités territoriales se sont dotées de documents de cadrage du paysage aboutissant à la définition des grandes lignes d'une politique départementale et régionale du paysage, et la création des atlas de paysage. C'est dans ce contexte qu'est instauré en 1985 le Un pourcent paysage et développement⁶¹. C'est une politique qui a été engagée en 1989 sur les autoroutes A75 et A20 et qui a été progressivement étendue aux grandes infrastructures autoroutières⁶². Cette politique a une visée pédagogique et d'aménagement qualitatif des territoires traversés par ces infrastructures.

Il est intéressant de mettre en parallèle ce mécanisme de Un pourcent paysage et développement et celui de Un pourcent culturel. Les procédures se ressemblent dans leur état d'esprit, et leurs objectifs se rencontrent, bien qu'ils passent par des vecteurs différents : le paysage ou l'art. On constate qu'il existe des parallélismes dans les procédures servant d'une part l'obligation de préservation des zones paysagères par volonté politique, et d'autre part l'obligation de contribuer à la « décoration » des bâtiments publics par soucis de préservation des zones urbaines. En un sens les procédures se rejoignent en un objectif commun : celui d'apporter une réflexion et une vision sensible des territoires subissant des « traumatismes » au moment de la création de nouvelles infrastructures. Évidemment, chaque mécanisme poursuit également d'autres objectifs et il existe de nombreuses différences. Le Un pourcent paysage se concentre sur le réseau autoroutier, tandis que le Un pourcent culturel s'applique à toute nouvelle infrastructure publique, principalement les établissements scolaires. Le Un pourcent paysage est financé par l'octroi d'un pourcent du montant de l'enveloppe allouée aux infrastructures, et les réalisateurs peuvent prétendre à une aide financière de l'Etat en en faisant la demande. Tandis que le Un pourcent culturel est financé par un pourcent du montant

⁶⁰ œuvres du site de Rochetaillée, annexe 25

⁶¹ Circulaire du 31 mars 2005 relative à la politique du « 1% paysage et développement » sur le réseau routier national

⁶² Selon les modalités définies par la circulaire du 12 décembre 1995

hors taxes du coût prévisionnel des travaux à la remise de l'avant projet définitif. La démarche du Un pourcent paysage se fonde sur une première étape de diagnostic, puis sur la rédaction d'une Charte d'objectifs et d'un programme d'actions prévisionnel. Une telle méthodologie n'est pas détaillée dans la circulaire du Un pourcent culturel, mais est appliquée en réalité à travers la réalisation par l'artiste et son équipe d'une phase d'étude, suivie de la proposition d'une méthodologie et d'un projet artistique. Enfin, un comité national de gestion et de suivi valide le dossier d'axe et évalue la mise en œuvre de la politique de Un pourcent paysage, réalisant un bilan annuel. Dans le cadre du Un pourcent culturel, un comité artistique est mis en place pour chaque procédure mise en œuvre, pour élaborer le programme de la commande artistique, approuver l'avant-projet sommaire et le projet choisi. Il existe également une commission artistique nationale et des commissions régionales. Dans les deux cas, un comité de suivi est compétent pour s'assurer de la cohérence et de la pertinence du projet. On retrouve des similitudes dans la méthodologie, dans la procédure mise en œuvre et dans l'approche du projet artistique et paysager. Un artiste pourrait d'ailleurs avoir vocation à intervenir dans le cadre d'un projet mêlant les deux types de procédures.

La politique du paysage s'appuie depuis 1993 sur un cadre législatif précis qu'est la loi Paysage⁶³, amendée en 1995⁶⁴ et depuis les années 2000, sur un fondement européen. La Convention européenne du paysage, appelée également Convention de Florence⁶⁵, a pour objet de promouvoir la protection, la gestion et l'aménagement des paysages européens et d'organiser la coopération européenne dans ce domaine. Elle est ouverte à la signature des Etats membres du Conseil de l'Europe et à l'adhésion de la Communauté européenne et des Etats européens non membres. Elle constitue le premier traité international exclusivement consacré à l'ensemble des dimensions du paysage européen.

⁶³ Loi n° 93-24 du 8 janvier 1993 sur la protection et la mise en valeur des paysages et modifiant certaines dispositions législatives en matière d'enquêtes publiques

⁶⁴ Chargé en 1994 d'une mission de réflexion et de proposition sur les entrées de ville, notre collègue M. Ambroise Dupont a formulé de nombreuses propositions dont la principale s'est traduite par l'adoption de l'article L. 111-1-4 du code de l'urbanisme lors du vote de la loi n° 95-101 du 2 février 1995 relative au renforcement de la protection de l'environnement. Le principe de ce dispositif, connu sous le nom d'« amendement Dupont », est d'obliger les communes qui souhaitent développer l'urbanisation dans leurs entrées de ville à mener au préalable une réflexion sur la qualité urbaine, paysagère et architecturale de l'aménagement dans leurs documents d'urbanisme. Pour cela, il institue une bande inconstructible de part et d'autre des autoroutes et grandes routes, interdiction à laquelle les communes peuvent déroger à condition de réaliser une étude.

⁶⁵ Elle a été adoptée le 20 octobre 2000 à Florence et est entrée en vigueur le 1er mars 2004 (série des Traités du Conseil de l'Europe n° 176).

Les politiques du paysage sont aujourd'hui affirmées, trouvant leurs fondements dans des textes législatifs et réglementaires forts. L'objectif de ces lois et réglementations est de penser autrement l'aménagement de la ville et du territoire. C'est pourquoi les politiques liées au paysage et à la culture se rencontrent de plus en plus fréquemment dans cette conception novatrice de la ville. Les projets d'art public florissant auprès de projets d'aménagement paysager et urbain, ils rencontrent fréquemment des problématiques communes qu'ils se doivent de résoudre ensemble (b).

b. L'art dans l'aménagement du paysage

Actuellement, le paysage évolue principalement grâce aux initiatives des politiques d'aménagement. L'aménagement urbain se dote aujourd'hui d'une conception paysagère de la ville que l'on peut définir comme une vision caractérisant les « *formes du vivre-ensemble* »⁶⁶. En effet, les politiques d'aménagement urbain se positionnent sur la manière de répondre aux besoins de groupes sociaux par la conception d'un espace. Y intégrer une conception paysagère consiste dans le fait de comprendre l'espace aménagé dans sa globalité, c'est-à-dire un espace qui dépasse le strict cadre d'intervention des aménageurs. Pour avoir une action sur un lieu défini, il est essentiel d'étudier de manière vaste et globale le paysage dans lequel il s'inscrit.

Aujourd'hui, l'aménagement urbain consiste dans l'aménagement de la structure de la ville. La structure des villes a radicalement changé ces dernières années ; passant du modèle de la « ville centre », structurée autour de sa place centrale, de l'église et de l'hôtel de ville, à une métropole multipolaire, composée de plusieurs zones, centrées autour de repères différents, rythmées par les voies routières et fluviales. Cela pose à la fois des problèmes sociétaux d'éloignement entre les habitants, de délitement du lien social, et des problèmes environnementaux, de consommation outrancière d'énergie et d'espaces. Les politiques d'aménagement

⁶⁶ *Ibidem*, p75

de la ville essaient de remédier à ces problématiques. Pour cela elles s'appuient sur les nouvelles formes d'espaces publics qui émergent en marge de la ville contemporaine⁶⁷ : ce sont les friches, les zones industrielles, les zones peu valorisées et méconnues situées aux abords des villes. Ces espaces proposent souvent un contact direct avec la nature, c'est pourquoi ils sont de plus en plus prisés des aménageurs et paysagistes, mais aussi des artistes qui s'y installent ou y intègrent leurs œuvres.

L'art s'imisce dans le territoire en valorisant l'existant, voire en lui trouvant de nouveaux sens. L'art répond aux défis sociaux en se focalisant sur une partie du territoire ciblée que sont les interstices et les interlieux qui articulent le paysage urbain, au contraire du paysage qui envisage le territoire à une échelle considérable. Puisque la politique sur le paysage est étroitement liée à celle de l'environnement, l'art public doit se conformer à l'ensemble de ces réglementations, et s'approprier le lieu sans le dénaturer. Cela est valable tant pour l'environnement naturel que pour l'environnement urbain. Pour autant, les travaux artistiques sont principalement centrés sur les problématiques sociales, et moins sur les questions environnementales qui concernent l'étude du paysage. L'art peut toutefois être au cœur d'un projet d'aménagement urbain évoquant les deux problématiques.

Il est étonnant de voir à quels points sont liés l'aménagement du territoire et l'art public. Tout d'abord, l'aménagement de l'espace public par l'intégration du paysage contribue à la « production de l'espace public ». On parle véritablement de « production », comme on parle de production de l'œuvre d'art contemporain. Comme divers acteurs se réunissent pour le construire, on parle aussi de « coproduction de l'espace public »⁶⁸. Utiliser ce terme sous-entend que les acteurs reconnaissent réciproquement le rôle de chacun : que ce soient les architectes, urbanistes, paysagistes, bureaux d'études et de contrôle, mais aussi, dans le cas qui nous intéresse, les artistes. Les artistes jouent de plus en plus fréquemment un rôle dans l'aménagement de l'espace et c'est là que se concentre tout l'enjeu des projets d'art public. Les artistes et leurs équipes doivent se forger une place au sein des équipes d'aménageurs, et

⁶⁷ Denis DELBAERE, *La fabrique de l'espace public, Ville, paysage et démocratie*, Ellipses, La France de demain, 2010

⁶⁸ *Ibidem* p102 « Parce qu'il est désormais fondé moins dans les usages que dans les processus de sa production collective, l'espace public ne peut donc plus être pensé autrement qu'en tant que coproduction »

intégrer l'œuvre d'art réalisée dans ce grand ensemble qu'est le paysage. Tout comme la production d'œuvres d'art public, la production de l'espace public est indéniablement liée à l'action des pouvoirs publics, c'est-à-dire aux politiques publiques ainsi qu'aux processus de commande publique. Il n'est donc pas étonnant que l'artiste proposant une œuvre d'art public soit confronté aux mêmes problématiques que les aménageurs. Par exemple ces deux types de démarches sont dites « de projet », dans le sens où ces transformations font l'objet d'une maturation à partir d'études et d'esquisses avant d'être réalisées. Leur réalisateurs utilisent donc des méthodes similaires, et peuvent être amenés à coproduire des projets ensemble.

Par exemple, le site de Rochetaillée tel qu'aménagé dans le cadre du vaste projet d'aménagement des Rives de Saône, auquel est intégré un projet d'art public, illustre bien ces problématiques. Le site constitue « la promenade des ginguettes » sur plus de deux kilomètres de long et s'ouvre sur le paysage des Monts d'Or. Il a été fréquenté depuis le XIX^{ème} siècle et dédié aux loisirs et déjeuners sur l'herbe. Une équipe de paysagistes (l'agence In Situ) a travaillé sur le site pour recréer du lien entre le site et les villages proches, pour renforcer les usages existants du lieu et les activités ludiques, et diminuer l'impact de la circulation et du stationnement automobile. L'action sur le paysage a permis de lui donner une nouvelle force. Trois équipes d'artistes ont alors été sélectionnés pour agir dans ce paysage valorisé. Les artistes Lang et Baumann ont réalisé l'œuvre intitulée « *Beautiful Steps* », une œuvre invitant à voir le paysage depuis une volée de marches au-dessus de l'eau ; Didier Faustino propose au spectateur de s'inscrire seul dans le paysage avec son « Trompe le monde » ; enfin, Le Gentil Garçon fond dans le paysage sa météorite ou « Génialithe », aire de jeu pour enfants rappelant métaphoriquement le sens du site. Les artistes ont été confrontés aux usages sociaux du site, ainsi qu'aux réglementations qui protègent le paysage de Rochetaillée. Ce sont à la fois des contraintes de la production de l'art dans l'espace public, mais paradoxalement, ce sont aussi des facteurs d'inspiration et de création. Ainsi, lorsqu'une œuvre est incluse dans un paysage urbain, elle doit cohabiter auprès de l'existant, que cet « existant » soit un patrimoine naturel, une histoire ou des usages propres au site, ou encore d'autres bâtiments. L'artiste doit donc respecter l'ensemble de ces paramètres et les intégrer dans son intention artistique (B).

B. La cohabitation avec les bâtiments préexistants

Le fait d'inclure une œuvre d'art dans le paysage urbain est lourd de conséquences, puisque l'œuvre est intégrée à un paysage qui a été pensé et aménagé par des professionnels et des politiques (1). On assiste alors régulièrement à l'éclosion d'une confrontation entre les artistes et les concepteurs de l'espace urbain préexistant (2).

1. L'inclusion dans le paysage urbain

Les artistes œuvrant dans l'espace public sont tenus de faire cohabiter leurs œuvres avec les bâtiments préexistants du lieu dans lequel ils agissent. Ils doivent se conformer tant aux règles d'urbanisme régissant le paysage urbain où l'œuvre sera produite et implantée, qu'aux spécificités des lieux dans lesquels ils vont travailler (a). Une bonne illustration de ces problématiques est la procédure de Un pourcent artistique (b).

a. La soumission aux règles générales d'urbanisme

Le droit de l'urbanisme est un droit de police, qui ignore l'œuvre d'art, quand bien même l'art prend une place de plus en plus flagrante dans les modifications urbanistiques d'une ville. Seul l'article R421-1 du Code de l'urbanisme l'envisage indirectement au titre des travaux nécessitant un permis de construire. Philippe Billet estime que :

« L'œuvre d'art est [...] en errance dans les méandres du droit de l'urbanisme, désincarnée, sans corps particulier qui permettrait de l'identifier clairement. Lorsqu'on la

rencontre cependant, c'est dénaturée par la règle de droit. »⁶⁹.

Effectivement peu envisagée par les règles d'urbanisme, l'œuvre d'art ne l'est qu'au visa d'un article de loi envisageant ses dimensions et sa forme pour mieux pouvoir l'encadrer. Elle est dénaturée dans le sens où elle n'est prise en compte que par son support physique, mais que le droit moral de l'auteur sur l'œuvre en est oublié au profit des règles de préservation de l'ordre public. Le droit de l'urbanisme agit donc en amont, régissant en réalité la production de l'œuvre d'art bien plus que l'œuvre d'art en elle-même.

Au-delà de des contraintes de dimension et de forme de l'œuvre, soumises ou non à autorisation administrative, chaque artiste voulant agir dans l'espace urbain doit se conformer aux règles d'occupation des sols telles que définies par le document d'urbanisme du lieu d'implantation et aux règles générales définies par le règlement national d'urbanisme. Indirectement une œuvre d'art pourra être refusée si elle est de nature « *à porter atteinte au caractère ou à l'intérêt des lieux avoisinants, aux sites, aux paysages naturels ou urbains ainsi qu'à la conservation des perspectives monumentales* »⁷⁰. Les documents d'urbanisme, en fixant les règles s'appliquant à toute construction, jouent donc un rôle dans le contrôle de l'art⁷¹. Ces documents doivent en principe permettre d'assurer un équilibre entre le patrimoine bâti et les nouvelles constructions, une qualité urbaine, architecturale et paysagère de la ville et le res-

⁶⁹ Philippe BILLET, « L'œuvre d'art revue et corrigée par le droit de l'urbanisme », in *L'art contemporain confronté au droit*, Actes du séminaire du 8 septembre 2006, p32-35

⁷⁰ Article R111-21 du Code de l'urbanisme

⁷¹ J. MAKOWIAK, *Esthétique et droit*, LGDJ 2004, coll. « Bibl. droit de l'urbanisme et de l'environnement », T. 7. pp. 202

pect de l'environnement⁷². En réalité c'est une tâche très délicate qui est allouée aux autorités en charge d'évaluer ces critères. Cela d'autant plus que les censeurs de l'art contemporain auraient une tendance rapide à le dévaluer et à considérer qu'il porte atteinte aux lieux avoisinants. La procédure est néanmoins contrôlée par le juge administratif. L'autorité administrative et le juge ont donc le pouvoir de déterminer si l'œuvre porte atteinte aux lieux avoisinants, notion subjective s'il en est. Apprécier l'atteinte de manière objective nécessite l'élaboration de critères objectifs précis, servant de points de repère⁷³. Cela est sans compter sur le fait que tout un chacun sera alors en mesure de considérer que la réalisation de telle œuvre d'art est déplaisante. Bien que ce soit au juge de trancher, comment pourrait-il écarter l'avis des riverains ou des usagers du lieu d'implantation de l'œuvre d'art ? C'est pourquoi l'artiste doit devancer ces questionnements et remises en cause, en démontrant par avance qu'il ne porte pas atteinte au caractère ou à l'intérêt des lieux avoisinants, tout autant qu'aux paysages. En fonction des détails prévus par ces documents, l'artiste devra dès lors se faire :

« l'exégète de la règle de droit et l'autorité administrative qui délivre le permis de construire devient arbitre des élégances, sous le contrôle du juge administratif, devant apprécier si l'œuvre projetée peut ou non être implantée dans la zone. Voir participer de la création artistique en soumettant sa réalisation à des prescriptions spéciales,

⁷² Article L121-1 Modifié par LOI n°2014-366 du 24 mars 2014 - art. 132

« Les schémas de cohérence territoriale, les plans locaux d'urbanisme et les cartes communales déterminent les conditions permettant d'assurer, dans le respect des objectifs du développement durable :

1° L'équilibre entre :

- a) Le renouvellement urbain, le développement urbain maîtrisé, la restructuration des espaces urbanisés, la revitalisation des centres urbains et ruraux ;
- b) L'utilisation économe des espaces naturels, la préservation des espaces affectés aux activités agricoles et forestières, et la protection des sites, des milieux et paysages naturels ;
- c) La sauvegarde des ensembles urbains et du patrimoine bâti remarquables ;
- d) Les besoins en matière de mobilité.

1° bis La qualité urbaine, architecturale et paysagère, notamment des entrées de ville ;

2° La diversité des fonctions urbaines et rurales et la mixité sociale dans l'habitat, en prévoyant des capacités de construction et de réhabilitation suffisantes pour la satisfaction, sans discrimination, des besoins présents et futurs de l'ensemble des modes d'habitat, d'activités économiques, touristiques, sportives, culturelles et d'intérêt général ainsi que d'équipements publics et d'équipement commercial, en tenant compte en particulier des objectifs de répartition géographiquement équilibrée entre emploi, habitat, commerces et services, d'amélioration des performances énergétiques, de développement des communications électroniques, de diminution des obligations de déplacements motorisés et de développement des transports alternatifs à l'usage individuel de l'automobile ;

3° La réduction des émissions de gaz à effet de serre, la maîtrise de l'énergie et la production énergétique à partir de sources renouvelables, la préservation de la qualité de l'air, de l'eau, du sol et du sous-sol, des ressources naturelles, de la biodiversité, des écosystèmes, des espaces verts, la préservation et la remise en bon état des continuités écologiques, et la prévention des risques naturels prévisibles, des risques miniers, des risques technologiques, des pollutions et des nuisances de toute nature. »

⁷³ J. MORAND-DEVILLER, *Esthétique et droit de l'urbanisme*, in *Mélanges Chapus*, Montchrestien, 1992, p. 434.

comme l'y autorise plus particulièrement l'article R. 111-21 du Code de l'urbanisme. »⁷⁴

L'artiste agissant dans un environnement fort d'un « intérêt » reconnu doit se montrer prudent et extrêmement respectueux du patrimoine bâti. Au-delà du respect des prescriptions d'urbanisme, il doit anticiper une éventuelle remise en question de son œuvre en justifiant son projet de manière très claire et précise. Il se soumet donc aux prescriptions du droit de l'urbanisme, qui régissent la production de l'œuvre d'art, ce qui évidemment a un impact direct sur l'œuvre d'art en elle-même. Cette soumission va de pair avec le respect des bâtiments préexistants auprès ou au sein desquels l'œuvre est implantée, problématique systématiquement rencontrée par les artistes agissant dans le cadre de procédures de Un pourcent artistique (b).

b. L'intégration de l'art dans un bâtiment préexistant : Le Un pourcent artistique

L'œuvre d'art en extérieur est soumise à l'existant. Dans le cahier des charges des procédures de commande publique artistique, et *a fortiori* des procédures de Un pourcent artistique, le commanditaire commence par décrire le contexte urbain et social dans lequel l'œuvre vise à s'inscrire. L'artiste doit respecter ce contexte, parce qu'en faisant cela il respecte le travail des concepteurs de l'espace dans lequel il inscrit son œuvre. Les concepteurs des bâtiments, des places et des lieux publics dans lesquels l'œuvre a vocation à être érigée, bénéficient de prérogatives sur le fruit de leur travail.

La procédure de Un pourcent artistique intervient soit au moment où un bâtiment est créé, soit lors de travaux sur ce bâtiment. Dans le premier cas, en théorie l'artiste pourrait agir de concert avec les équipes en charge de la réalisation du bâtiment. En réalité, les préoccupations artistiques interviennent en second lieu, une fois le bâtiment principal réalisé. L'artiste n'est pas invité à la réflexion avant la réalisation des divers bâtiments. C'est d'ailleurs regret-

⁷⁴ Philippe BILLET, « L'œuvre d'art revue et corrigée par le droit de l'urbanisme », in Actes du colloque Art&Droit « L'art contemporain confronté au droit », 2006, p32

table que dans le cas de réalisations entièrement nouvelles, l'artiste ne soit pas impliqué dès le début du projet. Sa vision sensible permettrait d'inclure l'œuvre d'art au sein même du processus de réalisation, et le projet artistique n'en serait que renforcé. Cette attitude peut être expliquée par le fait que le Un pourcent artistique ne soit pas la priorité du maître d'ouvrage, parce que le budget qui y est alloué est sans commune mesure avec le complexe architectural qu'il a mis en œuvre, mais aussi parce que le Un pourcent artistique est alors considéré comme une obligation à laquelle il faut se conformer au plus vite, sans prendre de risques esthétiques démesurés. Dans le second cas, lorsque l'artiste intervient lors de la réalisation de travaux de réfection, ou de rénovation, il agit alors dans le cadre d'un lieu déjà défini. Ces bâtiments ont une esthétique et des usages qui leur sont propres. L'enjeu de l'artiste est alors de s'inclure dans cet espace existant et ses normes sociales. L'œuvre d'art n'est plus la priorité du maître d'œuvre. Dans les faits, et dans les deux types de situation, l'artiste choisi pour réaliser une œuvre dans le cadre du dispositif du Un pourcent artistique a pour mission de s'adapter à un lieu dont les bâtiments imaginés par un architecte ont soit déjà été réalisés, soit sont en cours de travaux, et sur lesquels l'architecte prétend à un droit de propriété intellectuelle⁷⁵.

Par exemple, l'appel à candidature pour le Un pourcent artistique du Nouvel Hôtel de Police de La Rochelle⁷⁶ commence par énoncer le contexte de création, y compris lorsque ce contexte paraît en désaccord avec la philosophie de la procédure de Un pourcent, à savoir :

« Le Nouvel Hôtel de Police de La Rochelle sera construit sur le site de l'ancienne caserne Mangin. [...] Un hôtel de police est un édifice qui, par les missions spécifiques qui sont les siennes, doit réserver structurellement une grande partie de son architecture à un accès limité ou interdit. Les notions de sécurité (sécurité des personnes, des matériels, des informations ou des gardés à vue) jouent un rôle important dans les orientations de la réalisation architecturale. Cette situation peut apparaître en contradiction avec la notion même du 1 % artistique dont une des finalités est l'ouverture vers le public et la communication sociale. Cependant, les caractéristiques de cet Hôtel de Police sont au nombre de trois : le contexte urbain ; le positionnement à

⁷⁵ Frédéric POLLAUD-DULIAN, « Architecture et droit d'auteur », RDI 1990 p 431

⁷⁶ Date limite de réception des candidatures : mercredi 3 septembre 2014 à 16h00

l'angle d'un boulevard important, la proximité du rond point entraînant une forte visibilité pour le public ; un service public ouvert jour et nuit et sept jours sur sept. L'Hôtel de Police doit à chaque période de la journée demeurer un signal facilement reconnaissable. »⁷⁷

En l'occurrence, l'artiste devra donc s'intégrer à ce contexte très précis. Ici sont directement en jeu les problématiques liées à la préservation de l'ordre public puisque le Un pourcent est destiné à un bâtiment voué à la sécurité publique. L'art doit se plier à ces contraintes qui prennent une dimension encore plus forte. Le maître d'ouvrage s'est d'ailleurs permis d'envisager la seule forme d'œuvre qui lui conviendrait, ainsi que ses limites structurales :

« Le thème de réflexion proposé aux artistes est le suivant : l'intégration d'une mise en lumière du parvis et en particulier de sa façade et de sa sous-face, éclairage qui se prolongera sur la partie cintrée de la façade Boulevard de Cognehors avant d'y venir mourir. Cette œuvre valorisera harmonieusement les vibrations architecturales de la façade. [...] Un algorithme lumineux pourrait permettre d'instaurer du dialogue et de la poésie avec le monde extérieur. L'œuvre proposée ne devra pas générer d'éléments sonores eu égard à la nature de l'immeuble et de son environnement. L'attention des artistes est appelée sur la nécessaire synergie entre l'œuvre de l'artiste et celle du Maître d'Oeuvre, il ne devra pas s'agir d'une œuvre éphémère ou rapportée ».

Le maître d'ouvrage doit rester vigilant à ce que la fonction du bâtiment initial ne soit pas remise en question par l'œuvre d'art. Par de telles mesures, il s'assure également que l'intention artistique et le droit moral de l'architecte du bâtiment soient respectés. Ces prescriptions sont généralement rédigées dans les documents du marché. Par exemple, dans le marché de « *Conception, réalisation et installation d'une œuvre d'art au titre des 1% artistiques dans le cadre de la construction d'une Université Régionale des Métiers et de l'Artisanat de Caudry et la relocalisation de l'antenne économique de Cambrai à Caudry* », le maître d'ouvrage a pris le temps de rédiger des « *Prescriptions particulières* » auxquelles l'artiste doit se

⁷⁷ Extrait de l'appel à candidatures

conformer afin de rester dans l'esprit du lieu et des transformations réalisées par une équipe d'architectes :

« Le maître d'ouvrage attend que l'expression artistique financée au titre du Un pour cent artistique, soit située à l'un des carrefours du bâtiment et traduise cette vocation de transmission tout au long de la vie du savoir-faire détenu par les professionnels de tous les métiers composant le secteur de l'artisanat. L'œuvre financée au titre du 'Un pour Cent' se fera l'expression d'enjeux qui touchent à l'acquisition de savoir-faire, à l'accès aux savoirs, comme à l'élargissement proposé par le Centre ».

Ces précisions ont souvent lieu d'être au sein de projets architecturaux à budget conséquents et identité forte. Dans cet espace précis, le budget consacré à l'œuvre d'art s'élevait à cent deux mille euros toutes taxes comprises, et prévoyait une indemnité pour les artistes sélectionnés à l'issue de la phase de candidature mais non retenus, de deux mille euros toutes taxes comprises.

Le fait d'inclure une œuvre dans un paysage, qu'il soit naturel ou urbain, *a fortiori* au jour où les politiques d'aménagement florissent, sous-entend que l'artiste va intervenir après des concepteurs de l'espace public : aménageurs, architectes, paysagistes, bureaux d'étude, etc. Dès lors, une forme de confrontation peut apparaître entre les travaux de chacun, qui se place sur le terrain du droit d'auteur (2).

2. La confrontation entre artistes et concepteurs de l'espace urbain

Il arrive dans les projets d'aménagement urbain que les droits de propriété intellectuelle des architectes du bâtiment initial se confrontent au droit moral de l'artiste concepteur de l'œuvre d'art venue « embellir » ou « décorer » leur travail (a). Parfois même c'est le concept de commande publique artistique et particulièrement de Un pourcent artistique et son utilité qui sont remis en cause (b).

a. Conflit de droit d'auteur

L'artiste doit le plus souvent s'inscrire dans un travail intellectuel préalable, c'est toute la difficulté de l'exercice auquel il se prête. La prise en compte des spécificités du lieu peut aussi s'exprimer d'une autre manière, en mettant l'accent sur le travail même de l'architecte et de son équipe comme dans le projet de « *Réalisation d'une œuvre d'art au titre de la décoration des constructions publiques dans le cadre de la construction du Pôle scientifique et technique Paris-Est, projet "Bienvenue", à Champs sur Marne* », commandité par le Ministère de l'écologie, du développement durable, des transports et du logement. Le budget alloué à l'œuvre d'art était de six cent cinquante mille euros « *toutes dépenses confondues* »⁷⁸. L'identité du complexe architectural se veut forte, elle a été réfléchie et le maître de l'ouvrage ne souhaite pas la remettre en cause mais au contraire la conforter grâce à l'intervention artistique. L'artiste doit se conformer à cette exigence et considérer le travail de l'architecte comme une œuvre de l'esprit à part entière. L'impact du travail de l'architecte du bâtiment sur l'œuvre à venir est direct, l'artiste ne pourra le nier pour concevoir son œuvre d'art.

Par exemple, les documents du marché en question précisent que :

« *Le projet Bienvenue conçu par l'équipe de l'architecte Jean-Philippe Pargade s'inscrit dans une démarche urbanistique et paysagère ambitieuse, permettant de recompo-*

⁷⁸ Extrait de l'appel public à la concurrence

ser la ville et d'offrir des espaces de qualité [...]. C'est dans ce contexte que s'inscrira l'œuvre artistique. Les artistes retenus pour participer à la consultation devront proposer un traitement global et cohérent sur l'ensemble des espaces extérieur et intérieur du projet architectural décrit ci-dessus.[...] Le maître de l'ouvrage souhaite que l'œuvre prolonge les ambitions du projet, notamment : visibilité internationale, qualité environnementale, architecture paysagère du projet, identité du pôle ».

Non seulement les droits de l'architecte sur sa réalisation doivent être respectés, et donc l'intégrité des bâtiments préservée, mais le maître d'ouvrage exige en l'occurrence que l'œuvre s'inscrive dans le message véhiculé par le concepteur de l'espace dans lequel l'œuvre s'intègre. Ces exigences sont supérieures au simple respect du droit moral, et vont jusqu'à demander à ce que l'intention de l'architecte soit poursuivie dans le programme artistique mis en œuvre. Ce genre de comportement va parfois à l'encontre des droits de l'artiste, en ce que les sujétions qui lui sont imposées sont détaillées très, voire trop, précisément.

Le Gentil garçon exprime cette difficulté que rencontrent les artistes d'art public à travers l'exemple de l'œuvre qu'il a réalisée dans le réfectoire du lycée Jacques Prévert à Saint Christol-les-Alès intitulée « *la Société des Voyageurs Immobiles* »⁷⁹. Il a dû travailler une fois le lycée bâti, et n'a pas pu avoir d'interaction avec l'architecture. Sa mission était de s'inclure dans cet univers, de changer les habitudes en allant au-delà de la dimension « décorative » de l'œuvre de Un pourcent artistique pour en explorer la dimension sociale. Cela n'a pas été une chose aisée puisqu'il a dû faire sien un espace déjà très rempli. Il a rivalisé d'ingéniosité pour inclure son œuvre dans le réfectoire, sans gêner les usages, tout en percutant le regard du public. Dans ce dessein, il a choisi de placer au-dessus des tables du réfectoire un tableau d'arrivées et de départs du type que l'on trouve dans les aéroports. Ainsi, chaque personne qui vient déjeuner peut observer l'œuvre dès son entrée dans la salle. Les usagers du service peuvent aussi participer à l'œuvre, en proposant des destinations qui s'affichent sur le panneau de manière aléatoire.

⁷⁹ Artiste lyonnais, voir annexe 26

Un conflit de droit d'auteur ne fonctionne pas pour autant à sens unique. Les droits de l'artiste auteur de l'œuvre d'art issue du Un pourcent artistique peuvent être remis en cause par l'architecte également. Inversement, l'architecte se doit de respecter la création artistique incluse dans le bâtiment ou complexe architectural qu'il a créé, et ne doit pas intervenir *a posteriori* pour la modifier ou la déplacer, sans quoi la contrefaçon serait caractérisée.

Par exemple un sculpteur avait réalisé une œuvre d'art dans le lycée Jacques Feyder à Epinay-sur-Seine. Plusieurs années après que l'œuvre ait été implantée, des travaux ont été entrepris sur le bâtiment (la peinture des bétons), et l'architecte en charge de ceux-ci a repeint les sculptures présentes à l'entrée du lycée et leur a ajouté une chape en métal pour assurer le ruissellement de l'eau sans endommager plus avant les sculptures. L'artiste, insurgé que l'on ait pu toucher à ses œuvres sans son consentement et les modifier substantiellement a donc assigné ledit architecte en contrefaçon pour n'avoir pas respecté son droit moral. Bien que le Tribunal et la Cour d'appel l'aient débouté, la Cour de cassation a considéré que la contrefaçon était bien établie. L'architecte et le maître d'ouvrage ignoraient ou ont volontairement ignoré le droit moral de l'artiste. Dans une décision du 3 septembre 2002 la Cour de cassation a ainsi tranché :

« Méconnaît les dispositions des articles L. 335-3 et L. 122-2 du Code de la propriété intellectuelle la cour d'appel qui, pour rejeter les demandes de l'auteur de sculptures, exposées à l'entrée d'un établissement scolaire puis modifiées sans son autorisation, retient qu'en l'absence de représentation des œuvres, l'élément matériel de la contrefaçon fait défaut »⁸⁰.

L'architecte et l'artiste doivent respecter mutuellement leurs travaux respectifs au nom du droit d'auteur. C'est un droit encadré par la jurisprudence et la loi. Mais parfois, les procédures de Un pourcent sont remises en cause à leur initiative et des conflits naissent sur l'intérêt de l'implantation d'une œuvre d'art au sein d'un bâtiment neuf ou en rénovation. Les maîtres d'œuvre ne comprennent pas toujours l'intérêt de la démarche d'intégration d'une œuvre d'art, au nom d'une éventuelle décoration d'un bâtiment qu'ils se sont appliqués à soi-

⁸⁰ Cass. Crim 3 septembre 2002, n° 01-83-738, Bulletin criminel 2002 n°156 p. 575. Certains cas de jurisprudence illustrent l'ignorance même de l'architecte quant au droit d'auteur de l'artiste.

gner. Ce conflit latent est une des raisons récurrentes motivant des conflits de droit d'auteur en la matière (b).

b. Conflit sur l'intérêt du Un pourcent artistique

L'œuvre *in situ* apporte une modification substantielle au site dans lequel elle se situe, néanmoins, l'artiste s'efforce d'agir en respectant les bâtiments existants et le paysage. C'est d'ailleurs un objectif commun entre le *land art* et le Un pourcent artistique : s'inclure dans un paysage et respecter son auteur (que ce soit l'architecte du bâtiment ou la nature elle-même), tout en ayant l'ambition de créer une rupture ou un point de repère. C'est pourquoi le mot « décoration » qu'emploie le décret pour qualifier le Un pourcent est limitatif. L'œuvre d'art viendrait-elle en simple décoration d'une œuvre bien plus importante réalisée précédemment ? L'œuvre d'art ne serait elle qu'un élément de décoration dans cet espace « méritant » à lui seul d'être qualifié d'artistique ? Le mot « décoration » révèle à lui seul tout le conflit qui existe entre les différents protagonistes. Les pouvoirs publics perçoivent cette nuance puisque l'expression Un pourcent « artistique » est de plus en plus utilisée dans les procédures d'appels d'offre au détriment de l'expression exacte de Un pourcent décoratif. Les œuvres d'art issues de la commande publique n'ont pas pour simple objectif de décorer, elles incluent une mission sociale et culturelle. Par ailleurs, si l'objectif de l'instauration de telles œuvres était une simple décoration, alors quel serait l'intérêt de faire appel à des artistes, et non pas à des artisans ou décorateurs ? La vision des différents protagonistes doit changer. Le Un pourcent artistique présente bien d'autres fonctions que la seule décoration, et notamment celles de démocratiser l'art et de participer à la création de lien social entre les usagers du service public.

La deuxième difficulté rencontrée est que le Un pourcent est perçu comme une obligation à satisfaire. Le Gentil garçon s'est interrogé sur la notion d' « obligation » de décoration des constructions publiques⁸¹. Le mot « obligation » constitue fréquemment un problème dans

⁸¹ Compte-rendu du colloque du CIPAC en novembre 2013 aux Subsistances à Lyon, atelier sur l'art public

la réception de l'œuvre mais aussi en amont du projet. Le Un pourcent artistique est trop souvent considéré comme une mesure subie par le maître d'œuvre, voire par le maître d'ouvrage, ce qui peut expliquer des frictions entre les droits des premiers et des seconds créateurs. Dans la commande publique, l'intention naît de la volonté du commanditaire lui-même qui s'implique alors dans l'ensemble du projet, c'est pourquoi les œuvres qui en sont issues sont souvent mieux réceptionnées par les maîtres d'ouvrage eux-mêmes et que les conflits de droit d'auteur n'existent pas ou peu.

L'obligation prend en droit le sens d'un lien unissant plusieurs protagonistes. Lier un artiste à un maître d'œuvre et un maître d'ouvrage par obligation de la loi est assez emblématique de la situation, et assez artificiel dans le milieu de l'art. L'obligation en elle-même est presque située « en dehors de l'art ». Pourtant ces mêmes artistes apprennent à se conformer au cadre d'un contrat. L'obligation devient dans certains cas synonyme de coercition, engendrant des réalisations qui ne sont pas toujours heureuses. C'est pourquoi il conviendrait de réviser la manière de s'engager dans le Un pourcent artistique, en incluant l'artiste en amont du projet, afin de déterminer comment insérer une œuvre au mieux dans le projet architectural ou les travaux à réaliser. Dans ce but, les travaux de l'architecte tout autant que l'œuvre de l'artiste doivent coexister en trouvant chacun sa place.

Le Un pourcent artistique est empreint de ces conflits latents. Il serait pertinent de faire évoluer les pratiques, et notamment d'inclure l'application de la procédure de Un pourcent au moment de l'initiative des travaux ou de la création de nouveaux bâtiments, au lieu de l'envisager seulement à la fin de la réalisation architecturale. Les textes sont suffisamment souples pour envisager de nouveaux protocoles de mise en œuvre du Un pourcent artistique, œuvrant pour une meilleure adaptation au contexte urbain, un respect naturel de l'œuvre d'art et de l'œuvre architecturale servant de toile à l'artiste. Il serait d'ailleurs intéressant de réfléchir à la possibilité d'intégrer le Un pourcent artistique dans le processus du concours à l'initiative des travaux. Quoi qu'il en soit, le Un pourcent doit être maintenu, voire étendu afin que la dimension artistique vienne renforcer la valeur architecturale des bâtiments publics. Il ne faut pas oublier que plus les moyens financiers accordés au Un pourcent sont significatifs, plus les artistes ont la possibilité de se faire accompagner dès la réponse à l'appel

d'offre par un médiateur ou une agence de production pour réaliser leur projet. Cela présente l'avantage de créer une interface entre commanditaire et artiste, propice à saisir les enjeux rencontrés par chacun⁸². Aujourd'hui, ce dispositif d'accompagnement est le moyen le plus usité de « faire » de l'art public et surtout celui qui pallie le manque d'un « guide des bonnes pratiques » relatif à la commande publique artistique.

⁸² Dans les faits les procédures de un pourcent de moins de cent cinquante mille euros hors taxes ne permettent pas à l'artiste de se faire accompagner

L'artiste qui intervient dans l'espace public pour réaliser des œuvres d'art public a pour première mission de connaître et de s'adapter au lieu dans lequel il va s'exprimer. Il doit prendre en compte sa localisation, ses spécificités topographiques, et son contexte culturel et social. Ces contraintes sont exacerbées dans le cas du *land art* qui interagit directement avec la nature. Le lieu est omniprésent et l'art y est inclus comme un « corps étranger » qui subit l'érosion constante de la nature jusqu'à disparaître. C'est la fin la plus extrême qu'une œuvre d'art puisse avoir, mais elle est assez symptomatique de ce qui est imposé à l'œuvre dans l'espace public et particulièrement dans l'espace extérieur. L'œuvre d'art public est constamment sollicitée, heurtée, physiquement et dans son sens artistique : elle subit une érosion constante. C'est pourquoi l'artiste agissant dans l'espace public doit s'approprier le lieu qu'il investit, en restant vigilant à ne pas le dénaturer. Il a la lourde tâche de devoir interagir avec le paysage dans lequel il inscrit son œuvre. Les artistes de *land art* dont l'action se situe dans l'espace naturel en ont fait leur motivation ; ils n'ont donc pas d'autre choix que de s'inscrire dans le paysage, et de se positionner dans celui-ci.

L'artiste qui agit dans l'espace urbain doit également prendre en compte les politiques liées au paysage et les contraintes qui en émanent. Elles sont liées à la protection de l'environnement ainsi qu'à des considérations sociales. De plus, l'art dans l'espace public est généralement inclus dans une politique d'aménagement du paysage plus vaste que le lieu d'intervention de l'artiste, ne s'arrêtant pas à un projet dit « d'art public ». Ces projets et politiques d'aménagement sont autant de contraintes encadrant l'art en extérieur. Le paysage urbain est lui-même fortement réglementé, et la production de l'art se retrouve régie par les mêmes règles en sus des règles générales d'urbanisme.

L'art ainsi encadré doit également respecter le travail des concepteurs de l'espace dans lequel il s'inscrit. Cette problématique est d'autant plus importante dans la procédure de Un pourcent artistique où les conflits entre architectes et artistes sont monnaie courante. Ils doivent imaginer une œuvre dite de « décoration » dans un bâtiment public préexistant, tout en respectant le droit moral de l'architecte dudit bâtiment. L'artiste, ou le commanditaire à l'origine du projet artistique, doit veiller à obtenir l'adhésion de divers protagonistes (concepteurs de l'espace urbain, aménageurs, architectes) avant d'agir. Sans quoi des conflits de droit

d'auteur ou portant sur la légitimité de la commande publique peuvent éclater. Cette contrainte pourrait être envisagée autrement si l'artiste était impliqué dès le début de la construction, et l'œuvre pourrait être mieux intégrée. La tâche de l'artiste en serait facilitée, l'œuvre gagnerait en légitimité et les atteintes au droit moral de l'artiste seraient alors moins fréquentes.

Au-delà des problématiques liées au site, si l'artiste veut assurer la pérennité de son œuvre, il doit également contenter son public, et les pouvoirs publics. Cela ne signifie pas qu'il doive se contenter d'un art consensuel, mais que l'adhésion (et pas forcément la compréhension ou le goût du public pour l'œuvre déterminera son devenir un jour ou l'autre, au détriment de toute clause contractuelle (**Paragraphe 2**).

Paragraphe 2. L'adhésion du public et des territoires

Bien que ces données ne soient pas prévues au contrat, la durée de vie d'une œuvre d'art conçue dans l'espace public est souvent intrinsèquement liée d'une part, à l'adhésion de son « public » au sens large (A) ; et d'autre part, à celle des territoires à l'origine des politiques d'aménagement dont le programme d'art public est issu, (B).

A. L'adhésion du « public »

Le public de l'œuvre d'art *in situ* est composé de toute personne qui la côtoie, passe devant elle, « l'expérimente », comme aiment à le dire les artistes. Cependant, un autre type de public entretient aussi des relations avec l'œuvre d'art, ce sont les pouvoirs publics. Ce sont le commanditaire, l'administration, les collectivités territoriales ou l'Etat et à travers eux le pouvoir de police. L'adhésion du public au sens large est malheureusement primordiale à la « survie » de l'œuvre à tout type d'érosion auquel elle est exposée dans l'espace public, et son absence est souvent constitutive d'une forme de censure (1). Elle conditionnera également l'avis des pouvoirs publics qui pourraient alors s'improviser juges de l'esthétique (2).

1. La « censure » par l'absence d'adhésion du public

L'œuvre d'art public est fondamentalement liée à son public, puisqu'elle est soumise à son contact, à ses humeurs, au moins autant qu'aux affres du temps et des éléments naturels. Contrairement aux *land artists*, les artistes d'art public se plaisent à dire que le spectateur tend à devenir acteur, voire même créateur, de l'œuvre d'art en extérieur. L'art public se veut processus de démocratisation de l'art. Toute personne non initiée peut connaître l'art public et l'évaluer. Cela laisse la place à une critique de l'art plus démocratique qui n'est pas destinée uniquement à un microcosme de professionnels. Le rôle du public n'est pas défini ni réellement identifié, pourtant, en un sens, le spectateur s'octroie des droits sur l'œuvre en se l'appropriant. On a déjà vu des œuvres être « déposées » suite aux pressions du public, avant même que les pouvoirs publics ne s'en mêlent, malgré l'atteinte au droit moral qui en découle (a). Partant du constat que le spectateur peut aussi être acteur de l'art, certains ont imaginé un nouveau processus qu'est celui des Nouveaux commanditaires, mettant le spectateur directement à l'initiative de l'art. Cela permet de s'assurer en amont de l'adhésion du public à l'œuvre (b).

a. La censure par le dépôt de l'œuvre : l'atteinte au droit moral

Lorsqu'une œuvre d'art est créée *in situ*, son intégration relève de trois possibilités. Dans les cas extrêmes, soit l'œuvre ne s'intègre jamais vraiment dans l'espace qui lui est destiné et elle risque de ne pas être pérenne ; soit elle se suffit à elle-même indépendamment des spécificités du lieu et dans ce cas, cela signifie qu'elle pourrait être déplacée dans tout autre espace et garder un sens mais qu'elle n'appartiendra jamais au contexte dans lequel elle a été réalisée. Il existe également un cas intermédiaire, le plus difficile à atteindre pour un artiste d'art public, qui est le fait que l'œuvre soit en adéquation avec le lieu dans lequel elle s'inscrit, qu'elle ait une interaction avec lui sans pour autant y être liée *ad vitam aeternam*. Elle devient alors indissociable du lieu où elle est installée, mais elle garde tout son sens en tant qu'œuvre à part entière.

On peut illustrer le premier cas par l'exemple à New York de l'œuvre *Titled Arc* de Richard Serra qui a été complètement démantelée quelques années seulement après son installation suite à la demande du public qui la trouvait gênante au quotidien par son gigantisme⁸³. L'artiste affirmait au moment de l'affaire pour se défendre, que :

« L'art n'est pas fait pour plaire aux masses et n'a pas à être démocratique [...] ; à ce titre, il est une sorte de pari. Il est simplement possible que l'intérêt dont il est porteur soit progressivement généralisable, donc public. Public signifie alors 'promouvable' par le seul intermédiaire d'une libre publicité [...]. Qu'il le soit ou pas n'est assignable qu'ultérieurement à sa mise à l'épreuve publique, qui dépend aussi bien des dispositions d'une œuvre à susciter un public que des regardeurs à consacrer telle œuvre comme un point commun de leurs appréciations et interprétations. »⁸⁴.

Pour Serra le seul objectif de l'art public n'est pas de s'inscrire dans une politique d'aménagement du territoire, mais de rendre « public », autrement dit, visible, une certaine forme d'art. L'objectif était donc atteint en rendant son œuvre visible aux yeux de tous. En cela, l'artiste est en contradiction avec les principes prônés par l'art public, et la réaction du public a d'ailleurs été très violente. Implicitement il acceptait donc que son œuvre ne plaise pas et que sa publicité soit remise en cause. Pourtant le dépôt de l'œuvre est l'une des formes les plus radicales de l'atteinte aux droits de l'auteur. Richard Serra a parié que son œuvre, volontairement engagée, passerait l'étape du jugement des spectateurs avec succès, ce qui n'a pas été le cas.

Les artistes actuels d'art public acceptent qu'il existe une étape de la validation du public dès le départ, et lui confèrent une légitimité. Le public a un rôle bien particulier à jouer, qui n'est pas toujours en faveur du créateur. Pour autant, l'art public est avant tout conçu pour les usagers du service public, et les artistes ne souhaitent pas parier sur le devenir de leur œuvre. L'art public actuel est plus consensuel, et s'inscrit dans une réflexion menée sur la si-

⁸³ Installée en 1981, démantelée sur la demande du public en 1989 juste avant le vote du Copyright Act en 1990. Voir annexe 27

⁸⁴ Joëlle ZASK, *Outdoor Art : la sculpture et ses lieux*, Les empêcheurs de tourner en rond, La Découverte, Paris, 2013, p16 et 19

gnification du lieu et la prépondérance des usages qui le jalonnent. De cette manière, les projets artistiques acquièrent plus facilement leur légitimité.

La « censure » de l'œuvre par la non adhésion du public ne souffre pas de modération : l'œuvre risque d'être « déposée ». L'enlèvement total de l'œuvre a pour seul mérite de ne pas avoir pour conséquence la modification de l'œuvre, en violation du droit moral de l'auteur. L'intention de l'artiste n'en est dès lors pas modifiée, mais l'œuvre n'aura pas pour autant reçu la validation du public dont parle Richard Serra.

Le droit moral de l'auteur est aussi rapidement mis à mal lorsque l'œuvre n'est pas acceptée par le commanditaire. Bien qu'en théorie de telles pratiques soient interdites par le droit d'auteur⁸⁵, elles n'en demeurent pas moins réelles, et peuvent intervenir dès les prémisses de la commande publique.

Un exemple récent prouve que parfois le non-enlèvement de l'œuvre endommagée est plus préjudiciable à l'artiste que son enlèvement, et le fait que l'œuvre endommagée reste sur place peut conduire à la censure de l'œuvre par le public. L'artiste Guillaume Renou avait été sélectionné en 2009 par la Mairie de Bordeaux pour présenter dans une exposition « Sculptures en ville » une sculpture monumentale intitulée *Crocodile*⁸⁶. Cette sculpture de huit mètres de haut, quatre mètres de large et pesant deux tonnes est recouverte de quatorze mille neuf cent quatre-vingt dix facettes en inox irisé, et principalement financée par l'artiste lui-même. Lors du montage de l'œuvre par la Mairie, la sculpture est endommagée, tombe, et heurte la plateforme du camion de transport. Afin d'estimer le montant du préjudice le Tribunal administratif mandate un commissaire-priseur qui oublie de prendre en compte l'atteinte au droit moral de l'auteur dans son calcul⁸⁷. L'artiste saisit alors le Tribunal administratif

⁸⁵ Armelle VERJAT, « Les droits d'auteur à l'épreuve de la commande publique », *Juris Art etc.* n°11, mars 2014, p33-36

⁸⁶ Annexe 30

⁸⁷ Total des estimations de notre commissaire-priseur : 21 445 euros, et 15 610 euros pour l'enlèvement et le transport de l'œuvre à la charge de la commune de Bordeaux, comme prévu initialement par le contrat. L'estimation ne prend pas en compte l'atteinte au droit moral : le crocodile a été exposé au public abîmé, dans un bassin d'eau qui a été vidé et qui a donc laissé des marques de calcaire sur la sculpture, entouré de barrières pour le moins disgracieuses. Cette demande à la commune de Bordeaux d'une nouvelle estimation reste lettre morte, ce qui veut dire qu'au bout de deux mois le silence est considéré comme un refus implicite.

d'une requête en indemnisation pour le préjudice lié à l'atteinte à son droit moral. Au même moment, la commune saisit le juge des référés pour que soit ordonné en urgence l'enlèvement de l'œuvre. L'artiste est alors condamné à le faire sous astreinte, à ses propres frais⁸⁸. L'œuvre sera finalement enlevée à la suite de cette bataille judiciaire mais le droit moral de l'auteur en a durement pâti : non seulement l'œuvre a été abîmée par le commanditaire, mais celui-ci l'a également laissée en l'état par lenteur administrative et procédurale, laissant voir une œuvre fortement endommagée, détériorant ainsi le travail et l'image de l'artiste. On est en droit de se demander si la commune aurait agi de la même manière si l'œuvre avait été financée par ses soins.

Face à de telles pratiques, on comprend mieux les entorses faites au Code de la propriété intellectuelle. La « censure » de l'œuvre par tous moyens et son éventuelle conséquence qu'est le dépôt de l'œuvre sont effectivement interdits par le Code de la propriété intellectuelle qui protège l'œuvre d'art de toute modification, de toute aliénation et de tout déplacement sans l'accord de son auteur au titre du droit moral de l'artiste⁸⁹. Les juridictions administratives ont compétence pour juger de la responsabilité de l'administration face à ses manquements aux règles protectrices des droits d'auteur prévues par le Code de la propriété intellectuelle. Mais les atteintes au droit moral de l'auteur sont nuancées lorsqu'elles sont considérées comme absolument indispensables et qu'il n'existe pas d'alternative⁹⁰. L'absence de connaissances en la matière pourrait-elle être considérée comme une atteinte indispensable au droit moral ? Il ne semble pas que ce soit une cause légitime. L'argument phare qui est invoqué est généralement l'ordre public, auquel rien (ou presque) ne peut être opposé.

Au sein de la commande publique, les règles du droit d'auteur ne sont pas toujours aisément exécutées :

⁸⁸ Guillaume Renou est condamné à payer 20 000 euros d'astreinte et à trouver les moyens d'enlever son crocodile d'ici un mois.

⁸⁹ Article L121-1 Code de la propriété intellectuelle

⁹⁰ CE, 11 sept 2006, *Ville de Nantes*, n°265174, pour plus de développements sur l'atteinte à l'intégrité de l'œuvre, voir *supra*

« L'achat des œuvres de l'esprit, et particulièrement la commande d'œuvres d'art, est un exercice particulièrement complexe pour les collectivités, qui non seulement doivent respecter les règles de mise en concurrence du Code des marchés mais doivent également prendre en considération les droits de l'auteur sur son œuvre. Bien souvent ni les règles de mise en concurrence ni le transfert des droits patrimoniaux de l'auteur sur son œuvre ne sont respectés. En effet, l'application de ces deux droits est très technique et la culture juridique de l'administration, qui jouit usuellement de pouvoirs exorbitants de droit commun, reconnaît difficilement les droits de l'auteur sur son œuvre. »⁹¹

Les atteintes au droit moral de l'auteur sont donc chose courante. Elles proviennent indifféremment de l'enlèvement, de la modification et même de l'absence d'enlèvement de l'œuvre d'art. Dans tous les cas, l'adhésion du public et des pouvoirs publics est prépondérante et définit l'atteinte au droit moral. Une technique a été développée pour s'assurer de l'adhésion du public à l'œuvre d'art en l'impliquant en amont de l'offre d'art, en le plaçant directement à la demande de l'art, puis en l'impliquant dans le processus de commande et de réalisation de l'œuvre. C'est le rêve des Nouveaux commanditaires (b).

⁹¹ W. SALAMAND, « Créations artistiques, œuvres de l'esprit et commande publique : la nécessaire conciliation des contraires », RLCT, n°2006/15, p26

b. Anticiper l'adhésion du public : le rêve des Nouveaux Commanditaires

Le mécanisme des Nouveaux Commanditaires créé par la Fondation de France a été mis en œuvre par François Hers dès 1993. Cet artiste a conçu le protocole des Nouveaux commanditaires, qui consiste en la commande à un artiste d'une œuvre qui corresponde à une mission d'intérêt général, par les habitants et par les futurs spectateurs de l'œuvre eux-mêmes. C'est un renversement de l'initiative de l'art. Selon les propres mots de la Fondation de France :

« L'action des Nouveaux commanditaires initiée par la Fondation de France permet à des citoyens confrontés à des enjeux de société ou de développement d'un territoire, d'associer des artistes contemporains à leurs préoccupations en leur passant commande d'une œuvre. Son originalité repose sur une conjonction nouvelle entre trois acteurs privilégiés : l'artiste, le citoyen commanditaire et le médiateur culturel agréé par la Fondation de France, accompagnés des partenaires publics et privés réunis autour du projet. »⁹²

La politique des Nouveaux commanditaires est d'offrir aux citoyens des projets artistiques, une ouverture sur l'art, et de mettre à leur disposition des expositions. Elle part du principe que l'initiative de l'art peut provenir directement des citoyens et que les logiques d'offre et de demande doivent coexister. La mise en œuvre des Nouveaux commanditaires nécessite un médiateur, il y en a aujourd'hui huit en France, dont deux en Ile de France. Ce processus s'inscrit dans l'évolution de la commande publique en France. Avant le XIX^e siècle l'œuvre était le fruit d'une relation sociale, il n'y avait pas d'œuvre sans commande ni de commande sans commanditaire⁹³. Le commanditaire définissait alors le sujet et la signification iconographique de l'œuvre d'art avec l'artiste. Le commanditaire disparaît au XVII^{ème} siècle avec le romantisme et l'artiste commence à créer seul. La III^e République est le témoin de l'avènement de massives commandes de statues, à tel point que l'on parle de « statuoma-

⁹² Site internet de la Fondation de France

⁹³ Par exemple, *La vierge au chancelier Rolin* est un tableau peint vers 1435 par le peintre primitif flamand Jan Van Eyck pour Nicolas Rolin, chancelier du duc de Bourgogne.

nie ». Les œuvres sont réalisées par des artistes académiques. C'est véritablement Gustave Courbet qui a créé au XIX^{ème} siècle une relation entre l'artiste et son public et ainsi contribué à l'élaboration de la commande publique, appelant à une collaboration directe entre le public de l'époque qu'étaient les bourgeois collectionneurs, et les artistes⁹⁴. De nombreux artistes ont soutenu et soutiennent encore la notion de partage de responsabilité entre l'artiste et le public⁹⁵. La place du public est reconsidérée dans le processus des Nouveaux commanditaires, prouvant qu'il peut aussi prendre une responsabilité dans l'art public, en amont de la création, et non pas seulement *a posteriori* en se positionnant « pour ou contre » l'œuvre.

Le processus de mise en œuvre du projet artistique est simple : les commanditaires rencontrent le médiateur, qui grâce à sa connaissance de la scène artistique va leur présenter un ou deux artistes qu'ils acceptent ou refusent. À partir du choix de l'artiste, ce dernier se met à travailler de concert avec les commanditaires pour faire avancer le projet et finalement aboutir à la réalisation d'une œuvre d'art. Les Nouveaux commanditaires ont vocation à agir dans tout lieu, que ce soit dans une morgue⁹⁶, au sein de la Confédération nationale de la charcuterie⁹⁷ ou encore en plein champ⁹⁸. Les honoraires d'artistes sont généralement payés par la Fondation de France, et la réalisation de l'œuvre l'est par les commanditaires, les mécènes qu'ils auront mis à contribution, ou encore les subventions nationales et européennes recueillies.

Ce concept s'est développé dans divers pays européens comme l'Italie ou la Belgique où le mécanisme repose sur les collectivités locales et sur des procédures d'appel à projet public⁹⁹. En France, les Nouveaux commanditaires ne s'inscrivent dans aucune procédure d'ap-

⁹⁴ Par exemple la relation entre Gustave Courbet et son mécène Alfred Bruyas, Ting CHANG « 'The Meeting': Gustave Courbet and Alfred Bruyas », *The Burlington Magazine*, Vol. 138, No. 1122, Sep., 1996, p586-591

⁹⁵ Duchamp, Beuys...

⁹⁶ Commande pour la morgue de l'hôpital de Garches en 1996 à l'artiste Ettore Spalletti qui s'exprime sur le sujet de la manière suivante : « Dans une culture laïque, seul un artiste est sans doute à même de pouvoir proposer de nouvelles formes de relation digne de la mort ». Voir annexe 31

⁹⁷ Commande à l'artiste John Armleder

⁹⁸ Commande pour le lavoir du village de Blessey

⁹⁹ Bibliotheek Brugse Poort, Mediateur : Thérèse Legierse, Artiste : Maria Roosen, Lieu : Gand

pel d'offre public et ne dépendent pas du Code des marchés publics, mais seulement du droit privé des contrats et du mécénat.

La particularité de ces projets, et les témoignages convergent, est que le public en demandant l'intervention d'un artiste, se prépare à l'arrivée de l'œuvre d'art. En participant à sa création, il devient l'acteur de l'œuvre d'art et non plus simple spectateur. Enfin, en la réceptionnant une fois qu'elle est réalisée, il la « valide ». Le mécanisme des Nouveaux Commanditaires s'apparente à un mécanisme de démocratie participative. En soi, le « rêve » des Nouveaux commanditaires est une réponse aux problèmes rencontrés par l'art contemporain produit dans l'espace public. La limite de ce rêve est que cela ne concerne que les « marchés privés » et que le mécanisme reste exclu pour l'instant des processus de réalisation de l'art issu de la volonté des pouvoirs publics. Cela ne résoudrait toutefois pas l'ensemble des formes de limitations à la liberté d'expression rencontrées, puisqu'il arrive que les pouvoirs publics eux-mêmes constituent un frein à l'art, y compris dans les cas où ce sont eux qui ont suscité la commande (2).

2. Le jugement des pouvoirs publics

Le sort de l'œuvre dans l'espace public, qui plus est sur la voie publique, est en principe fixé par les Codes des marchés publics et de la propriété intellectuelle, les Cahiers des clauses administratives générales applicables aux marchés publics de travaux et de prestations intellectuelles, et enfin par les conditions particulières des documents contractuels des marchés publics. En réalité, si le public ou ses « usagers » n'adhèrent pas à l'œuvre, elle risque d'être dégradée et les pouvoirs publics n'auront souvent pas d'autre choix que de « déposer » l'œuvre, au détriment du droit d'auteur et de l'ensemble des règles que l'on vient de citer. Mais c'est aussi le cas lorsque les pouvoirs publics s'en mêlent. Dans l'affaire des colonnes de Buren au Palais Royal, le ministre de la Culture s'est fait juge de l'esthétique, au détriment de l'opinion publique et des organes de protection du patrimoine (a). Se pose alors la question de savoir quel est véritablement le rôle que les pouvoirs publics doivent jouer dans la gestion

de l'adhésion, ou de l'absence d'adhésion du public, à une œuvre d'art contemporain instituée dans l'espace public (b).

a. Le jugement de l'esthétique : l'affaire des colonnes de Buren¹⁰⁰

Quatre arrêts ont été rendus le 28 décembre 1992 à propos des « colonnes Buren » mettant en cause la légalité ou la légitimité de l'arrêté du préfet de Paris du 13 février 1986 autorisant des travaux dans la Cour d'honneur du Palais Royal ; d'un communiqué du ministre de la Culture du 5 mai 1986 faisant connaître son intention de poursuivre les travaux ; d'un arrêté du préfet de Paris du 16 mai 1986 autorisant les travaux suite à l'irrégularité de la première autorisation ; et enfin d'une décision du ministre de la Culture du 26 mai 1986 décidant d'achever les travaux.

En l'espèce, le ministre de la Culture avait commandé à Daniel Buren un projet artistique pour la Cour d'honneur du Palais Royal à Paris. Les travaux étaient dispensés de permis de construire mais l'œuvre étant implantée dans un monument historique. Sa réalisation suscitait une déclaration préalable¹⁰¹. Cela a fait l'objet d'un *jugement de sursis à exécution* du Tribunal administratif de Paris du 20 février 1986, confirmé par le Conseil d'Etat le 12 mars 1986¹⁰². Une fois la déclaration souscrite, les travaux ont repris suite à l'aval du préfet de Paris et du ministre de la Culture. Ces décisions ont fait l'objet d'un recours devant le tribunal administratif de Paris et les requêtes furent rejetées¹⁰³, ce qui a fait dire à Jacqueline Morand-Deville que :

¹⁰⁰ Annexe 32

¹⁰¹ Article R422-3 du Code de l'urbanisme

¹⁰² CE, 12/03/86, *Rec.* p. 403 ; *AJDA* 1986, p. 258, concl. J. Massot

¹⁰³ TA Paris, 15 déc 1986 et CE, 1992, n°085-550, par lequel le nouveau ministre de la Culture confirme la commande publique passée par son prédécesseur ne constitue qu'une déclaration d'intention et non une décision faisant grief n'appelle pas de commentaires particuliers (v. en ce sens, CE, 9 déc. 1988, *Ville d'Amiens*, *Rec.* p. 941 et note J. Morand-Deville, « Le TGV Nord, la raison d'Etat et le juge : à propos d'un communiqué du Premier ministre rendant public le tracé retenu pour le TGV Nord », *Petites Affiches*, 19 juin 1991, p. 8).

« L'implantation des 'colonnes' ne s'est pas faite, en effet, dans la quiétude juridique et l'année 1986 vit se succéder plusieurs décisions administratives et juridictionnelles témoignant de maladresse et précipitation »¹⁰⁴.

Les colonnes de Buren au Palais Royal n'ont dès le départ pas été bien accueillies ni par le public ni par la Commission des monuments historiques, seul le ministre de la Culture approuvait cette décision. En se passant de l'avis de la Commission, le ministre s'est fait seul juge de l'esthétique et de l'intérêt que présentaient les colonnes dans la Cour du Palais, pendant que la Commission des monuments historiques et le public se sont improvisés juges de l'art contemporain. Les deux parties avaient de bonnes raisons d'être insatisfaites : l'une à cause de la censure immédiate de l'art contemporain, l'autre en raison du jugement par un seul homme (ou une seule entité) de ce qui est souhaitable pour les yeux de tous, de surcroît, dans un monument historique. Chacun peut arguer de sa légitimité, mais il est certain que le ministre de la Culture ne peut décider unilatéralement sans l'avis du public et des représentants des pouvoirs publics en matière de patrimoine et de culture, experts désignés pour leur légitimité. Ces derniers détiennent une légitimité toute particulière lorsqu'une œuvre prend place dans un monument historique et qu'alors l'esthétique générale du lieu est bouleversée. Les travaux concernant des monuments protégés en raison de leur importance pour l'art et l'histoire doivent être en harmonie avec ledit monument et ne pas en dénaturer l'aspect¹⁰⁵.

Comme le rappelait Jacqueline Morand-Deviller, la réponse à ces critères nécessite un débat esthétique¹⁰⁶. Elle considérait qu'il était indispensable *« d'attirer l'attention sur les trop puissantes compétences du ministre de la Culture pour trancher souverainement de l'intérêt des travaux de construction au regard de l'art et de l'histoire et pour décider de leur bonne insertion dans un site ou à proximité d'un monument classé »*. Elle proposait ensuite de mini-

¹⁰⁴ Jacqueline MORAND-DEVILLER, « Protection du patrimoine architectural : le débat esthétique n'aura pas lieu, Observations sur les arrêts concernant les 'colonnes Buren' dans la Cour d'honneur du Palais Royal et l'autoroute A 14 à proximité de la Grande Terrasse de Saint-Germain », RFDA 1994 p. 310

¹⁰⁵ Le juge administratif exerce un contrôle normal en matière d'atteinte portée aux sites, arrêt *« Gomel »* (V. aussi CE, 11 févr. 1976, *Soc. UAP*, Rec. p. 94 et CE Ass., 2 mai 1975, *Dame Ebri*, concl. Guillaume, *AJDA*, 1975, p. 311). Ce même contrôle s'exerce à l'égard des atteintes aux monuments historiques (v. en particulier CE, 29 janv. 1971, *SCI La Charmille de Montsoult*, Rec. p. 86, concl. M. Gentot ; *AJDA* 1971, p. 234 ; CE, 17 janv. 1975, *Epoux Lapeyre*, Rec. p. 31 ; CE 7 nov. 1980, *SCI Alvaro*, Rec. p. 418).

¹⁰⁶ *Idem*

miser ce pouvoir en demandant l'avis préalable d'une commission nationale spécialisée donnant voix aux élus de la commune où se situe le bâtiment.

C'est en partie le rôle de la Commission nationale de la commande publique instaurée ensuite par l'arrêté du 22 janvier 1998 modifié¹⁰⁷. Elle est chargée d'émettre un avis sur tous les types de projets de commandes publiques financés par le Centre national des arts plastiques ou par les Directions régionales des affaires culturelles sur leurs crédits affectés aux arts plastiques. Quand le projet est considéré comme suffisamment abouti, il peut être présenté à la Commission nationale consultative de la commande publique. Elle se réunit au Centre national des arts plastiques deux fois par an. C'est une instance consultative composée de trois membres représentant les pouvoirs publics : un directeur régional des affaires culturelles, un conseiller pour les arts plastiques, un représentant des collectivités territoriales, et six personnalités extérieures dont deux artistes, un représentant des collectivités territoriales, et deux personnalités qualifiées dans le domaine de l'art contemporain et un architecte. Les dossiers qui lui sont soumis portent sur les projets d'études et/ou de réalisation. Avant d'approuver l'attribution de crédits de réalisation, la Commission peut inviter l'artiste à affiner ou préciser son projet. Il est dans ce cas présenté lors d'une commission consultative. Les études (maquette, croquis, esquisse, image de synthèse, essai) remises par les artistes sont inscrites sur les inventaires du Fonds national d'art contemporain, dont le Centre national des arts plastiques assure la garde et la gestion. Ces études peuvent être prêtées ou mises en dépôt notamment auprès du commanditaire (musée, fonds régional d'art contemporain, espace d'expositions, etc.).

En agissant comme intermédiaire, la Commission pourrait permettre d'engager le débat public et même d'envisager des méthodes de concertation avec le public en amont¹⁰⁸. Ce genre d'initiative tendrait à se rapprocher de l'action des Nouveaux commanditaires. À mon

¹⁰⁷ Arrêté du 22 janvier 1998 portant création d'une commission consultative de la commande publique, NOR: MCCI9800032A, Version consolidée au 15 mai 2014

¹⁰⁸ J.MORAND-DEVILLER, *cf supra* « Comme il a été dit la protection du patrimoine est devenu - Dieu merci -, du fait d'une éducation du goût et d'une prise de conscience par les citoyens de l'importance des enjeux en cause, l'objet de dévouement sinon de dévotion. L'administration doit en tenir compte et concevoir désormais les décisions en la matière comme ouvertes très simplement et sereinement à un débat public, les faisant échapper aux discrets huis clos du ministère de la Culture (colonnes Buren) ou du ministère de l'Équipement (autoroute A 14). La protection du patrimoine ainsi que celle de l'esthétique met en cause des données collectives et des jugements de valeur en appelant à un critère majoritaire. Le risque de subjectivité des choix effectués sera d'autant plus manifeste que la décision sera solitaire et secrète. »

sens, cela ne pourra pas pour autant être une solution à l'intégration de tous les projets d'art public. Cela pose la question du rôle que les pouvoirs publics ont à jouer par rapport à l'implication du public dans l'art public ainsi qu'à son adhésion à l'œuvre d'art public, et donc implicitement face à la proposition de déposer une œuvre (b).

b. Le rôle des pouvoirs publics face au dépôt de l'œuvre

Christian Bernard, actuel Directeur du Musée d'art moderne de Genève (MAMCO), se prononce durement à propos de la réception de l'art dans l'espace public¹⁰⁹. Pour lui, l'œuvre d'art public est « *largement perçue comme superfétatoire, comme procédant d'une dépense publique qui spolie l'usager d'investissements plus urgents et surtout plus utiles. Sa légitimité, quant elle est admise, paraît inopportune* ». C'est un constat : l'art contemporain est un art le plus souvent réservé aux initiés, ou que le public perçoit comme tel. Les réactions étaient violentes dans les années 1980 et 1990, elles se sont quelque peu apaisées, entre autres avec l'avènement du *street art* qui donne une nouvelle dimension à l'art en extérieur. Cependant, elles sont loin de refléter une relation harmonieuse entre l'art contemporain et son public.

Christian Bernard estime également que l'inclusion d'une œuvre d'art dans l'espace public est perçue comme une intrusion, une forme de « privatisation » de l'espace qui manque de légitimité. On peut se demander pourquoi ces œuvres d'art dérangent le public bien plus que d'autres formes de privatisation, telles que la publicité dans l'espace public. En cela, les pouvoirs publics peuvent-ils vraiment agir ? Ils pourraient déjà agir sur cette perception de la privatisation de l'espace public de manière pédagogique. La publicité et les commerces sont-ils moins intrusifs que l'art dans l'espace public et de meilleurs garants de bonheur et d'épanouissement que l'art ? Apparemment la question n'est pas résolue et l'Etat, en tant que potentiel garant du « bonheur » de ses citoyens¹¹⁰, aurait pour rôle de communiquer à ce sujet. Le principal moyen d'action des pouvoirs publics réside dans le choix de l'œuvre d'art par

¹⁰⁹ Christian BERNARD, « Sept notes à propos de l'art dit 'public' », mars 2014, Juris Art etc. 11, p23

¹¹⁰ Ceci est un autre débat, dont nous ne traiterons pas ici, et que de nombreux philosophes ont exploré, notamment Aristote dans *La politique* ou encore John Stuart Mill

l'établissement de critères d'évaluation précis et pertinents. Ces critères n'auraient pas nécessairement besoin d'être artistiques, mais simplement de prendre en compte la future maintenance de l'œuvre en exigeant des artistes des œuvres de qualité et adaptées au lieu d'implantation et en choisissant le site en fonction de l'étude des flux et des habitudes des habitants ou usagers du lieu, de son sens dans la ville et de ses symboles.

L'auteur incite les commanditaires à choisir les œuvres « *porteuses d'humour* » plutôt que « *les formes qui toisent l'usager de l'autorité opaque de l'œuvre* », qui ne nécessitent pas de pré-requis pour être acceptées et se mettre à la portée de chaque individu. Le rôle des pouvoirs publics est d'abord de veiller à la réunion des conditions optimales avant d'inclure une œuvre d'art dans l'espace public, puis d'éviter l'écueil de tenter de résoudre un problème urbanistique, architectural voire social par l'art¹¹¹. L'art ne devrait être utilisé que dans un dessein culturel et artistique, or la tendance actuelle étant de lier l'art aux problématiques de « requalification » urbaine, l'œuvre d'art devient un moyen de la politique.

Un autre moyen d'action des pouvoirs publics est d'agir en amont de la réalisation de l'œuvre d'art et de sa confrontation au public, par des actions de médiation et de concertation (à défaut de l'impliquer dans le projet comme les Nouveaux commanditaires). Ces actions peuvent être intégrées au cahier des charges auquel l'artiste doit se conformer, ou encore à la description de la mission de l'assistant à maîtrise d'ouvrage. À titre d'exemple, le Grand Lyon a fait appel pour le projet d'art public de Rives de Saône, à une équipe complète prenant en charge la conception du projet, les propositions d'artistes, la conception, la production et l'installation des œuvres sur site, ainsi que des missions de concertation et de médiation sur le projet artistique global et chaque œuvre (agence ARTER). L'équipe en charge du projet a créé une « maison du projet » destinée à la médiation. Cela participe à la compréhension du projet par le public, permet de répondre à l'ensemble des questions qui se posent sur l'environnement, le paysage et l'avancée des travaux. A visée pédagogique, cette action de médiation tente de légitimer une approche artistique d'un projet d'aménagement global, qui plus est lorsque cette approche se revendique contemporaine¹¹².

¹¹¹ F. BARRÉ, « Note sur la commande publique », 22 mars 1993, p3 « *il importe dans ce type de situation d'expliquer que la démarche de commande n'est pas la plus appropriée, de préconiser éventuellement son abandon et de montrer que l'œuvre d'art n'est pas forcément la réponse à un problème urbain* »

¹¹² Annexe 40

Le public se révèle généralement conservateur en matière d'art contemporain, mais engager des actions de concertation pourrait éviter des frictions violentes avec les nouvelles œuvres. Pour autant, le recul que les professionnels de l'art contemporain commencent à acquérir met en exergue les limites de ces pratiques. Les actions de concertation sont trop souvent artificielles, même quand elles sont bien faites. Rien ne vaut l'action d'un artiste qui interagit directement avec les usagers du lieu où il travaillera, ou l'acceptation dans le paysage par la seule force de l'œuvre lorsqu'elle a été bien conçue. Il ne faut pas oublier que les pouvoirs publics n'ont pas de rôle pré-défini en matière d'art public, il n'existe pas d'obligation légale d'impliquer le public, ou de communiquer en amont d'un projet artistique. C'est donc à chaque maître d'ouvrage de choisir le rôle qu'il souhaite endosser.

Le rôle des pouvoirs publics pourrait être facilité par un guide des bonnes pratiques rédigé par des professionnels de l'art prenant en compte les besoins des personnes qui expérimentent l'art public, que sont notamment les collectivités territoriales, les usagers du service public et les habitants du lieu intéressé. L'acceptation, si ce n'est la compréhension, de l'œuvre par les usagers est l'objectif poursuivi par l'artiste travaillant dans l'espace public. Les pouvoirs publics ont un rôle à jouer dans l'adhésion du public aux œuvres d'art contemporaines, dans le protocole mis en place par les processus de commande publique artistique, dans la « régulation » de l'art dans l'espace public, et dans l'implication du public dans l'art. Théoriquement, ils pourraient endosser ce rôle dans l'édiction même de leurs politiques culturelles au sein de chaque territoire (B).

B. L'adhésion des politiques territoriales

L'art contemporain dans les territoires est un domaine à la fois étendu par la spontanéité d'action des territoires, récompensé par la pérennisation des institutions créées, et marqué par le manque de réglementation, ce qui octroie une grande liberté d'action à ses professionnels. Néanmoins, ce secteur reste soumis à une certaine tutelle de l'État dont le rôle n'est pas toujours clairement exprimé et ceci bien que l'État tende à laisser se développer ce secteur de manière plus autonome face à la baisse des crédits publics qui lui sont alloués. Les politiques territoriales sont donc un terrain fertile pour l'art contemporain (1), qui doit répondre à de nombreux enjeux dans ce cadre (2).

1. Les politiques territoriales

Les politiques territoriales jouent un rôle dans la création d'un contexte favorable à l'art contemporain dans les territoires. À ce titre, elles constituent un cadre de la production artistique contemporaine. Elles peuvent être décomposées en deux types de politiques que sont les politiques culturelles d'une part (a), et les politiques d'aménagement des territoires d'autre part (2).

a. Les politiques culturelles des territoires

Le territoire a vraisemblablement besoin d'art, du moins c'est ce qu'en a conclu le législateur français, mais aussi le législateur européen qui incite les Etats à réaliser des actions culturelles. Ce besoin d'art est consacré par la mise en place d'actions concrètes en faveur de l'art contemporain, au sein des politiques culturelles menées par les territoires.

L'objectif poursuivi par l'État français à ce titre est la démocratisation de la culture¹¹³. Cet enjeu est toujours d'actualité, *a fortiori* en matière d'art contemporain que le public pense trop souvent réservé aux élites. L'État, dans sa volonté d'égalité et donc de « démocratisation », a souhaité rendre accessible l'art contemporain à l'ensemble des publics, élargissant ainsi son public actuel composé d'individus d'un certain milieu social, culturel et géographique. Ces actions ont été déléguées aux territoires avec les lois de décentralisation. Celles-ci ont permis un renforcement des politiques locales culturelles et se sont accompagnées d'une augmentation substantielle du budget culturel de l'État¹¹⁴. La décentralisation qui s'est opérée est caractérisée par le flou des textes, à la suite de laquelle une répartition sponta-

¹¹³ Ce qui signifie « rendre accessible les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de français », Décret n°59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère chargé des affaires culturelles.

Au départ, au moment du ministère Malraux, l'État prétend créer de nouveaux liens sociaux *via* la centralisation, moteur de l'égalisation. L'État, dans sa volonté de rendre tous les citoyens égaux face à la culture s'est concentré sur la centralisation de cette compétence, c'est-à-dire la main mise sur le pouvoir décisionnel appartenant à l'État. Les régions et autres échelles de territoire étaient considérées comme incompetentes à apporter cette dimension à leurs habitants. Le pouvoir de l'État est énorme, c'est ce que d'aucuns appellent la « tendance récurrente de l'État Français à prétendre instituer la Nation ». S'il est vrai que l'État français aime être partie prenante de ces grandes orientations, ce qui n'est pas partagé par des nations d'héritage anglo-saxon, cela a au moins eu le mérite de donner des moyens officiels à la culture. Les limites de ce système sont bien évidemment le manque d'impact de la sphère privée en la matière, ce qui nous est préjudiciable aujourd'hui et nous pousse à développer la notion de philanthropie.

Le ministère considérait à l'époque que la démocratisation culturelle passait par la mise en présence de l'art, des œuvres comme des artistes, et des publics, qui n'avaient pas l'habitude d'une telle rencontre. L'égalité passe par l'égal accès à la culture, avant une éducation culturelle (décret 24 juillet 1959).

¹¹⁴ L'octroi de budget a permis une véritable déconcentration, notamment grâce à l'implantation des Directions régionales des affaires culturelles en régions dans les années 1970, et le fait que les institutions et acteurs culturels puissent bénéficier de la manne financière de l'État. Cela a provoqué l'émergence des politiques culturelles régionales, ce qui, couplé à la relance de la politique contractuelle par l'État, a généralisé les financements croisés et rendu plus complexe la gestion du paysage culturel local.

Philippe POIRIER, *Changements de paradigmes dans les politiques culturelles des villes*, Hermès, n°20, 1996, p85-91 dans Anne KREBS et Nathalie ROBATEL (dossier réalisé par), *Démocratisation culturelle : l'intervention publique en débat*, Problèmes politiques et sociaux, Paris, La Documentation française, avril 2008 (n°947), p41.

née des compétences culturelles s'est opérée entre les collectivités territoriales¹¹⁵. De fait, les territoires se sont donc investis de missions correspondant à leurs capacités ou besoins. Les territoires se sont en quelque sorte naturellement répartis les tâches entre eux, à savoir le soutien à la création contemporaine, l'enseignement artistique, et l'aménagement urbain.

En amont de la création, les collectivités territoriales ont la responsabilité de l'enseignement culturel ; tant de l'enseignement dans les écoles d'art que de l'enseignement de l'histoire de l'art dans les établissements scolaires. Cette composante des politiques culturelles prend une place particulière, puisque comme certains auteurs le font remarquer « *si la formation est mal ou pas assurée, c'est toute la création qui se trouve tarie* »¹¹⁶. Les établissements d'enseignement artistique peuvent relever de toutes les collectivités territoriales. En pratique

¹¹⁵ Article L4211-1 au sujet des régions :

« La région a pour mission, dans le respect des attributions des départements et des communes et, le cas échéant, en collaboration avec ces collectivités et avec l'État, de contribuer au développement économique, social et culturel de la région par [...] »

Article L1111-2 au sujet des départements et communes :

« Les communes, les départements et les régions règlent par leurs délibérations les affaires de leur compétence. Ils concourent avec l'État à l'administration et à l'aménagement du territoire, au développement économique, social, sanitaire, culturel et scientifique, ainsi qu'à la protection de l'environnement, à la lutte contre l'effet de serre par la maîtrise et l'utilisation rationnelle de l'énergie, et à l'amélioration du cadre de vie. [...] »

Nous ne traiterons pas plus en détail la décentralisation qui a fait l'objet de nombreux écrits, notamment par Pierre-Laurent Frier et Jean-Marie Pontier (voir notamment *La décentralisation culturelle*, Bulletin juridique des collectivités locales, n°1 / 08, Panorama de la presse juridique et administrative, janvier 2008, n°198, p. 67-81. Les auteurs s'accordent à donner comme sources de la décentralisation culturelle les textes suivants :

Alinéa 13 du Préambule de la Constitution du 27 octobre 1946 dispose que « la Nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, la formation professionnelle et à la culture »

Article 1^{er} de la convention culturelle européenne du 19 décembre 1954 « chaque partie contractante prendra les mesures propres à sauvegarder son apport au patrimoine culturel commun de l'Europe et à en encourager le développement »

Article 34 de la Constitution du 4 octobre 1958 donne compétence à la loi pour traiter de la répartition des compétences entre État et collectivités territoriales

Les lois de 1983 (du 22 juillet 1983 et du 7 janvier 1983 confirment les possibilités d'intervention des collectivités territoriales dans 4 secteurs

¹¹⁶ Jean-Marie PONTIER, Jean-Claude RICCI, Jacques BOURDON, Droit de la culture, Précis Dalloz, 2^e édition, Dalloz, Paris, 1996 p86

ils relèvent surtout des communes et départements¹¹⁷. Les communes quant à elles se chargent le plus souvent de gérer les musées et les expositions. En aval de la création, les départements ont pour mission d'aider à la diffusion de l'art, et de faciliter l'accès des artistes à la commande publique. Parce que toutes ces initiatives sont déjà gérées par les communes et départements, les Régions ont développé d'autres actions remarquées pour leur originalité. Elles prennent en charge les Directions régionales des affaires culturelles (DRAC) et les Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC)¹¹⁸. Par l'intermédiaire de la création par les FRAC d'entités de deuxième génération, elles sont à l'origine de l'instauration de pôles culturels, associant centres d'art, musées, ou encore centres de recherche ou laboratoires d'art. Les Régions fonctionnent de concert avec l'État, ce qui induit un système de financement conjoint que l'on retrouve dans le système de gestion des FRAC. La Région est également active *via* des plans d'action et subventions en soutien aux autres collectivités.

Les échelons les plus classiques de la carte territoriale sont tous impliqués différemment dans la culture. L'art contemporain est pris en charge de manière distincte par chacun. Il existe d'autres territoires qui développent des compétences culturelles. En 2004, les intercommunalités¹¹⁹ ont eu l'obligation de préciser les composantes de leur intérêt communautaire, parmi lesquels on trouve la culture¹²⁰. À travers l'intercommunalité on assiste à une re-

¹¹⁷ Article 64 de la loi du 22 juillet 1983, aujourd'hui article L216-3 du Code de l'Éducation :

Les établissements d'enseignement public des arts plastiques relèvent de l'initiative et de la responsabilité des communes, des départements et des régions. Toutefois, un décret fixe la liste des établissements dont la responsabilité et la charge incombent entièrement à l'État.

Ces établissements peuvent être habilités à dispenser des enseignements sanctionnés par des diplômes délivrés par l'État ou agréés par lui. L'État exerce son contrôle sur le recrutement et les activités du directeur et des personnels enseignants ainsi que sur le fonctionnement pédagogique des établissements habilités.

Les collectivités territoriales continuent de bénéficier des concours financiers de l'État dans les conditions en vigueur à la date du transfert de compétences.

¹¹⁸ Les FRAC sont « *l'incarnation de la décentralisation culturelle* », ils ont pour but de « *poursuivre dans chaque région le développement de véritables réseaux et d'écosystèmes de confiance* ». « *Avec leurs structures légères et leur coût modéré, ils sont capables de créer du lien social dans leur environnement tout en reliant chacune de nos régions avec une création totalement globalisée* » (Le quotidien de l'art n°310, 4/02/2013 p4)

¹¹⁹ Avec la loi de 1999 sur le renforcement et la simplification de la coopération intercommunale, trois nouvelles formes d'intercommunalité sont apparues (communauté de communes, communauté d'agglomération, communauté urbaine). Les EPCI à fiscalité propre représentent aujourd'hui près de 90% des communes et de la population française.

« *Intercommunalité culturelle, un état des lieux* », synthèse réalisée par Jean-Cédric DELVAINQUIÈRE et Bruno DIETSCH d'après le rapport d'Emmanuel NÉGRIER, Julien PRÉAU et Philippe TEILLET (sous la dir de), L'intercommunalité culturelle ne France, Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, février 2008, éditions de l'OPC

¹²⁰ Obligation faite aux communes en 2004 de préciser l'intérêt communautaire (loi du 13 août 2004 relative aux libertés et responsabilités locales)

composition du paysage des politiques culturelles en France, ce qui donne lieu à de véritables projets culturels de territoire et permet un repositionnement des rôles, notamment à l'échelon local. De manière générale, elle a permis de dégager de nouvelles ressources et d'asseoir la légitimité de la politique culturelle en tant que telle. L'État soutient le mouvement et son action s'exerce par l'intermédiaire des institutions artistiques sous label national. L'intercommunalité engendre une mutualisation des coûts, une plus grande transversalité des interventions artistiques intercommunales et un renouvellement des acteurs et des relations professionnelles. L'intercommunalité est une échelle propice à la transversalité : les compétences intercommunales semblent avoir plus particulièrement vocation à transgresser les frontières des sphères traditionnelles d'intervention. Cela conduit à concevoir une articulation des actions municipales et intercommunales en ce domaine. Face à une aspiration à une définition territorialisée des enjeux culturels et artistiques et actions à engager, les intercommunalités peuvent constituer un espace de renouvellement, d'innovation et d'invention, que l'État peut accompagner. L'intercommunalité participe à la création de l'identité du territoire ainsi qu'à la transversalité des actions ainsi qu'à la mise en œuvre de politiques plus territorialisées.

L'étude sur l'intercommunalité culturelle propose la mise en œuvre de trois chantiers. Le premier travail à engager est un aménagement du territoire, le deuxième chantier le « partage des centralités » et le troisième chantier la mise en réseau des lieux et de l'offre, c'est-à-dire la mise en œuvre de la territorialisation. Comme le rappelle le rapport Latarjet¹²¹, « *quand on regarde la France, on voit que la carte des équipements culturels est assez optimale : on n'a plus besoin de construire des équipements mais on a besoin de les faire vivre* » ; la progression démographique se fait en masse à la périphérie, tandis que les équipements sont dans le centre. L'enjeu des territoires actuels, et potentiellement des intercommunalités, est de faire vivre ce réseau d'art contemporain français, acteurs locaux des politiques culturelles.

En conclusion, « *Après les lois et avancées de ces dix dernières années, les collectivités territoriales disposent aujourd'hui d'une panoplie complète d'outils juridiques diversifiés [...] permettant des réponses adaptées, d'une part à des impératifs liés à leurs compétences*

¹²¹ Bernard Lатарjet, *L'aménagement culturel du territoire*, La Documentation Française, Paris, 1992

culturelles, d'autre part à la nature des rapports qu'elles entendent entretenir, parfois avec l'État, mais aussi entre elles et avec les acteurs de la vie culturelle »¹²².

L'art contemporain dans les territoires est un domaine à la fois étendu par la spontanéité d'action des territoires, récompensée par la pérennisation des institutions créées, et le manque de réglementation qui lui octroie une liberté d'action et de création de nouveaux modèles. En cela le territoire n'apparaît pas comme un facteur limitant mais plutôt comme un facteur d'expansion de l'art contemporain. Mais ces compétences culturelles ne concernent que l'art institutionnel. Qu'en est-il de l'art public ?

En matière d'art public, tous les échelons de territoire s'engagent, bien que la plupart émanent des communes ou des communautés de commune. Il existe deux logiques de reproduction des normes des politiques culturelles : celle liée au mécanisme de transfert de l'existant, et celle qui consiste à combler les manques, les besoins identifiés à partir de ce qui a été développé ailleurs, suivant un principe mimétique. En pratique on a affaire à un savant mélange des deux, et les initiatives en art contemporain prenant souvent la forme d'œuvres dans l'espace public. Les projets sont poursuivis à une nouvelle échelle, avec ou sans modifications selon le pouvoir politique en place. Les projets d'art public doivent alors répondre à la fois aux exigences des politiques culturelles, et des politiques d'aménagement du territoire (b).

¹²² René RIZZARDO, *Les modes de gestion à l'épreuve de l'évolution des politiques culturelles et de leurs acteurs*, Observatoire des politiques culturelles, p16

b. L'art et les politiques d'aménagement des territoires

Les territoires utilisent l'art contemporain comme moyen d'aménager leurs espaces. L'art contemporain est devenu une composante à part entière de leurs politiques d'aménagement comme l'exemple du projet d'art public du 8^{ème} art à Lyon nous l'a prouvé. L'art est vecteur de sens et un moyen de pérenniser les concepts géographiques de territoires « vécus » et « perçus »¹²³, il est souvent utilisé en complément des chantiers d'aménagement, de reconstruction ou de réhabilitations de certains espaces. Ces activités artistiques peuvent entrer dans le cadre de l'obligation du Un pourcent de décoration des constructions publiques, ou provenir d'un élan spontané de la collectivité concernée. Par exemple, de nombreuses initiatives ont été remarquées dans l'accompagnement de nouvelles zones de transport (parcours de tramway, lignes de métro, gares portuaires ou ferroviaires) ; dans la réhabilitation de berges de fleuves ; ou encore dans la réhabilitation de zones industrielles. Ces actions sont précédées d'études de l'existant confiées à des équipes d'architectes, urbanistes, et autres professionnels de l'art contemporain et de l'aménagement de l'espace.

Ce rayonnement paraît croître au sein des collectivités territoriales au regard du nombre de projets qui se développent. La plupart des grandes villes entreprennent des chantiers d'envergure impliquant de grands noms de l'art contemporain. Il y a bien sûr Paris et ses nombreux chantiers, comme l'acquisition d'œuvres dans le treizième arrondissement, l'accompagnement des parcours de tramways maréchaux sud et est ou encore l'aménagement de stations de métropolitain et des rives de Seine. On pense aussi au Grand Lyon et son projet d'aménagement des Rives de Saône (projet 2010-2025, portant sur plus de cinquante kilomètre de berges à rendre accessible au public) et du 8^{ème} art dans le quartier conçu par Tony Garnier ; à Brest et l'accompagnement de son tramway ; ou encore à Marseille pour la réhabilitation de sa digue. Les artistes concernés par ces projets sont, pour ne citer que les principaux, Kader Attia, Tadashi Kawamata, Mark Handforth ou Jean-Michel Othoniel.

¹²³ Selon le vocabulaire utilisé dans le domaine de l'aménagement, allant au-delà des frontières administratives du territoire, prenant en considération l'usage qui est fait du territoire par les habitants.

Les politiques d'aménagement du territoire sont menées par la Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale (DATAR). Tandis que les politiques culturelles sont menées par la Direction régionale des affaires culturelles (la DRAC). Les projets d'aménagement proviennent d'initiatives de diverses collectivités territoriales, et fréquemment des communautés de communes. Quant au Un pourcent artistique, il est applicable tant aux constructions réalisées par les communes, que celles qui sont à la charge du département que sont les constructions de collèges ou hôtels de département. Au sein des régions, cela concerne les lycées et hôtels de région¹²⁴. C'est une forme d'aménagement du territoire permettant d'intégrer l'art à la vie quotidienne, et ce dès le plus jeune âge. Il participe au rayonnement culturel du territoire, ainsi qu'à la mise en exergue de ses richesses (plus le budget consacré est important, plus le budget de l'établissement l'est). Faisant preuve d'une ouverture culturelle sur le monde et d'une volonté d'y rendre sensible ceux qui le vivent au quotidien et ceux qui le visitent, le Un pourcent artistique se veut constructeur d'une identité. Cette obligation peut prendre la forme de fresques, de sculptures, ou encore d'aménagements particuliers des locaux manifestant une recherche artistique et esthétique. Elle participe à l'élaboration de l'art public.

Pour autant, la quantification des retombées économiques ou sociales de ces projets est difficilement appréciable selon des critères de mesure pertinents¹²⁵. De plus, ces politiques territoriales culturelles et d'aménagement du territoire comportent divers enjeux auxquels l'art contemporain a peut-être une réponse à apporter (2).

¹²⁴ La compétence des régions est fondée sur les dispositions de l'article 59 de la loi du 2 mars 1982 « *présence de l'identité régionale* »

¹²⁵ La culture est notamment prise en compte comme critère d'appréciation du Bonheur National Brut, concept développé au Bhoutan et principal moteur de l'État. Une commission d'étude confiée à Joseph Stiglitz et Amartya Sen a été mise sur pied afin de réfléchir sur la mesure du bien être.

2. Les enjeux issus de ces politiques

Les politiques culturelles territoriales portent deux enjeux fondamentaux en elles, que sont la question du rôle de l'art dans la formation des territoires d'une part (a), et l'égalité territoriale en matière artistique d'autre part (b).

a. La territorialisation par l'art

La considération portant sur le fait que l'art puisse servir de vecteur à la formation du territoire pousse à s'interroger sur la compatibilité du droit, de l'art contemporain et du territoire. En quoi la création contemporaine est-elle un facteur de territorialisation, et quel est son pouvoir de délimitation du territoire ? L'art contemporain est-il d'ailleurs capable de se territorialiser¹²⁶ ? Au jour où les territoires sont bousculés non plus dans leurs frontières terrestres, mais par la mobilité de leurs acteurs, par les phénomènes d'internationalisation et de globalisation par la dématérialisation via les nouvelles technologies, il est pertinent de nourrir la réflexion en allant au-delà des territoires connus et bornés par l'administration¹²⁷.

La notion de territoire communément admise trouve effectivement des limites, Frédéric Giraud en relève trois grandes catégories¹²⁸. Tout d'abord, le territoire est réducteur en ce qu'il ne rend pas compte de la mobilité des acteurs sociaux. L'art est-il capable de répondre à cet enjeu ? En se localisant sur des lieux de passage, des repères clés dans la ville, l'art peut rendre compte de ces flux. L'art peut façonner le territoire de cette manière.

¹²⁶ Guy DI MÉO, *Les territoires du quotidien*, Paris, L'Harmattan, 1996, p21 « *Tout territoire social est un produit de l'imaginaire humain. Territorialiser, c'est donc construire et reconstruire sans cesse ce qui environne l'acteur social, matériellement et dans ses représentations : pour l'institution c'est son aire de pouvoir et d'influence, pour l'individu c'est une subtile 'alchimie' entre du personnel et du collectif* »

¹²⁷ Au départ, le territoire n'est-il pas « une forme spatiale de la société qui permet de réduire les distances à l'intérieur et d'établir une distance infinie avec l'extérieur, par-delà les frontières ? » (D. RETAILLÉ, *Le Monde du géographe*, Presses FNSP, Paris, 1997)

¹²⁸ Frédéric GIRAUD, « Conceptualiser le territoire », dans « Construire les territoires », *Historiens et géographes, Revue de l'Association des Professeurs d'Histoire et de Géographie*, n°403, 2008, p58

Ensuite, le territoire est obsolète : il disparaît progressivement au profit des réseaux dans un contexte de globalisation. Les territoires dits « classiques » tendent à se moderniser, et à s'ouvrir vers d'autres territoires. Sous l'influence communautaire, on assiste de plus en plus à des regroupements, comme c'est le cas des regroupements de communes à travers la création de l'intercommunalité culturelle, ce qui permet de partager les compétences et, en mutualisant les moyens, de les amplifier¹²⁹. L'art peut favoriser cette dynamique de réseau, en développant les siens au sein des territoires, en participant ainsi à l'élaboration de nouvelles formes de territoires¹³⁰. Par exemple, le regroupement des FRAC dans des pôles avec des musées et centres d'art permet de repenser le réseau régional de l'art contemporain. Les galeries d'art ont également un rôle complémentaire à jouer dans ce cadre. Ces initiatives, bien qu'hétérogènes en fonction des territoires, ont pour intérêt le mélange des sphères publique et privée et poussent à la création de nouveaux partenariats institutionnels et financiers. L'art contemporain a bien un impact économique sur le territoire.

Enfin, le territoire est mystifiant. Certains enjeux ne peuvent être perçus ou compris dans le cadre d'un territoire délimité parce qu'ils le dépassent. C'est la problématique qui est sous-tendue dans la relation entre le paysage et le lieu d'intervention artistique. Le paysage dépasse le lieu d'intervention, pour autant l'artiste ne saurait se passer d'en faire une analyse. L'art contemporain permet donc d'avoir une vision globale du territoire, puisqu'il ne s'attache pas aux limites administratives.

Cet enjeu, entre territorialisation et déterritorialisation est énoncé de manière très claire par Maïté Vissault : il est « *de résoudre la contradiction entre un besoin structurel de territorialisation et la tendance à la déterritorialisation de l'art contemporain (éclatement des frontières, mobilité des acteurs)* »¹³¹. Le territoire est appréhendé par les politiques pu-

¹²⁹ « L'intercommunalité culturelle : un état des lieux », *culture études*, 2008-5 – octobre 2008, <http://www-culture.gouv.fr/deps> une étude du ministère de la culture

¹³⁰ Exemple : réseau TRAM en Ile de France « Tram est une association fédérant depuis 30 ans des lieux engagés dans la production et la diffusion de l'art contemporain en Ile-de-France. Aujourd'hui au nombre de 31, ils témoignent de la vitalité et de la richesse de la création artistique sur le territoire francilien. Centres d'art, musées, écoles d'arts, collectifs d'artistes, fondation, Frac, ces structures mènent des actions complémentaires de production, de diffusion, de collection, d'enseignement, de médiation, d'édition, de pratiques amateurs, etc. « , Qui sommes nous ?, www.tram-idf.fr/

¹³¹ Maïté VISSAULT, « Crise de légitimité et logique de réseau, l'inscription géopolitique de l'art contemporain au regard de l'exposition Made in Germany à Hanovre », dans *Arts & Sociétés*, éditorial du séminaire de septembre 2006

bliques à travers la territorialisation. La territorialisation est une approche des politiques publiques qui met l'accent sur les spécificités de chaque territoire, par opposition à une approche verticale divisant l'action publique en secteurs d'activités cloisonnés. La territorialisation passe par la définition et la mise en œuvre d'une stratégie de développement qui permet d'adapter les politiques sectorielles aux contraintes locales. Plus globalement, la territorialisation désigne un processus qui vise à la construction du territorial. Le territorial est une représentation du territoire, c'est-à-dire une construction identitaire par différents acteurs sur plusieurs échelles. Elle a un impact sur les processus décisionnels et sur l'organisation des services. Elle s'exprime en France par la décentralisation et la déconcentration des services de l'État.

Le « besoin structurel de territorialisation » de l'art contemporain signifie qu'au-delà de sa nature internationale, il est ancré dans l'histoire d'un pays, il fait partie de la culture d'un État et de sa population et qu'il doit également être reconnu à ce titre. L'art fait partie du quotidien, de l'Histoire, et participe au sentiment d'appartenance à une même culture. Toutefois, il ne faut pas faire d'amalgame, et si l'art contemporain est bien imprégné du territoire sur lequel il apparaît, il ne s'y cantonne pas. Un art localisé dans une région ne doit pas pour autant devenir régional. L'art n'est pas lié à un territoire, l'art est lié à l'humanité. L'art contemporain naît partout dans le monde, se crée et se développe. Il est international, sans frontières, sans limites parfois même. Il est reconnu comme tel par tous, et ceci malgré le fait que l'on ne puisse s'accorder sur une définition identique. Toute la contradiction auquel il fait face est donc bien se territorialiser et de s'ancrer dans le territoire, alors même qu'on le perçoit comme extra territorial et sans frontières. Il aide le territoire à se former, mais le territoire aide-t-il l'art à évoluer ? On est en droit de penser que les artistes intervenant dans l'espace public apportent une autre dimension à leur art en rejoignant les politiques territoriales et leurs enjeux. A ce titre, l'art peut aider les territoires de manière égale dans ce processus de territorialisation, l'égalité culturelle étant au cœur des politiques culturelles françaises (b).

b. L'égalité artistique territoriale

À la suite de ces propos se pose naturellement la question de l'égalité territoriale. S'il y a décentralisation culturelle, un territoire ne doit pas être défavorisé par rapport à un autre et chacun doit se développer tout autant que son voisin. Cette politique n'empêche pas chaque territoire de développer des spécificités, mais elle met l'accent sur une forme d'égalité dans les moyens mis en œuvre. On constate que le nombre d'équipements culturels en terme de maillage du territoire est suffisant de nos jours, et que les initiatives d'aménagement artistique du territoire sont de plus en plus nombreuses. Néanmoins, elles ne sont pas également réparties sur le territoire. De là à considérer qu'elles ne sont pas réparties de manière équitable, il n'y a qu'un pas.

Selon la théorie de la Justice du philosophe John Rawls, on peut considérer que les inégalités ne sont pas nécessairement contraires à la justice comme équité, et que cette dernière consiste en l'optimisation des inégalités dans le but de garantir le plus possible à ceux qui ont le moins. L'inégalité n'est donc pas constituée en cas de discrimination positive. Il existe dans le domaine artistique une discrimination positive au sein des territoires, qui se reflète dans les politiques tarifaires et d'accès aux institutions, ou encore dans l'élaboration de processus de commande publique artistique favorables aux artistes. Toutefois, ces mesures sont constitutives d'inégalités face à d'autres initiatives culturelles par exemple, mais elles ne tendent pas à diminuer les inégalités entre territoires. Ce sont les territoires qui doivent agir directement pour remédier à cela. Les actions de réseau qui sont développées permettent justement d'assurer une activité artistique aux territoires qui en manquent le plus.

Le maillage des territoires a un impact direct sur la justice spatiale, puisqu'il détermine la concentration des ressources et la redistribution des richesses. L'aménagement du territoire, défini comme une politique au service d'un projet de société, a pour rôle d'agir sur le spatial pour agir sur le social. Agir sur le spatial grâce à une nouvelle distribution géographique de la dépense publique et des mesures de discrimination positive à base territoriale en sont les outils classiques.

Le terme d'équité territoriale fait référence à la dimension spatiale de la justice sociale. Il désigne une configuration géographique qui assurerait à tous les mêmes conditions d'accès aux services publics, à l'emploi, et aux divers avantages de la vie en société. L'équité territoriale en termes d'aménagement du territoire par l'art contemporain est un concept difficile à appréhender. Effectivement, il est délicat de proposer des indicateurs de cette équité territoriale, qui ne se contente pas d'une simple égalité institutionnelle. On pourrait mesurer cette équité en comparant le nombre de projets d'art public réalisés, en cours et à venir par exemple, ou encore le type d'actions réalisées par les diverses institutions de l'art contemporain. Il faut croiser les inégalités qui existent entre les groupes sociaux avec les inégalités qui existent entre les territoires, pour ensuite être en mesure de qualifier les inégalités sur le plan de l'éthique, c'est-à-dire les définir ou non comme des injustices. Cela signifie qu'il faudrait évaluer l'impact des projets d'art public sur chaque territoire et faire une comparaison entre lesdits territoires. Ces données sont strictement sociologiques. Le juriste devra faire preuve d'inventivité pour proposer des critères objectifs.

Se pose d'ailleurs la question de savoir si la territorialisation par l'art contemporain peut être égalitaire et homogène quand bien même l'art a par nature des difficultés constantes à la territorialisation. On peut au mieux adapter les règles et donner des moyens aux territoires pour se rapprocher de ce but, mais l'égalité et l'homogénéité sont-elles réellement des fins en soi ? L'art doit rester un moyen d'amélioration de nos existences, de notre façon de vivre et de percevoir le territoire. À ce titre, il doit rester libre et décloisonné et le droit de l'art, tout en faisant valoir un ordre social et l'intérêt général peut se permettre de rester sujet à interprétation, au gré des évolutions de l'art contemporain. Les politiques des territoires peuvent tendre à s'harmoniser, mais il serait vain d'imposer aux territoires des programmes d'art public supplémentaires au nom d'une égalité des territoires. On a vu que l'obligation du Un pourcent décoratif n'avait pas toujours l'effet escompté, parce que précisément elle a été érigée en obligation. L'art comme facteur de territorialisation doit rester une initiative du territoire concerné. Toutefois, il est clair que cette dimension qui est donnée aux projets d'art public est tout autant un facteur de développement qu'une contrainte. La commande artistique est aujourd'hui indéniablement liée à l'avenir des territoires. Les modes de production de l'art contemporain sont donc étroitement subordonnés aux modes d'aménagement dudit territoire.

Les contraintes du cadre d'intervention de l'art contemporain sont diverses. On considère tout d'abord les contraintes inhérentes à l'espace dans lequel les œuvres sont inscrites. L'artiste agissant dans l'espace public agit dans un espace publicisé, où son œuvre est exposée à la vue de tous. L'œuvre n'est pas sécurisée, elle n'est pas à l'abri des dégradations éventuelles et des éléments naturels. L'espace public est un espace où les usagers du service public se rencontrent, que cet espace soit une propriété publique ou une propriété privée. Ce n'est pas l'appartenance du lieu qui tend à le qualifier, mais véritablement les usages qui le caractérisent et les personnes qui y déambulent. L'espace public est un espace accessible à tous. L'artiste intervient donc dans l'objectif de rendre l'art accessible à tous les publics indistinctement. L'art public participe à la démocratisation de l'art. Cela signifie que l'artiste prend le risque des réactions à son encontre d'un public qu'il n'a pas choisi, mais qu'il a étudié sans relâche. En cela, l'art public exige une préparation en amont du projet qui ne souffre aucune faille. Les équipes techniques entourant les artistes réalisent des études préalablement à chaque projet afin d'évaluer l'impact de l'œuvre d'art sur le public, sur les usages du lieu dans lequel l'œuvre s'inscrit, ou encore sur l'environnement et le paysage qui l'entourent. L'artiste agit en fonction des résultats de ces études, afin de doter le site choisi d'un art pertinent. Lorsque ces conditions ne sont pas remplies et que l'œuvre n'obtient pas l'approbation du public, ou des pouvoirs publics, le risque qu'elle encourt est de voir son avenir fortement compromis malgré les clauses contractuelles et les principes du droit d'auteur qui la protègent.

La production de l'art public est également très exigeante en ce que les équipes artistiques doivent se plier aux politiques et réglementations qui régissent l'espace public, que sont les normes de voirie, les règles d'urbanisme ou encore les normes régissant les bâtiments préexistants dans lesquels ils s'inscrivent. Le strict respect des réglementations n'est pourtant pas suffisant, et beaucoup de conflits se placent sur le terrain du droit d'auteur. Or dès que le débat porte sur les droits de l'auteur sur son œuvre, les pouvoirs publics ont tendance à s'instituer juges de l'esthétique. Un débat artistique et non plus juridique est alors instauré. L'argument phare utilisé par les pouvoirs publics pour justifier leurs actions à l'encontre des œuvres d'art est la préservation de l'ordre public. On conçoit que cela soit essentiel, et relève de leurs prérogatives, mais il faut éviter l'écueil d'un jugement de l'art par ce vecteur. C'est pourquoi

il peut être intéressant de prendre en compte d'autres critères pour qualifier l'art public et les œuvres qui en résultent. Le juge est présent pour veiller au respect des droits de chacun.

De plus, l'art public est un courant artistique profondément ancré dans les politiques locales, qu'elles soient culturelles ou d'aménagement du territoire. Le juriste doit donc prendre en compte l'ensemble de ces paramètres pour considérer les contraintes auxquelles les artistes sont confrontées, et évaluer les réglementations qui les encadrent.

Les contraintes de l'intervention artistique ne sont pas les seules qui nous intéressent les contraintes imposées à l'œuvre par la suite, une fois qu'elle est remise entre les mains du commanditaires public et qu'elle devient une candidate potentielle au statut de bien du domaine public sont encore d'une autre nature (**Section 2**).

Section 2. L'intégration de l'œuvre d'art au domaine public artistique et sa pérennisation

Une fois les œuvres commandées et acquises par les institutions ou commanditaires publics, un certain nombre d'entre elles sont intégrées au domaine public de l'Etat. Pour cela elles doivent répondre à des critères précis. Lorsqu'elles appartiennent au domaine public, elles bénéficient en théorie d'une protection accrue (**Paragraphe 1**). En matière d'art contemporain cela pose de nombreuses questions comme celle de savoir s'il est légitime que l'acquisition d'une œuvre actuelle soit irrévocable. Nous n'avons pas encore de recul sur les œuvres contemporaines, il paraît donc inopportun de figer les décisions. Néanmoins, les pouvoirs publics ne peuvent pas accorder une inaliénabilité relative à certains biens du domaine public, et accorder une inaliénabilité sans faille à d'autres. En procédant de la sorte ils risquent de vider juridiquement le concept même d'inaliénabilité. Or il arrive que certaines œuvres d'art public, *a priori* protégées par leur qualité de bien du domaine public, soient aliénées au nom de l'ordre public, y compris des œuvres dans l'espace public réputées pérennes et faisant l'objet d'un contrat avec un artiste. Nous allons voir quelles règles s'appliquent précisément, en quoi la gestion du domaine public rend ces règles relatives, et quels pourraient être les critères déterminant une logique dans la protection des œuvres d'art contemporain nouvellement acquises. Ce sont les critères qui permettraient une intégration effective des œuvres d'art dans le domaine public artistique, tout en prenant en compte le fait que ce soient des œuvres récentes, constituées de matériaux originaux parfois éphémères et qu'elles sont conçues par de nouveaux modes de production impactant sa forme et sa durabilité (**Paragraphe 2**)¹³².

¹³² J-M PONTIER in, *L'inaliénabilité des collections, performances et limites ?*, Collectif, L'Harmattan, Droit du patrimoine culturel et naturel, Paris, 2012

Paragraphe 1. L'appartenance d'une œuvre d'art au domaine public et sa protection

L'entrée dans le domaine public artistique est conditionnée par certains critères (A). Les biens qui remplissent ces critères deviennent alors inaliénables et imprescriptibles. Pourtant, il arrive que ces prérogatives soient remises en cause par les modes de gestion du domaine public des pouvoirs publics. L'inaliénabilité des œuvres du domaine public artistique s'en trouve fragilisée dans certaines circonstances (B).

A. L'entrée dans le domaine public artistique

L'entrée dans le domaine public artistique est conditionnée par la loi ou certains critères jurisprudentiels. Toutes les œuvres d'art public ne font pas partie du domaine public, et toutes les œuvres acquises par les institutions de l'art contemporain n'intègrent pas non plus automatiquement le domaine public. Deux œuvres d'art pourront acquérir le même statut par des voies différentes (1). L'obtention de ce statut a des conséquences pour le bien lui-même et pour le propriétaire public. Le bien devient inaliénable et imprescriptible, il bénéficie de prérogatives exorbitantes du droit commun. L'obtention d'un tel statut est primordiale pour protéger un bien artistique (2).

1. L'obtention du statut de bien du domaine public

L'obtention du statut de bien du domaine public pour les œuvres d'art se fait de diverses manières. Elle peut dépendre d'une loi ou de l'application de critères jurisprudentiels. L'application de l'un ou l'autre dépend du statut de la personne morale qui fait l'acquisition de l'œuvre d'art. On distingue ainsi les œuvres acquises par les musées d'art contemporain dont les biens appartiennent automatiquement au domaine public¹³³, des œuvres acquises par les fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) dont l'inaliénabilité dépend du statut du FRAC acquéreur (a), ou encore des œuvres d'art public acquises et/ou commanditées par les personnes publiques, ou collectivités territoriales pour lesquelles il sera nécessaire d'appliquer les critères jurisprudentiels (b).

a. Les œuvres des FRAC

Les œuvres des FRAC entrent pour la plupart automatiquement dans le domaine public. Cela dépend du statut du FRAC qui les acquièrent. On doit distinguer les œuvres acquises par les FRAC qui ont le statut d'établissement public de coopération culturelle (EPCC) des œuvres acquises par les FRAC au statut associatif. Selon que le FRAC est une association ou un Etablissement public de coopération culturelle, le statut des œuvres changera. La domanialité publique est accordée aux œuvres par les prérogatives dévolues à leurs acquéreurs. Les œuvres acquises par un EPCC obtiennent automatiquement le statut de bien du domaine public. En revanche, les œuvres acquises par des FRAC associatifs ne sont pas automatiquement incluses dans le domaine public. Par exception, les œuvres deviennent des biens du do-

¹³³ TA Paris, 4 mars 1987, « Berkelaers », recueil Lebon 1987 p598, « *Les œuvres d'art appartenant à l'Etat dont le Centre G. Pompidou a la garde ainsi que les œuvres d'art acquises par lui, et qu'il conserve pour le compte de l'Etat, font partie du domaine public de l'Etat dès lors que, déclarés inaliénables par décret de 1976 portant statut dudit centre, leur conservation et présentation au public sont l'objet même du service public dont l'établissement public a la charge* »

maine public si le cas est prévu dans les statuts dudit FRAC¹³⁴. Le Ministère de la culture a demandé que ces œuvres fassent l'objet d'une dévolution à l'établissement public approuvée par l'assemblée générale de l'association. C'est la seule dérogation juridique valable qu'ils aient trouvé pour que les œuvres des FRAC réticents à prendre le statut d'EPCC aient quand même une protection juridique. Il devenait urgent de trouver une solution puisqu'aujourd'hui la plupart des FRAC ont conservé leur statut associatif et leurs collections se trouvaient donc dans un statut intermédiaire pénible. Dans un rapport de novembre 2013 des différents groupes de travail au Ministère de la Culture, vingt-et-une propositions ont été faites pour les collections d'art public en France¹³⁵. L'une d'entre elle propose de créer une appellation « FRAC » pour les collections de ces institutions. Les groupes de travail ont commencé par rappeler que les FRAC sont majoritairement des associations loi 1901, soit des personnes privées assurant une mission de service public. De fait, les collections de ces institutions ont une destination de service public au même titre que toute collection publique d'œuvres. Les groupes de travail ont ensuite énoncé la problématique telle que suit : les collections des FRAC contribuant à une mission de service public, il est inenvisageable qu'elles puissent être aliénées au gré des décideurs des FRAC. C'est pourquoi des mesures de protection plus contraignantes s'imposent. Ils proposent alors la solution suivante :

« Le principe de la création d'une appellation « FRAC » spécifique, engageant les parties à un certain nombre de règles et d'obligations, fait consensus. Cette appellation aura pour objet de garantir la protection et la conservation de ces collections d'art contemporain ainsi que leurs conditions de conservation et de circulation. [...] La mesure sera inscrite dans la Loi d'orientation pour la création artistique et codifiée au code du patrimoine ».

Le rapport propose que cette mission soit pilotée par la direction générale pour la création artistique (DGCA) selon un calendrier prévisionnel. Elle doit proposer d'inscrire un chapitre intitulé « *La protection et la conservation des collections d'art contemporain* » dans la

¹³⁴ Jacques RIGAUD avec le concours de Claire LANDAIS « *Réflexion sur la possibilité pour les opérateurs publics d'aliéner des œuvres de leur collections* », remis le 6 février 2008

¹³⁵ Direction générale de la création artistique et direction générale du patrimoine, Rapport *Collection 21 – 21 propositions pour les collections publiques d'art contemporain en France*, novembre 2013

Loi pour la création artistique en 2014, pour envisager la publication de la loi et sa mise en œuvre par un décret en 2014. Ils envisagent dans ce document bien plus que de simplement régler le statut de la collection des FRAC, ils s'intéressent aussi au fait de donner des lignes directrices aux institutions dans leur manière de concevoir leurs collections. Cette proposition intervient au moment où les FRAC sont en pleine mutation d'une part, et d'autre part où la loi pour la création est en cours de définition. Les pouvoirs publics proposent ainsi une manière d'encadrer un peu plus ces FRAC associatifs si autonomes dans leur gestion, et finalement si prévisibles dans leurs choix artistiques. Les pouvoirs publics pourraient ainsi s'assurer que ces choix contrôlés sont ensuite préservés et garantis.

On remarque par ailleurs que l'accent est mis sur la collection des FRAC dans son ensemble, et pas simplement sur l'œuvre d'art acquise de manière individuelle. La raison pour laquelle le raisonnement est ainsi construit est que, par extension, lorsque les œuvres des FRAC sont protégées par la domanialité publique, alors la collection dans son ensemble est elle-même protégée¹³⁶. C'est pourquoi il est si important que les FRAC à statut associatif se dotent de l'artifice juridique détaillé plus haut. La collection en droit est une entité à part entière. Créer un fonds correspond en principe à accumuler un ensemble d'œuvres ou d'objets d'art sans recherche particulière de cohérence. Néanmoins, si les FRAC avaient au moment de leur création fait le choix de former des fonds d'œuvres d'art, ils ont en réalité constitué des collections d'œuvres¹³⁷, recherchant ainsi une cohérence, une logique et une globalité entre les œuvres acquises¹³⁸. Ces collections sont protégées en tant qu'ensemble d'œuvres

¹³⁶ On rappelle que la notion de « collection » prend un sens particulier en droit. Elle est visée par le code du patrimoine et le décret d'application du 29 janvier 1993 qui définit la collection comme « un ensemble d'objets, d'œuvres et de documents dont les différents éléments ne peuvent être dissociés sans porter atteinte à sa cohérence et dont la valeur est supérieure à la somme des valeurs individuelles des éléments qui le composent ».

¹³⁷ Philippe URFALINO, Catherine VILKAS, *Les fonds régionaux d'art contemporain – la délégation du jugement esthétique*, L'Harmattan, 1995. Historiquement la question s'est posée de savoir si les fonds d'art contemporain devaient s'orienter vers la constitution d'un fonds d'œuvres, ou vers la constitution d'une collection d'œuvres.

¹³⁸ Décret n°93-124 du 29 janvier 1993 relatif aux biens culturels soumis à certaines restrictions de circulation article 1, modifié par le décret du 26 septembre 2001 et abrogé le 27 mai 2011 donne une définition de la collection « *constitue une collection... un ensemble d'objets, d'œuvres et de documents dont les différents éléments ne peuvent être dissociés sans porter atteinte à sa cohérence et dont la valeur est supérieure à la somme des valeurs individuelles de l'élément qui le composent. La valeur et la cohérence de la collection s'apprécient en fonction de son intérêt pour l'histoire ou pour l'histoire de l'art des civilisations, des sciences et des techniques* ». Ce terme de collection était défini par l'article 1 du décret du 29 janvier 1993 comme un bien indivisible, chaque élément se confond avec les autres pour ne former qu'un tout cohérent. Deux critères sont donc cumulativement retenus pour qu'un ensemble constitue une collection : celui de la « cohérence » et celui d'une « valeur » globale supérieure à la somme des valeurs unitaires des meubles (au sens juridique du terme) composant celle-ci.

d'art, et l'ajout ou l'aliénation d'une œuvre sont des actions devant être faites sans porter atteinte à leur cohérence. La collection est protégée à la fois par son statut et par le statut des œuvres qu'elle abrite. Les conséquences de l'entrée d'une œuvre acquise par un FRAC dans le domaine public sont donc doubles : l'œuvre intégrée au domaine public est protégée de ce fait, mais aussi parce qu'elle fait partie d'une collection protégée et inversement la collection est protégée par le statut de ses œuvres. Le risque en portant atteinte à une œuvre, et donc à la collection du FRAC dans son ensemble serait de porter atteinte directement à la mission de service public du FRAC. C'est pourquoi les conséquences de l'entrée dans le domaine public des œuvres des collections des FRAC et leurs limites doivent être étudiées précisément.

Les conséquences de la domanialité publique n'en sont pas moins lourdes pour les œuvres commandées et acquises par les personnes publiques au titre du Un pourcent culturel ou dans le cadre de projets d'art public et d'aménagement de l'espace. Néanmoins le processus d'entrée de ces œuvres dans le domaine public diffère, il n'est pas déterminé par le statut de l'acquéreur de l'œuvre. Le fait que l'œuvre appartienne à une personne publique est une première condition nécessaire mais insuffisante. La jurisprudence propose d'autres critères de qualification (b).

b. Les œuvres d'art public

Les œuvres d'art intégrées à l'espace public doivent répondre à certains critères juridiques pour appartenir au domaine public¹³⁹. Le simple fait qu'elles aient été commanditées par une personne publique ne suffit pas. Le premier de ces critères est que l'œuvre appartienne à une personne publique¹⁴⁰. L'œuvre d'art doit ensuite, soit être l'accessoire d'immeuble appartenant déjà au domaine public¹⁴¹, soit être affectée à un service public¹⁴². Ainsi, une œuvre intégrée à un immeuble du domaine public dans le cadre de procédure de Un pourcent artistique devient un bien du domaine public par accessoire¹⁴³.

Par exemple, le Gentil Garçon a imaginé une œuvre dans le réfectoire d'un lycée construit en Languedoc-Roussillon. Il a mis en place un panneau de type panneau d'information des vols dans les aéroports. L'œuvre, intitulée « *Société des voyageurs immobiles* » qui est accompagnée d'un livre, a pour objectif d'emmener virtuellement le spectateur au-delà du lycée¹⁴⁴. À la manière des guides touristiques les élèves peuvent proposer leurs propres destinations. Cette œuvre, directement inspirée par l'architecture du bâtiment, y est complètement intégrée. Il existe un lien physique entre le bâtiment et l'œuvre renforçant son caractère accessoire d'un immeuble du domaine public. Il reste à déterminer ensuite si l'œuvre est utile, nécessaire à l'usage du bâtiment ou si elle détient un lien intellectuel suffisant avec le bâtiment. L'œuvre étant réalisée en conformité avec un décret, dans le cadre du Un pourcent culturel, le lien paraît suffisamment étroit pour lui donner le statut de bien du domaine public.

¹³⁹ Fin du 19^e les juges vont fonder la domanialité publique des collections de l'Etat sur la poursuite par ce même Etat d'un but d'intérêt général : CA Lyon, 19 décembre 1873, Dalloz 1876, 2^e partie n°89 « un tableau de l'État est considéré comme une véritable richesse nationale inaliénable et imprescriptible comme tout ce qui fait partie du domaine de l'État »

¹⁴⁰ Article L1 du Code général de la propriété des personnes publiques (CG3P)

¹⁴¹ Le lien doit être suffisant pour que la théorie s'applique. Le juge se contente parfois d'un lien intellectuel.

¹⁴² Le critère de l'usage direct du public de l'œuvre d'art est écarté

¹⁴³ CE, 25 janvier 1985, *Ville de Grasse*

¹⁴⁴ Voir *supra*

Les œuvres d'art qui jalonnent les promenades publiques appartiennent également au domaine public grâce au lien qu'elles détiennent avec l'infrastructure qu'est la voie publique. Toutefois, le raisonnement diffère en ce que les promenades publiques appartiennent au domaine public parce qu'elles sont destinées à l'usage du public et qu'elles ont fait l'objet d'un aménagement spécial¹⁴⁵. Les œuvres d'art présentes sur une promenade publique en sont indissociables, il existe un lien physique fort et perpétuel entre elles au même titre que le mobilier urbain¹⁴⁶. De plus lesdites œuvres d'art concourent à l'intérêt de la promenade publique et ainsi à servir l'affectation de la dépendance principale¹⁴⁷. Lesdites œuvres peuvent dès lors être considérées comme les accessoires de ladite promenade. Dans ce cas, elles détiennent directement le statut de bien du domaine public¹⁴⁸. Cette théorie n'est pas applicable à toutes les œuvres d'art public.

La plupart des œuvres d'art public réalisées en dehors du décret du Un pourcent culturel entrent dans le domaine public par le critère de l'affectation au service public, en l'occurrence le service public culturel ou encore le service public touristique¹⁴⁹. On peut aisément comprendre l'intérêt culturel et touristique d'une œuvre d'art. Dans le cas où l'œuvre est affectée à un service public, elle doit avoir fait l'objet d'un aménagement indispensable. Si les deux conditions sont réunies, alors l'œuvre d'art appartient de droit au domaine public. Prenons l'exemple d'une œuvre d'art dans l'espace public. Elle appartient à une personne publique et elle est affectée au service public culturel local. Implantée sur la voirie, elle répond aux normes régissant l'espace public, elle présente éventuellement des barrières de sécurité, est accompagnée d'un cartel précisant le nom de l'œuvre, le nom de l'artiste et quelques explications. Ces éléments sont constitutifs d'une forme d'aménagement indispensable. L'œuvre d'art intègre le domaine public par son appartenance à une personne publique, son affectation au service public culturel et l'aménagement indispensable dont elle a fait l'objet. Il est inté-

¹⁴⁵ CE, 22 avril 1960, *Berthier*, théorie de l'aménagement spécial précédant l'aménagement indispensable

¹⁴⁶ CE, 20 avril 1956, *Ville de Nice*

¹⁴⁷ CE, 14 juin 1972, *Eidel*

¹⁴⁸ CE 17 févr. 1932, *Commune de Barran*, D. 1933.49. On est proche du critère de destination de l'article 525 du code civil. Au sujet des biens présents dans une Eglise.

¹⁴⁹ CE Ass, 11 mai 1959, *Dauphin*

ressant de noter que si l'œuvre est l'objet même du service public, elle est protégée directement quel que soit le caractère domanial de l'immeuble qui l'abrite¹⁵⁰.

L'entrée dans le domaine public permet à ces œuvres de bénéficier de prérogatives résultant directement du régime de la domanialité publique (2).

2. L'inaliénabilité consécutive à l'intégration d'une œuvre d'art au domaine public

L'intégration d'un bien au domaine public lui donne des caractéristiques exorbitantes du droit commun, il devient inaliénable et imprescriptible. L'œuvre d'art qui a la qualification de bien du domaine public ne peut donc s'acquérir par possession prolongée, et ne peut être ni vendue ni cédée. L'inaliénabilité de l'œuvre d'art est en principe absolue, cela signifie qu'elle ne peut être remise en cause en dehors des cas prévus directement par la loi¹⁵¹ (a). Cependant, l'inaliénabilité est un concept en mutation. Les procédés tels que le déclassement des œuvres et la « respiration des collections publiques » sont actuellement envisagés (b).

¹⁵⁰ CE, 1963, *Montagne*, les établissements publics peuvent être propriétaires de biens du domaine public, si le bien est l'objet même du service public

¹⁵¹ Article L451-5 du Code du patrimoine

Les biens constituant les collections des musées de France appartenant à une personne publique font partie de leur domaine public et sont, à ce titre, inaliénables. Toute décision de déclassement d'un de ces biens ne peut être prise qu'après avis conforme de la commission scientifique nationale des collections mentionnée à l'article L. 115-1.

a. Inaliénabilité absolue de principe

L'acquisition d'une œuvre d'art avec les deniers publics est une lourde responsabilité pour toute institution culturelle ou personne publique. Une fois l'œuvre acquise, elle entre dans le domaine public et revêt de nouvelles caractéristiques que sont l'inaliénabilité et l'imprescriptibilité¹⁵². De ce statut découlent des obligations pour leurs propriétaires, et donc pour toute personne en charge de préserver et d'enrichir les collections publiques. Néanmoins, l'inaliénabilité des biens du domaine public n'est pas intangible. Ces biens peuvent être déclassés et tomber dans le domaine privé sous certaines conditions.

C'est ainsi que les biens acquis par les collectivités territoriales pour leurs musées, ou encore les biens de l'Etat peuvent être déclassés s'ils n'ont pas été acquis par dons et legs. Cette lourde décision n'est prise qu'après avis conforme d'une commission scientifique largement dominée par les conservateurs des musées. Ce mécanisme permet aux collections publiques de ne pas être totalement figées, et de pouvoir « respirer »¹⁵³

Ces mesures sont prises pour éviter de confondre la respiration des collections publiques, avec l'aliénation d'œuvres d'art pour remédier à l'octroi de budgets de plus en plus faibles. C'est une sorte de garantie que pose l'Etat. Une institution ne peut se séparer d'une pièce pour subvenir à des besoins strictement matériel et une cession doit au contraire découler d'une réflexion mûrie sur le devenir de la collection de ladite institution.

Ce principe d'inaliénabilité a été remis en cause en France par la problématique générale de la restitution des biens culturels, et en particulier des têtes maories¹⁵⁴. Certains auteurs se sont alors interrogés sur la portée du principe d'inaliénabilité et sur la multiplication future des exceptions au principe¹⁵⁵, notamment au moment du passage de la loi prévoyant la restitu-

¹⁵² Article L3111-1 du Code général de la propriété des personnes publiques, « *Les biens des personnes publiques mentionnées à l'article L. 1, qui relèvent du domaine public, sont inaliénables et imprescriptibles* ».

¹⁵³ Cf. article sur la respiration des collections publiques

¹⁵⁴ Loi du 4 mai 2010 prise suite à la décision suivante : CAA Douai, 24 juillet 2008, req n°08DAAO0405, AJDA 2008 n°1896, concl. J. LEPERS

¹⁵⁵ Olivia BUI-XUAN, Maitre de conférence à l'université d'Evry, « L'inaliénabilité des collections en question », AJDA, 2010, p233

tion des têtes maories. En 2010 a été édictée une loi pour prévoir que les têtes maories, des têtes momifiées et tatouées, cessent de faire partie des collections publiques françaises à compter de la date d'entrée en vigueur de la loi¹⁵⁶. En prévoyant de sortir des collections ces têtes maories, la loi a dérogé à la procédure spécifique de déclassement¹⁵⁷. La France avait déjà dérogé à cette règle en 2002 pour restituer la dépouille de Saartjie Baartman à l'Afrique du sud¹⁵⁸.

La loi provoquée par la problématique de la restitution des têtes maories a été complétée par trois autres dispositions, créant ainsi la Commission scientifique nationale des collections¹⁵⁹. C'est l'organe de contrôle de l'aliénation des biens publics. Elle doit aussi conseiller les gestionnaires des FRAC dans l'exercice de leurs compétences en matière de déclassement ou de cession de biens culturels appartenant à leurs collections en donnant des avis et des recommandations¹⁶⁰.

Le législateur a conscience que les institutions de l'art contemporain et notamment les FRAC font face à la problématique particulière de faire entrer dans le domaine public des œuvres d'art au sujet desquelles les professionnels n'ont pas encore le recul suffisant pour évaluer leur intérêt. En art contemporain, le choix définitif d'œuvres pour les inclure de manière permanente aux collections publiques est délicat, puisque nous n'avons pas encore de recul sur lesdites œuvres et sur le talent de leur auteur. Cela n'est pas vrai pour des œuvres historiques dont les auteurs sont reconnus internationalement et dont la côte sur le marché de l'art ne cesse de monter¹⁶¹. Cependant, l'acte de déclasser une œuvre n'est pas anodin et doit être encadré. Aussi, on ne doit pas oublier qu'aliéner une œuvre d'art d'une collection, qu'elle soit celle d'un FRAC ou de toute autre institution, revient à remettre en cause la collection entière de ladite institution. L'inaliénabilité des œuvres d'art public est parfois questionnée

¹⁵⁶ La loi n°2010-501 du 18 mai 2010

¹⁵⁷ Rapport législatif sur la proposition de loi visant à autoriser la restitution par la France des têtes maories, n°108-4829

¹⁵⁸ Loi n° 2002-323 du 6 mars 2002 relative à la restitution par la France de la dépouille mortelle de Saartjie Baartman à l'Afrique du Sud

¹⁵⁹ Jean-Marc PASTOR, « Faciliter le déclassement de biens culturels appartenant aux collections publiques », AJDA, 2010, p926

¹⁶⁰ Dont la mission et le statut sont régis par les articles L115-1 et 2 du Code du patrimoine

¹⁶¹ Comme celle de tous les artistes impressionnistes par exemple

trop aisément, alors même qu'elles font l'objet d'un contrat dans lequel les pouvoirs publics s'engagent auprès de l'artiste.

Ces considérations conduisent à se poser la question de l'inaliénabilité des œuvres d'art contemporain de la manière suivante : au jour où l'on conteste les processus de choix de ces œuvres d'art, est-il vraiment souhaitable que toutes les œuvres contemporaines acquises par les FRAC, musées et personnes publiques revêtent dès leur acquisition les caractéristiques des biens du domaine public ? Une acquisition pouvant perdre son sens avec le temps, un peu de souplesse dans le mécanisme d'enrichissement des collections nationales pourrait être de mise, ouvrant ainsi une forme de « droit à l'erreur » en matière d'art contemporain. Ce « droit à l'erreur » devrait entrer dans le cadre d'une volonté de faire respirer les collections publiques, mais ne devrait pas servir de prétexte à des déclassements abusifs. Ce serait donc le rôle de la Commission scientifique nationale des collections de veiller sur ce point.

Au regard de toutes ces dérogations, peut-on affirmer aujourd'hui d'une certaine relativité de l'inaliénabilité des biens du domaine public ? (b)

b. La relativité croissante de l'inaliénabilité : entre déclassement et respiration des collections publiques

En matière de déclassement, la Commission scientifique nationale des collections joue en principe le rôle de garde-fou. Constituée de quatre collèges, son troisième est compétent en matière d'art contemporain. Sa compétence est ainsi définie par l'article R115-1 du Code du patrimoine. Le troisième collège de la commission est composé de quatre membres de droit représentants de l'Etat, de trois représentants des collectivités territoriales, de quatre personnalités choisies en raison de leur compétence et enfin de neuf membres professionnels de la conservation des collections¹⁶². Dans le cas du troisième collège, les neuf professionnels sont choisis parmi les responsables de la conservation des œuvres et objets inscrits sur l'inventaire du Fonds national d'art contemporain, des biens appartenant aux collections des FRAC et des

¹⁶² Article R115-2 Code du patrimoine

collections publiques d'art moderne et contemporain. Il donne un avis conforme sur les propositions de déclassement des œuvres ou objets inscrits à l'inventaire du Fonds national d'art contemporain et confiés à la garde du Centre national des arts plastiques ; un avis simple sur les projets de déclassement des biens des FRAC appartenant au domaine public ; un avis simple pour les projets de cession des biens des fonds régionaux d'art contemporain n'appartenant pas au domaine public. Les œuvres des FRAC pourront être aliénées après consultation de ladite commission. L'issue est simple : « *soit l'intérêt public est présent et le bien doit nécessairement faire partie du domaine public et donc bénéficier de l'inaliénabilité, soit cet intérêt n'existe pas ou plus, et tout le monde sera d'accord pour opérer son déclassement* »¹⁶³.

L'objectif de la Commission est donc de déterminer si l'œuvre revêt un caractère essentiel pour l'histoire et l'art, que l'on différencie d'un intérêt esthétique ou technique. Une œuvre peut éventuellement avoir perdu cet intérêt public au fil du temps après avoir subi de fortes dégradations, avoir été détruite ou encore avoir été acquise illégalement. Nous verrons quel rôle de conseil la commission prendra à l'avenir à l'égard des institutions de l'art contemporain. Or, comme le constatait Christine Ferrari-Breeur en juin 2013, la Commission scientifique nationale des collections n'a pas encore été officiellement réunie alors qu'elle devait rendre son rapport en mai 2010¹⁶⁴, et son règlement intérieur n'a été rédigé et publié qu'en octobre 2013. « *Le retard dans la constitution effective de cette instance nous conduit à nous demander si la gestion plus dynamique des collections qu'elle est censée incarner n'est pas en passe de demeurer un vœu pieux* »¹⁶⁵.

La question de la dynamique des collections a été initiée par le rapport remis par le sénateur Rigaud. En 2007 Christine Albanel, alors ministre de la Culture, avait demandé à Jacques Rigaud de mener une réflexion sur « *la possibilité pour l'Etat et les autres collectivités propriétaires de renouveler certaines pièces de leurs collections afin d'en augmenter la*

¹⁶³ *Idem*

¹⁶⁴ Loi du 18 mai 2010 n°2010-501

¹⁶⁵ C. FERRARI-BREEUR, *L'inaliénabilité, quand le politique prime sur le droit*, Juris Art etc, juin 2013, p43 et s.

richesse d'ensemble »¹⁶⁶. Il faut comprendre par là, la possibilité de déclasser des biens ou plus généralement de les faire sortir du domaine public. Le conseiller d'Etat proposa simplement de mettre en œuvre les procédures de déclassement connues « *afin de faire mieux respirer les collections* »¹⁶⁷. Celui-ci insistait sur le fait d'optimiser l'utilisation des procédures existantes de transfert de biens entre personnes publiques et de favoriser une meilleure « *respiration des collections publiques* » plutôt que de déclasser systématiquement les biens publics devenus insatisfaisants au regard de l'intérêt public. Cette respiration prendrait la forme de prêts et de dépôts, voire de co-acquisitions¹⁶⁸.

Si les prêts et dépôts sont choses courantes dans les musées d'art contemporain, ils gagnent à être systématisés dans les autres institutions de l'art contemporain. Certains FRAC ont développé des modes de diffusion novateurs, comme des expositions « *prêtes à prêter* ». Le FRAC Aquitaine a proposé ce dispositif à ses partenaires régionaux et principalement à des lieux patrimoniaux et des centres d'art. Les FRAC Auvergne, Haute-Normandie et Poitou-Charentes ont quant à eux développé un programme de prêt d'une ou plusieurs œuvres pour des périodes de quatre semaines à un an intitulé « *art au Lycée* ». Tous les FRAC ne sont pas aussi actifs en matière de prêts et dépôts. Par exemple, les co-acquisitions sont encore peu nombreuses, en revanche les co-productions d'œuvres se développent de manière exponentielle.

La respiration des collections peut aussi prendre la forme de transferts au sein des musées de France. La loi autorise un moyen plus simple de faire respirer les collections en prévoyant le transfert de tout ou partie d'une collection d'une personne publique à une autre personne publique si deux conditions cumulatives sont réunies¹⁶⁹. Le transfert doit être effectué gratuitement d'une part, et d'autre part, la personne publique bénéficiaire du transfert doit

¹⁶⁶ Réflexion qui donna lieu à la rédaction d'un rapport intitulé « *Réflexion sur la possibilité pour les opérateurs publics d'aliéner des œuvres de leur collections* », rédigé par Jacques Rigaud avec le concours de Claire Landais, remis le 6 février 2008

¹⁶⁷ Annie HERITIER, « L'inaliénabilité des œuvres d'art », La Gazette Drouot – l'hebdo des ventes aux enchères

¹⁶⁸ Jean-David DREYFUS, Professeur de droit public à l'université de Reims, *La respiration des collections publiques*, AJDA 2008, p680

¹⁶⁹ Articles 11§2, L451-8 du CG3P

s'engager à maintenir le bien affecté à un musée de France¹⁷⁰. C'est une procédure extrêmement rigoureuse, en revanche aucune disposition ne permet un transfert d'une personne publique vers une personne privée sans but lucratif. Pour les biens acquis par dons et legs, ou les biens acquis avec le concours de l'Etat ou d'une collectivité territoriale, une cession ne peut être faite qu'à une double condition : d'une part l'acquéreur doit être une personne publique ou une personne morale de droit privé à but non lucratif ; d'autre part, l'acquéreur doit s'engager au préalable à maintenir l'affectation du bien à un musée de France. En principe, le transfert de tout bien du domaine public doit être approuvé par le ministre de la culture après avis du Haut Conseil des musées de France¹⁷¹.

On constate que le législateur facilite les mouvements de collections à travers le dispositif de transfert de propriété mais aussi qu'il exige en garantie que l'affectation du bien reste inchangée. Depuis, la réflexion a été poursuivie et la notion de respiration des collections est un tant soit peu délaissée. La logique administrative en matière d'inaliénabilité dépasse aujourd'hui la volonté première d'optimisation de la circulation des œuvres des collections publiques. L'inaliénabilité des œuvres d'art contemporain du domaine public artistique est devenue toute relative (B).

B. Le domaine public artistique : une inaliénabilité relative ?

Au-delà du fait de prôner la respiration des collections publiques, les pouvoirs publics envisagent actuellement aisément de nouvelles possibilités d'aliéner des œuvres d'art contemporain des collections publiques (1). Les œuvres d'art public sont les premières à être aliénées en raison de leur forme et de leur implantation (2).

¹⁷⁰ Article L451-8 du Code du patrimoine

¹⁷¹ Articles L430-1 à L430-2 du Code du patrimoine

1. Aliénation des collections publiques

D'aucuns considèrent que la respiration des collections est une solution d'optimisation de la diffusion des collections d'art contemporain qui permet de reculer l'échéance de la vente de certaines pièces. La revente d'une pièce d'une collection publique peut être bénéfique si elle permet d'acheter une autre pièce dont les spécificités enrichissent ladite collection. C'est alors une opération justifiable. La revente d'œuvres d'art d'une collection publique (a) ne peut toutefois être envisagée que si les critères et le processus de décision d'aliénation sont strictement encadrés (b).

a. De la revente des collections publiques

La revente de pièces issues des collections publiques est une solution de plus en plus fréquemment envisagée. Néanmoins, elle est aussi fortement décriée. L'argument en défaveur de ces pratiques est celui de dire que les collections publiques doivent être protégées et ne doivent pas faire l'objet de commerce, puisqu'elles ont été considérées d'intérêt public. Il paraît invraisemblable aux détracteurs de l'aliénation d'œuvres du domaine public de considérer qu'une œuvre ne présente plus d'intérêt après lui avoir octroyé le statut le plus protecteur que le droit public puisse offrir.

Pourtant, c'est une pratique à laquelle les musées américains s'adonnent depuis plusieurs années. Il leur est effectivement permis de procéder à la technique du *de-accessioning* pour revendre leurs œuvres. C'est une pratique très courante et largement tolérée puisqu'entre quatre-vingt et cent vingt musées procèdent chaque année à ce type d'opération. La plupart du temps ils revendent des doublons d'une collection ou des objets sériels tels des estampes ou certaines pièces d'archéologie. La société de ventes aux enchères *Christies* a réalisé entre 1996 et 2002 un chiffre d'affaire de plus de cent quarante-cinq millions de dollars US pour plus de dix mille lots suite à des procédures de *de-accessioning*. La pratique a été clarifiée à la

suite de certaines ventes considérées comme abusives. En 1990, le directeur du *Guggenheim Museum* a vendu par l'intermédiaire de la société de ventes aux enchères *Sotheby's* des pièces majeures dont « *L'anniversaire* » de Marc Chagall, « *Le garçon à la veste bleue* » de Modigliani ou encore « *La fugue* » de Kandinsky, pour un total de plus de quarante-sept millions de dollars US, aux fins de subvenir aux frais de fonctionnement du musée¹⁷². A la suite de ces ventes considérés comme abusives, la procédure a été encadrée par un code d'éthique imposé aux musées. Désormais le déclassement doit servir à l'achat de nouvelles œuvres d'art, et non à subvenir aux frais de fonctionnement de l'institution.

En France cette logique a été évoquée dans le cadre de la réflexion sur l'inaliénabilité des collections publiques par le député Rigaud dans son rapport sur la respiration des collections publiques¹⁷³. Il estimait que les œuvres des musées pouvaient être classées en deux catégories, d'une part les trésors nationaux qui, compte tenu de leur importance, ne peuvent faire l'objet de commercialisation, et d'autre part les autres œuvres libres d'utilisation, propriété des musées pouvant être aliénées après accord d'une commission du patrimoine culturel. Il est selon lui nécessaire d'opérer une différenciation entre ces deux types d'œuvres afin de ne pas vider le concept d'inaliénabilité des œuvres d'art du domaine public.

Le Sénateur Placade est ensuite allé plus loin dans la réflexion en proposant dans le rapport qu'il a remis au Sénat en 2011 d'initier une réflexion sur la possibilité de revendre des œuvres d'art contemporain des collections du FNAC et des FRAC pour en acquérir de nouvelles¹⁷⁴. Une des propositions qu'il a faite est de mettre en place une procédure spécifique d'intégration des œuvres dans la domanialité publique en instaurant une période probatoire de cinq à dix ans pendant laquelle les œuvres peuvent être revendues. À l'instar des mesures prises par les musées américains, les aliénations seraient assorties d'une obligation d'affecter le produit de l'aliénation exclusivement aux acquisitions et aux restaurations d'œuvres d'art. En contrepartie de cette « précarité juridique » les personnes publiques s'obligeraient à respecter certaines règles éthiques. Ce processus serait notamment en totale adéquation avec la

¹⁷² Annexe 33

¹⁷³ AJDA 7 avril 2008 p680 et s.

¹⁷⁴ Jean-Pierre PLACADE (Sénateur de la Haute Garonne), Rapport d'information n°34 fait au nom de la commission de la culture, de l'éducation et de la communication sur le marché de l'art contemporain en France, 2011

nature de « tête chercheuse » des FRAC, en leur offrant la possibilité de revenir sur des choix qu'ils pourraient regretter.

En revanche, des questions subsistent et cette proposition doit être affinée pour pouvoir être appliquée. Tout d'abord, il faut déterminer quelle période de temps serait la plus pertinente pour pouvoir évaluer l'intérêt de l'œuvre dans la collection. Le Sénateur propose de fonctionner sur une période suffisamment longue permettant de prendre du recul sur l'acquisition. On retrouve ici la notion de « délai raisonnable » si chère au juriste. Mais comment peut-on quantifier le délai raisonnable nécessaire à l'appréciation de la réelle nature et juste valeur d'une œuvre d'art ? Si cette proposition venait à être retenue, les professionnels devraient se réunir à ce sujet et convenir ensemble d'une définition de cette période de temps pouvant aller de quelques mois à quelques années. Au-delà de cette période l'œuvre acquiert définitivement l'inaliénabilité et ne saurait être remise en cause.

La question se pose également de savoir qui serait légitime à être le garant d'une telle procédure. Le Comité de sélection des œuvres de l'institution pourrait endosser ce rôle en se réunissant à nouveau pour valider son choix *a posteriori*. Cette instance semble la plus à même de réaliser cette mission, sans qu'il soit utile de créer un nouvel organe. On peut cependant émettre une réserve à cette proposition dans le cas des FRAC si l'on considère que leurs comités techniques continuent d'être décriés pour leur manque d'ouverture et leur forte politisation. Un remaniement de ces organes, et donc du processus de choix initial d'acquisition des FRAC est nécessaire pour leur apporter une légitimité suffisante. Une fois cette légitimité acquise, remettre en cause de manière ponctuelle leurs choix au nom d'un « droit à l'erreur » semble beaucoup plus envisageable que de remettre en cause trop régulièrement les décisions de comités éminemment critiqués. Le risque serait alors de voir toutes les acquisitions des FRAC remises en cause systématiquement sur la seule base des critiques extérieures. De plus, en fonction de la période de temps choisie pour valider *a posteriori* ces choix, les membres du Comité de sélection auront éventuellement changé. Le risque encouru de voir leurs choix remis en cause est d'autant plus grand. Au nom d'une nouvelle politique d'acquisition, les nouveaux Comités peuvent avoir tendance à remettre en cause les choix les plus audacieux des FRAC, leur enlevant alors toute spontanéité d'action. Il faudra alors être vigi-

lant sur ce point et proposer des règles d'éthique s'appliquant à toutes les institutions d'art contemporain. Il faudrait également éclaircir les critères utilisés pour prendre cette décision et les appliquer strictement (b).

b. Les critères de l'aliénation

Pour juger de la pertinence d'une acquisition d'un FRAC *a posteriori*, il paraît utile d'examiner à nouveau les critères utilisés en amont de l'acquisition elle-même. Examinons ces critères à travers le prisme du processus de ré-évaluation de la décision d'acquérir une œuvre d'art contemporain après un délai de réflexion raisonnable de cinq à dix ans.

La première question à laquelle le Comité devait répondre était celle de savoir si l'artiste était déjà présent dans la collection du FRAC, et si tel était le cas, s'il était nécessaire de compléter ce corpus. *A posteriori* il est aisé de voir si d'autres œuvres de l'artiste ont été acquises entre temps. La question de la nécessité de compléter le corpus avec cette œuvre reste donc pertinente, mais évaluable à l'aune de l'état de la collection à ce nouvel instant. C'est un critère qui est aisément objectivable.

La deuxième était de déterminer si l'œuvre est un maillon essentiel du parcours de l'artiste ou une simple transition, et de pouvoir la situer dans l'histoire de l'art contemporain. La réponse à ces questions gagne en exactitude avec le temps, et à la fin de la « période probatoire » la position de l'artiste devra être affirmée, dans un sens ou dans l'autre.

La troisième est celle de l'évaluation de la justesse et de la légitimité du prix de l'œuvre. L'acquisition ne saurait être remise en cause *a posteriori* par le prix d'achat, à moins qu'elle ait été totalement dévaluée par la suite (ce qui arrive rarement). En revanche, elle pourrait l'être par l'estimation du prix de revente de l'œuvre. Si l'œuvre ne fait plus corps avec la collection, et qu'*a fortiori* elle a pris de la valeur, alors une revente peut se planifier pour enrichir la collection d'autres œuvres. *A contrario*, si le prix de l'œuvre a augmenté, cela signifie aussi que la côte de l'artiste monte et qu'il gagne en notoriété. Dans ce cas, l'œuvre pourrait être conservée et son transfert envisagé dans une autre collection publique dans la-

quelle elle prendra plus de sens. Si le prix d'acquisition se confirme être juste, cela répond aussi à la question de savoir s'il vaudrait mieux acheter telle pièce onéreuse d'un artiste estimé ou plusieurs d'artistes méconnus.

Enfin, à la question de savoir s'il fallait acheter cette œuvre tant que son auteur n'était pas encore connu, au risque de se méprendre sur la qualité de son travail, l'examen *a posteriori* se révèle primordial. La reconnaissance de l'artiste et de son travail par le marché de l'art entérinerait donc l'acquisition.

Encore faut-il pour répondre à ces questions que le processus de choix lui-même soit pertinent. La respiration des collections et la revente des œuvres ne doivent pas être conditionnées par la présence d'une faille dans le processus de choix des œuvres. Elles doivent au contraire être liées à la possibilité de changer son avis sur une œuvre, parce que le temps a donné ou non de la valeur à celle-ci, justifiant ou non le choix initial de l'institution. D'aucuns considèrent que l'inaliénabilité est une forme de principe de précaution appliqué au patrimoine de la Nation qui doit être conforté et critiquent ouvertement ce type de proposition¹⁷⁵. Le principe d'inaliénabilité a pourtant un coût à la fois économique mais aussi artistique. Le coût économique se traduit par la privation des personnes publiques de nouveaux crédits d'acquisition, tandis que le coût artistique se traduit par la dénaturation de la collection induite par la préservation d'une œuvre médiocre ne constituant pas un témoignage de l'art actuel au sein d'une collection à laquelle elle ne fait pas corps. Cette réflexion révèle la problématique omniprésente du financement du soutien à l'art contemporain à laquelle font face les institutions. Aujourd'hui les subventions accordées aux FRAC sont stables, d'une moyenne de cent cinquante mille euros annuels. Or en incluant l'inflation des prix de l'art contemporain, on en conclut que le pouvoir d'achat des FRAC est en baisse¹⁷⁶. Le fait qu'ils jouissent d'une bonne réputation leur octroie encore l'avantage de pouvoir négocier le prix des œuvres acquises, puisque l'entrée d'un artiste dans une collection publique peut être déterminant pour sa carrière. Certaines galeries n'hésiteront pas à sacrifier leurs prix pour « voir l'un de [leurs]

¹⁷⁵ Didier RYKNER, « L'inaliénabilité une fois de plus remise en cause par un rapport sur la 'valorisation du patrimoine culturel' », La Tribune de l'art, 15 mars 2011

¹⁷⁶ Maureen MAROZEAU, « La croisade des Fracs – les collections des Frac s'étoffent lentement mais sûrement, en dépit des subventions inadaptées à leur vocation », Le Journal des Arts n°370, du 25 mai au 7 juin 2012, p21

poulains rejoindre une collection publique, et voir [leur] côte monter en conséquent »¹⁷⁷. Mais cela n'est pas suffisant, d'autant plus lorsque les coûts de production des œuvres se font de plus en plus conséquents.

La volonté de constituer un patrimoine que les générations futures puissent contempler implique des choix durables. Nous avons examiné les garanties instaurées dans le cadre de l'achat public et les limites à ces garanties. L'aliénation des œuvres des collections publiques est un sujet d'intérêt, dont le but est de préserver et d'améliorer les collections publiques. Les œuvres d'art public font quant à elle l'objet d'aliénations spontanées où la préservation de l'ordre public justifie des atteintes majeures au droit d'auteur et à la création. Il existe un déséquilibre dans le traitement de ces différents biens du domaine public artistique contemporain que l'on peut expliquer en partie par la nature de l'œuvre d'art et son implantation physique dans le domaine public (2).

¹⁷⁷ *Idem*

2. Inaliénabilité des œuvres d'art public

Un certain nombre d'exemples de jurisprudence montrent que des œuvres d'art public sont aliénées, modifiées ou détruites au nom de la préservation de l'ordre public sans autre formalité (a). Cette situation est révélatrice de la différence de traitement qui existe entre ces œuvres et celles des collections nationales, dont un grand nombre ne sont pas exposées au public. L'aliénation de chacune de ces œuvres ne se fait pas non plus de manière identique, puisqu'une œuvre d'un FRAC peut être revendue à un collectionneur privé assez facilement, or une œuvre d'art public conçue *in situ* ne peut être transférée ou revendue aussi aisément. C'est pourquoi il est d'autant plus important d'avoir prévu en amont de la réalisation de l'œuvre quel sera le sort de celle-ci. L'examen des clauses des contrats publics passés avec les artistes démontre que le poids de l'artiste dans le devenir de l'œuvre est relatif. Les clauses sont souvent exorbitantes, s'affranchissant du droit d'auteur, principalement au nom de l'ordre public (b).

a. Aliénation d'œuvres d'art public

Les œuvres d'art dans l'espace public sont les œuvres issues d'une commande publique. L'initiative d'une telle commande est généralement liée à l'application du décret du Un pourcent culturel ou encore à une politique d'aménagement urbain. L'œuvre entre dans le domaine public par l'application d'autres critères et en détient toutes les prérogatives. La différence substantielle résidant entre les œuvres acquises par les FRAC et les œuvres issues de la commande publique est que pour les secondes, le commanditaire s'engage envers l'artiste qu'il a choisi pour mettre en œuvre la commande artistique à garantir la pérennité de l'œuvre et son maintien *in situ*. Ces obligations résultent d'une part du respect des clauses contractuelles dont les parties ont convenues entre elles, et d'autre part de la stricte application des règles du droit d'auteur. Effectivement, le Code de la propriété intellectuelle prévoit notamment que l'aliénation de l'œuvre d'art n'est pas envisageable sans contrevenir au droit moral

de l'auteur, et que toute modification de l'œuvre ou tout déplacement de l'œuvre *in situ* doivent être envisagés conjointement avec son auteur. Le commanditaire d'une œuvre d'art public a l'obligation de respecter le droit moral de l'artiste, mais aussi le fait que ce soit une œuvre publique, et donc potentiellement un bien du domaine public si elle répond à l'ensemble des critères nécessaires. L'œuvre est doublement protégée, par le Code de la propriété intellectuelle qui soutient les créations artistiques (le droit moral de l'auteur est lui aussi inaliénable et imprescriptible), et par l'inaliénabilité qui résulte de son statut de bien du domaine public. Cependant, de nombreuses œuvres ont été déplacées ou modifiées au nom de l'ordre public, sans que le propriétaire de l'œuvre d'art en ait informé l'auteur. Les clauses relatives au droit d'auteur font depuis l'objet d'aménagements réguliers, ce qui laisse à penser qu'en matière d'art public, l'inaliénabilité et le droit d'auteur sont des considérations toutes relatives.

Le Conseil d'Etat a statué sur le sujet le 14 juin 1999 dans un arrêt « *Conseil de fabrique de la cathédrale de Strasbourg* », rappelant la protection dont bénéficie l'œuvre d'art. En l'espèce l'orgue de la Cathédrale de Strasbourg avait été modifié par le Conseil de fabrique de la cathédrale. Le facteur d'orgue, Monsieur Koenig, a alors assigné en justice le Conseil de fabrique pour avoir modifié l'orgue qu'il avait conçue et de ce fait atteint à son droit moral. Le Conseil d'Etat a considéré que l'intangibilité de l'œuvre demeure la règle et qu'à ce titre le propriétaire de l'œuvre a engagé sa responsabilité en modifiant l'orgue. Il précise toutefois que son propriétaire peut y apporter des modifications sous certaines conditions :

« Dans la seule mesure où elles sont rendues indispensables par des impératifs esthétiques, techniques ou de sécurité publique, légitimés par les nécessités du service public et notamment la destination de l'instrument ou de l'édifice ou son adaptation à des besoins nouveaux ».

Yves Gautier, Maître des requêtes au Conseil d'Etat, voit dans cette décision une conciliation bénéfique des intérêts de l'auteur et du propriétaire. Toutefois, il rappelle que ce « *droit de transformation* » doit être encadré pour éviter que des œuvres soient dénaturées

sans considération aucune pour son auteur et le droit qu'il détient sur ses réalisations¹⁷⁸. On peut pourtant s'interroger sur la définition à donner aux impératifs esthétiques, techniques ou de sécurité publique auxquels se réfère le Conseil d'Etat pour justifier l'aliénation¹⁷⁹. Est-ce que ce sont des justifications légitimes et suffisantes aux atteintes au droit d'auteur ? Ces termes ne peuvent être valablement définis mais c'est au visa des faits que l'on pourra les évaluer. Dans l'arrêt du Conseil d'Etat, l'atteinte au droit d'auteur était contrebalancée par la mauvaise appréciation du travail de l'auteur.

Pourtant, il est délicat de remettre en cause une œuvre qui a été acceptée et réceptionnée comme correspondant aux impératifs de la commande. On comprend mal la différence de traitement qui existe entre les œuvres des collections publiques et les œuvres d'art public. Les premières ne peuvent être aliénées et l'on s'insurge d'une telle pensée, on parle même de « *respiration des collections* » plutôt que de cession ; tandis que les œuvres présentes dans l'espace public font l'objet de modifications et d'altérations beaucoup plus fréquentes sans réaction aucune.

Il faut aussi s'interroger sur l'engagement de la responsabilité du propriétaire dans la qualité du travail de l'auteur. En l'espèce, le propriétaire de l'œuvre détenait la responsabilité de la définition contractuelle de ses besoins mais aussi de la réception de l'orgue réalisée. Si la réalisation ne correspondait pas à la commande, n'aurait-il pas dû à ce moment remettre en question le travail du facteur d'orgue, plutôt que de le faire *a posteriori* ? En revanche, si la véritable raison de ces modifications se fonde sur des raisons esthétiques, l'aliénation de l'œuvre d'art perd en légitimité. En cas de raisons légitimes, le concours de l'auteur ou son assentiment auraient dû être requis, et le litige aurait ainsi été prévenu. Agir de la sorte devrait être envisagé dans les clauses contractuelles, afin d'éviter l'éclosion de litiges et l'affaiblissement du contrat (b).

¹⁷⁸ Le droit des collectivités publiques de modifier les œuvres d'art en leur possession, Note sous Conseil d'Etat, 14 juin 1999, *Conseil de fabrique de la cathédrale de Strasbourg*, RFDA 2000 p. 600

¹⁷⁹ Se fondant sur la décision suivante : Cass.Civ.1^{re}, 1^{er} déc. 1987, *Ville de Lille c/ Gillet*, Bull. civ. I, n° 319 ; RIDA 1988.137 ; D. 1989, somm. p. 45, obs. C. Colombet ; JCP 1989, I, n° 3376, obs. B. Edelman

b. La portée relative du contrat d'artiste et du droit d'auteur

L'œuvre dans l'espace public est vouée à être modifiée avec le temps, de par sa confrontation à l'espace public et au public. Elle ne fait pas l'objet d'une protection aussi accrue qu'une œuvre dans un musée. Il est pour cela nécessaire d'anticiper les aléas qu'elle peut rencontrer dès le moment de rédaction du contrat liant le commanditaire et l'artiste, et d'envisager les conséquences qui peuvent en découler. Dès lors, peuvent être envisagés la destruction, le déplacement, la modification ou encore les modalités de la restauration ou du remplacement de l'œuvre d'art. Les aménagements du droit d'auteur sont fréquents dans les clauses des contrats publics. Cela est dû au fait que les artistes sont conscients des problématiques rencontrées par les commanditaires publics lors de la création d'une œuvre d'art dans l'espace public, et ensuite par son maintien dans cet espace. C'est pourquoi ils prévoient tant qu'ils le peuvent le vieillissement prématuré de leur œuvre

Les aménagements au droit d'auteur sont en principe impossibles, toutefois, ils sont tolérés par la jurisprudence, dans les conditions que nous avons détaillées dans le paragraphe précédent. En pratique, il faut que lesdits aménagements soient détaillés dans le contrat et qu'ils aient fait l'objet d'une négociation entre l'ensemble des parties. Le rôle de l'auteur dans les modifications portées à l'œuvre d'art doit être prévu ; cela peut consister dans la simple information de l'artiste, dans sa consultation, ou encore dans son entière participation à la manœuvre. De nombreux litiges en devenir ou déjà ancré dans les projets d'art public pourraient être limités voire sans objet si les parties avaient prévu ces éventualités contractuellement. L'essentiel est de garantir à tout moment le respect du droit moral de l'artiste et qu'il a de maîtriser encore sa création. La particularité des œuvres dans l'espace public est qu'elles sont visibles de tous, et l'auteur ne peut voir son nom entâché par une œuvre qui serait en train de dépérir ou de tomber en ruines faute de soins, ou dont le propriétaire aurait fait de telles modifications qu'elle en serait devenue toute autre. Le droit moral fait appel tant au droit au respect de l'œuvre qu'au droit au respect de la paternité de l'œuvre d'art. Néanmoins il arrive que les commanditaires publics soient d'une exigence telle envers les auteurs, en

souhaitant se prémunir de tout « risque artistique », qu'ils aient des difficultés à justifier les atteintes majeures qu'ils portent au droit d'auteur.

Aliéner une œuvre d'art public revient donc à aller à l'encontre de deux fondements juridiques : l'inaliénabilité liée au statut de bien du domaine public de l'œuvre d'une part, et le droit moral de son auteur d'autre part. La justification la plus souvent mentionnée pour atteindre ces deux protections par les propriétaires publics est la préservation de l'ordre public à travers ses diverses composantes que sont notamment la tranquillité, la sécurité et la salubrité publique. Pour que cette justification soit légitimée, il faut arriver à déterminer si l'ordre public est menacé parce que l'œuvre a été substantiellement modifiée ou bien parce que le contexte dans lequel elle s'inscrit a fondamentalement changé. Si ce n'est ni l'un ni l'autre, alors le propriétaire public aurait dû détecter l'atteinte à l'ordre public dès la mise en place de l'œuvre. Si l'atteinte à l'œuvre pouvait être évitée, alors la responsabilité du commanditaire devrait être engagée.

Cependant, être le garant de l'ordre public commence par le fait de respecter ses obligations et de ne pas s'arrêter à des considérations esthétiques. En matière culturelle, préserver l'intérêt public consiste dans le fait de vivre l'art de son territoire et la liberté de création, mais non pas à l'entraver ou à le réduire au gré des volontés politiques. Il arrive que le contexte local change, notamment par l'urbanisation, et que l'œuvre doive être aliénée, mais cela doit rester un recours extrême. Il est alors nécessaire de trouver les solutions les plus satisfaisantes tant pour le propriétaire de l'œuvre, que pour l'artiste et tous les spectateurs et usagers du service public culturel. Comme le dit Aline Caillet « *qu'une sculpture ait été conçue en relation avec un lieu n'implique donc pas qu'elle soit indéplaçable, qu'elle soit reliée n'implique pas qu'elle soit dépendante ou déterminée* ». Il est toujours possible de trouver des alternatives aux solutions existantes, lorsqu'elles se révèlent insatisfaisantes, en impliquant l'artiste, sans utiliser abusivement la justification de l'ordre public.

Aline Caillet rappelle qu'il y a d'ailleurs une autre composante à prendre en compte : le fait que ces œuvres soient incluses dans le paysage social et urbain a parfois pour consé-

quences que « *[ces œuvres] deviennent nécessaires* »¹⁸⁰. La nécessité d'une œuvre se mesure à la place qu'elle prend au titre des usages créés par les spectateurs. Lorsque les pouvoirs publics évoquent la préservation de l'ordre public pour aliéner une œuvre d'art, il faut donc qu'ils aient étudié en amont l'apport de l'œuvre aux usagers, et le préjudice résultant de l'enlèvement ou de la modification de l'œuvre d'art. À ce titre les spectateurs ont une responsabilité artistique, éthique et morale. L'acceptation de l'œuvre par le public ou son rejet peuvent être des facteurs de pérennité de l'œuvre, comme nous le rappelle l'exemple de l'œuvre *Titled Arc* de Richard Serra.

¹⁸⁰ Joelle ZASK, *Outdoor art – la sculpture et ses lieux*, Les empêcheurs de penser en rond, Editions La Découverte, Paris, 2013, p67, 104

Les biens du domaine public artistique contemporain, que sont les œuvres des collections publiques des FRAC et du FNAC, mais aussi les œuvres d'art créées dans l'espace public et regroupées sous le terme d'art public, bénéficient en théorie de la protection liée à leur statut : l'inaliénabilité et l'imprescriptibilité. En réalité, il existe une différence de traitement entre les œuvres des collections publiques et les œuvres d'art public. Les premières sont inaliénables et leur « respiration », déclassement ou transfert fait l'objet de vives polémiques quand bien même cela pourrait être bénéfique aux collections publiques. Les secondes en revanche sont en pratique moins protégées, bien que leur création bénéficie au départ d'une protection supplémentaire liée au droit moral de leur auteur et des prérogatives liées au contrat d'artiste. Pour prévenir des situations où les œuvres d'art sont remises en cause trop facilement et pour préserver la force du contrat, il est nécessaire d'anticiper toute aliénation de l'œuvre d'art. Connaissant les aléas auxquels font face les œuvres d'art dans l'espace public, il pourrait être envisagé de consacrer leur entrée dans le domaine public une fois seulement que l'on peut attester qu'elles sont complètement intégrées. Cela permettrait de protéger les œuvres qui ont fait la preuve de leur durabilité. Au contraire des œuvres appartenant aux FRAC qui peuvent être revendues et dont ils peuvent tirer profit pour ensuite enrichir leurs collections, la perte d'une œuvre d'art public est définitive et ne procure aucun gain. Il est essentiel de déterminer dans ce **second paragraphe** quels sont les paramètres rédhibitoires à l'intégration effective d'une œuvre d'art dans le domaine public, avant de s'intéresser aux critères que l'on peut dégager pour pérenniser une œuvre dans le domaine public et de se demander quelle instance serait légitime pour juger de tels critères.

Paragraphe 2. Les obstacles à l'intégration effective de l'œuvre contemporaine au domaine public

L'œuvre dans l'espace public est une œuvre *in situ*, conçue pour un espace particulier et pour répondre à un certain nombre de besoins identifiés par les politiques et urbanistes. Elle répond à de nombreuses règles liées à la vie dans l'espace public, comme la sécurité publique. Implicitement, l'avenir de l'œuvre est toujours lié à l'adhésion du public au concept artistique proposé, au détriment de tout accord contractuel préalable, d'où l'importance de travailler en amont à l'intégration de l'œuvre. Mais une des premières barrières à franchir est celle posée par le droit. Ainsi, les artistes doivent se cantonner à un cadre précis posé par le droit de l'urbanisme et de la voirie s'ils ne veulent pas avoir à dépendre d'une autorisation administrative. Malheureusement cela bride la création. En agissant de manière illégale dans l'espace public, les *street artists* contournent ces standards, mais ils se détournent alors aussi de la protection octroyée aux œuvres du domaine public. L'illégalité d'action l'emporte sur la qualité d'œuvre d'art protégeable par le droit d'auteur(A). On constate que cette illégalité l'emporte également sur la protection de l'œuvre d'art réalisée dans la sphère privée, lorsque cette sphère privée peut être considérée comme faisant partie intégrante de l'espace public. Thierry Hermann, principal protagoniste de l'affaire de la Demeure du Chaos joue justement de tous les types de réglementations que nous allons évoquer pour n'en respecter aucun, au nom de la liberté d'expression. Cette affaire met en lumière les limites du droit face à la création de l'œuvre contemporaine monumentale, et plus particulièrement située dans l'espace privé et co-visible depuis un bâtiment protégé, donc en un sens, prenant une place particulière dans l'espace public (B).

A. Les obstacles à la pérennisation de certaines œuvres

Les œuvres appartenant à des personnes privées mais présentes dans l'espace public, comme c'est notamment le cas de certaines œuvres de *street art*, ne sont pas protégeables de manière identique que les œuvres d'art public appartenant déjà au domaine public. Tandis que les œuvres appartenant à des personnes privées pourraient être protégées « malgré elles », à l'instar de certains objets mobiliers classés d'office, le *street artist* se heurte généralement aux règles régissant le support matériel choisi pour réaliser son œuvre, que le support soit protégé par les règles de la propriété privée ou de la protection du patrimoine bâti (1). Les œuvres de *street art* sont également limitées par l'illégalité de leur acte de création, tandis que les œuvres réalisées légalement sont quant à elles confrontées à l'ordre public (2).

1. La propriété privée et les mesures de protection du patrimoine

La propriété privée peut être une entrave aux mesures de protection envisagées pour les œuvres d'art de deux manières. Soit parce que l'œuvre elle-même appartient à une personne privée et dans ce cas les mesures de protection sont plus délicates à prendre (a), soit parce que l'œuvre a été créée illégalement sur un support appartenant à une personne privée (b).

a. La protection de l'œuvre appartenant à une personne privée

L'œuvre d'art implantée dans l'espace public, mais appartenant à une personne privée, ou appartenant au domaine privé de l'Etat¹⁸¹, n'est pas de prime abord protégeable par la domanialité publique. Pour qu'elle soit protégée selon les critères énoncés ci-dessus on peut s'inspirer de la procédure de classement d'office des objets appartenant à des personnes privées. Cette procédure se différencie de celles concernant la procédure de protection des objets du domaine public.

Le classement d'objets mobiliers peut être effectué par le ministre de la Culture sans le consentement du propriétaire. A défaut de consentement donné dans un délai d'un mois à dater de la notification par voie administrative de la proposition de classement, ce dernier est prononcé d'office par décret en Conseil d'Etat après avis de la Commission consultative des Monuments historiques¹⁸². Dans le cas où aucune décision n'aurait été prise dans les douze mois de la première notification faite au propriétaire, les effets provisoires de l'instance de classement prennent fin. La décision de classement est un acte administratif susceptible d'être contesté par un recours pour excès de pouvoir, notamment lorsque la procédure a été utilisée essentiellement pour empêcher l'œuvre d'art d'être exportée¹⁸³. Le législateur a estimé que le classement d'office constitue une atteinte au droit de propriété et qu'à ce titre il peut donner lieu à une indemnité si l'existence d'un préjudice est démontrée¹⁸⁴. Dans la balance des inté-

¹⁸¹ Chapitre II Partie législative du Code du domaine de l'Etat, c'est la partie du patrimoine des collectivités publiques dont le régime obéit en principe aux règles de fond et de compétence du droit privé

¹⁸² Article L622-4 alinéas 1 et 2 du Code du Patrimoine : Les objets mobiliers appartenant à une personne privée peuvent être classés au titre des monuments historiques, avec le consentement du propriétaire, par décision de l'autorité administrative.

A défaut de consentement du propriétaire, le classement d'office est prononcé par un décret en Conseil d'Etat pris après avis de la Commission nationale des monuments historiques.

¹⁸³ CE, 24 janvier 1990, *Amon* : Le classement pourra donner lieu au paiement d'une indemnité représentative du préjudice résultant pour le propriétaire de l'application de la servitude de classement d'office. La demande d'indemnité devra être produite dans les six mois à dater de la notification du décret de classement. A défaut d'accord amiable, l'indemnité est fixée, selon le montant de la demande, par le tribunal d'instance ou de grande instance.

¹⁸⁴ Article L622-4 alinéa 3 du Code du Patrimoine : Le classement pourra donner lieu au paiement d'une indemnité représentative du préjudice résultant pour le propriétaire de l'application de la servitude de classement d'office. La demande d'indemnité devra être produite dans les six mois à dater de la notification du décret de classement. A défaut d'accord amiable, l'indemnité est fixée, selon le montant de la demande, par le tribunal d'instance ou de grande instance.

rêts il faut rappeler que le classement procure aussi des avantages, comme un surcroît de notoriété pour l'objet et la garantie d'une participation de l'Etat aux dépenses de restauration ou d'entretien de l'œuvre.

On pourrait envisager d'appliquer cette protection d'office aux œuvres d'art public appartenant à des personnes privées. La propriété privée est un droit octroyant diverses prérogatives en France, qui priment souvent sur de nombreux autres droits et la raison qui pousse à compromettre ce droit doit être légitime. L'œuvre doit présenter un réel intérêt pour être protégée et outrepasser les prérogatives de la propriété privée. Accroître sa protection est donc une chose moins évidente que pour une œuvre appartenant d'ores et déjà au domaine public. Pourtant, si la protection des œuvres d'art public était mise en œuvre selon la procédure que l'on a envisagée ci-dessus, les œuvres d'art présentes dans un espace ouvert au public, ou dans un espace public soumis à autorisation d'occupation émanant des pouvoirs publics mais appartenant à une personne privée, pourraient être protégées grâce à la même procédure. Cela devient d'autant plus légitime de protéger aussi ces œuvres dont la propriété est privée mais dont le statut physique est « public », dans le sens où elles sont accessibles à tous.

Les œuvres concernées sont donc soit des œuvres créées suite à des commandes privées, soit des œuvres de *street art* créées indistinctement sur des immeubles privés ou publics mais la plupart du temps illégalement. Lorsque ces dernières œuvres ne sont pas recouvertes ou nettoyées et qu'elles deviennent une partie du territoire, que les habitants et usagers se l'approprient, alors pourquoi ne pas les préserver de toute aliénation future, y compris d'une revente éventuelle ? En l'occurrence, une œuvre d'art implantée physiquement dans le sol fait rarement l'objet de vente, quoique certaines pratiques douteuses émergent outre-atlantique¹⁸⁵, et la problématique de l'exportation de l'œuvre pour la revendre rencontrée par les objets classés d'office n'est pas forcément pertinente. En revanche, la protection aurait pour objectif de préserver un patrimoine culturel situé en extérieur et propice aux aliénations. Lorsqu'on a affaire à une œuvre créée illégalement, il est aisé de percevoir en quoi le droit de propriété serait légitime à primer sur la préservation de l'œuvre. En revanche, on peut aussi se deman-

¹⁸⁵ Récemment certains galeristes et commissaires-priseurs principalement aux Etats-Unis se ruent sur des œuvres de *street art* d'artistes renommés et n'hésitent pas s'en emparer en découpant physiquement un morceau de mur pour pouvoir vendre l'œuvre ensuite

der si certaines œuvres d'art créées illégalement, mais présentant un réel intérêt pour le patrimoine culturel, ne mériteraient-elles pas d'être protégée à cet égard ? La qualité d'œuvre pourrait-elle finalement primer sur le caractère privé du support ? (b)

b. De la prévalence au dépassement du support privé

Le support privé peut être une entrave à la protection d'une œuvre d'art pour plusieurs raisons. La première est que le droit pénal sanctionne le *street art* et punit « *le fait de tracer des inscriptions, des signes ou des dessins, sans autorisation préalable, sur les façades, les véhicules, les voies publiques ou le mobilier urbain* ». Le délit constitué est la dégradation de biens d'autrui¹⁸⁶. Lorsqu'il n'en résulte qu'un dommage léger, l'article L322-1 du Code pénal prévoit que la peine consiste en une amende de trois mille sept cent cinquante euros et un travail d'intérêt général. L'artiste agit dans l'illégalité et son action est répréhensible. Quant à la question de savoir si le caractère illicite de l'œuvre l'empêche d'être protégée par la propriété intellectuelle, la Cour de Cassation a déclaré le 28 septembre 1999 qu'« *en l'absence de la preuve de son caractère illicite, une œuvre [...] bénéficie de la protection accordée par la loi sur la propriété littéraire et artistique* ». Il s'agissait en l'espèce d'un film pornographique¹⁸⁷. La Cour de Cassation affirme que le droit d'auteur ne doit pas être un instrument de censure et qu'une œuvre, même immorale, est protégée. Pour autant, cela signifie également que la protection du droit d'auteur disparaît quand l'illicéité est prouvée. Or l'article L322-1 du Code pénal proscriit les œuvres de *street art*. Dès lors, un graffiti non autorisé (ce qui est aisé à prouver), ne devrait pas être protégé.

Une seconde raison pouvant entraver la protection de ce type d'œuvre est le fait que le propriétaire puisse continuer à jouir pleinement de son bien, et en conserver un usage normal. Une jurisprudence particulièrement intéressante de septembre 2006 remet en cause la position classique de la jurisprudence à l'aune de ce fondement. En l'espèce, des graffitis avaient été

¹⁸⁶ Article L322-1 alinéa 2 du Code pénal

¹⁸⁷ CCass, Crim, 28 septembre 1999, n° 98-83.675, Publié au bulletin

réalisés sur des trains de la SNCF et des photographies de ces graffitis étaient parues dans le magazine Graff it. La SCNF avait alors assigné la revue en justice, arguant de son droit à l'image sur les wagons. La Cour avait alors rétorqué que les photographies n'avaient pas provoqué un trouble anormal au propriétaire du bien susceptible de le gêner dans son utilisation, et que dès lors l'atteinte au droit à l'image n'était pas fondée. La publication des photographies dans le magazine n'avait pas provoqué de trouble et le magazine n'était donc pas punissable. Le trouble anormal dans l'usage d'un bien est difficile à prouver. Pour la Cour administrative d'appel de Paris, confirmée dans son argumentaire par le Conseil d'Etat, ce n'étaient pas les wagons qui faisaient avant tout l'objet d'une publication, mais bien les graffitis qui avaient été réalisés sur les wagons :

« Les wagons reproduits ne le sont que de façon accessoire, c'est-à-dire en tant que support d'œuvres éphémères, les graffitis, qui, eux, sont reproduits de façon principale »¹⁸⁸.

La Cour évoque à mots couverts l'éternel conflit entre le droit du propriétaire et la liberté d'expression¹⁸⁹. En l'espèce le train était devenu le support « accessoire » de l'œuvre de *street art*, consacrant les œuvres en elles-mêmes et ceci malgré leur illicéité. Cette position évite la condamnation du *street artist* pour avoir entravé l'usage du bien, devenu support matériel de l'œuvre, et accessoire par la même occasion.

L'œuvre d'art même illicite bénéficierait donc du statut d'œuvre de l'esprit et de la protection de la propriété intellectuelle, malgré le droit de propriété grevant le support matériel de l'œuvre, et malgré l'absence d'autorisation de réaliser l'œuvre. Il en découle deux problématiques. La première étant que cette jurisprudence entrouvre une voie de reconnaissance pour le *street art*, qui trouverait pourtant ses limites lorsqu'elle serait confrontée à l'utilisation

¹⁸⁸ CE 10ème et 9ème sous-sections réunies, 23 juillet 2010, n° 318073, « *Considérant que si la publication Graff It ! [...] est principalement consacrée à la pratique du graffiti sur tout types de supports ; que la présentation des réalisations artistiques relevant de cette pratique est indissociable des supports urbains sur lesquels elles sont normalement pratiquées, supports dont l'utilisation est susceptible de recouvrir une qualification pénale* »

¹⁸⁹ CA Paris, 11e ch., sect. A, 27 sept. 2006, SNCF c/ SARL Graff it ! Des nouvelles du droit à l'image des biens, Commentaire par Christophe CARON, « Ne cause pas un trouble anormal à la SNCF la publication de photographies de trains recouverts de graffitis dans des revues spécialisées », Juris-Data n° 2006-320954

des monuments historiques et du patrimoine bâti comme support artistique, dont l'usage n'est pas la seule prérogative. Le patrimoine bâti bénéficie d'une protection supplémentaire à celle du droit de propriété s'il présente un intérêt public. Comment conjuguer la protection des biens inscrits et classés à la protection d'une œuvre d'art réalisée matériellement sur lesdits biens ? L'œuvre peut tout autant « altérer » le bien principal, que lui ajouter de la valeur, tout est une question de point de vue.

La protection pénale du patrimoine culturel fait l'objet de nombreuses dispositions répressives et d'une abondante jurisprudence. Tantôt le droit pénal ne considère pas les biens culturels comme spécifiques, et traite les infractions les concernant comme des infractions de droit pénal commun ; tantôt il institue des infractions spécifiques aux biens culturels. Le Code pénal punit la dégradation et la destruction de collections publiques et des autres biens culturels¹⁹⁰. Ces actions s'inscrivent dans un effort international de protection pénale contre le vandalisme en matière d'objets culturels¹⁹¹. Dans ce cas, pour que l'œuvre soit préservée, il faudra prouver d'une part le fait qu'elle n'altère pas le bâtiment principal et l'usage qui en est fait, et d'autre part qu'elle présente en elle-même un intérêt indéniable pour l'art, voire même qu'elle présente un intérêt social et urbain en tant qu'œuvre d'art « public ». La seconde problématique que cette décision pose est celle de savoir si l'auteur de *street art* peut jouir de son droit d'auteur sur son œuvre alors même que son acte créatif est illégal, et faire valoir la protection de son œuvre à ce titre. Cette possibilité n'est pas encore acquise, mais si l'œuvre est reconnue, l'acte artistique pourrait finir par l'être.

Parmi les premiers obstacles à la reconnaissance officielle du *street art* et à sa protection, les prérogatives liées à la propriété privée peuvent être atténuées. L'illégalité de la création de l'œuvre pose en revanche un réel problème pour arguer de la protection future de l'œuvre d'art par l'artiste son auteur. Elle devra donc émaner d'autres personnes. Cette position provient du maintien de l'ordre public. L'illégalité de l'acte créateur ne peut être « pardonnée » aux yeux de la loi sans que cela ne remette en cause l'ordre des choses (2).

¹⁹⁰ Loi du 15 juillet 1980

¹⁹¹ Convention de l'UNESCO du 14 novembre 1970 relative aux mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels

2. L'illégalité de l'acte créateur et l'ordre public

L'illicéité dans laquelle s'inscrivent les *street artists* qui s'abstiennent d'autorisation de créer sur le support qu'ils ont choisi, conduit à la remise en cause des prérogatives de l'auteur sur l'œuvre d'art (a). Cette limite se justifie par la préservation de l'ordre public, qui est une raison pouvant justifier tout type d'atteintes aux œuvres d'art présentes dans l'espace public, qu'elles soient créées légalement ou illégalement (b).

a. L'acte illégal de la création de l'œuvre et le droit d'auteur

L'œuvre d'art illicite est bien considérée comme une œuvre de l'esprit, mais son auteur ne peut pas revendiquer de droits sur ladite œuvre. A travers la décision de la SNCF une étape a été franchie dans le sens de la reconnaissance du statut d'œuvre d'art à une œuvre créée illicitement. Néanmoins, le raisonnement s'arrête au stade de l'œuvre. Effectivement, si l'on considère que l'œuvre créée illégalement est véritablement une œuvre d'art, et que son illégalité n'entache pas sa qualité de création artistique, alors il n'y a qu'un pas à franchir pour considérer que l'artiste-auteur de l'œuvre puisse faire valoir ses droits sur sa création. Nous nous trouvons donc juridiquement face au dilemme de reconnaître des droits à l'artiste-auteur sur son œuvre, alors même que son acte créateur est illégal. Or on ne peut invoquer un fait illégal pour ensuite pouvoir le consacrer au nom du principe selon lequel nul ne peut se prévaloir de sa propre turpitude¹⁹².

Le raisonnement du Conseil d'Etat n'a pas encore atteint ce stade, et il faut se demander si cela est nécessaire, et si oui, dans quelles conditions. Il faut aussi intégrer le fait que ces œuvres d'art reconnues comme telles par la puissance publique sont aussi considérées par la

¹⁹² Bien que l'adage latin *Nemo auditur propriam turpitudinem allegans* ne soit dans ce cas pas applicable (comme le rappelle la Cour de cassation, Civ. 2e, 4 février 2010, pourvoi n° 09-11.464), puisque nous sommes en droit délictuel et non contractuel, l'image est intéressante et l'intérêt de l'auteur doit être légitime pour être entendu. Comment l'auteur pourrait-il l'être alors que son action se fonde sur un acte illégal ? Telle est toute la nature du paradoxe de la protection d'œuvres de *street art*.

justice comme éphémères¹⁹³. Ainsi, toute œuvre de *street art* a vocation à être détruite, recouverte ou nettoyée. Les *street artists* eux-mêmes revendiquent le fait de créer des œuvres temporaires, éphémères, dans l'anonymat. L'argument qui pourrait être opposé à la reconnaissance des droits de l'artiste sur son œuvre créée illégalement serait donc le suivant : quel intérêt d'ouvrir à ces œuvres destinées à disparaître la protection liée au droit d'auteur ? C'est pourquoi une autre forme de protection réservée aux œuvres présentant un intérêt public au sens des critères ci-dessus évoqués, pourrait être envisagée. L'intérêt public serait la clé de voûte de cette protection, sans quoi le risque induit d'une trop grande protection de ces œuvres serait la prolifération d'œuvres de *street art* et de requêtes postérieures à leur création de la part de leurs auteurs. Les conséquences de la protection de ce type d'œuvre seraient d'une part de reconnaître implicitement *a posteriori* un acte illégal, et d'autre part de mettre en balance les droits de deux personnes présentant des intérêts divergents, comme c'est souvent le cas en matière de patrimoine.

Les œuvres de *street art* d'intérêt public seraient les œuvres qui rempliraient la double condition d'être intégrées à l'espace public et appropriées par les habitants. Une protection délimitée permettrait d'éviter des abus comme on en rencontre actuellement, à savoir la contrefaçon d'œuvres et de concepts artistiques, ou le vol pur et simple du support matériel de ces œuvres d'art aux fins de revente. En un sens, cette protection aurait pour intérêt d'éviter toute destruction automatique de ces œuvres d'art, et de préserver un patrimoine commun qui s'est forgé une légitimité de par sa seule présence. Si une protection est envisagée, le choix des œuvres à protéger doit être strictement défini et encadré pour éviter l'apparition d'artistes conventionnels et d'un art de rue « officiel ». On pourrait imaginer que cela relève de la même instance en charge de la protection des œuvres d'art public, si tant est que faire appel à ce genre d'instance ne soit pas un critère en soi de l'officialisation de l'art. Une fois l'œuvre consacrée comme œuvre protégeable, l'artiste serait le garant de sa préservation, sans quoi le risque cette fois serait que la puissance publique soit seule « gérante » de l'œuvre. Or, elle a déjà une grande mainmise sur les œuvres dans l'espace public par l'intermédiaire de la préservation de l'ordre public (b).

¹⁹³ Voir affaire SNCF c/SARL Graff it !

b. L'ordre public et l'art contemporain

L'art se confronte également au droit pénal lorsqu'une œuvre d'art public voit son avenir remis en cause par la police administrative au nom de la sauvegarde de l'ordre public. Le ministère de la Culture et de la Communication dispose d'un pouvoir de police spéciale en matière culturelle, mais qui ne concerne pas l'implantation d'œuvres d'art dans l'espace public¹⁹⁴. Les atteintes aux œuvres d'art sont généralement justifiées par la préservation de l'ordre public dans le cadre du pouvoir de police générale. L'ordre public, composé de la sécurité publique, de la salubrité et de la tranquillité publique, peut être un justificatif à ces aliénations, voire à une forme de censure de ces œuvres d'art. Jean-Marie Pontier considère qu'en matière culturelle :

*« La possibilité ou l'éventualité d'une censure peut d'autant moins être écartée que l'ordre public (dont le maintien ou la préservation est le but de la police générale) est une notion aux limites imprécises et variables, qu'il existe des raisons objectives d'établir une forme de censure (protection de certaines catégories de population, notamment les enfants, etc.) et qu'enfin l'exigence de censures est inhérente à la société parce qu'elle s'enracine dans les attentes et les peurs de cette dernière »*¹⁹⁵.

Effectivement, la préservation de l'ordre public est primordiale et une œuvre qui tombe en ruines est un facteur d'entrave à la sécurité du public. Des mesures doivent être prises tant pour prévenir le respect de l'intégrité de l'œuvre, au nom du droit moral de son auteur, que la sécurité publique au nom de l'ordre public. Dans cet exemple, on est en droit de se demander pourquoi l'œuvre a atteint un tel état. Lorsque les mesures à prendre sont d'ordre technique, tant les atteintes à l'œuvre qu'à la préservation de l'ordre public n'aurait-elles pu être évitées dès le départ, en anticipant les aléas de structure et de construction ?

¹⁹⁴ Lui permettant par exemple d'attribuer ou de refuser un visa nécessaire à l'exploitation d'un film, Décret n°2001-618 du 12 juillet 2001 modifiant le décret no 90-174 du 23 février 1990 pris pour l'application des articles 19 à 22 du code de l'industrie cinématographique et relatif à la classification des œuvres cinématographiques

¹⁹⁵ J-M Pontier, *Sur la censure*, Rec Dalloz, 10 février 1994, p45

La jurisprudence a développé d'autres critères que des critères techniques permettant de caractériser l'atteinte à l'ordre public, comme par exemple l'esthétique ou la morale. La jurisprudence du Conseil d'Etat « Conseil de fabrique de la cathédrale de Strasbourg » précisait que le propriétaire de l'œuvre d'art peut lui apporter des modifications « *dans la seule mesure où elles sont rendues indispensables par des impératifs esthétiques, techniques ou de sécurité publique, légitimés par les nécessités du service public [...]* ». Pourtant, développer ce genre de critère est dangereux et contribue à favoriser les critiques envers l'existence d'un art officiel et d'une censure de la liberté de création. Le maire, détenteur du pouvoir de police, puis le juge, sont-ils réellement en mesure de déterminer des critères esthétiques et moraux pour juger une œuvre d'art public ? Ce sont des critères d'une subjectivité certaine, extérieure à l'art contemporain, lequel ne se veut ni moral ni esthétique, mais questionnant et transgressif. A partir du moment où un commanditaire décide de créer une œuvre d'art dans l'espace public, il faut accepter ce risque. Ce risque reste mesuré, puisque l'œuvre est créée en accord avec le commanditaire public, selon une procédure de commande publique. La création de l'œuvre d'art est alors encadrée par des cahiers des charges que l'artiste doit respecter. L'artiste dans l'espace public reste contraint par de nombreuses normes, dont nous avons tenté de dresser un panorama. Une affaire concernant des œuvres d'art dans la région Lyonnaise concentre un certain nombre de ces problématiques, que nous étudierons à titre d'illustration (B).

B. L'illustration de l'affaire de la Demeure du Chaos

Les contraintes imposées à l'artiste qui agit dans l'espace public peuvent rapidement devenir des sujétions imposées. Dès lors, la relation qui s'ensuit avec le commanditaire n'est plus une relation libre, mais quasiment une relation d'employeur à salarié. Lorsque le droit de l'urbanisme s'impose aux artistes, il encadre strictement leur travail et le soumet même parfois à autorisation administrative. L'absence d'autorisation administrative à obtenir s'avère être une exception en matière d'art public. Ainsi, le droit influe directement sur la création, la production et la concrétisation de l'œuvre d'art public. La pertinence du rôle du droit à cet égard est posée dans ses diverses dimensions à travers l'affaire (ou plutôt la « saga juridique ») de la Demeure du Chaos¹⁹⁶ (1). Cette illustration pose notamment en fond de décor la délicate mais fondamentale question de la délimitation entre espaces privé et public dans lequel l'œuvre d'art s'épanouit (2).

1. La pertinence du rôle du droit dans la production de l'art

La bataille juridique jouée par Thierry Hermann est longue et habile. Nous étudierons en détail cette procédure poursuivie jusque devant la Cour européenne des droits de l'homme qui appelle à une réflexion sur l'approche juridique actuelle de la production de l'œuvre d'art public (a). Aujourd'hui l'œuvre est tout particulièrement envisagée sous l'angle de l'esthétique et de sa structure au détriment de la créativité par le droit de l'urbanisme qui se heurte alors régulièrement au droit de la propriété intellectuelle (b).

¹⁹⁶ Annexe 34

a. Exposé de l'affaire

Thierry Ehrmann, artiste et gérant de la société Artprice, a acquis par l'intermédiaire de la société VHI (société civile immobilière) une propriété du XVII^{ème} siècle située à Saint-Romain au Mont d'Or dans le Rhône, dans laquelle il a intégré des œuvres d'art et qu'il a ainsi métamorphosée en « Demeure du Chaos ». Il a été poursuivi en justice pour avoir modifié l'aspect extérieur du bâtiment et du mur de clôture sans avoir effectué les déclarations préalables exigées par le code de l'urbanisme, en violation du plan d'occupation des sols, et sans avoir obtenu l'autorisation prévue par le code du patrimoine en raison de la proximité de monuments classés. Les premiers juges ont relaxé l'artiste et la société VHI des chefs de travaux de clôture sans déclaration et de travaux sans autorisation dans le champ de visibilité d'un monument historique et les ont déclarés coupables pour le surplus¹⁹⁷. Les deux prévenus ont interjeté appel, et le ministère public un appel incident. La Cour d'appel de Lyon a ensuite relaxé la société VHI et déclaré Thierry Ehrmann coupable du seul chef de modifications extérieures du bâtiment sans déclaration préalable, considérant qu'il n'y avait pas lieu à remise en état mais que le prévenu devait payer des dommages et intérêts à la commune¹⁹⁸. Cette dernière a formé un pourvoi devant la Cour de cassation contre l'artiste et la société VHI, et le procureur en a formé un contre l'artiste seul. Dans un arrêt du 11 décembre 2007¹⁹⁹, la juridiction suprême casse l'arrêt et renvoie les parties devant la cour d'appel de Grenoble²⁰⁰. La Cour demande alors à l'artiste la remise en état de la maison dans un délai de neuf mois, sous astreinte de soixante quinze euros par jour et le condamne à payer une amende de trente mille euros. L'artiste se pourvoit en cassation et la Cour rejette son pourvoi le 15 décembre 2009²⁰¹. Il engage alors un recours devant la Cour européenne des droits de l'homme (CEDH) qui dé-

¹⁹⁷ TI Grenoble, 16 février 2006

¹⁹⁸ CA Lyon, 13 septembre 2006

¹⁹⁹ Crim, 11 décembre 2007, n°06-87.445, Bull Crim 2007, n°306, RDI 2008. 275, obs G.Roujour de Boubée ; AJ Pénal 2008.135, obs G. Roussel ; 15 déc 2009, n°09-80.709. « *Encourt la cassation l'arrêt de cour d'appel qui relaxe une société civile immobilière du chef d'infraction aux dispositions du plan d'occupation des sols, sans rechercher si les travaux litigieux sont conformes aux dispositions suffisamment claires et précises dudit plan, selon lesquelles l'aspect des constructions doit être en harmonie avec, d'une part les constructions voisines, et d'autre part, le caractère des sites et paysages dans lequel elle s'insère.* »

²⁰⁰ CA Grenoble, 2008

²⁰¹ Crim, 15 décembre 2009, 09-80709

clare sa requête irrecevable le 16 décembre 2009²⁰². Un des moyens portait sur la violation de l'article 10 de la Convention européenne des droits de l'homme²⁰³ (Conv EDH) protégeant la liberté d'expression²⁰⁴. La Cour européenne des droits de l'homme a donc examiné le fait de savoir s'il y avait atteinte à la liberté d'expression et elle a considéré que ce n'était pas le cas. La liberté d'expression peut dans certains cas être limitée par les Etats. A ce titre, elle a estimé la requête de l'artiste irrecevable.

« Ceux qui créent, interprètent, diffusent ou exposent une œuvre d'art contribuent à l'échange d'idées et d'opinions indispensable à une société démocratique. D'où l'obligation, pour l'Etat, de ne pas empiéter indûment sur leur liberté d'expression²⁰⁵. Dans l'affaire Müller et autres précitée, la Cour a mis en exergue le fait que l'artiste et ceux qui promeuvent les œuvres n'échappent pas aux possibilités de limitation que ménage le paragraphe 2 de l'article 10 [de la Convention européenne des droits de l'homme]. Quiconque se prévaut de sa liberté d'expression assume en effet, selon les propres termes de ce paragraphe, des 'devoirs et responsabilités'. Leur étendue dépend de sa situation et du procédé utilisé. La Cour ne saurait le perdre de vue en contrôlant la nécessité de la sanction incriminée dans une société démocratique. »

²⁰² Protection du patrimoine culturel, CEDH 7 juin 2011, n° 2777/10

²⁰³ « 1. Toute personne a droit à la liberté d'expression. Ce droit comprend la liberté d'opinion et la liberté de recevoir ou de communiquer des informations ou des idées sans qu'il puisse y avoir ingérence d'autorités publiques et sans considération de frontière. Le présent article n'empêche pas les Etats de soumettre les entreprises de radiodiffusion, de cinéma ou de télévision à un régime d'autorisations.

2. L'exercice de ces libertés comportant des devoirs et des responsabilités peut être soumis à certaines formalités, conditions, restrictions ou sanctions prévues par la loi, qui constituent des mesures nécessaires, dans une société démocratique, à la sécurité nationale, à l'intégrité territoriale ou à la sûreté publique, à la défense de l'ordre et à la prévention du crime, à la protection de la santé ou de la morale, à la protection de la réputation ou des droits d'autrui, pour empêcher la divulgation d'informations confidentielles ou pour garantir l'autorité et l'impartialité du pouvoir judiciaire. »

²⁰⁴ Extrait de la décision récapitulant les moyens invoqués : « Invoquant les articles 10 de la Convention et 1 du Protocole no 1, les requérants dénoncent une atteinte à leur liberté d'expression artistique. Ils se plaignent de ce que les juridictions internes aient considéré que la dispense de déclaration préalable de travaux prévue par l'article R. 421-1 du code de l'urbanisme pour les oeuvres d'art « n'excédant pas douze mètres de hauteur et quarante mètres cubes de volume » ne leur était pas applicable. Ils estiment que les juridictions internes n'ont pas caractérisé en quoi il était proportionné au but légitime poursuivi par ces règles d'urbanisme de sanctionner des oeuvres artistiques apposées sur les façades et sur le mur d'enceinte de la « Demeure du Chaos ». Ils allèguent que la mesure de restitution des lieux ordonnée par les juridictions internes, de par son caractère irréversible et définitif, portent une atteinte disproportionnée à leur liberté d'expression artistique. »

²⁰⁵ CEDH, Müller et autres c. Suisse, 24 mai 1988, § 33, série A no 133

Avant de revenir plus en détail sur la question de la liberté d'expression abordée par la Cour européenne des droits de l'homme et les entorses qu'elle envisage, intéressons nous aux griefs reprochés à l'artiste qui tenaient d'une part à ce qu'il n'ait pas fait de déclaration pour les travaux effectués sur les bâtiments extérieurs et le mur de clôture, et d'autre part à ce qu'il n'ait pas demandé d'autorisation au titre des monuments historiques eu égard à la co-visibilité de la Demeure du chaos et d'un bâtiment classé, conformément au Code du patrimoine. Il n'importait pas en l'espèce de savoir si l'autorisation aurait pu être donnée, mais seulement le fait que l'artiste aurait dû en faire la demande. L'administration aurait pu considérer que l'autorisation n'était pas nécessaire, mais l'artiste ne pouvait en juger seul *a priori* et la demande devait être effectuée. L'artiste arguait pour se défendre qu'aucune déclaration ni demande d'autorisation n'était nécessaire, puisqu'aucune de ses œuvres prises individuellement ne le nécessitait. Or, le juge n'a pas examiné les œuvres une par une, mais il a bel et bien considéré l'ensemble des œuvres composant la Demeure du chaos pour argumenter sa décision. Le juge persiste et le précise très clairement : c'était bien l'ensemble des œuvres qui était visé aux débats, les œuvres n'avaient pas besoin d'être mentionnées et décrites individuellement pour être intégrées à cet ensemble²⁰⁶. Pour le juge, les œuvres sont considérées comme un ensemble indivisible créant l'œuvre monumentale qu'est la maison, ainsi que l'artiste l'a souhaité, et ce même si chacune des œuvres prise individuellement conserve sa nature d'œuvre d'art. Il était donc nécessaire d'obtenir une autorisation pour cet ensemble d'œuvres constituant la Demeure du Chaos :

« Les œuvres ne sont pas envisagées comme 'multiples et distinctes, quoique juxtaposées et parfois même superposées', mais quand ce sont des interventions de surface réalisées sur un support, les murs, auquel elles s'incorporent [sont] indissociables de leur support et forment l'œuvre d'art monumentale revendiquée par [l'artiste]. »²⁰⁷

²⁰⁶ Extrait de la décision « *Les œuvres qui ne sont pas des créations graphiques rouges ou noires ou des pierres noires insérées dans les murs n'en étaient pas exclues sous prétexte qu'elles n'étaient pas mentionnées clairement et individuellement* »

²⁰⁷ Extrait de la décision

Cette Demeure est en réalité une œuvre collective²⁰⁸ monumentale qui aurait nécessité l'aval d'un permis de construire et une déclaration conformément au Code de l'urbanisme. La Cour précise d'ailleurs que « *la poursuite n'a pas trait à l'édification d'une œuvre d'art mais à la modification apportée à des constructions existantes par des réalisations qui en affectent profondément l'aspect extérieur* ». Le fait qu'il s'agisse d'une œuvre d'art n'est presque pas prépondérant aux débats tant la Haute juridiction est focalisée sur des considérations urbanistiques au sujet de la construction constituant la Demeure du chaos. Ce sont les modifications apportées aux constructions qui le sont. Les droits de l'artiste sur l'œuvre d'art n'interviennent qu'en second lieu, derrière les prescriptions d'urbanisme et celles plus contraignantes de la protection du patrimoine.

Condamné par la Cour de cassation qui a renvoyé l'affaire devant la Cour d'appel de Grenoble pour le prononcé du jugement, Thierry Ehrmann était censé remettre le lieu en l'état, sous astreinte. L'artiste s'étant bien gardé d'obéir depuis toutes ces années en remettant le lieu en l'état ou en retirant des œuvres, la Cour d'appel de Grenoble s'était alors prononcée pour un durcissement de la sanction :

« La cour d'appel de Grenoble a déclaré M. X... coupable de plusieurs infractions au code de l'urbanisme et au code du patrimoine, le condamnant à une peine d'amende, ordonnant sous astreinte une remise en état des lieux limitée ; que l'injonction de remise en état n'ayant pas été suivie d'effets, la même cour a été saisie aux fins de relever le montant de l'astreinte ».

L'artiste s'est alors à nouveau pourvu en cassation. La Cour s'est prononcée le 24 juin 2014²⁰⁹, en faveur du requérant, créant un nouveau rebondissement de taille dans l'affaire de la Demeure du Chaos, considérant que le prévenu étant sous curatelle au moment du prononcé de la remise en état du lieu, sa curatrice aurait dû être convoquée aux débats. Cela n'a pas été

²⁰⁸ Article L113-2 du Code de la propriété intellectuelle, « *Est dite collective l'œuvre créée sur l'initiative d'une personne physique ou morale qui l'édite, la publie et la divulgue sous sa direction et son nom et dans laquelle la contribution personnelle des divers auteurs participant à son élaboration se fond dans l'ensemble en vue duquel elle est conçue, sans qu'il soit possible d'attribuer à chacun d'eux un droit distinct sur l'ensemble réalisé.* »

²⁰⁹ Crim, 24 juin 2014, arrêt n°3349 (13-84.364)

fait et a entraîné de ce fait la cassation de l'arrêt d'appel²¹⁰. Ce dernier élément n'apporte pas de réponse supplémentaire aux questions posées au sujet des règles d'urbanisme confrontées à la liberté d'expression, mais il méritait d'être nommé comme élément des péripéties judiciaires entourant cet étrange lieu. Revenons à présent sur les arguments proposés par la Cour européenne des droits de l'homme envisageant la limitation de la liberté d'expression par les règles d'urbanism (b).

b. De l'urbanisme à la liberté d'expression

La Convention européenne des droits de l'homme (CEDH) envisage des restrictions à la liberté d'expression que les Etats sont libres de mettre en place. Dans l'affaire de la De-meure du Chaos, la CEDH a estimé que l'ingérence de la justice dans la liberté d'expression était légitime principalement parce qu'elle était prévue par les dispositions du Code de l'urbanisme²¹¹. L'article L110 du Code de l'urbanisme prévoit que la préservation du territoire, pa-

²¹⁰ « Attendu que, pour écarter le moyen de nullité tiré par le prévenu de l'absence de convocation de sa curatrice aux débats, l'arrêt attaqué énonce que les poursuites ont été engagées le 22 juillet 2005, avant l'entrée en vigueur de l'article 706-113 du code de procédure pénale, issu de la loi du 5 mars 2007, que l'intéressé n'a pas fait connaître qu'il bénéficiait d'une curatelle et qu'en outre, la mesure de remise en état des lieux n'a pas la nature d'une sanction pénale. Mais attendu qu'en se déterminant ainsi, alors que les réquisitions aux fins de relèvement d'astreinte étaient postérieurs à l'entrée en vigueur de la loi du 5 mars 2007 et que la mesure de curatelle, ayant été publiée, était nécessairement connue du ministère public, la cour d'appel a méconnu le texte susvisé et le principe sus énoncé. D'où il suit que la cassation est encourue »

²¹¹ Articles L480-4, L480-5, L160-1 du Code de l'urbanisme, L624-3 du Code du patrimoine :

« Sont punies des peines prévues à l'article L. 480-4 du code de l'urbanisme :

1° La réalisation, sans l'autorisation prévue par l'article L. 621-31, de toute opération de nature à affecter l'aspect d'un immeuble situé dans le champ de visibilité d'un édifice classé ou inscrit parmi les monuments historiques ;

2° Les infractions aux prescriptions visées par l'article L. 621-32 imposées pour la protection de l'immeuble classé ou inscrit.

Les dispositions des articles L. 480-1, L. 480-2, L. 480-3 et L. 480-5 à L. 480-9 du code de l'urbanisme sont applicables aux infractions prévues aux précédents alinéas, sous la seule réserve des conditions suivantes :

a) Les infractions sont constatées en outre par les fonctionnaires et agents commissionnés à cet effet par le ministre chargé de la culture et assermentés ;

b) Pour l'application de l'article L. 480-5 du code de l'urbanisme, le tribunal statue soit sur la mise en conformité des lieux avec les prescriptions formulées par le ministre chargé de la culture, soit sur leur rétablissement dans l'état antérieur ;

c) Le droit de visite prévu à l'article L. 460-1 du code de l'urbanisme est ouvert aux représentants du ministre chargé de la culture ; l'article L. 480-12 du code de l'urbanisme est applicable. »

trimoine commun de la Nation, est assurée par chaque collectivité publique²¹². En cela, elle peut l'ériger en but légitime à limiter certaines prérogatives et placer les actions qui en découlent à un niveau supérieur dans la hiérarchie des intérêts publics. L'urbanisme a pour fonction la régulation des comportements, et constitue une condition d'harmonisation de la vie sociale. Il peut affecter une modalité d'exercice de la liberté d'expression dès lors que le but est légitime et la mesure proportionnée. Selon les juridictions internes, l'ingérence contestée visait à assurer la défense de l'ordre public. La Cour estime que la défense de l'ordre public renvoie à la protection des droits d'autrui²¹³. L'ingérence contestée avait ainsi pour objet d'assurer, à travers le contrôle des constructions et travaux réalisés à proximité, un environnement de qualité aux éléments du patrimoine national protégés.

« L'expression, y compris 'artistique', ne justifie pas tout et, singulièrement, pas que l'on se dispense de respecter les règles d'urbanisme. C'est l'un des enseignements de la décision Ehrmann qui fournit l'épilogue du feuilleton de la 'Demeure du chaos'²¹⁴. La Cour admet la justification de la condamnation d'une personne ayant, sans autorisation, réalisé une 'œuvre' en modifiant l'aspect extérieur d'une propriété située en visibilité avec deux monuments historiques. Si la condamnation est bien une ingérence dans l'exercice de la liberté d'expression, celle-ci est justifiée par l'objet de la réglementation d'urbanisme qui est 'd'assurer, à travers le contrôle des constructions et travaux réalisés à proximité, un environnement de qualité aux éléments du patrimoine national protégés'. [...] Dans le match opposant patrimoine culturel et création artis-

²¹² « Le territoire français est le patrimoine commun de la nation. Chaque collectivité publique en est le gestionnaire et le garant dans le cadre de ses compétences. Afin d'aménager le cadre de vie, d'assurer sans discrimination aux populations résidentes et futures des conditions d'habitat, d'emploi, de services et de transports répondant à la diversité de ses besoins et de ses ressources, de gérer le sol de façon économe, de réduire les émissions de gaz à effet de serre, de réduire les consommations d'énergie, d'économiser les ressources fossiles d'assurer la protection des milieux naturels et des paysages, la préservation de la biodiversité notamment par la conservation, la restauration et la création de continuités écologiques, ainsi que la sécurité et la salubrité publiques et de promouvoir l'équilibre entre les populations résidant dans les zones urbaines et rurales et de rationaliser la demande de déplacements, les collectivités publiques harmonisent, dans le respect réciproque de leur autonomie, leurs prévisions et leurs décisions d'utilisation de l'espace. Leur action en matière d'urbanisme contribue à la lutte contre le changement climatique et à l'adaptation à ce changement. »

²¹³ Müller et autres, *cf supra*

²¹⁴ CEDH, 7 juin 2011, n° 2777/10

*tique, la Cour reconnaît aux autorités nationales le pouvoir d'apprécier ce qui constitue l'intérêt général de la communauté. »*²¹⁵

La Cour a considéré pour fonder sa décision que la protection du patrimoine culturel d'un pays constituait un but légitime²¹⁶, compte tenu de la marge de discrétion dont jouissent les autorités nationales dans l'appréciation de ce qui constitue l'intérêt général de la communauté²¹⁷. A cet égard, la Cour se réfère en particulier au texte de la Convention-cadre du Conseil de l'Europe sur la valeur du patrimoine culturel pour la société, adoptée le 27 octobre 2005, qui affirme notamment que la conservation du patrimoine culturel et son utilisation durable ont comme but le développement humain²¹⁸. Tous ces arguments font état de la liberté d'action laissée aux Etats pour s'immiscer dans toute création. Lorsque la création dans l'espace public, voire dans l'espace privé visible depuis l'espace public, ne répond pas aux attentes des pouvoirs publics relatives à « *l'utilisation durable du patrimoine culturel* », ceux-ci ont toute légitimité à s'en mêler. Le droit de l'urbanisme prend alors le pas sur la liberté de création. D'autres motifs comme la sécurité du public ou la protection de l'environnement peuvent également être entendus légitimement pour contrer la liberté artistique. Néanmoins on ne peut que se demander si dans l'affaire de la Demeure du chaos le motif principal n'était pas au fond, le rejet de l'esthétique de l'œuvre qui reflète réellement un monde obscur.

²¹⁵ François Guy TRÉBULLE, « Droit de l'environnement », D. 2011. 2694

²¹⁶ Extrait de la décision : « Cette ingérence était « prévue par la loi », à savoir par les articles L. 480-4, L. 480-5 et L. 160-1 du code de l'urbanisme et L. 624-3 du code du patrimoine. Selon les juridictions internes, l'ingérence contestée visait à assurer la défense de l'ordre. La Cour estime que la défense de l'ordre renvoie à la protection des droits d'autrui (voir, *mutatis mutandis*, Müller et autres, précitée, § 30). [...] En l'espèce, la Cour considère qu'il s'agit d'un *but légitime* dans le cadre de la protection du patrimoine culturel d'un pays, compte tenu également de la marge de discrétion dont jouissent les autorités nationales dans l'appréciation de ce qui constitue l'intérêt général de la communauté (voir, *mutatis mutandis*, Beyeler c. Italie [GC], no 33202/96, § 112, CEDH 2000-I). [...] Sans entrer dans la controverse relative au statut d'œuvre d'art de la « Demeure du Chaos », les tribunaux ont légitimement pu considérer que la réglementation de l'urbanisme poursuivait un but légitime, assurait une fonction de régulation des comportements en matière d'utilisation des sols et contribuait à créer les *conditions d'harmonisation de la vie sociale*. La Cour estime, à l'instar des juridictions internes, que ces règles édictées en matière d'urbanisme constituaient des mesures nécessaires, dans une société démocratique, à la défense de l'ordre, lequel impliquait que soit assurée *la protection du patrimoine commun et le respect de la volonté collective exprimée dans les choix urbanistiques*. Dans ces conditions, la Cour est d'avis que les motifs invoqués par les autorités internes étaient à la fois pertinents et suffisants »

²¹⁷ Beyeler c. Italie [GC], n° 33202/96, § 112, CEDH 2000I

²¹⁸ Préambule (extrait) : « *mettant en exergue la valeur et le potentiel du patrimoine culturel bien géré en tant que ressource de développement durable et de qualité de la vie dans une société en constante évolution* » titre 1, article 1, c) « *Les Parties à la présente convention conviennent de faire ressortir que la conservation du patrimoine culturel et son intervention durable ont comme but le développement humain et la qualité de la vie* »

Cette affaire de la Demeure du chaos pose en filigrane la question de la délimitation entre espace public et espace privé. Effectivement, toute l'affaire se concentre autour d'œuvres conçues et réalisées dans un espace privé, mais celles-ci réunies forment une œuvre gigantesque prenant une place considérée comme invasive dans l'espace public. Bien que les fondements juridiques de la décision de justice portent uniquement sur des questions d'urbanisme et de structure de l'œuvre, au fond, on peut se demander quelle ingérence les pouvoirs publics peuvent exercer sur l'art, y compris dans l'espace privé, dès lors qu'il interagit avec l'espace public par sa monumentalité ou sa visibilité (2).

2. La délicate définition d'une œuvre « publique »

La délimitation entre espaces public et privé relève particulièrement du droit de propriété. Pour autant, le fait que l'œuvre soit publique ou privée n'est pas un critère suffisant pour la qualifier. En effet, les décisions de justice prouvent toutes les nuances qui existent pour caractériser ces deux sphères et le pouvoir d'ingérence des pouvoirs publics dans le cadre privé. Ces nuances sont à appréhender au regard de la liberté de création. Les pouvoirs publics ont un rôle à jouer pour sauvegarder la sphère privée, mais qu'en est-il lorsqu'ils s'ingèrent dans la sphère privée au nom de l'ordre public, et qui plus est à l'encontre d'une œuvre de l'esprit ? (a) Quel est le rôle des pouvoirs publics lorsque la distinction entre sphères privée et publique se rétrécit par l'ampleur physique de l'œuvre d'art située sur un terrain privé ? (b)

a. Du rôle des pouvoirs publics

Dans l'affaire de la Demeure du chaos, la CEDH appuie sa décision et l'ensemble de son raisonnement sur les limites qu'un Etat peut apporter à la liberté d'expression protégée par l'article 10 de la Convention européenne des droits de l'homme, au nom de principes fon-

damentaux comme la protection du patrimoine. Sans trancher, elle laisse la possibilité à chaque Etat de déterminer quelle est la réponse proportionnée et légitime à apporter à toute atteinte. La France y répond à travers ses normes d'urbanisme et le Code du patrimoine, faisant primer la protection du patrimoine protégé et les normes esthétiques sur la liberté d'expression. Plusieurs questions se posent à nous : tout d'abord, dans quelle mesure la justice peut-elle porter un regard sur la création dans l'espace privé au nom de normes régissant l'espace public ? Ensuite, l'art permet-il de révéler les normes qui régissent ces espaces et leurs conflits ?

Dans l'exemple de la Demeure du chaos, l'œuvre est placée sur un terrain privé. Dès lors, on peut valablement se demander si le raisonnement aurait été le même sur un terrain public. S'il avait été question d'ériger une telle œuvre sur un terrain public, les règles d'urbanisme auraient en principe été interrogées dès le départ, et cette situation n'aurait pas eu lieu d'être. Pourtant, l'exemple des colonnes au Palais Royal de Buren montre que les pouvoirs publics s'autorisant à se passer de demandes d'autorisations administratives n'ont pas été sanctionnée par le juge. L'autorité des décideurs en la matière, considérés comme des experts, ne pouvait être questionnée sans remettre en cause leur légitimité. La décision de justice avait alors strictement porté sur les demandes d'autorisations administratives, et non pas sur l'esthétique, ou le sens de l'œuvre qui faisaient alors débat. Au contraire, l'affaire de la Demeure du chaos se concentre implicitement autour d'un débat esthétique, bien que le juge se refuse à raison à l'admettre. C'est la nature de la Demeure qui a déclenché une telle violence envers elle. Les œuvres étant réalisées par des personnes différentes, sous l'égide de l'artiste Thierry Ehrmann pour arriver au but final de la Demeure du Chaos, l'œuvre totale correspondrait à la définition de l'œuvre collective²¹⁹. L'œuvre d'art collective est donc sur le même pied d'égalité qu'une œuvre d'art réalisée par un seul auteur à partir du moment où, dans son ensemble, elle répond aux limites de construction.

²¹⁹ Article L113-2 Créé par Loi 92-597 1992-07-01 annexe JORF 3 juillet 1992

« Est dite de collaboration l'œuvre à la création de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques. Est dite composite l'œuvre nouvelle à laquelle est incorporée une œuvre préexistante sans la collaboration de l'auteur de cette dernière. Est dite collective l'œuvre créée sur l'initiative d'une personne physique ou morale qui l'édite, la publie et la divulgue sous sa direction et son nom et dans laquelle la contribution personnelle des divers auteurs participant à son élaboration se fond dans l'ensemble en vue duquel elle est conçue, sans qu'il soit possible d'attribuer à chacun d'eux un droit distinct sur l'ensemble réalisé. »

Face à la construction et à la réalisation au fil du temps d'œuvres d'art sur un terrain privé, dont la mise en commun a pour ambition un projet d'œuvre plus vaste, le droit a réagi de manière virulente. Les œuvres monumentales, collectives (ou non, mais justifiant une certaine taille), y compris situées sur des terrains privés, et *a fortiori* si ledit terrain privé se trouve proche de monuments protégés, sont soumises à l'appréciation esthétique autant que normative des pouvoirs publics. La protection du patrimoine, et la définition de ce terme, sont assurées par les pouvoirs publics. La simple « *co-visibilité depuis un monument historique* », bien que contestable parce qu'à peine établie par un expert hésitant est suffisante pour déclarer l'atteinte. C'est ce qui a poussé la Cour à rendre cette décision, et à prononcer la remise en état de la Demeure.

S'il est du ressort des pouvoirs publics de faire primer le patrimoine sur toute autre forme de création, cela ne saurait être mis en œuvre sans une sage proportionnalité, et l'assurance d'une adéquation à chaque cas d'espèce. On l'entend bien, le patrimoine est protégé parce qu'il a été reconnu d'intérêt pour la Nation, ce que l'œuvre publique d'art contemporain n'a pas encore prouvé. Il est donc *a priori* logique que dans la hiérarchie de la création à protéger, ce soit le premier qui prime sur la seconde. Dans le cas de la Demeure du chaos le fait que l'œuvre dérange (en témoigne la création à ses côtés d'une « maison du bonheur » par un des riverains) n'a pas été étranger à sa stigmatisation. Dès lors, tous les moyens juridiques ont été bons pour la mettre en cause, et l'artiste a su utiliser toutes les failles du droit pour argumenter. Cela n'a pas suffi à éviter sa condamnation, mais a bien permis que l'œuvre s'inscrive dans le paysage pendant de nombreuses années²²⁰. A l'inverse dans l'affaire des colonnes de Buren au Palais Royal, l'initiative artistique émanant du ministère de la Culture, le juge s'était empressé de régulariser la situation et d'entériner la décision d'implanter une œuvre d'art contemporain directement sur le lieu du site classé, alors même qu'aucune autorisation n'avait été sollicitée et qu'aucune déclaration n'avait été faite. Les Sages avaient alors rappelé que « *l'atteinte aux préférences artistiques de certains n'est pas à [leurs] yeux un moyen de droit* ». Peut-être devrait-on s'en souvenir plus régulièrement... Ces exemples prouvent que l'art a un rôle intrinsèquement lié à la règle de droit :

²²⁰ Elle est d'ailleurs toujours d'actualité, et se visite.

« En ce sens, l'art peut effectivement être vu comme un moyen de réinventer, mais aussi de révéler les normes qui régissent ces espaces, c'est-à-dire l'ensemble de règles et de prescriptions sociales, plus ou moins formalisées²²¹ qui organisent leur fonctionnement, influencent les pratiques de leurs usagers et ouvrent en eux la possibilité d'une vie en commun »²²².

La question reste de savoir si l'art joue un rôle dans la « normation » ou dans la « normalisation » telles que les distingue Michel Foucault²²³. La normation correspond à un processus de mise en normes dans lequel la norme sert à définir ce qui est normal. La normalisation est le phénomène inverse dans lequel la norme est définie par ce qui est précédemment communément admis comme normal. Dans nos deux exemples, l'œuvre d'art a servi à poser la question de savoir ce qui est normal qu'il advienne de l'art confronté au patrimoine culturel et à l'espace public. Une des conséquences de ces agissements du droit a été l'élargissement de l'implication des pouvoirs publics à la sphère privée en matière de création, lorsque l'œuvre présente dans l'espace privé est visible depuis l'espace public mis en cause.

Le rôle des pouvoirs publics en matière d'art public n'est pas toujours aussi clair qu'il le devrait. La sphère publique prend aujourd'hui le pas sur une partie de la sphère privée, en matière d'art. Tentons de comprendre ce que la notion de sphère publique de la création comprend véritablement (b).

²²¹ Jacques LÉVY et Michel LUSSAULT, *Dictionnaire de la géographie*, Paris, Belin, 2003, p667

²²² Pauline GUINARD, « L'art, un outil de normalisation de la ville ? Le cas de Johannesburg », revue *Urbanités*, chronique du 25 septembre 2013

Pauline GUINARD « Les espaces publics au prisme de l'art à Johannesburg (Afrique du Sud) : Quand la ville fait œuvre d'art et l'art œuvre de ville », thèse sous la direction de Philippe Gervais- Lambony, Université Paris Ouest-Nanterre La Défense – ED 395, UMR LAVUE – Laboratoire Mosaïques

²²³ Michel FOUCAULT, *Sécurité, territoire, population: cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris, Gallimard Seuil (Hautes études), 2004

b. L'élargissement de la sphère publique de la création

La définition de la sphère publique d'intervention est à préciser, afin de comprendre ce qu'elle intègre, et si l'on peut la comparer à l'espace public.

Au Moyen-âge ce qui relevait du public était nommé *publicus*, intégrant dans sa définition la souveraineté, le pouvoir régalien et la justice. *A contrario*, le privé était ce qui relevait de la famille. Dans la période moderne ces distinctions de principe s'estompent. On vit dans « *le grand ensemble* » : c'est le temps des cités, tours, barres d'immeuble, posés de manière indifférente et agressive²²⁴. Le public devient alors le « commun » et le privé le « particulier ». Ces deux domaines peuvent s'opposer ou s'associer selon les époques ou les contextes géographiques et politiques, mais cela reste une vision assez occidentale. Thierry Paquot ne manque pas de faire le parallèle avec le monde arabe où les espaces publics sont définis par la négative « *en creux des propriétés privées* ». Implicitement, ce sont les espaces « *possédés collectivement* ». Dans le monde arabe, un espace public est un espace fréquenté par une population diversifiée, alors même que certains de ces lieux peuvent appartenir à des personnes privées. C'est une notion intéressante que de conclure à une forme de publicisation des espaces privés.

La « publicisation » des espaces privés dans la création se fait ressentir en matière de *street art* : les artistes agissent sur un mur appartenant à une personne privée et généralement sur la partie visible depuis la rue. Le mur devient un espace possédé collectivement. Or, il est admis que les propriétaires peuvent être obligés par la collectivité territoriale à nettoyer leur mur²²⁵, quand bien même ils ne sont ni à l'origine de l'œuvre, ni réfractaires à celle-ci²²⁶.

²²⁴ Thierry PAQUOT, *L'espace public*, Collection Repères, La Découverte, Paris, 2009/2011, p58

²²⁵ Par exemple : Arrêté portant réglementation sur la remise en état des immeubles privés et mobiliers urbains souillés par les tags et autres graffitis, Fait à Avignon, le 26 septembre 2010
Article 1 : Obligation est faite aux propriétaires de maintenir les façades de leur immeuble en bon état de propreté, et en particulier de procéder à l'effacement des tags et autres graffitis

²²⁶ Paul CASSIA, « Le droit de la rue », 2006, revue pouvoirs p65-85, « *juridiquement, la rue impose des droits et des devoirs aux divers utilisateurs et propriétaires* »

Au Japon, la dualité public/privé correspond quant à elle à la dualité étatique/personnel. Cette vision est trop étroite en matière de création artistique, puisque la partie visible du mur n'appartient pas à l'Etat, mais pour autant les pouvoirs publics détiennent un droit de regard sur son esthétique. De même, l'espace de la propriété privée de Thierry Ehrmann est en principe privé, pourtant les pouvoirs publics ont un droit de regard sur les œuvres qu'il installe dans son jardin. L'espace privé devient espace commun soumis à régulation.

Michel Lussault estime quant à lui que l'espace commun est entendu comme un agencement qui permet la coprésence d'acteurs sociaux, sortis de leur cadre domestique. Il démontre que c'est la normativité institutionnelle de l'espace public qui détermine l'espace privé. Ce serait alors l'espace privé qui serait défini en creux. L'espace commun enveloppe l'espace public, qui est une des modalités d'organisation possibles de l'interaction spatiale. La question se pose alors de savoir si l'espace commun ne doit pas être un « espace libre ». D'aucuns considèrent que les espaces publics doivent être appréhendés comme des espaces libres²²⁷, ce sont principalement les voiries²²⁸, mais aussi les espaces réservés à l'éducation (lycées, écoles, terrains de sport). La sphère privée de la création pourrait alors être divisée en deux parties dont l'une purement privée ne relevant que des prérogatives de son propriétaire, et l'autre entrant dans les espaces communs, tels qu'ils dépassent les espaces dits « publics », voire même qui les dépassent pour devenir des espaces « libres ». Ce raisonnement utopique nécessiterait un tout autre fondement de société et ce n'est pas l'objet de notre étude.

On appréhende les limites de la distinction entre les sphères privées et publiques dès lors que l'on parle d'œuvre d'art. Ce qui relève en principe du privé peut être régulé par les pouvoirs publics lorsque cela devient visible depuis la rue. La monumentalité de l'œuvre nécessiterait des autorisations à cause de l'espace qu'elle occupe dans le paysage. Toute œuvre peut devenir « publique » par ce vecteur, et les pouvoirs publics jouent un rôle en la matière.

²²⁷ Michel SAILLARD, ingénieur des ponts et chaussées, « Espaces libres », La revue urbanisme 'n°75-76, 1962, Ce sont les « *espaces non construits ou clôturés à des fins purement privées, c'est-à-dire, en fait, tout ce qui n'est pas bâtiments et jardins ou cours clôturés des habitations individuelles. Ils comprennent donc essentiellement les voiries : voies, parkings, places, etc. les espaces verts et les autres espaces libres : cours et jardins d'écoles et de lycée, stades, terrains de sport, etc.* ».

²²⁸ T.PAQUOT, cf supra, p86. à partir des années 1980, l'expression « espaces publics » est utilisée comme synonyme de voirie : (i) partie du domaine public affectée à des usages publics, (ii) formé par une propriété et une affectation d'usage, (iii) espaces ouverts ou extérieurs opposé aux édifices publics

L'espace dans lequel l'art public s'exprime n'est pas scindé en deux, « privé vs public », mais il est caractérisé par ses nuances. À ce titre, les pouvoirs publics ont un rôle délicat à déterminer. L'application trop stricte de la loi et des règlements peut alors aboutir à la superposition des normes applicables à l'art public, ce qui induit de trancher en faveur de l'une ou l'autre, et bien souvent de manière insatisfaisante.

CHAPITRE 2

CRITIQUE DE LA COMMANDE PUBLIQUE ET DE L'ACQUISITION DE L'ART CONTEMPORAIN

Afin de réaliser une critique constructive de la commande, et de l'acquisition de l'art contemporain par les institutions et organismes de l'art contemporain, il est nécessaire dans un premier temps de comprendre la critique consistant à qualifier l'art promu par les institutions de l'art contemporain d'art « officiel » (**Section 1**).

Puis dans un second temps, d'examiner les méthodologies utilisées au sein de la commande publique artistique. A partir des constats élaborés, nous pourrions en réaliser une analyse critique, à l'aune de l'art contemporain et de ses évolutions (**Section 2**).

Section 1. Critique de l'art promu par les institutions de l'art contemporain

Section 2. Critique des méthodologies de la commande publique artistique

Section 1. Critique de l'art promu par les institutions de l'art contemporain

Les institutions de l'art contemporain comprennent plusieurs organisations. Elles sont listées par la Charte des institutions de l'art contemporain²²⁹. Ce sont les Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC), les centres d'art, les musées, et le Fonds national pour l'art contemporain (FNAC) principalement. Les FRAC sont des vecteurs uniques de l'art contemporain. Ils ont été créés par la circulaire du 3 septembre 1982 auprès des régions dans le cadre de la politique de décentralisation de l'Etat, laquelle s'est accompagnée de la décentralisation culturelle voulue par André Malraux, premier Ministre de la culture. Celui-ci souhaite à l'époque « *rendre accessible les œuvres capitales de l'humanité au plus grand nombre possible de Français et favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit* »²³⁰. À travers les FRAC, Malraux voit un moyen d'accomplir sa mission de service public en assurant l'adéquation des équipements et services proposés et le fonctionnement respectueux des principes du service public : continuité, égalité d'accès et pluralisme²³¹. Ces institutions ne sont véritablement fonctionnelles qu'en 1986. Dans la même veine seront créées les Direction régionales des affaires culturelles (DRAC), et seront nommés des conseillers artistiques dont la mission sera de mettre en œuvre la politique du Un pourcent artistique.

²²⁹ Charte des missions de service public pour les institutions d'art contemporain du 27 novembre 2000, diffusée par Madame la ministre de la culture et de la communication Catherine Tasca. L'introduction de la charte précise qu'elle « *visé à mieux faire connaître et comprendre la politique de l'Etat vis à vis des écoles d'art, des fonds régionaux d'art contemporain et des centres d'art, tout en clarifiant les relations avec ces partenaires afin d'affirmer la liberté de création sous toutes ses formes. Elle vise également à mieux définir les responsabilités des institutions de l'art contemporain tant sur le plan artistique que sur celui de l'aménagement du territoire ou encore vis à vis des publics existants ou potentiels. Enfin, elle fixe le cadre dans lequel devront s'insérer les futurs contrats d'objectifs conclus entre l'Etat, les collectivités territoriales et ces institutions.* »

²³⁰ Décret n° 59-889 sur la mission et l'organisation du ministère chargé des Affaires culturelles : « *Le ministère chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent. Il comprend : i) un bureau du cabinet, ii) un service d'Administration générale, iii) la direction générale des Arts et Lettres, à laquelle sont rattachés des éléments des services de l'Éducation populaire qui seront déterminés par arrêté conjoint du ministre de l'Éducation nationale et du ministre de Affaires culturelles, iv) la direction de l'Architecture, v) la direction des Archives de France. En outre est rattaché au ministère chargé des Affaires culturelles, le centre national de la cinématographie.* »

²³¹ Bernard ATHENIOZ, *Le pari de la création contemporaine*, in André Malraux – Ministre, *Les affaires culturelles au temps d'André Malraux 1959 – 1969*, La Documentation Française, Paris, 1996, p35 à 47

D'abord créés sous forme associative, ils ont eu dès 2002 la possibilité de prendre la forme d'établissement public de coopération culturelle, pour plus de souplesse. L'objectif et la responsabilité des fonds régionaux d'art contemporain est triple²³² : collectionner, diffuser et soutenir la scène artistique contemporaine. Deux textes sont venus préciser leur mission de service public : la Charte des missions de service public pour les institutions d'art contemporain du 27 novembre 2000, et la Circulaire n°2002/006 du 28 février 2002 relative aux Fonds régionaux d'art contemporain. La Charte rappelle entre autres la responsabilité territoriale de ces institutions définie en trois axes : prendre en compte les spécificités du territoire, instaurer une action de mise en réseau et développer l'action internationale. Le flou des textes leur laisse une certaine marge de manœuvre.

Malgré l'efficiace affichée, au jour où nous fêtons les trente ans des FRAC, des critiques ont pourtant lieu d'être. Ainsi, dans son rapport rédigé en 2012 ayant pour objet d'étude l'art contemporain dans notre société, le Sénateur Placade, dresse un panorama du secteur, décrit les spécificités de l'art contemporain et de son marché en France, propose des actions de démocratisation de l'art d'aujourd'hui et dénonce la propension des institutions à instituer un « *art officiel* » à travers leur politique d'acquisition et de commande publique²³³ (**Paragraphe 1**). Cette critique s'applique aux FRAC et de manière sous-jacente au Centre National pour les Arts Plastiques (CNAP) et au Fonds National pour l'Art Contemporain (FNAC) ainsi qu'à toutes les institutions chargées d'acquérir des œuvres d'art (**Paragraphe 2**).

²³² Circulaire n°2002/006 du 28 février 2002 relative aux Fonds régionaux d'art contemporain

²³³ J-P PLACADE, « Agissons pour l'art d'aujourd'hui, expression vivante de notre société », rapport d'information n°34 pour la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, et la mission d'information sur l'art contemporain, 2011-2012

Paragraphe 1. La critique de l'art officiel

On entend par l'« *art officiel* » l'art contrôlé par la puissance publique et un petit nombre d'experts, centré autour d'un nombre d'artistes restreint. Cette officialisation de l'art s'explique d'une part par les choix opérés par les comités de décision lors de l'acquisition d'œuvres d'art et d'autre part, par la composition desdits comités d'experts au sein desquels la politique se mêle étroitement aux considérations artistiques (A). Afin d'assainir le système, Jacques Rigaud propose à l'occasion d'une mission pour le ministère de la Culture, d'intégrer des personnes privées dans le processus de choix des œuvres d'art contemporain constituant les collections des institutions²³⁴ (B).

A. Un groupuscule d'artistes privilégiés par les comités des FRAC

La mission de service public des FRAC consiste en la création d'une collection d'œuvres représentatives de notre temps. Ces institutions doivent donc faire des choix artistiques fondamentaux. En réalité, les institutions se concentrent autour d'un nombre d'artistes restreint. Cet état de fait a poussé les critiques à qualifier lesdits artistes d'« artistes fonctionnaires » (1). Cette critique ouverte met directement en cause les modalités de fonctionnement des FRAC. Le caractère politico-administratif des comités de sélection des œuvres est ouvertement dénoncé (2).

²³⁴ Jacques RIGAUD, « Réflexion sur la possibilité pour les opérateurs publics d'aliéner des œuvres de leurs collections », 2008

1. De la sélection d'artistes-fonctionnaires

La mission de service public des FRAC est décrite dans la charte des institutions de l'art contemporain. Ils ont pour rôle de collectionner des œuvres « *représentatives de notre temps* ». Cette tâche est ardue et divers critères de sélection ont été élaborés pour y répondre au mieux. Cependant, leur mission est aussi empreinte de la nécessité de s'inscrire dans la droite ligne des politiques culturelles promues par l'Etat et les territoires. Il leur faut alors moduler leurs acquisitions au gré de ces deux composantes (a). C'est peut-être pour cette raison que les choix artistiques réalisés manquent parfois d'originalité et que l'on constate l'apparition d'un groupuscule d'artistes favorisés des institutions et organismes culturels français appelés par la critique, « artistes fonctionnaires » (b).

a. La sélection d'œuvres représentatives de notre temps

La Charte des institutions de l'art contemporain précise que les FRAC doivent sélectionner des œuvres représentatives de l'art de notre temps et repérer « *les orientations les plus actuelles de la création* ». Ces mots font référence, on l'entend bien, à l'art contemporain, à l'art actuel, qui se définit par la période de temps dans laquelle nous vivons, et créé par des artistes vivants²³⁵. A travers ces textes, l'art contemporain ne se voit donc pas réduit à certains formats, ou même au champ des arts plastiques et graphiques.

Les FRAC doivent ensuite se concentrer sur la notion de « représentativité » de notre temps. Or, l'art qui est créé à notre époque est-il toujours représentatif de notre société ? Et y a-t-il des artistes plus représentatifs de notre temps que d'autres, et donc à privilégier ? Pour s'assurer que cette condition soit remplie, faut-il accumuler une quantité d'œuvres importante, ou au contraire choisir d'acquérir moins d'œuvres, mais en privilégiant la qualité

²³⁵ Philippe Urfalino estime que l'on peut définir l'art contemporain de deux manières : soit ce sont les œuvres d'artistes vivants ou très récemment décédés, soit ce sont les œuvres qui poursuivent la veine des avant-gardes, courant artistique qui intervient en contraste avec l'académisme et renvoie à une conception individualiste de la création. Dans P. URFALINO, C. VILKAS, *Les fonds régionaux d'art contemporain : la délégation de l'esthétique*, L'Harmattan, Paris, 2000, 205p

artistique ? La tâche de distinguer entre les différentes formes d'art, les différents artistes et courants artistiques incombe aux institutions de l'art contemporain. Collectionner l'art qui dépeindra notre société pour les générations à venir et créer un patrimoine inoubliable, nécessitent une vision artistique poussée et aguerrie. Être pertinent, tout en étant exhaustif est un objectif d'une rare difficulté. C'est pourquoi certains fonds ont fait le choix de se spécialiser dans un domaine artistique en particulier, comme le FRAC du Centre qui se concentre sur le lien entre l'architecture et l'art.

Le travail de ces fonds porte non seulement sur la recherche des artistes et œuvres représentatives de notre époque, mais également sur la détection des « *tendances actuelles significatives* ». L'adjectif « *significatives* » est empreint de flou et de subjectivité, c'est pourquoi il est nécessaire de donner un sens commun à ces termes. Est significatif ce qui peut être considéré comme tel par les acteurs du marché de l'art que sont les maisons de ventes aux enchères, les collectionneurs, les artistes eux-mêmes ou encore les experts et historiens de l'art. Les professionnels de l'art ne donnent pas objectivement une définition des tendances significatives, mais en sont les principaux créateurs à travers leurs ventes et acquisitions d'œuvres d'art. Une tendance en art fait référence au succès d'un courant artistique, d'une inclination ou d'une orientation. Pour repérer les branches « significatives » de l'art contemporain dont les œuvres sont représentatives de notre temps, les FRAC ont pour principal moyen d'action de demander conseil aux personnalités du comité technique d'achat qu'ils constituent. Grâce à l'expertise de ces intervenants, ils vont pouvoir acquérir des œuvres d'art remplissant les critères imposés, et constituer leurs collections ou plus rarement commander des œuvres. Le don, et notamment la dation en paiement²³⁶, les achats en ventes publiques ou encore les ins-

²³⁶ Créé par André Malraux en 1968, ce mécanisme permet de se libérer de l'impôt à travers l'art sous réserve que l'administration accepte l'œuvre proposée au prix du marché proposé. Pour cela elle examine l'œuvre au regard du critère de la « *haute importance artistique et/ou historique* » qu'elle peut revêtir (Suzanne Stcherbatcheff, secrétaire générale de la Commission des datations, « Quels critères pour la remise en dation d'œuvres d'art contemporain ? », Séminaire « l'art contemporain confronté au droit » du 8 juin 2006). Critère encore une fois on ne peut plus subjectif, il s'avère que les œuvres d'artistes contemporains vivants sont peu acceptées. Le plus souvent l'artiste est décédé et depuis reconnu internationalement. Dans ce cas, la puissance publique doit être prudente et proposer un prix cohérent avec le marché, sans quoi elle risque de voir l'œuvre acquise par des particuliers plus fortunés. Ce fut le cas de l'emblématique affaire sur la dation Claude Berri (Roxana Azimi, « Les héritiers de Claude Berri annulent leur dation au Centre Pompidou, préférant vendre au Qatar », *Lejournalde-sarts.fr*, 23 février 2011). En réaction à l'annulation de la dation Claude Berri le rapport du sénateur Plancade propose de mieux encadrer la procédure de dation pour plus de sécurité juridique et d'envisager la dation pour l'impôt sur le revenu.

criptions à l'inventaire restent marginales, et ne sont pas soumises à l'avis du comité technique d'achat.

La figure 1 représente la répartition des modes d'acquisition des œuvres dans les FRAC : soixante-seize pourcent des œuvres sont issus d'acquisitions, seize pourcent de dons, et moins de deux pourcent sont issus de processus de commande.

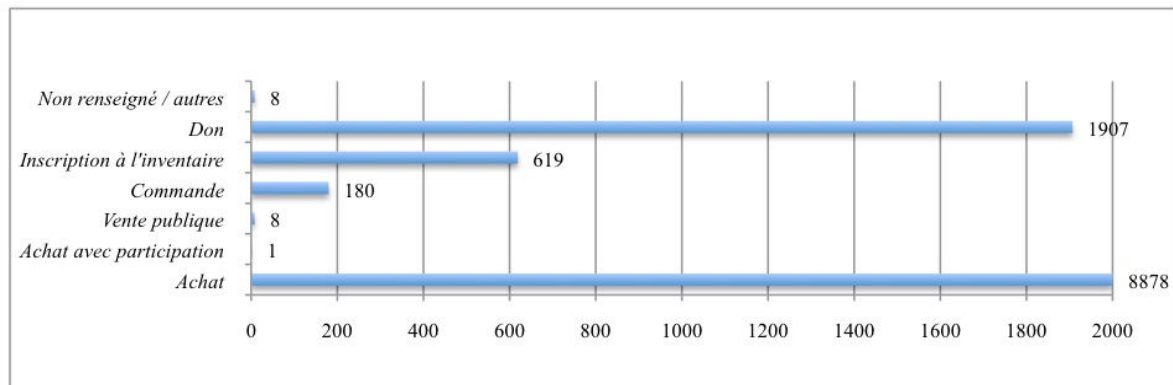


Figure 1. Mode d'acquisition des œuvres (étude sur 8 FRAC)²³⁷

Afin de sélectionner les œuvres d'art et les artistes dignes d'intérêt au *visu* des exigences de la Charte des institutions de l'art contemporain, il est intéressant de porter un regard sur les critères retenus par le Fonds national pour l'art contemporain (FNAC) pour choisir une œuvre à acquérir. C'est grâce à ce travail de sélection et de définition que Sébastien Faucon, conservateur au FNAC, peut affirmer qu' « *aujourd'hui on peut certes rater une pièce ou un artiste, mais pas une tendance* »²³⁸. Les critères de choix sont considérés par les professionnels des institutions de l'art contemporain comme étant pertinents, et efficaces dans la recherche d'œuvres. Ainsi, les comités techniques d'achat des institutions se posent les questions suivantes :

²³⁷ Notre étude porte sur les données communiquées par les FRAC. Les 8 FRAC concernés en l'occurrence sont : FRAC Picardie, FRAC Ile-de-France, FRAC Bretagne, FRAC Languedoc-Roussillon, FRAC Champagne-Ardenne, FRAC Limousin, FRAC Basse-Normandie, FRAC Alsace. Ces données peuvent être considérées comme représentatives des plus grosses collections des FRAC de France (à l'exception du FRAC de Villeurbanne qui est absent de la liste). Extrait de l'annexe X (tableau de données des FRAC). Cette figure constitue une analyse d'un tableau de données faisant l'objet d'une recherche de cette thèse, que nous retrouverons en Annexes 2 et suivantes.

²³⁸ Emmanuelle LEQUEUX et Judicaël LAVRADOR, Dossier « Enquête sur le fonds national d'art contemporain – que collectionne l'Etat ? », Beaux Arts Magazine, octobre 2011, p63 et p56 à 65

- *L'artiste est-il déjà présent dans les collections publiques ?* Ce critère dépend d'une analyse objective de la collection, il est aisé d'y répondre par l'affirmative ou la négative.
- *Si oui, est-il nécessaire de compléter ce corpus ? Si non, faut-il y remédier ?* Par cette question, la subjectivité est de mise, il est alors fait appel au professionnalisme des experts auxquels a été délégué le choix esthétique. Il faut déterminer la qualité de l'œuvre et de l'artiste, à l'aune de connaissances pointues en histoire de l'art, d'une fine analyse du marché, et d'un sens aiguisé de l'impact d'une œuvre dans le futur : il faut être un peu visionnaire. La réponse à cette question dépend aussi de choix politiques et de goûts personnels. Les experts peuvent se baser sur le marché de l'art pour déterminer s'il est nécessaire de compléter la collection avec une ou des œuvres de l'artiste examiné en comité.
- *L'œuvre est-elle un maillon essentiel du parcours de l'artiste ou une simple transition ? Comment l'œuvre s'inscrit-elle dans l'histoire de l'art contemporain ?* La réponse à ces questions doit être fondée sur des éléments scientifiques, éventuellement le travail d'historiens de l'art ou d'experts de cet artiste ou de ce courant. C'est une manière d'inclure une base objective aux critères de décision.
- *Son prix est-il juste et légitime ?* La question de la valeur de l'œuvre est complexe, et de nombreux auteurs ont étudié le sujet. Aristote a été le premier auteur connu à faire la distinction entre la valeur d'échange et la valeur d'usage. La valeur d'échange découle d'une notion subjective, elle est donc difficilement chiffrable, tandis que la valeur d'usage ne se réfère pas à l'utilité d'un objet, mais à ce qui en est fait. Au-delà de la valeur d'échange et d'usage, la rareté de l'œuvre est un critère essentiel à prendre en compte pour en déterminer le prix. En matière d'art contemporain on peut se référer soit à l'une soit à l'autre de ces valeurs. La seule manière de les quantifier est de se référer aux prix du marché, ainsi qu'à l'historique des ventes de l'artiste ou d'artistes proches. L'âge du peintre, sa renommée, le temps passé à la réalisation de l'œuvre et

les matériaux utilisés sont autant d'éléments déterminants²³⁹. Le prix légitime sera celui qui emportera l'approbation du comité d'acquisition à l'examen de l'ensemble des sous-questions évoquées²⁴⁰.

- *Vaut-il mieux acheter telle pièce onéreuse d'un artiste estimé ou plusieurs de jeunes méconnus ? Et faut-il acheter cette œuvre tant que son auteur n'est pas connu au risque de se tromper ou attendre qu'il murisse au risque de voir les prix « exploser » ?* C'est l'expertise des professionnels composant le comité qui pourra déterminer des arguments en faveur ou en défaveur d'un artiste ou d'une œuvre. La réponse à cette question réside aussi dans les grands axes développés dans les politiques d'acquisition menées par les FRAC.

Pour avoir un aperçu de la pertinence de ces critères et de leur utilisation, du type d'œuvres acquises et de la manière de constituer les collections, nous avons réalisé une étude sur douze FRAC, dont les données sont représentées dans la figure 2²⁴¹. On s'aperçoit ainsi que les œuvres les plus couramment acquises sont dans l'ordre croissant des dessins (vingt-six pourcent), puis des photographies (vingt-quatre pourcent), et des peintures (seize pourcent). En quatrième position viennent les œuvres en trois dimensions, caractéristiques de l'art contemporain, suivies de près des estampes et sculptures (entre six et sept pourcent). Favoriser les techniques dites « classiques » aux techniques contemporaines est un choix marqué, se

²³⁹ Maurice PARIAT, *Le tableau de peintre contemporain comme valeur de placement*, préface de Maurice RHEIMS (commissaire-priseur), LGDJ, R. PICHON et R. DURAND-AUZIAS, Paris, 1961

²⁴⁰ La question de la valeur de l'œuvre est une question récurrente dans la commande publique artistique. La valeur de l'œuvre d'art contemporain est souvent délicate à évaluer. Les résultats des ventes aux enchères l'illustrent bien quand on observe la différence significative qu'il existe entre des estimations annoncées et le prix final de vente nettement supérieur. Les prix de l'art contemporain s'envolent, tandis que ceux de l'art moderne suivent une courbe plus prévisible. Nous aurons l'occasion de détailler d'autres éléments prépondérants au sujet de la valeur de l'œuvre d'art dans notre raisonnement, mais n'avons pas l'ambition de traiter le sujet de manière exhaustive. Sur le sujet : N. MOUREAU, D. SAGOT-DUVAUROUX, *Le marché de l'art contemporain*, La Découverte, Paris, 2006, 2010, 108p

²⁴¹ En utilisant les données disponibles des FRAC suivants : FRAC Picardie, FRAC Ile-de-France, FRAC Bretagne, FRAC Languedoc-Roussillon, FRAC Champagne-Ardenne, FRAC Limousin, FRAC Basse-Normandie, FRAC Alsace, FRAC PACA, FRAC Nord-Pas de Calais, FRAC Aquitaine, FRAC des Pays de la Loire, FRAC Midi-Pyrénées

justifiant en partie par la facilité de conservation et d'exposition de ce type d'œuvre, par opposition aux vidéos et performances²⁴².

Sur douze Fonds régionaux d'art contemporain et plus de dix neuf mille œuvres étudiées, seulement soixante-treize œuvres sont classées dans la catégorie d'œuvres « indéterminées » et cinq cent quarante-six dans les « nouveaux médias » dont une partie représente la captation de performances, soit moins de trois pourcent des œuvres acquises. Lorsqu'on inclut les mille trois cent soixante-quinze objets en trois dimensions, cela concerne dix pourcent des œuvres acquises. Pourtant les FRAC ont pour mission de s'adapter aux nouvelles formes de l'art contemporain.

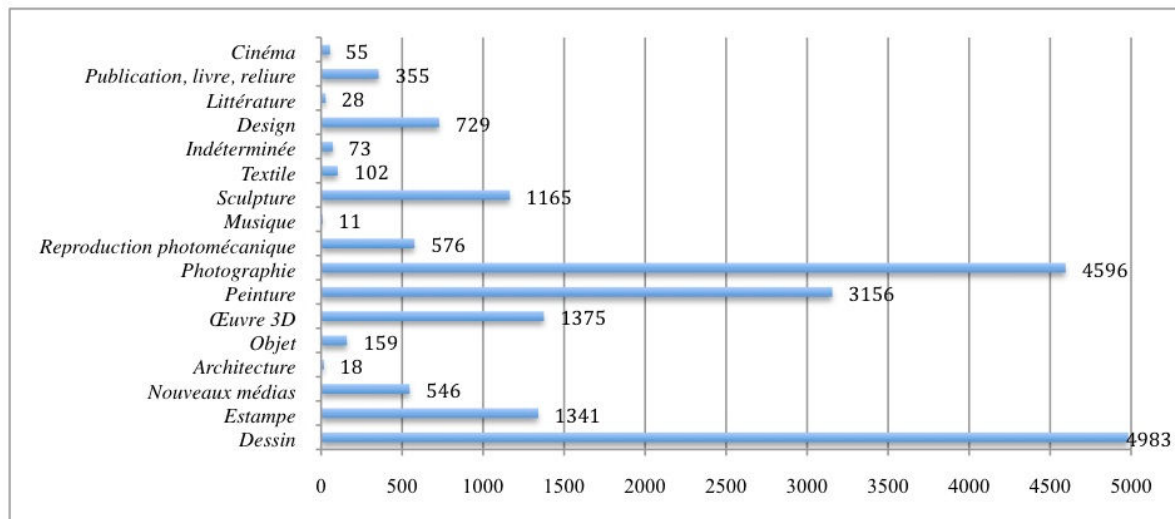


Figure 2. Typologie des œuvres acquises (étude sur 12 FRAC)

Effectivement, « l'art n'est plus substantiel mais procédural, il ne dépend plus d'une essence, mais des procédures qui le définissent »²⁴³ : l'œuvre d'art se dématérialise²⁴⁴. Les

²⁴² Depuis Marcel Duchamp, l'art conceptuel a été reconnu comme un courant artistique à part entière, un « concept » peut-être qualifié d'œuvre d'art, et ceci a été pris en compte comme un aménagement du fait que la propriété intellectuelle ne protège pas une idée sans forme. Un concept est protégé, non pas sa forme physique, et ne peut être reproduit que par la personne qui détient les droits d'auteur nécessaires. Marcel Duchamp disait aussi « ce sont les regardeurs qui font les tableaux ».

²⁴³ Yves MICHAUD, *L'art à l'état gazeux*, Hachette, 2010, introduction p47

²⁴⁴ Judith ICKOWICZ, *Le droit face à la dématérialisation de l'œuvre d'art, une analyse juridique de l'art contemporain*, Thèse soutenue le 3 décembre 2009, Directeur de Recherche Thierry REVET, Université Panthéon-Sorbonne Paris I

institutions doivent inévitablement se poser la question de l'opportunité d'acquérir des objets réputés « in-conservables ».

C'est ainsi que certains FRAC en viennent à collectionner des « propositions d'œuvres » plutôt que leur réalisation tangible. C'est le cas des performances et protocoles à réactiver, et de toutes les œuvres dans lesquelles s'immiscent des « arts vivants » comme la danse ou le cinéma. Au-delà de toutes traces matérielles, l'œuvre existe surtout dans la mémoire des spectateurs qui l'ont vue et la transmettent oralement, ou grâce à une captation vidéo permettant de revivre le moment. Les institutions qui font ces choix restent cependant minoritaires²⁴⁵. On comprend bien que des problématiques naissent de ces formats originaux, comme la gestion des modes de production de ce type d'œuvre d'art, ses modes d'exposition et enfin, de conservation, mais c'est bien aux institutions d'y répondre.

Si les formats de l'art contemporain ne sont pas privilégiés par les FRAC, cela limite la réalisation de leur mission, et ne favorise pas la diversité des collections et des artistes représentés (b).

²⁴⁵ David ELLIOTT, in Tatja Scholte, Directors' forum, *Modern Art : Who Cares ? An interdisciplinary project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, archetype publications, 2005, p421-428 « même si son autodestruction en fait partie, on doit avoir le courage d'acquérir et donc de réfléchir au statut futur de la pièce. [...] Ce qui importe, c'est dans quelle mesure l'œuvre est signifiante pour la collection »

b. Les « artistes fonctionnaires » : un groupuscule d'artistes privilégiés

On constate que la majorité des œuvres acquises par les FRAC sont réalisées par des artistes français, et plus généralement par des artistes occidentaux (américains, allemands et anglais). On notera le peu d'œuvres acquises émanant des pays émergents comme la Chine ou l'Inde prenant pourtant une place grandissante sur le marché de l'art contemporain. Cet état de fait est à mettre en parallèle avec la quasi-absence d'artistes français sur la scène internationale, et la rare indépendance des artistes français vis-à-vis des fonds publics. Certaines critiques ajoutent que jamais une institution française n'a réussi à promouvoir les artistes émergents et que les centres d'art peinent à trouver leur public, citant à titre d'exemple Louise Bourgeois, artiste française qui a dû émigrer aux États Unis pour être mondialement reconnue.

Le reproche d'un art officiel cloisonnant la création n'est pas nouveau et interpelle. Cette critique a même suscité l'invention de l'expression d'« *artistes fonctionnaires* » pour désigner un groupuscule d'artistes privilégiés par les pouvoirs publics²⁴⁶. Les privilèges dont ils bénéficient prennent généralement la forme d'un avantage financier. Les artistes dits « fonctionnaires » dépendent principalement de l'octroi de fonds publics et de subventions pour la réalisation de leurs œuvres. Certains artistes ne peuvent vivre de leur art que parce qu'ils bénéficient de ces mécanismes financiers. D'autres se targuent même de ne pas avoir recours aux fonds privés. Ces artistes ne vivent qu'en répondant à des appels d'offre public, sans chercher à s'intégrer au marché de l'art : ils sont totalement dépendants des initiatives des institutions. Cette dépendance totale, tant aux fonds publics qu'aux initiatives de commande publique pose la question de la liberté d'action, de création et de la neutralité de ces artistes par rapport aux pouvoirs publics. Un artiste ne doit-il pas être libre de toute influence sur son travail, qu'elle soit privée ou publique ? *In fine*, un artiste qui dépendrait d'une influence unique manque de libre arbitre, et si l'influence est publique, alors l'expression d'« artiste-fonctionnaire » prend tout son sens. Or qualifier un artiste de fonctionnaire sous-entend d'une part qu'il existe un lien étroit entre l'administration et l'artiste, et d'autre part

²⁴⁶ Philippe URFALINO, Catherine VILKAS, *Les Fonds régionaux d'art contemporain : La délégation du jugement esthétique*, L'Harmattan, coll. « Logiques politiques », 1995, 204 p. (ISBN 2-7384-3984-5)

que ce lien va jusqu'à l'obéissance à un ordre hiérarchique et une politique publique. Est-ce vraiment le but de l'art, et des institutions d'art contemporain ?

Afin d'évaluer la portée de cette critique, nous avons examiné les collections des FRAC dont les données étaient accessibles. Nous avons étudié le rapport entre le nombre d'œuvres acquises par un FRAC et le nombre d'artistes représentés dans ce même FRAC pour déterminer si oui ou non, certains artistes sont privilégiés ou si la diversité artistique prime malgré tout. Ces chiffres sont reportés dans les figures 3 et 4. Sur vingt FRAC²⁴⁷, seuls cinq présentent une proportion d'acquisition de deux œuvres par artiste, c'est la moyenne la plus basse. Ce sont les FRAC Ile de France, PACA, Franche Comté, Rhône-Alpes et de la Réunion. La majorité des FRAC présentent un nombre moyen d'œuvres acquises par artiste variant entre deux virgule cinq et quatre. Tandis que les FRAC Picardie et Bretagne acquièrent en moyenne sept et huit œuvres par artiste. La diversité d'artistes est donc plus importante dans les collections des FRAC dont la moyenne d'œuvre par artiste représenté est très basse (ce sont ceux cités en premier). Cela concerne à peine un quart des Fonds régionaux. A partir de quel chiffre considère-t-on qu'un artiste est sur-représenté et qu'à ce titre on peut le qualifier d'artiste fonctionnaire ? On ne peut que constater que la moyenne varie du simple au double en fonction des FRAC, et qu'à ce titre, certains artistes sont fortement représentés en comparaison avec les autres.

²⁴⁷ Sont exclus de l'étude par manque d'informations les FRAC suivants : FRAC Martinique, FRAC Corse, FRAC Bourgogne et FRAC Auvergne

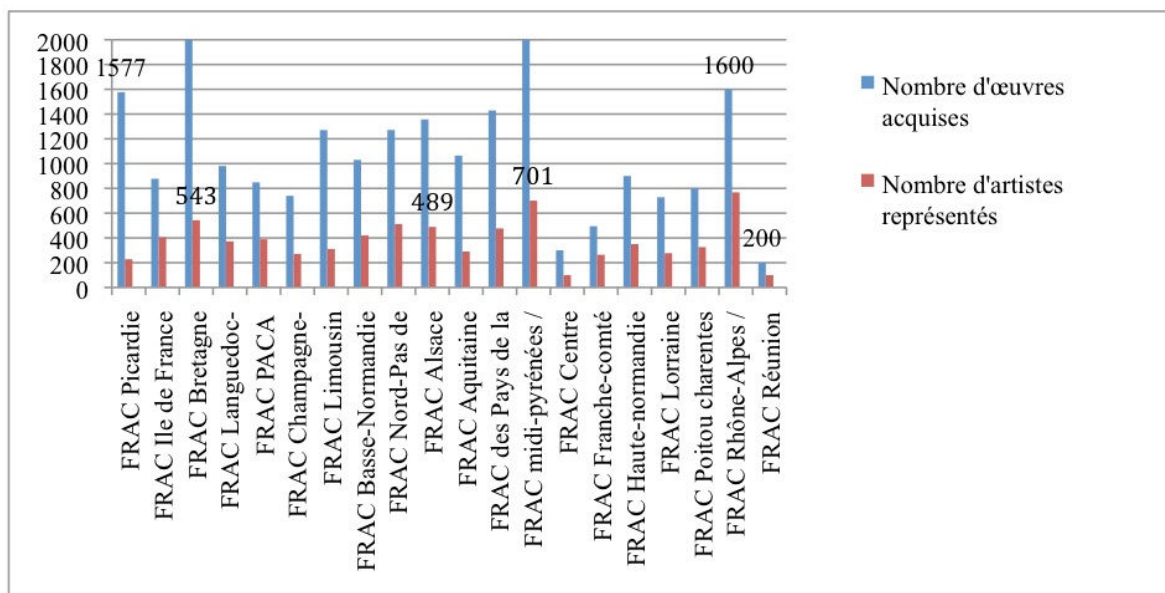


Figure 3. Etude des collections des FRAC (étude sur 20 FRAC)

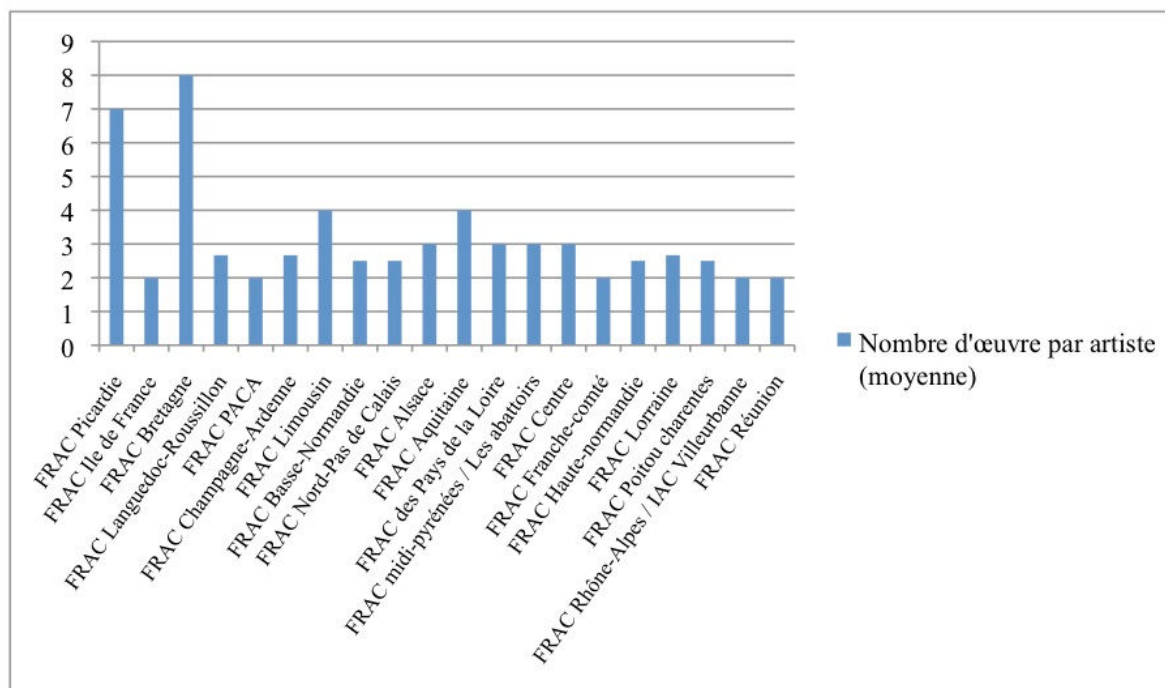


Figure 4. Proportion d'œuvres acquises par artiste – diversification des collections (étude sur 20 FRAC)

Parfois l'octroi d'un avantage à tel artiste plutôt qu'un autre peut s'expliquer par la spécialisation du FRAC dans un domaine particulier de la création artistique, comme celui du dessin pour le FRAC Picardie, limitant par nature les artistes représentés et à représenter. En revanche, ces données ne sont qu'une moyenne, et dans chaque FRAC on peut identifier des artistes privilégiés. Parmi les artistes les plus représentés on peut citer : Ian Hamilton Finlay

(268 œuvres représentées dans les FRAC pour seulement 61 œuvres qui ont fait l'objet d'une adjudication, recensées par Artprice²⁴⁸), Emmanuel Pereire (226 œuvres en FRAC contre 19 œuvres qui ont fait l'objet d'une adjudication), Christine Deknuydt (195 œuvres pour aucune œuvre recensée par Artprice) ou encore Arnaud Labelle-Rojoux (102 œuvres en FRAC pour 10 œuvres en salle des ventes). Il existe un contre-exemple qu'est Raymond Hains dont 138 œuvres font partie de collections de FRAC contre 666 œuvres qui ont fait l'objet d'adjudication selon Artprice.

Il aurait été intéressant pour compléter cette étude d'avoir accès à d'autres chiffres, et notamment de connaître le rapport entre le nombre d'œuvres créées par un artiste et le nombre de ces œuvres qui sont effectivement acquises par les pouvoirs publics et présentes dans les collections des institutions de l'art contemporain. C'est malheureusement une donnée difficilement quantifiable. Cela aurait permis de vérifier l'allégation selon laquelle certains artistes vivent principalement grâce aux commandes des institutions. Le nombre d'œuvres présentes sur le marché est à ce titre un indicateur intéressant, mais insuffisant.

La critique des artistes fonctionnaires s'illustre à travers le fait qu'il existe un petit nombre d'artistes fortement collectionnés par les FRAC, et que la majeure partie d'entre eux est peu ancrée dans le marché de l'art (on s'aperçoit que les artistes les plus représentés dans les FRAC ont en moyenne seulement dix pourcent de leurs œuvres qui sont passées en salle des ventes). Cette problématique de l'artiste fonctionnaire se fait également ressentir dans les choix opérés dans la commande publique artistique. Certains artistes se spécialisent dans l'art public et leurs œuvres sont retrouvées dans tous les grands chantiers d'aménagement, ce qui freine également la diversité dans ces programmes (problématique que nous développerons plus loin).

Cet état de fait paraît être dû en partie aux orientations politiques que les FRAC doivent suivre au nom de leur mission. Ils n'arrêtent pas leurs choix sur des critères purement artistiques, puisqu'ils ont pour mot d'ordre de créer une collection « *d'œuvres d'artistes vivants, représentatives des orientations les plus actuelles de la création tant du point de vue*

²⁴⁸ Artprice est une société d'information sur le marché de l'art, dirigée par Thierry Ehrmann, artiste et homme d'affaires. Sa principale expertise consiste en l'établissement de statistiques relatives au marché de l'art : elle recense l'ensemble des données des ventes aux enchères depuis 1962.

régional, que national et international »²⁴⁹, qui soit également conforme aux orientations fondamentales de l'Etat en matière culturelle. En d'autres termes, les FRAC conduisent une politique d'acquisition conforme aux orientations politiques nationales et régionales, ce qui emporte des critiques (2).

2. La place controversée de la politique dans les comités

Les FRAC sont l'illustration de la volonté de l'Etat de mener une « *politique d'aménagement culturel du territoire* »²⁵⁰. En théorie les collectivités territoriales n'ont pas d'obligation en matière culturelle : c'est un devoir public qui reste soumis à la conviction de chaque responsable. L'Etat a voulu décentraliser cette compétence, tout en gardant un contrôle sur l'application territoriale de sa politique. Nous verrons notamment que les politiques d'acquisition des FRAC sont validées par un comité, parmi les membres duquel on trouve des représentants de l'Etat. Les instances décentralisées restent toutefois plutôt autonomes et déjà en 2000 Monsieur Rizzardo affirmait qu' « *aujourd'hui le local et le régional sont de plus en plus maîtres du jeu* »²⁵¹. Cette réalité est corroborée par l'existence du principe de l'égalité des financements entre Etat et collectivités, en partie à l'origine du fait que les décisions des FRAC soient politisées. Le Ministère de la culture et de la communication participant financièrement à leur viabilité, cela peut paraître légitime que la politique y prenne une place, mais quelle place ? La culture et l'art doivent-ils être politisés ? C'est une question à laquelle il faut impérativement amener une réponse au jour où les pouvoirs publics disent soutenir la culture afin de promouvoir la neutralité de la liberté de création.

La mission des FRAC, artistiquement délicate, est combinée à une vision politique des collections. Cette vision politique doit être à la fois régionale et nationale. En effet, bien

²⁴⁹ Idem §1 Les missions, 1.1 La constitution d'un patrimoine public d'art contemporain

²⁵⁰ René RIZZARDO, Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles de Grenoble, *La répartition réelle des rôles entre l'Etat et le pouvoir local*, AJDA 2000, p75

²⁵¹ cf *ibid*

qu'ancrés dans une histoire régionale, les FRAC doivent œuvrer à la constitution d'une collection plus vaste ; véritable atout pédagogique en faveur du rapprochement du public et de la création contemporaine²⁵². La composante politique de leurs décisions est assurée par la composition mixte de l'organe décisionnel des FRAC en matière d'acquisition qu'est le comité technique d'achat. Les FRAC confient la responsabilité des achats d'œuvres à l'appréciation de personnalités qualifiées au sein du comité technique d'achat qui leur est propre, d'où l'importance de réunir des comités techniques de sélection dont la composition est représentative de tous les acteurs de l'art contemporain et des différentes tendances existantes (a). Aujourd'hui cette procédure particulière est remise en cause principalement à cause de sa propension à instaurer un art officiel et maîtrisé par la puissance publique (b).

a. La composition mixte des comités

La composition du comité permet en théorie de garantir une forme de transparence du processus d'acquisition des œuvres d'art. Il faut pour cela que les membres du comité soient suffisamment représentatifs des diverses tendances et professions de l'art contemporain et qu'ils soient reconnus par la communauté artistique. La composition des comités des FRAC est aujourd'hui partagée entre des experts de l'art et des politiques. Il en ressort des décisions politico-artistiques contestées. Pour contrer l'important impact des décisions politiques, il a été proposé d'intégrer au processus des acteurs privés de l'art contemporain.

Le comité technique d'achat décide des acquisitions. Sa décision est entérinée par le conseil d'administration. Les experts réunis en comité sélectionnent les artistes et les œuvres qui les intéressent, dans la droite ligne du programme d'acquisition et de la politique de soutien adoptés par le FRAC. Ce processus de sélection de l'œuvre à acquérir est une forme de

²⁵² Une complémentarité est ainsi créée entre les politiques d'acquisitions menées par les FRAC et celle menée par le Fonds régional pour l'acquisition des musées (FRAM). Les FRAM ont été créés sur l'ensemble du territoire national en 1982, et permettent au ministère de la Culture et de la Communication et à la Région ou Conseil régional de soutenir la politique que mènent les collectivités locales en faveur de l'enrichissement des collections de leurs musées. www.culture.gouv.fr

« *jugement esthétique* » caractérisé par la « *mise en mots de l'expérience artistique* »²⁵³. C'est bien un jugement esthétique qui est opéré, à l'aune des critères que nous avons détaillés ci-dessus. Aujourd'hui, le choix ne porte plus exclusivement sur l'esthétique de l'œuvre, mais l'expression est parlante. Le même auteur utilise d'ailleurs l'expression de « *délégation du jugement esthétique* »²⁵⁴ pour qualifier la mission des FRAC et de leurs comités. Effectivement le choix est réservé à un nombre restreint d'individus choisis pour leurs compétences propres : le choix esthétique leur est délégué. Le « *comité technique d'achat met en œuvre la politique d'acquisition définie par le projet artistique et culturel et approuvée par le conseil d'administration dans le cadre de ses grandes orientations* »²⁵⁵. Pour éviter de sombrer dans la tendance du contrôle de l'art par un groupe restreint de personnes dites « qualifiées », des efforts ont été faits pour rendre le processus décisionnel plus transparent.

Une des premières mesures à prendre pour assurer un choix non partisan est de diversifier la composition du comité. Le principe est qu'y siègent le directeur du fonds et, à titre bénévole, trois à cinq personnalités qualifiées. En moyenne, les comités sont donc composés de quatre à six personnes. Ces personnalités qualifiées sont souvent des directeurs de grandes institutions et établissements nationaux et internationaux (comme le Consortium à Dijon, le Centre Pompidou à Paris, le Guggenheim à New York, le MAC Barcelone, etc.), des Directions régionales des affaires culturelles, des FRAC, des galeries, des élus politiques ou encore des directeurs artistiques agissant dans le cadre de musées ou de grands événements artistiques en France et à l'étranger, des conservateurs de musées et fondations ; et en minorité des collectionneurs, journalistes et critiques d'art, des professeurs et artistes plasticiens. Les directeurs d'institutions d'art contemporain sont les plus représentés. La figure 5 illustre et chiffre la représentativité de chacun. De plus en plus fréquemment des personnalités qualifiées internationales, experts reconnus dans le domaine quelle que soit leur profession, sont intégrés à ces

²⁵³ *Ibidem* p173

²⁵⁴ Philippe URFALINO, Catherine VILKAS, *Les fonds régionaux d'art contemporain : délégation du jugement artistique*, l'Harmattan, 2000

²⁵⁵ Circulaire de 2002, §3 La collection, 3.1.1 Le comité technique d'achat (*cf supra*)

comités. Cela est sans doute dû à un souci d'ouverture à d'autres formes de l'art, et de meilleure diffusion des œuvres (autre problématique à laquelle doivent répondre les fonds)²⁵⁶.

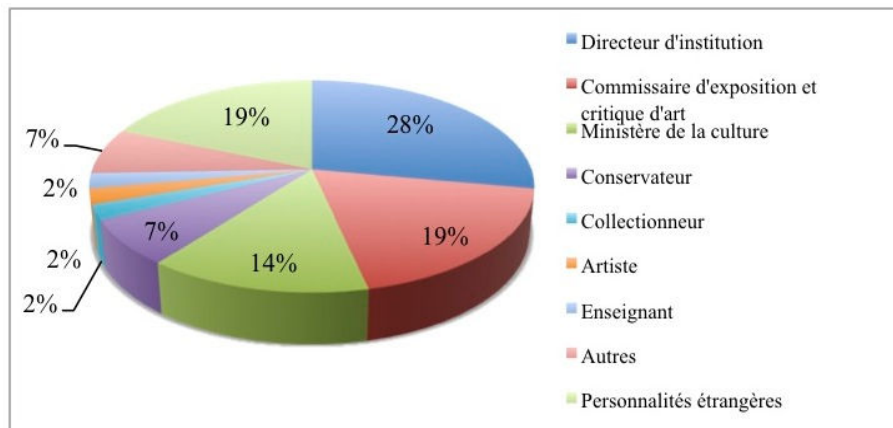


Figure 5. Composition des comités techniques

Les grands absents de ce comité sont les artistes que seules de rares institutions incluent au processus décisionnel, malgré les recommandations du ministère de la Culture. Cette absence peut étonner puisque ce sont bien les artistes les premiers experts de l'art. D'ailleurs en Norvège, les pouvoirs publics ont décidé de leur faire confiance et ce sont eux les principaux décideurs de la manière de dépenser les crédits qui sont octroyés à la création. Il serait intéressant d'intégrer aux comités des artistes reconnus par leurs pairs pour leur expérience. Ceux-ci, *a priori* dénués de considérations politiques, pourraient consolider une forme de neutralité. Il faudrait également inclure à ces comités des professionnels et experts de tous les domaines de l'art, y compris le spectacle vivant et l'audiovisuel, puisque l'art contemporain utilise de nombreuses techniques issues de ces disciplines. Cela permettrait d'envisager l'acquisition d'œuvres de type « protocoles » à activer, voire des œuvres encore non réalisées dont il faut assurer la production, puisque c'est le mode actuel le plus fréquent de réalisation de l'art contemporain.

²⁵⁶ A titre d'exemple, au FRAC Centre pour le comité 2010-2013 ont été retenus : Lucy BULLIVANT - Commissaire d'exposition et critique en Angleterre et Bartomeu MARI - Directeur du MACBA - Musée d'art contemporain de Barcelone en Espagne. Tandis qu'au FRAC Champagne-Ardenne ont été choisis pour 2012-2015 : Michelle Cotton - Senior Curator de Firstsite à Colchester au Royaume-Uni, Alessandro Rabottini - Associate Curator à GAMeC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea à Bergame en Italie, et Mats Stjernstedt - Directeur artistique et administratif du Kunstnernes Hus à Oslo en Norvège. Dix neuf pourcent des personnes composant les comités technique actuellement sont de nationalité étrangère.

Les décisions prises par ces comités restent fortement politisées, notamment par la composition des organes décideurs. Elles font l'objet de critiques de la part des professionnels du secteur (b).

b. Des décisions politico-artistiques contestées

Le procédé d'acquisition des œuvres d'art que nous venons de décrire a pour objectif d'instaurer un maximum de transparence, malgré la subjectivité intrinsèque au choix artistique qui est souvent difficile à expliquer ou rationaliser par des critères objectifs. Le mode d'acquisition de l'art contemporain par les institutions continue de faire l'objet de vives critiques²⁵⁷. La diversification des professions composant le comité est un premier point d'amélioration, mais n'est pas forcément appliquée. Se pose ensuite la question de la légitimité de la place des politiques dans ce comité : la présence d'élus régionaux, de l'Etat représenté par le conseiller pour les arts plastiques ou de son représentant régional dont la voix est consultative est-elle souhaitable ?

Afin de créer une collection « cohérente », les fonds doivent mettre en place un projet d'établissement qui déterminera les orientations du FRAC pour trois ans²⁵⁸. Chaque FRAC est libre de mettre en place le projet et le mode de fonctionnement qui lui correspond s'il respecte « l'état d'esprit souhaité par le ministère de la culture et de la communication »²⁵⁹. La dimension politique des décisions est limpide, les FRAC sont soumis aux décisions du ministère pour faire leurs choix, relevant avant tout de politiques culturelles.

²⁵⁷ Entre autres, procès de l'artiste Fred Forest au Centre Pompidou sur les procédures d'acquisition de l'art contemporain qui est trop opaque, il a perdu devant le Conseil d'Etat. <http://www.fredforest.org/proces/>

²⁵⁸ §2 Circulaire, 2.1 le projet artistique et culturel, « les collections des FRAC constituent des entités spécifiques. Il importe désormais de renforcer leur cohérence »

²⁵⁹ Préambule de la circulaire « Aussi, s'il n'est pas souhaitable d'uniformiser les projets et le fonctionnement des Frac, il m'apparaît en revanche nécessaire de préciser ce qui doit guider l'action de ces institutions et la position des services de l'Etat à leur égard. »

La cohabitation de critères artistiques et politiques se ressent dans les choix effectués. Philippe Urfalino soulève d'ailleurs la distinction entre le choix politique duquel découle une décision culturelle, et le choix artistique relevant des experts de l'art. Ces deux choix ont des visées et issues différentes. S'il est communément admis que le choix artistique doit rester au cœur des décisions, le rôle du politique dans ce comité est discutable. Pierre et Arnaud Cornette de Saint Cyr, professionnels de l'art contemporain et commissaires-priseurs parisiens reconnus, dénoncent un soutien public aux artistes ne s'étendant malheureusement pas au-delà de la circonscription électorale²⁶⁰. Les luttes d'influence politiques ont-elles lieu d'être au sein des FRAC, et dans l'appréciation de ce qui est représentatif de notre temps en termes artistiques ? Comme le résume le Pr. Pontier en des termes plus mesurés :

*« La politique d'achat n'est pas exempte de risques [...] des sensibilités différentes peuvent légitimement se manifester en ce qui concerne l'art contemporain : celui-ci est assez riche des tendances les plus diverses pour que chacun puisse y trouver son compte. Mais parfois il ne s'agit pas seulement de différences de sensibilité mais de divergences fondamentales [...] le phénomène est aggravé par le fait que les désaccords culturels rejoignent souvent les clivages politiques »*²⁶¹.

Pour mettre fin à ces ambiguïtés Pierre et Arnaud Cornette de Saint Cyr défendent l'idée que les FRAC et DRAC devraient tirer l'art vers le haut, du local au national et du national vers l'international et pour s'y employer, s'allier avec des galeristes et collectionneurs. L'initiative avait déjà été prise lors d'une exposition « Passions privées » mais s'était soldée par un contrôle fiscal des collectionneurs ayant participé à la manifestation, coupant court à toute initiative de ce type²⁶². Pourtant les collectionneurs privés ont permis à de grandes institutions de voir le jour, dans les pays anglo-saxons. En France, art et fiscalité semblent malheureusement à l'heure actuelle trop liés pour imaginer un tel scénario. Un des premiers chal-

²⁶⁰ Pierre et Arnaud CORNETTE DE SAINT CYR, *Profitez en, l'art est encore en vente libre*, Buchet Chastel, Paris, 2009

²⁶¹ Jean-Marie PONTIER, Jean-Claude RICCI, Jacques BOURDON, *Droit de la culture*, 2^e édition, Dalloz, Paris, 1996, p.481

²⁶² Phénomène en partie dû au système fiscal français, ainsi qu'au mode de fonctionnement très centralisé de la France, *cf ibid*. Cet état de fait a été prouvé avec l'exposition « passions privées » au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1995 organisée par Suzanne Pagé

lenges à relever pour tendre vers cet objectif est de faire évoluer les rapports aux univers privés et par là contribuer à l'émergence d'une société civile française et européenne²⁶³. Des partenariats de diffusion, non financiers, sont multipliés avec les collectivités locales et les établissements scolaires principalement, ou encore les établissements pénitentiaires et les hôpitaux. Peu d'importance est accordée à la société civile et aux financements privés, malgré l'effort législatif remarqué sur le mécénat et la philanthropie inspiré des pratiques anglo-saxonnes. Certains FRAC commencent à mettre en place des Clubs de mécènes et des partenariats privés, mais l'expérience reste faible, seuls quatre FRAC l'ayant tentée en 2012²⁶⁴.

Le rapporteur Rigaud rejoint cette analyse et propose de renforcer la participation des acteurs privés du marché de l'art contemporain et de développer les fonds de production. L'objectif serait d'inclure un autre dynamisme et une autre forme de pensée dans le processus décisionnel public. Par exemple le CNAP a créé en 2009 un fonds de coproduction permettant d'intervenir pour la création d'œuvres qui ne sont pas nécessairement destinées à être installées de manière pérenne dans l'espace public ou à entrer dans la collection du CNAP. Ce fonds a permis de déboursier cent mille euros en 2011. Un des intérêts de ces fonds serait de permettre d'inclure des galeries dans le processus de la commande publique et de leur accorder des avances remboursables. On peut comprendre la volonté de les laisser hors du processus décisionnel d'une institution publique, pour préserver sa neutralité dans l'exécution de sa mission de service public. Toutefois, comme le conseille le rapporteur Rigaud, une place pourrait leur être faite au moment de la production des œuvres d'art. Une approche de l'art contemporain par les mécanismes de production présente un grand intérêt et correspond aux modes de création actuels. Inclure les acteurs privés au système permettrait d'apporter du dynamisme et de la diversité dans les choix effectués, et de créer des systèmes de co-financement des œuvres d'art (B).

²⁶³ Rapport culture médias 2020

²⁶⁴ FRAC de Bretagne, Ile de France, Nord Pas de Calais et Aquitaine (Voir Annexes sur les FRAC)

B. Renforcer la participation des acteurs privés dans la production de l'art

La participation des acteurs privés à la culture est un comportement ancré dans les pays anglo-saxons, mais qui n'est pas encore incluse dans les mœurs françaises. Pourtant, les arguments en faveur de leur implication sont nombreux, à commencer par la nécessité de devoir faire face au désengagement de l'Etat par la mise en place de nouveaux systèmes de financement. Un second argument est celui évoqué plus haut : apporter dynamisme et diversité aux choix effectués par les institutions de l'art contemporain. L'apport des acteurs privés est essentiel pour faire évoluer le secteur. En écho aux outils de philanthropie anglo-saxons, le législateur a d'ailleurs créé en 2008 un outil en pleine expansion qu'est le fonds de dotation²⁶⁵ (1). Cet outil, très utilisé par les associations françaises, est un véritable atout pouvant être mis directement au service des FRAC, des institutions et des personnes publiques en charge de l'art contemporain, tout particulièrement lors de la phase de production de l'œuvre d'art (2).

²⁶⁵ Le fonds de dotation a été créé par l'article 140 de la loi de modernisation de l'économie du 4 août 2008 (Loi dite LME n°2008-776). Ensuite complétée par le décret d'application du 11 février 2009 n°2009-158 relatif aux fonds de dotation et la circulaire du 19 mai 2009 portant sur l'organisation, le fonctionnement et les modalités de contrôle des fonds, le fonds de dotation vient « *bouleverser le paysage du mécénat français* » (Thibault DE RAVEL D'ESCLAPON, « Quand la LME s'occupe de mécénat : les fonds de dotation », blogdaloz.fr) et lui apporter « un nouveau souffle » (minefe.gouv.fr : 2000 fondations en France contre 16 000 en Allemagne et 12 000 au Danemark.). C'est un concept totalement novateur, inédit en France, où la liberté prime sur le contrôle de l'administration. Le législateur a pris un réel tournant, se refusant à adapter des systèmes déjà existants (comme le système associatif) pour créer un instrument radicalement nouveau à expérimenter. Nécessaire pour faire face au désengagement de l'Etat de certains secteurs, qui, en ces temps difficiles, se concentre sur ses fonctions régaliennes ; le fonds de dotation a pour but de pallier au faible volume de versements liés au mécénat. Dans le contexte de crise économique actuel, il fallait, pour solliciter la générosité, créer un outil novateur et attractif. L'objectif du fonds de dotation est d'amplifier et de simplifier le financement privé d'activités d'intérêt général dans les domaines de la culture, de la formation et de la recherche.

1. De l'apport de la philanthropie anglo-saxonne au fonds de dotation

Plus qu'un outil, la philanthropie est un état d'esprit très développé dans les pays anglo-saxons. Quatre modèles permettent de décrire les principaux modes de fonctionnement de la philanthropie en Occident : le modèle anglo-saxon est celui dans lequel la société civile est positionnée comme un contre-pouvoir, le modèle rhénan quant à lui est le terrain où société civile et Etat ont établi un véritable partenariat, le modèle scandinave prône un système où l'Etat et la société civile jouent des rôles complémentaires, et enfin, le modèle latino-méditerranéen, dont fait partie la France, où la société civile peine à trouver sa place. Les différences entre ces modèles se fondent sur le degré de centralisation de l'Etat. En France, le centralisme est profondément inscrit dans notre histoire, ce qui explique le type de relation qu'entretiennent aujourd'hui l'Etat et la société civile. Francis Charhon analyse le rapport de la société française à la philanthropie de la manière suivante :

« La société civile a du mal à faire reconnaître sa place et son autonomie aux côtés d'un État très fort. Un effort manifeste est fait pour contrôler politiquement les organisations et associations, au travers notamment de mesures légales. Les dons et legs ne sont pas encouragés par le système fiscal et les fondations peinent à trouver leur place, même en allant là où l'État ne va pas »²⁶⁶.

N'ayant pas le même héritage que les pays anglo-saxons, l'Europe doit inventer un modèle qui lui convienne, sans oublier les particularismes et l'histoire des Etats qui la composent. Aujourd'hui, c'est la philanthropie à l'anglaise qui influence majoritairement le modèle francophone. Ainsi, notre fonds de dotation est clairement inspiré de l'*endowment fund* anglo-saxon (a). C'est un outil très utilisé dans le milieu de la culture et particulièrement de l'art contemporain (b).

²⁶⁶ Francis CHARON, *La philanthropie des entrepreneurs de solidarité*, www.fondapol.org, mai/juin 2012, p17

a. Les origines du fonds de dotation

Le constat du manque de participation de la société civile française est une réalité, mais nous nous devons de souligner les efforts réalisés depuis une vingtaine d'années en France. On assiste effectivement à un renouvellement des acteurs de la philanthropie²⁶⁷, qui a même fait l'objet d'un rapport intitulé « *De la créativité dans les modèles de financement de la culture* » présenté lors du forum d'Avignon à l'automne 2012. Ce rapport propose trois points d'avancement et met à l'honneur l'investissement privé et en particulier les fonds de dotation, le soutien aux « *Creative business angels* » et le développement du « *crowdfunding* »²⁶⁸. Ces modèles, tous issus de la philanthropie anglo-saxonne mettent l'accent sur la participation de la société civile au financement d'œuvres publiques. C'est une nouvelle manière d'impliquer l'individu dans le système culturel et ainsi de le pérenniser. N'oublions pas pour autant qu'avant l'apparition des fonds de dotation, existaient les fondations, dont le rôle n'a cessé de se préciser sous l'influence première de Malraux²⁶⁹. L'influence de la philanthropie américaine y est également pour beaucoup, bien que les fondations américaines aient été décriées par les pays européens, considérées comme arrogantes et invasives²⁷⁰. La France s'était aussi inspirée des « *community foundations* »²⁷¹ pour créer la fondation de France.

²⁶⁷ L. DEVIC, *cf ibid.*, « Ces « nouveaux riches » [Les nouveaux cadres, souvent sensibilisés à la culture anglo-saxonne, se retrouvent au sommet de leur activité à la tête de patrimoines importants.] *générant des mécènes d'un style nouveau : plus prompts à s'engager personnellement, à suivre les projets qu'ils financent et à agir dans une perspective d'efficacité, de résultat et de long terme, cherchent volontiers à appliquer les règles de gestion de l'entreprise aux organisations d'intérêt général qu'ils soutiennent* »

²⁶⁸ Valoriser l'investissement culturel comme créateur de valeur, faciliter la relation entrepreneur et investisseur culturel, encourager l'investissement culturel privé

²⁶⁹ En 1969 Malraux mandate le conseiller d'état Michel Pomey pour que la France rattrape son retard en matière de philanthropie privée, c'est donc un débat de longue date, de presque cinquante ans. Leur statut avait été assoupli en 1995 à la demande de Balladur, afin de permettre un meilleur développement des fondations qui restaient peu nombreuses ; le contrôle a priori restant de mise. Le chemin a été long avant que l'idée de fondation ne soit vraiment acceptée dans le sens où on l'entend aujourd'hui. La fondation est d'ailleurs en voie d'être renouvelée afin de procéder à une uniformisation du modèle en Europe. Cela permettrait plus de fluidité dans les échanges et flux financiers, ce qui n'est pas le cas aujourd'hui : « *Le principal objectif visé est de permettre aux fondations de canaliser plus efficacement les fonds privés vers des projets d'utilité publique entre différents pays de l'UE, ce qui devrait (en réduisant par exemple les coûts supportés par les fondations) accroître les financements disponibles pour de tels projets, au profit des citoyens européens comme de l'économie de l'UE.* »

²⁷⁰ Leurs modèles sont moins lourds administrativement parlant, et ils fonctionnent. Si le modèle européen veut s'inspirer « du modèle unifié américain », il faudra prendre en compte le fait qu'en Europe nous avons divers particularismes régionaux, il y a 27 pays et 27 cultures différentes et le modèle doit être adaptable à chaque pays. En matière d'art contemporain, les différents Etats de l'Union Européenne étant nombreux, nous n'en sommes pas tous au même stade et n'avons pas tous les mêmes envies à ce sujet. Francis Charhon encourage la réciprocité entre sociétés civiles, citant pour exemple le château de Versailles qui ne serait rien sans les fidèles soutiens américains. Nous devons certes garder nos spécificités mais un échange outre atlantique serait le bienvenu dans le domaine qui nous intéresse ; l'art contemporain y est beaucoup plus ancré.

²⁷¹ Sorte de laboratoire d'expérimentation pour de nouvelles formes de mécénat

Le fonds de dotation est un mécanisme calquée sur les *endowment funds* américains. L'*endowment fund* est un système de financement anglo-saxon permettant le versement d'une somme d'argent émanant de personnes privées à une institution. Ce système s'est développé en Angleterre et aux Etats Unis où les subventions publiques sont inexistantes. Les mécènes soutiennent un événement ou participent au fonctionnement d'un établissement en venant nourrir l'*endowment*. C'est ainsi que les sommes placées dans des produits financiers attractifs permettent de recueillir des sommes importantes. A titre d'exemple, le capital du MET à New York²⁷² est de un virgule sept milliard de dollars US et lui rapporte par an environ cent trente millions de dollars US, soit la subvention annuelle du Louvre. Le Louvre est le premier musée français à s'en être doté en 2009 avec un capital de cent vingt millions d'euros pour le projet du Louvre Abou Dhabi²⁷³. D'autres structures l'ont adopté, comme le Cent Quatre en 2009, le festival de « *la folle journée de Nantes* » et Avignon en janvier 2011, cependant l'investissement financier reste faible en comparaison avec les fonds américains²⁷⁴.

Le fonds de dotation se situe aux frontières de la fondation et de l'association. Il a été créé par l'article 140 de la loi de modernisation de l'économie du 4 août 2008²⁷⁵. Ensuite complétée par le décret d'application du 11 février 2009 n°2009-158 relatif aux fonds de dotation et la circulaire du 19 mai 2009 portant sur l'organisation, le fonctionnement et les modalités de contrôle des fonds. Le fonds de dotation vient « *bouleverser le paysage du mécénat français* »²⁷⁶ et lui apporter « *un nouveau souffle* »²⁷⁷. C'est un concept totalement novateur, inédit en France, où la liberté prime sur le contrôle de l'administration. Le législateur a pris un réel tournant, se refusant à adapter des systèmes déjà existants (comme le système associatif) pour créer un instrument radicalement nouveau à expérimenter. Nécessaire pour faire face au

²⁷² *Metropolitan Museum of New York*

²⁷³ Henri LOYRETTE, *L'entretien du lundi*, Les échos, 2009, « *Un musée qui meurt est un musée qui ne sait pas susciter l'envie des artistes. Faire travailler les artistes actuels est un crédo (...) ce musée doit susciter le débat* ».

²⁷⁴ Harvard : plus de 30 millions de dollars US, fondation Getty environ 5,8 millions de dollars US...

²⁷⁵ Loi dite LME n°2008-776

²⁷⁶ Thibault DE RAVEL D'ESCLAPON, « *Quand la LME s'occupe de mécénat : les fonds de dotation* », blogdal-loz.fr

²⁷⁷ minefe.gouv.fr : 2000 fondations en France contre 16 000 en Allemagne et 12 000 au Danemark.

désengagement de l'Etat de certains secteurs, qui, en ces temps difficiles, se concentre sur ses fonctions régaliennes, le fond de dotation a pour but de remédier au faible volume de versements liés au mécénat. Dans le contexte de crise économique actuel, il fallait, pour solliciter la générosité, créer un outil novateur et attractif dont l'objectif est d'amplifier et de simplifier le financement privé d'activités d'intérêt général dans les domaines de la culture, de la formation et de la recherche. A plus long terme cela devrait attirer une nouvelle génération de philanthropes et créer une nouvelle mentalité se rapprochant de l'état d'esprit de la philanthropie anglo-saxonne. Cette tendance émerge doucement avec l'apparition de nouveaux cadres, de « nouveaux riches »²⁷⁸ qui ont été formés en France et à l'étranger et qui ont la volonté de s'inscrire dans une démarche éthique au sein de leur entreprise comme une nécessité de rendre à cette société qui leur a tant offert.

Le fonds de dotation est un outil unique empruntant au régime des associations la simplicité de création et le mode de gestion, et au régime des fondations la capacité à recevoir du mécénat²⁷⁹. C'est un outil simple, créé rapidement et opérationnel immédiatement. Un fonds peut être créé par toute personne, physique ou morale, publique ou privée par simple déclaration à la préfecture suivie d'une publication au Journal Officiel. En cela il se rapproche de l'association, et se distingue de la fondation reconnue d'utilité publique qui doit demander un agrément, procédure assez complexe instruite par les ministres de l'intérieur et de tutelles et décret après avis du Conseil d'Etat publié au Journal Officiel de la République Française²⁸⁰. Le système est encore plus simpliste que celui des associations puisqu'il n'existe pas de modèle de statuts à respecter, et ceci au grand dam de la direction des affaires administratives et juridiques de l'Etat (DAJ) et du Ministère des finances. Un fonds de dotation est créé avec ou sans dotation initiale, au contraire des fondations qui doivent obligatoirement détenir une dotation initiale. Lorsqu'elle existe, la dotation d'un fonds ou d'une fondation doit provenir de

²⁷⁸ Francis CHAHRON, *La philanthropie des entrepreneurs de solidarité*, mai/juin 2012, www.fondapol.org (Fondapol : fondation pour l'innovation politique)

²⁷⁹ L'atout du fonds de dotation est de combiner tous ces avantages de gestion et de création et de bénéficier du régime fiscal du mécénat applicable aux fondations reconnues d'utilité publique. À savoir une réduction d'impôt sur les sociétés (IS) de 60% pour les entreprises dans une limite de 5 pour mille du chiffre d'affaire et de 66% sur l'impôt sur les revenus pour les particuliers dans la limite de 20% des revenus imposables (à l'exception de la réduction d'impôt sur la fortune (ISF) de 75% prévue pour les fondations reconnues d'utilité publique (RUP), mais exclue dans le cas des fonds de dotation). Pour en bénéficier, le fonds de dotation doit répondre aux critères posés par l'administration fiscale, et notamment servir l'intérêt général.

²⁸⁰ Article 18 de la loi du 23 juillet 1987 n°87-571 sur le développement du mécénat

fonds privés. Il est par principe interdit d'apporter des fonds publics. Dans le cas où un fonds a à sa disposition une dotation initiale, il doit la définir comme consommable ou non. Si elle est consommable, il pourra la dépenser pour faire vivre le fonds, sinon, il ne pourra pas l'utiliser directement. En pratique cela signifie qu'il utilisera soit les ressources issues de la capitalisation des fonds qui lui sont apportés, soit les produits de la dotation. Ce dispositif permet de pouvoir gérer l'argent de manière autonome, sans intervention étatique, et de placer le capital sur les marchés financiers au lieu de le dépenser, ou de placer l'argent en bons du trésor. Bien que certains s'apparentent à des organes de levée de fonds, et n'ont qu'un rôle de transition qu'on les appelle les fonds relais, un fonds de dotation ne doit pas être réduit à sa seule fonction monétaire, comme son nom le laisse paraître.

L'atout du fonds de dotation est de combiner tous ces avantages de gestion et de simplicité de création tout en bénéficiant du régime fiscal du mécénat applicable aux fondations reconnues d'utilité publique (RUP)²⁸¹. Ce régime consiste en une réduction d'impôt sur les sociétés de soixante pourcent pour les entreprises dans une limite de cinq pour mille du chiffre d'affaire et de soixante-six pourcent sur l'impôt sur les revenus pour les particuliers dans la limite de vingt pourcent des revenus imposables (à l'exception de la réduction d'impôt sur la fortune de soixante quinze pourcent prévue pour les fondations RUP, mais exclue dans le cas des fonds de dotation). Pour en bénéficier, le fonds de dotation doit répondre aux critères posés par l'administration fiscale, et notamment servir l'intérêt général. Si son activité sort du domaine non lucratif, il sera assimilé à une société et assujéti aux impôts commerciaux. Pour cela il doit pouvoir être qualifié d'organisme sans but lucratif et prouver sa gestion désintéressée. La loi portant création des fonds de dotation a élu comme instrument d'analyse du régime fiscal des fonds de dotation l'instruction fiscale du 18 décembre 2006²⁸², dans laquelle la notion d'organisme sans but lucratif a été définie. Les activités d'intérêt général ont été définies fiscalement par l'instruction du 13 juillet 2004²⁸³. Pour voir son activité

²⁸¹ Article 261-7-1, d) du Code Général des Impôts

²⁸² Instruction fiscale 4 H-5-06 n°208 du 18 décembre 2006 applicable aux organismes sans but lucratif

²⁸³ Instruction fiscale 4 C-5-04 n°112 du 13 juillet 2004 - Frais et charges (BIC, IS, dispositions communes). Mesures en faveur du mécénat. Versements effectués au profit d'œuvres ou d'organismes d'intérêt général.

qualifiée d'intérêt général, un organisme doit : i) être géré de façon désintéressée²⁸⁴, ii) exercer une activité principale non lucrative, iii) ne pas s'adresser à un cercle restreint de personnes. Cette dernière condition est analysée de manière assez restrictive par l'administration fiscale et fait référence aux relations privilégiées qu'un fonds peut détenir avec l'entité qui l'a fondé.

L'objet social du fonds de dotation doit donc refléter l'ensemble de ces critères et conditions. De plus, il doit être déterminé de telle manière que les limites de sa capacité juridique puissent être clairement définies, répondant ainsi au principe de spécialité qui gouverne également les fondations. De cet objet dépend la capacité du fonds à agir²⁸⁵. Aujourd'hui, les fonds liés à l'art contemporain représentent plus de soixante-quatre pourcent des fonds de dotation entrant dans la catégorie « *culture, pratiques d'activités artistiques, pratiques culturelles* ». Serait-ce l'illustration d'un changement d'état d'esprit au regard de l'implication de la société civile de manière générale, et de manière particulière, dans l'art contemporain ? (b)

²⁸⁴ Le caractère désintéressé de la gestion se mesure par divers indices, notamment la gratuité des fonctions exercées par les administrateurs tandis que le caractère non lucratif s'analyse en trois étapes ; tout d'abord on détermine si le fonds est soumis aux impôts commerciaux, ensuite on vérifie que le fonds ne concurrence pas une entreprise, et enfin on observe s'il exerce son activité selon des modalités de gestion similaires à celles des entreprises commerciales (« *les opérations faites au bénéfice de toutes personnes par des œuvres sans but lucratif qui présentent un caractère social ou philanthropique et dont la gestion est désintéressée, lorsque les prix pratiqués ont été homologués par l'autorité publique ou que des opérations analogues ne sont pas couramment réalisées à des prix comparables par des entreprises commerciales, en raison notamment du concours désintéressé des membres de ces organismes ou des contributions publiques ou privées dont ils bénéficient* »).

²⁸⁵ Lionel DEVIC, *Fonds de dotation : création, gestion, évolution*, Juri'Guide, 21 octobre 2009

b. Panorama des fonds de dotation liés à l'art contemporain

Le fonds de dotation est une réelle innovation en matière de philanthropie comme en atteste son succès grandissant. Au 21 avril 2012, mille fonds de dotation étaient créés²⁸⁶. Dans le domaine de l'art contemporain, les fonds de dotation restent minoritaires au regard du nombre d'associations. En revanche, l'engouement pour ces fonds est flagrant en comparaison avec le nombre de fondations d'entreprise et de fondations reconnues d'utilité publique créées entre 2009 et 2012 (cf figure 6).

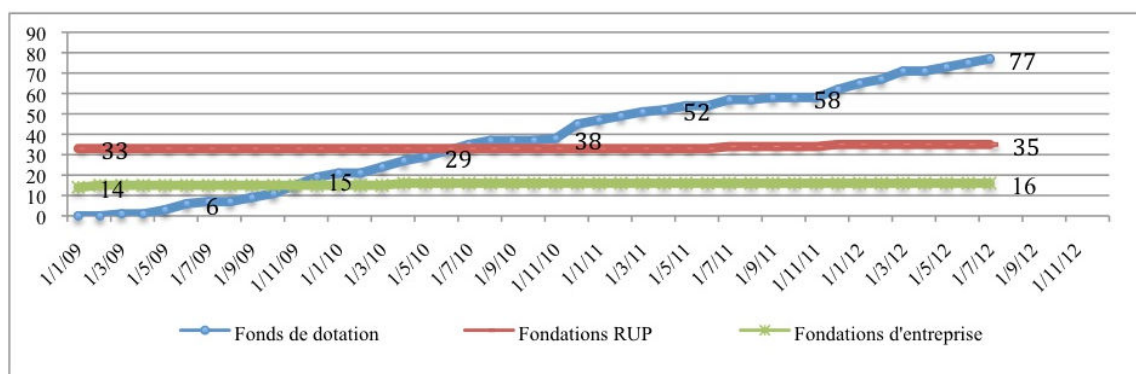


Figure 6. Croissance des fonds de dotation, fondations d'entreprise et fondations RUP

On a étudié la catégorie générale « *culture, pratiques d'activités artistiques, pratiques culturelles* » du Journal officiel des associations et fonds de dotation afin de déterminer quel part de ces fonds est liée à l'art contemporain, et reporté ces résultats dans la figure 7²⁸⁷. Sur quatre-vingt un fonds, cinquante-trois font la promotion de l'art et des artistes, six s'intéressent à la photographie et au cinéma, et six aux arts graphiques et plastiques au sens large. Soixante-cinq fonds sur quatre-vingt un s'intéressent donc à l'art contemporain, soit plus de quatre-vingt pourcent d'entre eux.

²⁸⁶ Selon une étude en 2010 27% des fonds de dotation créés l'étaient dans l'art, la culture ou le patrimoine ou encore en 8 mois plus de 112 fonds ont été créés pour environ 220 millions d'euros d'intention de dons (source : www.minefe.gouv.fr), le 8 décembre 2011, 830 fonds avaient été créés, et 7 dissouts (source : www.economie.gouv.fr), Ministère de l'économie et des finances, www.economie.gouv.fr/daj.fonds-dotation

²⁸⁷ Les fonds de dotation de catégorie « *culture, pratiques d'activités artistiques, pratiques culturelles* » sont classés par leur objet. Sur 81 fonds entrant dans cette catégorie, 53 sont dédiés à la promotion de l'art et les artistes.

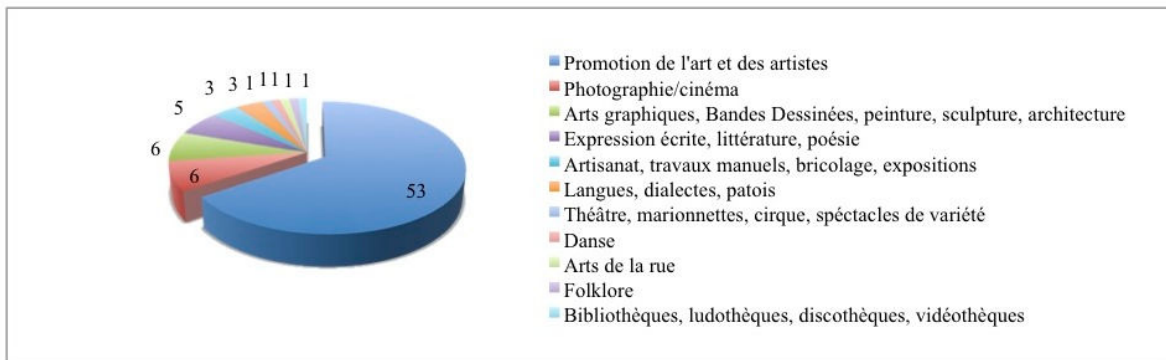


Figure 7. Etude sur 81 fonds de dotation de catégorie « culture, pratiques d'activités artistiques, pratiques culturelles » (état des lieux juillet 2012)

Les fonds culturels représentent une enveloppe de deux cent quatre-vingt quatorze fonds. Parmi eux, soixante dix-sept sont voués à la promotion de l'art contemporain. Soixante pourcent des fonds liés à la promotion de l'art contemporain sont concentrés en région parisienne, où la préfecture bénéficie d'un bureau dédié, contrairement aux autres régions. Cet état de fait n'est pas étonnant, puisque l'Ile de France est la région la plus prospère culturellement parlant, qui plus est dans le domaine de l'art contemporain (cf figure 8).

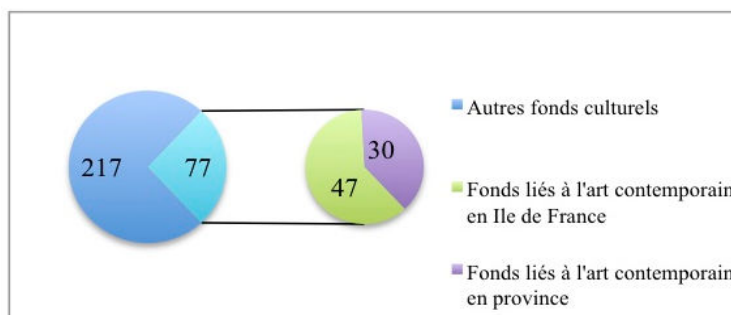


Figure 8. Répartition des fonds de dotation culturels et des fonds liés à l'art contemporain en France

Une fois les fonds de dotation identifiés, il a fallu étudier la spécificité de leurs missions d'intérêt général. Des sous-catégories permettent de distinguer les fonds soutenant en majorité les actions culturelles ou l'art contemporain dans sa globalité²⁸⁸ (environ cinquante-cinq pourcent) ; un acteur culturel spécifique (dix-sept pourcent)²⁸⁹ ; un artiste ou son œuvre

²⁸⁸ Fonds Bohème, fonds rubis mécénat, Nature addicts Funds, fonds culturel Arts & Ouvrages, FAME (french art market economy), fonds George Brunon, fonds Jonas Netter (soutien en Afrique)...

²⁸⁹ Fonds des ateliers de Paris, fonds Rive gauche rive droite pour l'art contemporain (événement), fonds de dotation du Palais de Tokyo...

(seize pourcent)²⁹⁰ ; un courant artistique ou une technique particulière (treize pourcent)²⁹¹ (Cf figure 9). On a d'ailleurs pu constater que ces missions sont souvent le pendant de missions des institutions publiques de l'art contemporain, comme les FRAC ou les centres d'art. Si la société civile prend une place dans l'économie et la politique de la culture, les fonds de dotation seront liés aux FRAC à l'avenir.

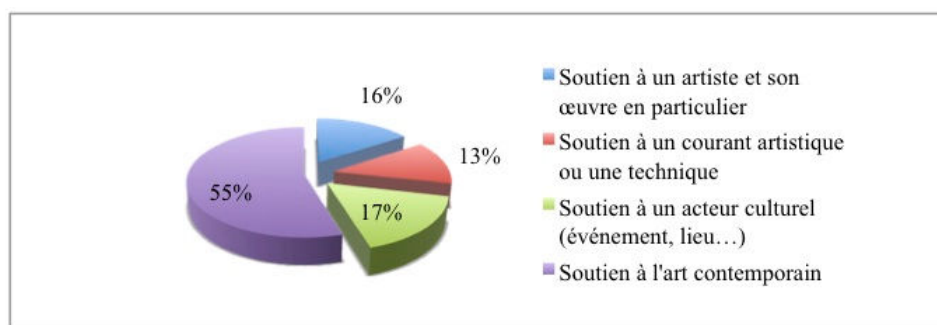


Figure 9. Répartition des types de missions d'intérêt général des fonds de dotation liés à l'art contemporain

Originellement, les fonds devaient avoir une durée déterminée, comme par exemple le *Fonds rive gauche – rive droite pour l'art contemporain* créé en 2010 pour un an pour soutenir l'exposition parisienne. En réalité, beaucoup de fonds ont une durée indéterminée, illimitée ou limitée à quatre vingt dix-neuf ans et sont pérennes. Sur les soixante-dix-sept fonds liés à l'art contemporain que nous avons observés, seulement dix ont une durée de vie limitée à moins de vingt-cinq ans ! On est loin de l'idée initiale d'un outil de courte durée. Le Ministère des finances souhaite à ce titre réguler de plus en plus les fonds de dotation. Ceux-ci jouissent d'une (trop ?) grande liberté que le ministère essaie d'encadrer. Les fonds de dotation bénéficient des mécanismes de la défiscalisation en tant qu'organismes d'intérêt général, sans devoir « subir » de contrôle administratif.

De plus, on constate qu'en 2010, soixante dix-sept pourcent des fonds liés à la culture ont opté pour une dotation consommable. Cela s'explique par une volonté de lever des fonds rapidement, la stratégie de gestion et de financement à long terme intervenant plus tard dans le processus. « *Les fonds dans le secteur culturel apparaissent davantage comme des 'véhi-*

²⁹⁰ C'est le cas des fonds Nicole-André Hambourg, Willy Ronis, Piza...

²⁹¹ Le fonds pressionisme FDP pour le street art, le graffiti ; Villa Datriis pour la sculpture contemporaine, fonds Les Beaux Yeux dans le domaine de l'image fixe, fonds Gravix pour les techniques de l'estampe...

cules de fundraising’, loin des endowment funds dont ils prétendent s’inspirer (richement dotés à leur création)»²⁹². Les fonds de dotation s’apparentent aussi en majorité plus à des fonds « relais » qu’à des fonds opérationnels, concentrés sur la levée de fonds plutôt que sur des actions précises, ce que conforte l’étude des dotations desdits fonds (cf figure 10).

Plus de la moitié des fonds d’Ile de France liés à l’art contemporain ont un capital de départ quasi inexistant, compris entre zéro et mille euros. Une partie de ces fonds a fait l’objet de libéralités dans leurs premières années d’existence, ce qui leur a permis de commencer leur activité dès la fin de leur premier exercice. Lorsque les dotations sont non consommables, on observe simplement que soit la dotation est faible (inférieure à mille euros), soit très élevée (supérieure à deux cent mille euros), ou encore constituée en nature (par exemple des photographies, des biens immobiliers, etc.). Les fonds optent aujourd’hui en majorité pour une dotation consommable, qui laisse plus de souplesse dans la gestion.

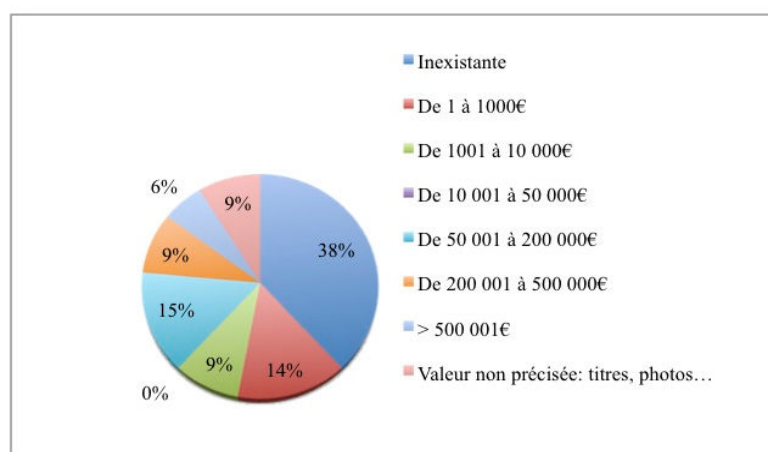


Figure 10. Montant de la dotation initiale des fonds d’Ile de France liés à l’art contemporain (2012)

Ces fonds de dotation consacrés à la levée de fonds ont plutôt vocation à assister un organisme à but non lucratif dans l’accomplissement de ses missions d’intérêt général qu’à accomplir l’intérêt général directement. Le fonds de dotation prend donc tout son sens comme soutien à un établissement public ou une personne publique. Ceci d’autant plus que son utilisation par une personne privée est moins évidente puisqu’elle doit prouver le caractère désintéressé du fonds qu’elle crée, qu’elle exerce une activité principale non lucrative et qu’il

²⁹² Etude Akléa

n'existe pas de relations privilégiées entre l'organisme fondateur et le fonds²⁹³. La préfecture vérifie ce dernier point *a posteriori*, et prend garde à ce que les activités d'intérêt général et les activités des fondateurs ne se mélangent pas²⁹⁴. Une des principales difficultés pour les fonds créés par des entreprises privées est de prouver l'absence de lien direct entre les deux entités. C'est plus évident dans le cas d'une personne publique. Divers éléments prouvent donc l'intérêt que peuvent tirer les personnes publiques de cet outil. Les fonds de dotation pourraient constituer un soutien de taille aux organismes publics de l'art contemporain (2).

2. Le fonds de dotation comme soutien au secteur public ?

Le fonds de dotation peut servir les intérêts des personnes publiques, collectivités territoriales et institutions de l'art contemporain en termes de levées de fonds, et notamment auprès des FRAC et centres d'art dont ils partagent souvent les missions (a). Cependant, les fonds de dotation sont étroitement surveillés par l'administration fiscale, qui tend à remettre leur avenir et leur légitimité en cause. Le fonds de dotation survivra-t-il à ces tentatives d'atteintes et constituer un outil réellement novateur ? (b)

²⁹³ Instruction fiscale 4 c-5-04 n° 112 du 13 juillet 2004 - Frais et charges (BIC, IS, dispositions communes). Mesures en faveur du mécénat. Versements effectués au profit d'œuvres ou d'organismes d'intérêt général. Les activités d'intérêt général ont été définies fiscalement par l'instruction du 13 juillet 2004.

²⁹⁴ Lionel DEVIC, *Fonds de dotation, création, gestion, évolution*, 1^e édition, le Juri'guide, Editions Juris Associations & éditions Dalloz 2009, « *S'il entretient des relations privilégiées avec des organismes du secteur lucratif qui en retirent un avantage concurrentiel, est lucratif un organisme qui permet de manière directe aux professionnels de réaliser une économie de dépenses, un surcroît de recettes ou de bénéficier de meilleures conditions de fonctionnement, quand bien même cet organisme ne rechercherait pas de profits pour lui-même (instruction 18 décembre 2008 BOI 4 H-5-06 n°86 et s)*».

a. Le rapprochement des fonds de dotation et des institutions de l'art contemporain

Dans la définition de leurs missions et de leurs objets, les fonds de dotation liés à l'art contemporain se rapprochent des FRAC, centres d'art et musées d'art contemporain²⁹⁵. De ces définitions dépendent leur capacité à agir²⁹⁶. Les objets des fonds sont détaillés et explicités par la désignation d'actions à réaliser que nous avons regroupées en thèmes pour plus de lisibilité²⁹⁷. On distingue ainsi :

- (i) l'encouragement et la promotion de l'art contemporain : par l'accompagnement et la formation des artistes en créant des écoles d'art afin de favoriser l'émergence des jeunes artistes, en développant la recherche, en aménageant des locaux et la muséographie, en mutualisant les moyens existants entre différentes structures, en créant des résidences d'artistes, et en mettant en place des actions d'aide et d'assistance aux artistes...

- (ii) la diffusion, le rayonnement de l'art contemporain et des artistes contemporains : en mettant l'accent sur la pédagogie et la connaissance, par la mise en place de projets pédagogiques, enseignements, débats, auprès des scolaires, dans des musées ou centres d'art. L'objectif est de créer du lien avec les publics et de les sensibiliser aux nouvelles formes d'art. On perçoit le souhait de renouveler les actions de communication et d'instaurer des procédures de prêt et de mises à disposition d'œuvres, ou encore de location.

²⁹⁵ Cf Charte des institutions de l'art contemporain. La mission de service public des Frac est définie par la Charte de 2000 et se pose à travers la question de la constitution d'une collection, la conservation et la diffusion de celle-ci au sein d'un territoire et d'un réseau, de la sensibilisation du public et de constituer un terrain favorable à la recherche.

²⁹⁶ Lionel DEVIC, *Fonds de dotation : création, gestion, évolution*, Juri'Guide, 21 octobre 2009

²⁹⁷ Le fonds de dotation doit répondre au principe de spécialité qui gouverne également les fondations, c'est pourquoi chaque objet est détaillé.

(iii) la protection, la conservation, l'entretien des œuvres existantes : en constituant des collections et recueils d'œuvres et en mettant en place des actions favorisant la conservation, la rénovation et l'entretien des œuvres.

(iv) enfin, le financement est parfois intégré dans l'objet même du fonds. C'est, certes, l'objet de tous les fonds que d'assurer la gestion des libéralités reçues puis les redistribuer, mais pour certains l'enjeu est de financer directement les artistes par l'achat et la commande d'œuvres, d'attribuer des bourses ou des prix et de mettre en place une recherche efficiente de mécènes.

Il est clair que des missions et actions communes aux fonds et aux organismes de l'art contemporain émergent de cette étude. La différence essentielle réside toutefois dans l'initiative de l'action qui est, pour les fonds de dotation, intrinsèquement liée à l'implication de la société civile et à la générosité des personnes privées. Bien qu'une personne publique puisse créer un fonds, ce qui est de plus en plus fréquemment le cas, elle ne pourra pas y verser d'argent public²⁹⁸. L'intérêt pour toute institution d'art contemporain de se doter d'un fonds de dotation résiderait donc dans le fait d'impliquer des acteurs privés dans sa démarche. Dans le cas du Louvre Abu Dhabi, cette situation a fait l'objet de critiques : le Louvre est un établissement public qui reçoit des subventions publiques, mais en créant un fonds de dotation, il a reçu des fonds privés directement d'Abu Dhabi, lesquels fonds ce sont ensuite juridiquement « transformés » en fonds publics en entrant dans le patrimoine du Louvre. Cette situation avait suscité de vives polémiques, mais n'a été que très peu appliquée aux fonds culturels liés à l'art contemporain.

Certains redoutent que cette règle ne crée un risque pour les politiques culturelles et proposent même d'« *amender l'interdit de principe sur l'apport des fonds publics* »²⁹⁹. L'idée sous-jacente étant qu'en apportant des fonds, les pouvoirs publics peuvent garder un pouvoir sur eux. Cela ne convient peut-être guère à l'administration fiscale, mais en réalité un fonds

²⁹⁸ Article 140 III de la loi LME « Aucun fonds public, de quelque nature qu'il soit, ne peut être versé à un fonds de dotation. Il peut être dérogé à cette interdiction, à titre exceptionnel, pour une œuvre ou un programme d'actions déterminé, au regard de son importance ou de sa particularité. Les dérogations sont accordées par arrêté conjoint des ministres chargés de l'économie et du budget. »

²⁹⁹ terrainsdeculture.wordpress.com

peut servir de complément de ressources aux subventions publiques. Par exemple le *Nature Addicts Fund*³⁰⁰, n'oublie pas de rappeler que son action est complémentaire à celle des personnes publiques et ne saurait en aucun cas remplacer les subventions, mais qu'il sert à proposer de nouveaux espaces de travail. Henri Loyrette avait également répondu aux premières peurs face à la création du fonds du Louvre que l'art n'allait pas perdre la « neutralité » en faisant intervenir des fonds privés. Il annonçait alors la complémentarité d'action des deux types de financement qui ne servent pas les mêmes actions. Pour autant, la tendance actuelle de l'administration est plutôt au renforcement de la surveillance des fonds de dotation, puisque celle prévue par les textes constitutifs est assez minime. L'avenir du fonds de dotation pourrait être menacé par certaines mesures fiscales (b).

b. Une limite : la surveillance fiscale

Au départ le fonds de dotation est créé pour n'être qu'un outil temporaire. En pratique, de nombreux fonds sont conçus pour un terme beaucoup plus long. Au cours de la vie du fonds, le conseil d'administration³⁰¹ peut décider en assemblée générale de modifier la durée du fonds, de la reconduire, ou au contraire en cas d'inactivité chronique, de l'arrêter. La plupart des fonds liés à l'art contemporain ont une durée de vie très longue : qu'elle soit illimitée, indéterminée, ou limitée à quatre-vingt dix-neuf ans (*cf* figure 11).

³⁰⁰ <http://na-natureaddictsfund.org/> dont l'objet social est de soutenir la jeune scène artistique française et européenne, en particulier dans le domaine du spectacle vivant et des arts plastiques ; promouvoir la sauvegarde de l'environnement et des grands équilibres écologiques ainsi que la préservation de la biodiversité.

³⁰¹ Le conseil d'administration du fonds de dotation est de composition libre, et s'il doit être composé d'au moins trois membres, il n'y a pas d'obligation d'y avoir de représentants de l'Etat ou de personnalités qualifiées extérieures.

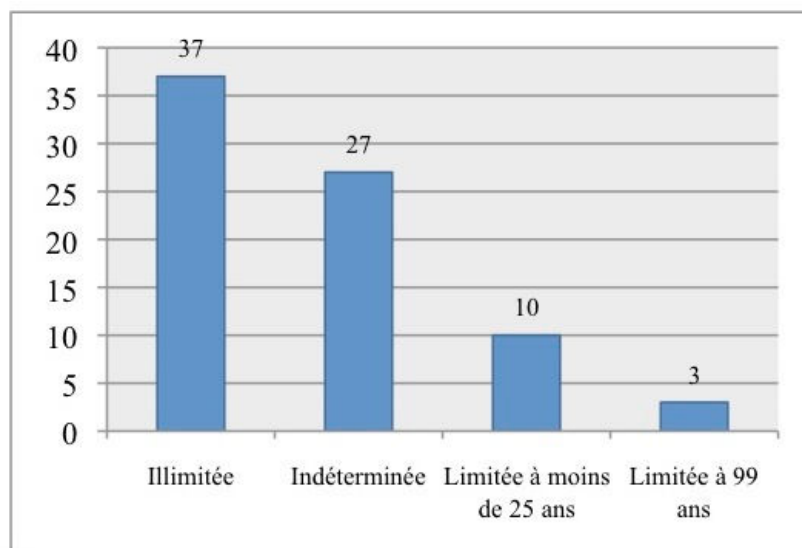


Figure 11. Durée de vie des Fonds de dotation liés à l'art contemporain

Or les créateurs de ce dispositif voulaient en faire un outil à court terme, et n'ont pas prévu de modalités adaptées. La plupart des fonds ayant une vocation à être pérenne, les enjeux changent et il va falloir revoir le système de contrôle afin qu'il soit plus systématisé, et qu'il se rapproche de structures « professionnalisées ». La formule change de forme et il va sûrement falloir adapter encore le modèle existant.

Actuellement, le seul mode de surveillance auquel un fonds de dotation est soumis est un contrôle dit *a posteriori* par la préfecture du lieu où se situe son siège social. Le fonds doit remettre annuellement un rapport d'activité ainsi que ses comptes. Au-delà de dix mille euros de ressources, ces comptes doivent avoir été revus par un commissaire aux comptes. Les premiers contrôles ont eu lieu en 2010 pour des fonds créés fin 2008. Ce contrôle a été tardif en raison de la nouveauté du mécanisme : les premiers fonds ont été nombreux à fixer la fin de leur premier exercice entre douze et dix-huit mois après leur création (se qui s'explique par le peu d'activité du fonds au début de sa vie). Or les préfectures sont souvent débordées par les nombreuses demandes et seule la préfecture de Paris a un service dédié aux fondations et fonds de dotation. Rares sont les fonds qui satisfont à leurs obligations d'eux-mêmes, la plupart attendent d'être relancés pour les fournir. Aucune forme n'est requise dans la remise de ces données, ce qui donne un ensemble assez disparate. Ainsi, un fonds gérant plusieurs cen-

taines de milliers d'euros remettra un rapport parfois moins fourni qu'un fonds plus modeste détaillant chacun de ses projets artistiques³⁰².

Sur une trentaine de fonds liés à l'art contemporain en Ile de France, seulement une dizaine de rapports étaient remis au 1^{er} juillet 2012. Les fonds qui n'ont pas rendu leurs rapports sont relancés par la préfecture mais l'expérience montre qu'il faut souvent insister très lourdement pour obtenir des résultats. Parfois l'insistance à obtenir un rapport peut conduire un fonds en manque d'activité à être dissout³⁰³.

Beaucoup de petits fonds gérés par une seule personne n'ont pas d'activité par manque de moyens, si ce n'est du lobbying, donc sont moins enclins à remplir leurs obligations. Il faut également noter que les membres fondateurs et dirigeants de ces fonds sont bénévoles et ne perçoivent pas de revenus sur cette activité (ou uniquement dans certaines conditions)³⁰⁴. Quatre-vingt-dix pourcent des moyens financiers sont concentrés dans seulement dix pourcent des fonds.

La préfecture opère diverses vérifications. D'abord, elle vérifie que toutes les informations nécessaires ont bien été communiquées. C'est l'étape de la vérification des pièces administratives, à l'issue de laquelle la préfecture peut demander des pièces complémentaires. Ensuite, elle examine les pièces administratives unes à unes.

Le rapport annuel contient un compte-rendu de l'activité, la liste des actions d'intérêt général financées et leur montant, la liste des personnes morales bénéficiaires des redistributions et leurs montants, et la liste des libéralités reçues. Les rapports sont analysés par la présence ou non de mots clés. Les contrôleurs font des observations à l'issue de l'examen de ces pièces.

Ensuite, l'administration effectue un contrôle comptable, vérifiant que ce qui a été déclaré est bien réel et conforme aux comptes. Les comptes sont constitués du bilan, du compte de résultat et de l'annexe, et pour une dotation supérieure à dix mille euros, d'un rapport de commissaire aux comptes. Elle vérifie qu'il n'existe pas de dépenses atypiques par leur nature

³⁰² Pour 2011 on peut comparer le rapport du Louvre et du fonds culturel Arts et Ouvrages qui contiennent autant de pages, alors que le fonds du Louvre a une dotation initiale non consommable de plus de 120 millions d'euros alors que le fonds Arts et Ouvrages a fait l'objet d'un don de 4000€...

³⁰³ Ce qui s'est passé pour le fonds Dotasol, dont l'objet était de porter et développer une plate-forme innovante de financement solidaire et de mise en réseau pour le soutien de projets culturels et solidaires

³⁰⁴ Article 261-7-1 d) d.

ou leurs montant, que les libéralités reçues font bien l'objet d'une liste qui lui est transmise, que le fonds ne reçoit pas de fonds publics et qu'il respecte les obligations légales s'il bénéficie de l'appel à la générosité publique.

Enfin, elle termine par une analyse de l'activité, comprenant la correspondance entre les actions menées, les dépenses et l'objet social du fonds, afin de vérifier que l'intérêt général soit toujours au centre des préoccupations du fonds et de ses dirigeants. Deux choses sont vérifiées : la réalité des actions menées et le fait que les activités d'intérêt général et les activités des fondateurs ne s'entremêlent pas, c'est-à-dire qu'il n'existe pas de relations privilégiées entre eux³⁰⁵. Toutes ces informations sont synthétisées dans un document de trois pages³⁰⁶, quelle que soit la taille du fonds ou le montant de sa dotation, à l'issue duquel une conclusion est tirée, déterminant si des éléments de la situation du fonds sont susceptibles de constituer de « *graves dysfonctionnements* »³⁰⁷ et si les éléments comptables et le rapport d'activités coïncident. Si le résultat n'est pas satisfaisant, la préfecture peut demander la communication de documents complémentaires et peut remettre une lettre d'observations.

Ce contrôle minime procure une visibilité réduite sur cet outil philanthropique par lequel peuvent transiter des sommes importantes. Cela a conduit l'Etat à envisager d'en réduire le champ d'application. La culture et l'art entrent aujourd'hui dans le champ des « niches fis-

³⁰⁵ Lionel DEVIC, *Fonds de dotation, création, gestion, évolution*, 1^e édition, le Juri'guide, Editions Juris Associations & éditions Dalloz 2009 « *s'il entretient des relations privilégiées avec des organismes du secteur lucratif qui en retirent un avantage concurrentiel, est lucratif un organisme qui permet de manière directe aux professionnels de réaliser une économie de dépenses, un surcroît de recettes ou de bénéficier de meilleures conditions de fonctionnement, quand bien même cet organisme ne rechercherait pas de profits pour lui-même (instruction 18 décembre 2008 BOI 4 H-5-06 n°86 et s)*»

³⁰⁶ Voir annexes 10 et suivantes

³⁰⁷ Au sens de l'article 9 du décret du 11 février 2009 :

Constituent des dysfonctionnements graves, dès lors qu'ils affectent la réalisation de l'objet du fonds de dotation :

- a) La violation des règles de gestion financière prévues au titre Ier ;
- b) La violation des dispositions du VI de l'article 140 de la loi du 4 août 2008 susvisée et du titre II du présent décret relatives à l'établissement et à la publicité des comptes annuels, et à la mission du commissaire aux comptes ;
- c) Le fait, pour le fonds de dotation, de disposer ou de consommer tout ou partie de la dotation en capital dont il bénéficie dans le cas où les statuts n'autorisent pas à consommer cette dotation, et, dans le cas où les statuts prévoient cette possibilité, le fait de disposer ou de consommer tout ou partie de la dotation en violation des conditions fixées par les clauses statutaires ou pour une cause étrangère à la réalisation des œuvres ou des missions d'intérêt général prévues au premier alinéa du I de l'article 140 de la loi du 4 août 2008 susvisée ;
- d) La consommation par un fonds de dotation à durée déterminée de sa dotation au-delà du terme statutaire d'activité du fonds, en violation des dispositions de l'article 15 du présent décret ;
- e) Le fait, pour le fonds de dotation, de ne pas avoir adressé les rapports d'activité à l'autorité administrative ou d'avoir adressé des rapports d'activité incomplets, durant deux exercices consécutifs, malgré la mise en demeure qui lui a été faite en application de l'article 8 du présent décret.

cales» pointées du doigt par les pouvoirs publics, tendance confortée par les attentes européennes³⁰⁸. La volonté actuelle de l'administration de réduire les niches fiscales en France en agissant sur les acteurs de la philanthropie est dévastatrice. Cela revient à penser que « *tout donateur obtient une contrepartie au don qu'il effectue, ou encore, qu'il peut récupérer sa « mise » au bout d'un certain temps* ». Or le don est irrévocable et donne la plupart du temps lieu à des contreparties symboliques. La philanthropie est un état d'esprit, tout comme le *trust* ou la fiducie. Encourager le soutien aux arts est un véritable atout dans une société où nous sommes guidés par notre savoir-faire intellectuel, où notre valeur ajoutée se situe dans notre propriété littéraire et artistique. Lionel Devic rappelle que « *la stabilité juridique et fiscale est particulièrement importante dans le contexte de la philanthropie, qui met en jeu la transmission des biens entre générations* »³⁰⁹. Ce n'est donc pas le moment de restreindre un outil fiscal mis en place très récemment, et qui semble porter des fruits.

Un rapprochement des concepts comme l'utilité publique ou la définition de l'intérêt général en droit fiscal pourrait être envisagé, mais la première question à laquelle il faudra répondre sera de savoir si l'art contemporain est d'intérêt général pour l'administration fiscale. L'avenir de certaines institutions culturelles pourrait bien y être lié. Limiter le fonds de dotation reviendrait à se priver d'un outil de taille au jour où les institutions de l'art contemporain ont besoin de souplesse pour mener à bien leur mission.

³⁰⁸ CJCE, Affaire C-318/07 *Hein Persche contre Finanzamt Lüdenscheid*, 27 janvier 2009, L'arrêt Persche rendu en 2008 par la Cour de justice européenne impose une égalité de traitement fiscal pour les dons consentis au profit des organismes d'intérêt général sur l'ensemble du territoire de l'UE

³⁰⁹ La crise économique actuelle a aussi une incidence négative sur ces industries, qui éprouvent encore plus de difficulté à accéder aux ressources dont elles ont besoin pour financer leurs activités et s'adapter à ce nouvel environnement. http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/cultural-and-creative-industries_fr.htm

Les moyens de remédier à l'élaboration et à la survivance d'un art officiel ne sont pas toujours vus d'un bon œil par les pouvoirs publics. Effectivement, les moyens utilisés sont de faire recours au système privé, et d'assouplir la fiscalité. Ce sont autant de facteurs de perte de contrôle des pouvoirs public, que ceux-ci ont des difficultés à accepter sans rechigner. Pourtant la critique de l'art officiel a des fondements justes, elle est basée sur des critères objectifs. Aujourd'hui, un art officiel est promu par les institutions publiques, et il a tendance à devenir un art étriqué concentré autour d'un petit groupe d'artistes restreints. Il est d'autant plus facile de tomber dans cette dérive que les décideurs des institutions de l'art contemporain ne sont pas représentatifs de l'ensemble des courants de l'art ou de ses professions, et sont désignés par leurs pairs. En particulier, les artistes manquent cruellement à ces comités, alors que ce sont les premiers experts de l'art. Il est vrai que la tâche des institutions est ardue, et notamment celle des FRAC, puisqu'elle consiste en la sélection d'œuvres « représentatives de notre temps ». C'est pourquoi il est essentiel que les « sélectionneurs » de ces œuvres soient également représentatifs de l'art de notre temps et de ses professionnels. Or, force est de constater que certains types d'œuvres sont sous-représentés, que certaines artistes sont au contraire sur-représentés, et surtout que la composition des comités d'acquisition est extrêmement politisée. On peut comprendre l'intérêt d'une politique artistique, mais pas d'une forme de tutelle de l'Etat sur l'art, voire sur l'art dans les régions. Divers rapports ont été rédigés à ce sujet, et il a été proposé pour améliorer le système d'y inclure des acteurs privés. Les acteurs privés et la société civile ont une place à prendre au sein de la production artistique, principal mode actuel de réalisation des œuvres d'art contemporain. Le fonds de dotation pourrait leur donner cette place. Ce mécanisme inspiré de la philanthropie anglo-saxonne, très prisé des acteurs du secteur, est en voie d'expansion. Voyant le mécanisme lui échapper, l'Etat et l'administration fiscale ont tendance à vouloir restreindre ses moyens d'action. C'est fort dommageable parce que le fonds de dotation, se rapprochant des missions des institutions de l'art contemporain, pourrait devenir un outil très appréciable pour ces dernières qui sont constamment à la recherche d'améliorations dans les systèmes de production et de financement. Malheureusement, ils ne semblent pas être prêts à les mettre en œuvre alors que cela s'avère urgent. Mais la critique ne s'arrête pas là, et les institutions elles-mêmes ainsi que leurs modes de fonctionnement et leur capacité à être en accord avec l'art contemporain sont remis en question (**Paragraphe 2**).

Paragraphe 2. La critique des institutions

Face aux critiques, les pouvoirs publics ont souhaité agir sur le statut juridique des institutions culturelles. Nous nous attacherons particulièrement aux structures de l'art contemporain. C'est ainsi que l'établissement public de coopération culturelle (EPCC) a été instauré de manière systématique pour les institutions de l'art contemporain, et pour proposer une alternative au modèle associatif aux FRAC. Or ce format institutionnel est trop rigide pour des petites structures, allant à l'encontre de la souplesse d'exécution et de fonctionnement recherché. Ce statut est aujourd'hui remis en cause, et suscite des modifications (A). L'apparition de nouveaux modèles a un effet direct sur les structures de ces institutions, qui se modifient pour faire une meilleure place aux nouveaux types d'œuvres d'art contemporain ainsi qu'à leurs modes de production, d'exposition et de conservation (B).

A. Le renouveau des formats institutionnels de l'art contemporain

Le principal renouveau du statut juridique des institutions d'art contemporain a pris forme en 2002 dans un outil appelé Etablissement public de coopération culturelle (EPCC)³¹⁰. M. Rizzardo considérait qu'il existait « *un besoin urgent de modernisation du service public culturel local et de clarification des modes publics de gestion face à l'usage inapproprié de l'association loi 1901* »³¹¹. Ce modèle d'établissement public bien particulier fait l'objet de rapports réguliers. Il a d'ailleurs déjà été réajusté en 2006 après l'écoute des critiques, et sera probablement encore adapté dans un avenir proche. L'EPCC est un outil qui a été conseillé aux fonds régionaux d'art contemporain et adopté par un petit nombre d'entre eux. C'est en réalité un format d'institution qui se révèle inadapté à la mission des FRAC qui lui préfèrent le modèle associatif (1). Les structures de l'art contemporain ne sont pas suffisamment solides structurellement pour abriter un établissement public, que ce soit un FRAC ou un centre d'art. Seuls les musées d'art contemporain, qui bénéficient de budgets plus conséquents et d'équipes plus complètes peuvent en avoir l'utilité. C'est pourquoi en région, toutes les petites structures conservent un fonctionnement associatif plus libre. Cependant un changement apparaît, et elles tendent à se regrouper dans des « lieux uniques » afin de mutualiser les moyens techniques et humains, en des Pôles culturels initiés par les FRAC de deuxième génération (2).

1. De l'association à l'établissement public : critique de l'EPCC

Divers modèles institutionnels de soutien à l'art contemporain existent en Europe. Les anglo-saxons fonctionnent sur le mécanisme des *funds* que nous avons étudié, tandis qu'en Allemagne on parle de *Kunsthalle* (musée) et de *Kunstvereine* (centres d'art). Les premiers sont des musées d'art contemporain et les seconds se rapprochent de nos centres d'art. Les

³¹⁰ Loi n°2002-6 du 4 janvier 2002 relative à la création d'établissements publics de coopération culturelle

³¹¹ *cf ibid*

Kunstvereine, institutions anciennes³¹², sont des organes dont l'initiative est privée, qui bénéficient de subventions (annuelles pour certains) ou réussissent à obtenir des financements de nature privée ou publique par projet. Ils ont une mission de découverte et d'accompagnement de la jeune création contemporaine comme les centres d'art en France³¹³, et jouent un rôle essentiel dans le soutien et la promotion d'artistes émergents, tels les FRAC français. Ils peuvent prendre la forme d'associations dont les membres élisent un comité directeur bénévole qui nomme à son tour le directeur. Ce fonctionnement ressemble à celui des FRAC qui ont conservé un fonctionnement associatif. La première génération de FRAC est d'ailleurs formée d'associations. Depuis 2002 le statut d'établissement public de coopération culturelle (EPCC) a été créé et les FRAC ont été invités à adopter ce statut³¹⁴ (a), bien que la majorité d'entre eux ait préféré garder le statut associatif (b).

³¹² Le plus ancien *Kunstvereine* a été fondé par Albrecht Dürer, pour la plupart fondés au 19^e siècle par des bourgeois désireux de s'approprier les prérogatives de l'aristocratie dans le domaine de la prescription artistique

³¹³ La force des *Kunstvereine* par rapport aux centres d'art est qu'ils reposent sur des fondements historiques, culturels et géopolitiques forts, tandis que les centres d'art français non, et ils voient leurs soutiens publics ou privés s'amoinrir pour cause de non rentabilité.

³¹⁴ Jean-Marie PONTIER, *Les interventions culturelles des collectivités locales*, Encyclopédie des collectivités locales, Dalloz, Paris, mars 2009

a. L'EPCC: outil théorique de prédilection des FRAC

Qualifiés d'« *ovnis juridiques* »³¹⁵, proches des musées, mais n'en étant pas pour autant, les FRAC peuvent avoir deux formes juridiques différentes. Les premiers ont été conçus sous la forme d'association. Le statut associatif laissant une grande liberté d'action, on observe de grandes différences dans la composition des organes des différents FRAC. Depuis 2002 le statut spécifique qu'est celui d'établissement public de coopération culturelle (EPCC) a été créé³¹⁶. Depuis, les FRAC ont été invités à adopter ce statut en théorie plus adapté à leur mission que le statut associatif³¹⁷.

L'EPCC constitue un modèle d'association avec l'Etat unique au monde, proposant une alternative aux circuits privés de diffusion de l'art contemporain³¹⁸. L'EPCC a été institué pour permettre une meilleure coopération entre les collectivités locales dans le secteur culturel. C'est un instrument original de décentralisation devant permettre de poursuivre la démocratisation de la culture, mieux que par tout autre système et notamment le système associatif. Un EPCC doit être justifié par un intérêt public local : « *ce n'est pas une externalisation des services publics mais plutôt une confortation des services publics culturels confiés à une entité juridique autonome* ». Critiqué, l'EPCC a fait l'objet d'un remaniement à la suite du rapport d'information d'Yves Renar³¹⁹, à travers la loi du 22 juin 2006³²⁰. Depuis, il a gagné en souplesse. Les collectivités territoriales peuvent désormais constituer un EPCC non seulement

³¹⁵ Yves RENAR, *Rapport d'information au nom de la commission des affaires culturelles sur l'application de la loi 2002-6 du 4 janvier 2002 relative à la création d'établissements publics de coopération culturelle*, Doc. Parl. Sénat, session ordinaire 2005-2006

³¹⁶ Loi n°2002-6 du 4 janvier 2002 relative à la création d'établissements publics de coopération culturelle

³¹⁷ Jean-Marie PONTIER, *Les interventions culturelles des collectivités locales*, Encyclopédie des collectivités locales, Dalloz, Paris, mars 2009

³¹⁸ Yves RENAR, *Rapport d'information au nom de la commission des affaires culturelles sur l'application de la loi 2002-6 du 4 janvier 2002 relative à la création d'établissements publics de coopération culturelle*, Doc. Parl. Sénat, session ordinaire 2005-2006, les qualifie d'« *ovnis juridiques* »

³¹⁹ Idem

³²⁰ Loi n°2006-723 modifiant le Code Général des collectivités territoriales et la loi du 4 janvier 2002 relative à la création d'établissement publics de coopération culturelle

avec l'Etat, mais également avec les établissements publics nationaux³²¹. La création d'un EPCC peut désormais être décidée par un arrêté du représentant de l'Etat dans la région ou le département où il se situe. Enfin, les situations du directeur et du conseil d'administration sont modifiées. La création de l'EPCC correspondait à un réel besoin, et le modèle a été réajusté en 2006 après l'écoute des critiques³²². Huit ans après sa refonte, l'EPCC nécessite encore des adaptations. Une proposition d'amélioration de la loi sur les EPCC a d'ailleurs été rédigée et soumise par le Comité national de liaison des EPCC³²³.

Suite au *vade-mecum* réalisé par le comité national de liaison, une proposition de loi pour les EPCC a été rédigée, partant de la considération de base selon laquelle « *l'action publique doit se situer à l'intersection et à l'articulation des différents territoires, cultures et initiatives personnelles* »³²⁴. Les améliorations proposées sont relatives aux conditions de nomination du directeur pour « *faciliter les investissements dans les activités humaines* », améliorer les conditions fiscales en favorisant la réalisation du projet et en dépassant les procédures administratives complexes. En d'autres termes, l'objectif poursuivi est celui de se rapprocher du mode de fonctionnement des entreprises de production culturelle du secteur privé.

Ces pistes d'amélioration ne sont toutefois pas suffisantes pour inciter les FRAC à adopter cette forme juridique. Peu nombreux sont les FRAC ayant adopté ce statut, ce qui est compréhensible étant donné les contraintes qui en résultent, mais regrettable puisque le statut du FRAC a également pour intérêt de « *donner aux collections une sécurité juridique supplémentaire, ces collections bénéficiant ainsi de deux conséquences attachées à la domanialité publique : l'inaliénabilité et l'imprescriptibilité des œuvres qui la composent* »³²⁵. Or, lors-

³²¹ Un mandat est donné au directeur pour mettre en place les politiques culturelles et le projet professionnel de l'EPCC.

³²² M. RIZZARDO considérait qu'il existait « *un besoin urgent de modernisation du service public culturel local et de clarification des modes publics de gestion face à l'usage inapproprié de l'association loi 1901* »

³²³ Comité national de liaison des EPCC, *Proposition d'améliorations – textes législatifs et réglementaires relatifs à la création et au fonctionnement d'établissements publics de coopération culturelle (EPCC)*, jeudi 30 juin 2011 et version finale au 25 septembre 2012, www.culture-epcc.fr

³²⁴ Didier SALZGEBER, *EPCC – création et fonctionnement, vademecum pour mieux comprendre les EPCC*, 3 avril 2011

³²⁵ Jean-Marie PONTIER, *Les interventions culturelles des collectivités locales*, Encyclopédie des collectivités locales, Dalloz, Paris, mars 2009

qu'un FRAC est sous format associatif, les œuvres de ses collections ne sont pas automatiquement des biens du domaine public. L'EPCC leur apporterait cette sécurité supplémentaire, ce qui entre pleinement dans ses prérogatives. L'EPCC est malgré tout trop rigide pour les petites structures de l'art contemporain. Ne serait-il pas préférable de préserver le fonctionnement associatif des FRAC, synonyme de souplesse et de simplicité au lieu de dénaturer petit à petit l'EPCC ? (b)

b. La flexibilité de l'association

La flexibilité des structures des FRAC est un point d'intérêt relevé par les acteurs culturels étrangers, c'est un véritable avantage dans le monde culturel, voire une nécessité dans l'art contemporain. Cependant, un point délicat que le statut associatif ne règle pas est celui du statut juridique de la collection du FRAC. En effet, le statut de la collection d'un FRAC dépend totalement et uniquement de la forme juridique de celui-ci (associatif ou EPCC).

Lorsque le FRAC est un EPCC, les œuvres qu'il acquiert entrent dans le domaine public automatiquement, tandis que lorsque le FRAC est une association, il faut anticiper dans les statuts le fait que les œuvres appartiennent ou non au domaine public. Dans le cas où un FRAC deviendrait EPCC, le sort des œuvres est réglé directement en ce que « *le ministère demande que [les œuvres des collections] fassent l'objet d'une dévolution à l'établissement public approuvée par l'assemblée générale de l'association* ». La qualification d'EPCC procure donc une sécurité juridique supplémentaire aux collections, dans l'optique où l'on souhaite que cette collection soit conservée pour les générations futures et ne soit pas modifiable au gré des envies des équipes dirigeantes desdites institutions. Afin de préserver ce patrimoine commun qui fait notre richesse, un « *consensus de fait* »³²⁶ a conféré une sorte de légitimité au fait que les collections des FRAC soient considérées comme publiques, sans que rien ne soit

³²⁶ Jacques Rigaud avec le concours de Claire Landais « *Réflexion sur la possibilité pour les opérateurs publics d'aliéner des œuvres de leur collections* », remis le 6 février 2008

explicité dans la loi de 2002³²⁷. L'EPCC présente un avantage à cet égard, tandis que l'association permet de rester souple dans les choix effectués et de pouvoir aliéner des œuvres de la collection beaucoup plus aisément.

L'EPCC présente un intérêt pour les musées qui ont de plus grosses infrastructures, des moyens financiers et humains plus conséquents et une plus grosse inertie. Par exemple, l'équipe du centre Pompidou à Paris comprenait en 2012 un peu moins de mille équivalent temps plein travaillé (ETPT) pour les besoins permanents et environ soixante-sept ETPT pour des besoins ponctuels³²⁸. La gestion des ressources humaines dans ce type de structure est sans comparaison avec celle des FRAC. Les FRAC sont de petites structures avec des équipes d'en moyenne dix personnes qui ont un mode d'organisation simple. La répartition des effectifs des FRAC étudiés montre que le personnel administratif représente déjà vingt-trois pourcent des effectifs totaux des FRAC, soit quasiment autant que le personnel dédié à la conception et à la réalisation des expositions qui représentent vingt-sept pourcent des effectifs (personnel dédié aux expositions et au service technique), (*cf* figure 12).

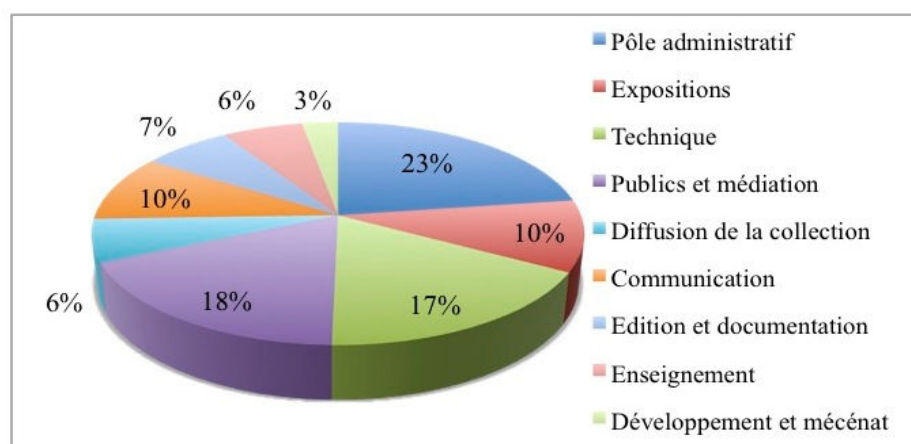


Figure 12. Effectifs des FRAC

Or il est clair que la mise en place d'établissements publics augmente mécaniquement le personnel administratif, comptable et juridique, engendrant de nouveaux coûts et une organisation administrative plus complexe mettant en péril leur existence. C'est pourquoi il est

³²⁷ *cf ibid*

³²⁸ Rapport d'activité 2012 du Centre Pompidou p.207

essentiel de privilégier un fonctionnement souple et que la plupart des FRAC préfère le format associatif à celui d'EPCC plus lourd.

Les centres d'art et FRAC ont plutôt la taille de laboratoires de l'art contemporain. Ils sont caractérisés par leur capacité à réagir et s'adapter grâce à leur petit format. Il est donc illusoire de penser que mettre en place un EPCC permettra de mieux soutenir les artistes, et de rendre l'art plus accessible ou encore moins « officiel » ou politisé. C'est pourquoi le modèle associatif est très pratique. Le seul inconvénient de l'association est finalement la question sans réponse du statut de la collection. Faut-il nécessairement envisager une nouvelle structure dans ce but ? Nous n'en sommes pas persuadés, tout comme les auteurs du dernier rapport sur le sujet³²⁹, qui proposent de « *consolider le statut des collections des FRAC en créant une appellation « FRAC » spécifique [qui] permettrait de garantir la protection et la conservation des œuvres acquises par les FRAC* »³³⁰.

En revanche, pour faire face à un manque de moyens croissant, pour mutualiser certains moyens matériels et humains et *in fine* pour favoriser la production d'œuvres d'art contemporain et la diffusion de leurs collections, les FRAC ont trouvé une solution toute autre : se regrouper avec les centres d'art, voire avec les musées d'art contemporain institués sur le même territoire, au sein des locaux proposés par les FRAC dits de deuxième génération (2).

³²⁹ R. LAGRANGE, A. PACQUEMET, B. CHAVANNE, « Collection 21, 21 propositions pour les collections publiques d'art contemporain en France », Ministère de la culture et de la communication, Direction générale de la création artistique, Direction générale des patrimoines, novembre 2013

³³⁰ JM. PASTOR, « 21 propositions pour valoriser les collections d'art contemporain », *Juris Art etc* 11, mars 2014, p10

2. Le rapprochement des diverses institutions de l'art contemporain

Les institutions de l'art contemporain commencent à se regrouper avec l'avènement des FRAC dits de deuxième génération. Ils sont appelés ainsi parce qu'ils se dotent de nouveaux locaux dans lesquels ils disposent de leur propre espace d'exposition et de réserves pour entreposer et conserver leur collection³³¹. L'avantage majeur de ces regroupements est la mutualisation des moyens matériels et humains permettant de mieux toucher les publics et se faire ambassadeur de l'art contemporain. Les FRAC de deuxième génération proposent un lieu commun, se rapprochant ainsi des musées par la mise en place d'un espace d'exposition pérenne (a) où ils coopèrent avec un réseau de centres d'art, partageant leurs préoccupations (b).

a. Entre FRAC et musées

Les FRAC ne sont ni des musées, ni des centres d'art, ils ont leurs spécificités : ce sont des « *laboratoires de soutien public à la création artistique* »³³². Institutions fragiles, elles dépendent des Régions et n'ont pas les moyens matériels et humains des musées (bien que ceux-ci tendent à s'amenuiser en ces temps de crise). Les subventions étatiques, plutôt faibles,

³³¹ Création de nouveaux bâtiments (voir Annexe 14):

FRAC Centre, Conçu par les architectes Jakob+MacFarlane,
FRAC Nord Pas de Calais : par les architectes Lacaton et Vassal
FRAC Bretagne : par l'équipe de Odile Decq Benoît Cornette
FRAC PACA : par l'agence Kengo Kuma Europe

FRAC Franche-Comté par l'agence Kengo Kuma and Associates

Réhabilitation de bâtiments :

Les Abattoirs : réhabilitation de la grande halle d'anciens abattoirs

Frac Ile de France : le château du Parc culturel de Rentilly, l'un des principaux partenaires du Frac en Île-de-France, sera réhabilité par Xavier Veilhan

³³² Rapport Rigaud, *cf supra*

restent stables alors que la côte des artistes d'art contemporain ne cesse de monter³³³. Si la démarche des FRAC et musées diffère, celle des FRAC étant prospective dans le sens où ils se veulent « défricheurs » et doivent repérer la nouvelle création ; et celle des musées étant historique, leurs objectifs sont pourtant assez similaires. D'ailleurs, la rédaction de l'article 2 de la loi musée de 2002³³⁴ ressemble fortement au paragraphe 1 de la circulaire relative aux FRAC qui relève trois points essentiels à la mission des institutions de l'art contemporain : la constitution d'une collection, la diffusion de celle-ci et la mise en œuvre d'une programmation pédagogique. Les musées d'art moderne et contemporain ont donc une mission proche de celle des FRAC, ce qui se reflète dans leur façon de mener leurs politiques d'acquisition. Les musées comme les FRAC souhaitent acquérir des œuvres s'inscrivant dans la continuité de leurs collections existantes. Par exemple la politique actuelle d'acquisition du Musée d'art contemporain de Lyon, menée par son directeur Thierry Raspail, est marquée par la volonté de « *considérer dans l'œuvre d'un artiste ce qui construit un langage au regard des œuvres déjà présentes dans les collections* »³³⁵. Les FRAC gardent en revanche la spécificité de promouvoir l'art contemporain.

Les FRAC jonglent entre des expositions *in situ* de la dimension de celles proposées par les musées, et la multiplication d'expositions hors les murs qui reste une de leurs spécifici-

³³³ Francine GUILLOU, *L'équation contemporain – en région, les musées d'art contemporain, contraints à un budget limité, mettent l'accent sur la confrontation entre les œuvres et avec les artistes pour enrichir leurs collections*, Le Journal des Arts n°370 / du 25 mai au 7 juin 2012, p22

« En région, les musées ne disposent en général que d'une centaine de milliers d'euros, les bonnes années [contrairement au Centre Pompidou par exemple qui bénéficie d'une enveloppe globale de 4 millions €], pour enrichir leurs collections, tandis que le marché de l'art continue de s'épanouir, et la cote des artistes de monter inexorablement. La gageure est de taille pour les directeurs et les conservateurs de musées qui doivent avancer avec l'histoire de l'art et élaborer des parcours construits et cohérents dans leurs collections avec des moyens très limités. » Les musées de province doivent faire preuve d'ingéniosité pour réunir des financements, sont mis à contribution les différents « Amis » des musées (associations, clubs des mécènes...). Et les résultats s'avèrent probants puisque le musée des Beaux-Arts de Lyon a acquis en 2011 trois œuvres de Pierre Soulages pour un montant de 1,5 million d'euros (*Brou de Noix sur papier* 60,5x65,5cm 1947, *Peinture* 202x143cm 22 novembre 1967 et *Peinture* 181x244cm 25 février 2009 triptyque) ou encore que le Musée de Grenoble a acquis en 2011 également sa plus importante de ses pièces, National#1 de Robert Ryman.

³³⁴ Article 2 Loi 2002-5 du 4 Janvier 2002 relative aux musées de France modifiée par Ordonnance 2004-178 du 20 Février 2004 :

Les musées de France ont pour missions permanentes de :

- a) Conserver, restaurer, étudier et enrichir leurs collections ;
- b) Rendre leurs collections accessibles au public le plus large ;
- c) Concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture ;
- d) Contribuer aux progrès de la connaissance et de la recherche ainsi qu'à leur diffusion.

³³⁵ i-ac.eu

tés. Ce qui les différencie dans la manière de gérer la diffusion des œuvres est donc la propension à agir hors les murs. Les musées quant à eux proposent principalement des expositions permanentes et temporaires en leur sein. Par exemple, lorsqu'on lit le rapport d'activités du Centre Pompidou à partir de 2009, on se rend compte que le Centre propose tant des expositions des collections permanentes, que des expositions temporaires, mais peu d'évènements hors les murs. Ceci dit, bien que ce ne soit pas une de leurs spécificités, les musées commencent à avoir une politique d'exposition nomade et multiplient les initiatives de prêts d'œuvres. Preuve en est l'action du Centre Pompidou mobile. Les musées tentent de s'approprier les territoires en développant les modes d'exposition itinérants ou ambulants à la manière foraine, tandis que les FRAC ont déjà cette vocation à intervenir dans de nombreux lieux, en grande partie dans les établissements scolaires avec lesquels ils entretiennent des partenariats solides, et de plus en plus avec d'autres institutions publiques comme les hôpitaux ou établissements pénitentiaires. Musées et FRAC se rapprochent tant dans leurs missions que dans leurs modes de diffusion, et l'émergence des fonds de deuxième génération pourrait contribuer pleinement à ce rapprochement. En région, musées et FRAC pourraient être réunis en un même lieu voire fusionnés à l'instar du musée d'art contemporain de Lyon et du FRAC Villeurbanne.

A l'inverse, les musées se calquent sur les autres institutions de l'art contemporain et leur manière de concevoir l'art comme une expérience, pour satisfaire au mieux les exigences artistiques liées aux œuvres d'art contemporain : ces « *œuvres cosmopolites et, qui n'étaient plus belles tout en étant des chefs-d'œuvre* »³³⁶. Les FRAC et centres d'art sont en théorie les spécialistes en la matière et les musées s'en inspirent de plus en plus. C'est le cas du Palais de Tokyo qui est à la fois musée et espace expérimental. Les musées sont de plus en plus fréquemment à l'initiative de coproductions d'œuvres d'art contemporain, à l'instar des FRAC et centres d'art.

À titre d'exemple, les priorités du Centre Pompidou sont devenues la promotion de la scène française et le développement d'un centre destiné à la jeune création. Un autre de ses objectifs clairement exprimé est d'aller à la rencontre de nouveaux publics et d'améliorer la

³³⁶ Yves MICHAUD, *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, éditions Stock, Paris, 2003, p76

diffusion de l'art, grâce à la décentralisation du Centre via le Centre Pompidou Metz, le Centre Pompidou mobile et le Centre Pompidou virtuel, mais aussi en organisant des expositions itinérantes pour les jeunes publics, en se tournant vers l'international et les événements hors les murs. Quant aux FRAC et centres d'art, ils se rapprochent par leur format et leurs préoccupations quotidiennes de petites structures de l'art contemporain et de lieu de recherche (b).

b. Entre FRAC et centres d'art

Pur lieu de création, un centre d'art se différencie d'un FRAC en ce qu'il n'a pas pour objet de constituer une collection, mais bel et bien de mettre en œuvre la création. À la différence des centres d'art, les FRAC diffusent les œuvres avant d'être des lieux de création à part entière. Bien qu'ils favorisent les résidences d'artistes, ce n'est pas leur première vocation. Les centres d'art ont été créés dans les années 1980. Ils ont pour mission de faciliter la création contemporaine et de permettre sa diffusion. Souvent, créer un centre d'art était une manière de consolider des structures préexistantes qu'étaient les galeries, structures publiques, et associations loi 1901. Les centres d'art ont une vocation plus modeste que les autres institutions de l'art contemporain, ne bénéficiant pas des moyens des musées et FRAC.

Ce sont des têtes chercheuses, de petites équipes, dont le format est associatif pour la plupart sauf quelques exceptions qui agissent en régie. En cela ils se rapprochent de la majorité des FRAC. Ils répondent aux mêmes contraintes matérielles, budgétaires et de gestion des équipes. Les deux entités répondent également à une même Charte de conduite et à des objectifs communs. Comme les FRAC, les centres d'art soutiennent les artistes en faisant des commandes et l'acquisitions d'œuvres d'art, ou en finançant des productions ou coproductions d'œuvres. Ils intègrent les problématiques profondes de l'art contemporain et tentent de les accompagner en s'adaptant aux nouveaux matériaux et nouvelles formes d'art ainsi qu'aux modes de production de ce type d'œuvres. En cela, ils montrent une plus grande ouverture que les FRAC qui restent frileux quant à l'acquisition et au soutien d'œuvres de nouveaux

types. Les grands musées d'art contemporain français s'immiscent dans ces pratiques et il n'est pas rare de voir naître des montages de coproduction entre centres d'art, musées et artistes. L'objectif des centres d'art n'est pas de constituer une collection mais simplement de rester concentrés sur le soutien direct aux artistes. D'ailleurs en termes de diffusion, les centres d'art ont plutôt vocation à avoir une programmation variée et changeante.

Bien que les missions et objectifs des FRAC et centres d'art ne soient pas identiques, ils tendent à se recouper et leurs différences tend à s'amenuiser. On comprend donc mieux qu'elles se regroupent au sein des lieux proposés par les FRAC de deuxième génération. Ceux-ci proposent des lieux de découverte, de convivialité et de ressource, des formes de pôles culturels³³⁷. Les actions de diffusion sont regroupées, les moyens matériels et humains mutualisés, permettant aux centres d'art, musées d'art contemporain et FRAC d'avoir une meilleure visibilité et de développer des relations croisées.

A travers une fusion des locaux, on s'approche du modèle allemand des *Kunstvereine*. « *Viviers artistique des villes et régions allemandes, [ils ont un] rôle actif de démocratisation de l'art en Allemagne* ». Ils peuvent prendre la forme d'associations dont les membres élisent un comité directeur bénévole qui nomme à son tour le directeur. La force des *Kunstvereine* par rapport aux centres d'art est qu'ils reposent sur des fondements historiques, culturels et géopolitiques forts, tandis que les centres d'art français non. De plus, ils voient leurs soutiens publics ou privés s'amoinrir pour cause de manque de rentabilité. Dès lors on peut se poser la question de savoir pourquoi en France FRAC et centres d'art sont ils encore séparés ? Finalement, l'avenir de ces institutions ne serait-il pas de miser sur les FRAC deuxième génération, au moins en Région où les structures sont plus petites et moins nombreuses ? L'art contemporain bénéficierait ainsi d'un lieu unique, sans distinction pour le public, favorisant le renouveau des modes de soutien à l'art contemporain en combinant l'originalité des centres d'art dans l'ouverture à tout type d'œuvre et tous types de réalisation artistique. Ils bénéficieraient des savoir-faire complémentaires des musées et des FRAC en termes de diffusion de

³³⁷ C'est le cas des FRAC suivants (voir annexe) :

les Abattoirs de Toulouse (www.lesabattoirs.org) où musée, centre d'art et FRAC sont conjugués « *incarne un nouveau type de projet artistique dans le paysage culturel français et européen* »

le FRAC Alsace (www.culture-alsace.org/art-contemporain), qui fait partie de l'Agence Culturelle d'Alsace regroupant les pôles cinéma et audiovisuel, spectacle vivant, techniques de la scène et art contemporain

l'IAC Villeurbanne (www.i-ac.eu), fruit de la fusion en 1998 du musée d'art moderne et du FRAC

FRAC Aquitaine : est prévue la mise en place d'un pôle régional dédié à la création

l'art contemporain, tout en favorisant les coproductions entre tous ces acteurs présents dans un seul et même lieu. Cela constituerait une forme de renouveau du soutien à l'art contemporain (B).

B. Le renouveau du soutien à l'art contemporain

Un lieu unique de l'art contemporain, pérenne, permettant d'abriter les collections et les projets de création artistique présente l'avantage d'une plus grande lisibilité pour le public qui pourra goûter aux subtilités de l'art contemporain dans un seul lieu de diffusion, sans que cela n'empiète sur la communication de toutes les actions hors les murs existantes (1). Les institutions ne doivent néanmoins pas oublier leur devoir de diffusion hors les murs et d'implantation dans le territoire. Un lieu regroupant les trois types d'institutions et d'organismes à but non lucratif de l'art contemporain que sont les musées, les centres d'art et les FRAC permet également de repenser les modes de soutien à la création et de combiner en un seul lieu les résidences d'artistes, les productions d'œuvres d'art, et de favoriser la mise en œuvre de coproductions d'œuvres entre tous ces acteurs (2).

1. Un lieu de diffusion unique

La création de lieux uniques guidée par les FRAC deuxième génération consacrés aux acquisitions et réserves, est un atout pour mutualiser des moyens matériels et humains des diverses institutions existantes (a). L'émergence de lieux uniques devrait conduire à repenser les systèmes de diffusion de l'art contemporain dont l'impact sur le public reste aujourd'hui insatisfaisant³³⁸ (b).

³³⁸ Selon l'étude Culture-médias du ministère de la Culture, on constate qu'en trente ans, malgré tous les efforts entrepris, la multiplication des acteurs en matière de culture et d'art contemporain et des actions de médiation, ce sont toujours les mêmes tranches de la population (« jeunes cadres dynamiques parisiens ») qui ont le plus accès à l'art contemporain, et qui fréquentent le plus les institutions culturelles.

a. Un lieu unique

Philippe Urfalino écrivait déjà dans les années 1990 l'intérêt de l'implantation des FRAC dans un lieu unique, permettant de donner un espace de stockage réservé aux acquisitions :

« Dans toutes les régions, la période actuelle met donc au premier plan la question de l'implantation définitive du FRAC dans un local adapté. Entraînant de nombreuses réflexions, le devenir des collections constituées est envisagé de plusieurs manières et sollicite l'imagination et les intérêts des acteurs impliqués : maintien du statu quo, avec une diffusion éventuellement améliorée dans des lieux adéquats, ce qui ne résout pas le problème des réserves ; politique de partenariat avec les musées et dépôts ; création d'un véritable lieu de stockage et d'expositions, géré par un conservateur, ce qui fait du FRAC une sorte de musée régional. Quelle que soit la réponse bientôt adoptée, la question du lieu réservé aux acquisitions semblait, au moment de l'enquête, être le carrefour des destins possibles des FRAC »³³⁹.

Malgré cela, la politique s'est longtemps opposée à un lieu unique, regroupant parfois le centre d'art régional et le FRAC, donnant la priorité budgétaire aux acquisitions et à la circulation des œuvres pour compléter l'action des musées d'art contemporain. Aujourd'hui cet état d'esprit a bien changé avec l'arrivée des FRAC de deuxième génération et l'émergence de pôles culturels auxquels le FRAC Bretagne ouvre la porte. L'idée de regrouper FRAC, centres d'art, école des Beaux-Arts, et musées d'art contemporain n'est pas nouvelle. Elle est rendue possible grâce au flou des textes en vigueur qui permet l'interprétation et la création de FRAC personnalisés. Le premier FRAC nouvelle génération a été inauguré à Rennes le 5 juillet 2012³⁴⁰. Ce FRAC a pris le statut d'Etablissement Public de Coopération Culturelle, ce qui lui permettra de mieux contribuer à l'animation du réseau de diffusion de l'art contemporain en Bretagne, réseau structuré en associations et s'appuyant sur quatre centres d'art.

³³⁹ *Délégation jugement esthétique, cf supra, p168*

³⁴⁰ *Le premier FRAC nouvelle génération inauguré à Rennes*, site du ministère de la culture et de la communication, le 5 juillet 2012, FRAC dont le bâtiment a été créé par l'agence d'architecture Odile Decq

La spécificité de la problématique des FRAC est que leurs collections, tout en devant être diffusées dans des lieux différents ont besoin d'avoir un lieu propre, qui ne serait pas seulement un lieu de stockage mais bien un lieu de diffusion. Les FRAC dits de deuxième génération créent de nouveaux locaux pouvant regrouper divers acteurs de l'art contemporain, proposer de nouveaux espaces d'exposition et des réserves inexistantes auparavant. Cette problématique récurrente depuis la création des FRAC a été soulevée par le Sénateur Placade : trop d'œuvres sont conservées en réserves et ne sont pas exposées aux yeux du public³⁴¹. Les réserves sont un véritable enjeu puisque la majeure partie des œuvres ne peut pas être exposée, mais est entreposée. Il faut bien évidemment prendre en compte les spécificités des différentes œuvres, comme les dessins qui ont besoin de passer des périodes de temps très longues à l'abri du soleil et des regards dans des conditions de température optimales pour être conservés en bon état, ou encore le fait que les pratiques artistiques ont changé. Le défi des formes, du gigantisme des œuvres, des installations, des performances, *happenings*, des œuvres conceptuelles, du *land art*, nécessite des espaces modulables et adaptables aux nouveaux modes de production de l'art contemporain. L'apparition d'un lieu unique permettrait justement d'opérer une rotation entre les œuvres d'art des réserves plus facilement, y compris dans les espaces réservés au centre d'art ou au musée. La proximité des diverses institutions en un seul lieu permettrait d'alléger les procédures de prêt et de montage des œuvres d'art. Cet argument prend un sens encore plus flagrant dans le cas des œuvres d'art contemporain dont les formes nouvelles embarrassent les conservateurs. Ainsi, une œuvre gigantesque ne mobilisera pas de moyens de transport et des équipes spécialisées, pour être à nouveau exposée.

Une des craintes exprimées cependant face à l'apparition de lieux uniques est que créer de nouveaux locaux de grande envergure pourrait freiner l'objectif de circulation des œuvres des FRAC. Nous estimons qu'au contraire, cela permet de créer un lieu unique rendant les relations et la communication avec d'autres institutions plus efficaces pour l'en-

³⁴¹ Ce problème étant valable dans une autre mesure pour les institutions culturelles, certains musées se sont adaptés, comme le musée du quai Branly qui a fait preuve d'ingéniosité en mettant en place ses réserves dans une sorte de tour transparente qui traverse le musée de bas en haut, en son centre. Ainsi, lorsque l'on va acheter son billet pour une exposition on a la possibilité de voir ces œuvres cachées, sans scénographie particulière.

semble des opérations hors les murs et nomades effectuées. Cela ne va pas à l'encontre de la mission de diffusion des FRAC mais pourrait contribuer à lui donner de nouvelles formes (b).

b. Un lieu de diffusion

Les FRAC ont pour mission de diffuser leur collection au sein de leurs locaux, et en dehors par des actions hors les murs. Ils proposent des expositions, des manifestations dans l'espace public et sont à l'initiative de projets aussi divers que variés (résidences, galeries nomades, expos-mobiles, emprunt d'œuvres, rencontres, manifestations, projets artistiques dans le milieu scolaire, mise en place de partenariats avec les hôpitaux et les services pénitentiaires pour certaines Régions). On constate que les actions les plus développées sont en grande partie tournées vers les scolaires. C'est une volonté politique marquée que de leur donner la priorité. Aurélie Filippetti, alors Ministre de la Culture, le soulignait encore lors du festival d'Avignon le 15 novembre 2012.

La sensibilisation et l'éducation des publics fait partie des missions réussies des FRAC, à tout le moins, des moyens et effectifs importants y sont consacrés. La majorité des FRAC propose des programmes avec des lycées, collèges et écoles : ateliers, programmes de résidence, expositions, coproductions, prêts d'œuvres, organisation de rencontres, réflexion autour de projets artistiques et pédagogiques. Des professeurs viennent régulièrement participer à la vie du FRAC. De nombreux moyens humains sont placés au service du public et de l'éducation ainsi que de la médiation, ce qui n'est pas le cas de la diffusion de la collection³⁴². On constate en effet qu'en mai 2012, pour dix-neuf FRAC, on comptait trente-quatre personnes affectées aux services liés au public et onze professeurs détachés ou participants, contre huit personnes chargées de la diffusion de la collection³⁴³.

³⁴² Cf Graphique des effectifs des FRAC : 8 personnes pour 24 FRAC sont consacrées à la diffusion de la collection à proprement parler

³⁴³ Sans parler du service du développement et de la recherche et gestion du mécénat et des partenariats pour lequel seulement 4 personnes sont dédiées

La collection doit être diffusée au public le plus largement possible, y compris à l'international, et expliquée à celui-ci. Or tous les FRAC ne disposent pas d'un lieu d'exposition et doivent créer une véritable démarche de prospection et de nombreuses initiatives pour rester performants, innovants et visibles.

Afin de développer la visibilité de l'art contemporain et de leurs collections, les institutions commencent à utiliser l'outil internet. Par exemple au plan national, les collections de l'Etat et plus particulièrement celles du Centre national des arts plastiques (CNAP)³⁴⁴ ont fait l'objet d'une innovation récente : le CNAP'N³⁴⁵. L'artiste Pierre GINER a imaginé et conçu pour le CNAP une œuvre informatique, interactive et évolutive originale se présentant comme un projet de « *générateur aléatoire de collection* », destinée à célébrer et mettre en valeur l'activité du CNAP. Cet outil permet de rendre les collections accessibles à tous, n'importe où, et de créer autant de collections que d'expositions ou de visites.

Certains musées ont suivi l'initiative, notamment le Centre Pompidou avec l'élaboration du « *Centre Pompidou virtuel* ». Son président Alain Seban se félicitait en octobre 2012, au moment de sa mise en place, d'« *un changement de paradigme révolutionnaire* ». Le Centre Pompidou s'est doté d'un site web sémantique qui « *montre ce qui ne se voit pas* », à savoir « *les réserves, la connaissance, les savoirs* ». Entre autres contenus, le nouveau site permet l'accès aux archives, soit soixante quinze mille œuvres, captations de performances, interviews d'artistes et de commissaires d'expositions ainsi qu'aux conférences et catalogues d'expositions³⁴⁶.

³⁴⁴ Le CNAP, établissement public administratif sous tutelle du ministère de la Culture et de la communication créé en 1982, a pour mission de soutenir et promouvoir la création artistique dans ses différentes formes d'expressions plastiques. A cet effet, le CNAP commande et acquiert pour le compte de l'Etat des œuvres qui sont ensuite inscrites à l'inventaire du fonds national d'art contemporain, dont le CNAP assure la garde et la gestion. Ces commandes et achats permettent au CNAP de concourir à l'enrichissement, à la conservation, et à la diffusion du patrimoine artistique de l'Etat. Dans le cadre de sa mission de service public, le CNAP rend accessible au public le plus large les œuvres dont il assure la gestion. En conséquence, les œuvres gérées par le CNAP ont pour vocation à être régulièrement diffusées selon différents modes. Elles peuvent être prêtées pour des expositions temporaires à caractère culturel. Elles peuvent aussi être déposées pour une durée plus longue dans les musées, monuments historiques, ou bâtiments affectés aux administrations publiques (en application du décret n°2000-856 du 29 août 2000) ou dans l'espace public, lorsque telle est leur destination.

³⁴⁵ Voir annexe 16

³⁴⁶ L'internaute peut réaliser son propre parcours grâce à un moteur de recherche sémantique, fonctionnant « par le sens ». Il aura fallu cinq ans au musée pour finaliser ce site, pour numériser les œuvres et obtenir les droits d'auteur correspondant. Le coût du projet s'élève à 12 millions d'euros, et bénéficie d'un financement exceptionnel de 4 millions d'euros sur quatre ans (2013-2015) et d'une somme équivalente via un prêt à long terme.

Depuis 2005, vingt-trois FRAC se sont regroupés au sein d'une association appelée PLATFORM³⁴⁷. PLATFORM a pour ambition en premier lieu de créer une base de données mettant en ligne les collections de ses membres en les organisant en différentes catégories (les œuvres sont classées selon leur type, leur auteur, leur année de réalisation, leur année d'acquisition, etc.), puis de mutualiser les moyens et les idées des FRAC et d'améliorer leur visibilité. L'association PLATFORM a commencé ce travail en regroupant les FRAC qui le souhaitent, leur permettant d'avoir une plus grande visibilité tant sur le plan national qu'international et de mettre en œuvre des actions de diffusion de leurs œuvres.

Le regroupement des institutions régionalement et dans un lieu donné permettrait de faciliter la visibilité des collections des FRAC et compléterait l'action virtuelle de PLATFORM. La volonté d'une diffusion large, qui correspond à la mission du FRAC et le différencie d'un musée, ne peut exister sans lieux d'exposition en région sur le territoire où il est implanté. En l'absence de lieux adaptés, la diffusion est freinée. Un lieu identifié permettant la diffusion d'œuvres de manière permanente serait donc le bienvenu pour palier à ces manques. Tous les FRAC, et particulièrement ceux qui se concentrent aujourd'hui dans un lieu unique, ou « pôle culturel » proposent des actions *in situ*, dans leurs locaux, dans le cadre de résidences d'artistes, de laboratoires d'arts ou sous la forme d'évènements (expositions, conférences, rencontres, participation à des ateliers, performances, enseignements...). C'est ce que proposent les FRAC de deuxième génération, sans pour autant que cela ne freine la diffusion à l'extérieur des FRAC, et en particulier dans le territoire dans lequel ils sont implantés. On peut prendre comme exemple l'Institut d'art contemporain à Villeurbanne qui regroupe le FRAC et le musée d'art contemporain. L'Institut ne différencie pas dans son nom les structures qu'il abrite, toutes coexistent dans un même lieu. Pour le public l'institut est un lieu identifié de l'art contemporain.

Un lieu de diffusion identifié est un réel atout. Pour autant, ce mode de diffusion ne doit pas être le seul pour les FRAC. Un certain nombre d'actions hors les murs sont mises en place, comme les mécanismes de prêt et dépôt, mais gagnent encore à être généralisées. Ils

³⁴⁷ <http://www.frac-platform.com/>

ont pour mission d'être implantés dans un territoire donné et de participer aux réseaux d'art contemporain voire de les mettre en œuvre. Au-delà de l'enjeu de réaliser un lieu unique performant, les FRAC vont devoir répondre aux exigences du territoire dans lequel ils sont implantés, et aux nouvelles techniques de production de l'art contemporain qui s'orientent bien souvent vers des coproductions d'œuvres d'art (2).

2. De nouveaux enjeux : le territoire et la coproduction

Hou Hanru, curateur indépendant, exprime un des enjeux des institutions de l'art contemporain de la manière suivante : « *Mon institution 'idéale' du 21^e siècle ressemblerait à quelque chose qui ne serait pas une 'institution' en soi, mais un organisme flexible et constamment évolutif ou un réseau connectant les personnes [...] sur un mode de fonctionnement autant 'local' que 'global'* »³⁴⁸. Effectivement, au-delà de l'idée de flexibilité et de constante évolution de l'institution que nous avons déjà abordée, il est primordial que les institutions répondent aux nouveaux enjeux qui s'offrent à elles. Ces enjeux sont d'une part le fait de fonctionner autant localement en étant ancrée dans le territoire que globalement en développant des réseaux (a), et d'autre part le fait de rester flexible et évolutive, en cohérence avec les nouvelles formes d'art afin de les soutenir au mieux (b).

³⁴⁸ *Qu'attendez-vous d'une institution artistique du XXI^{ème} siècle ?*, Palais de Tokyo, imprimerie Balauze et Marcombe, Canéjan, 2001, p22

a. L'ancrage dans un territoire et la dynamique de réseau

Les FRAC sont ancrés dans le processus de décentralisation³⁴⁹ par le fait qu'ils prennent place dans les régions et qu'ils doivent prendre en compte le contexte local dans lequel ils évoluent³⁵⁰. Chaque FRAC est unique sur un territoire, et tout en s'adressant à tous, doit être capable de s'adresser à son public le plus proche. Les FRAC ont vocation à être implantés dans un territoire et à détenir un pouvoir décisionnel à part entière, et le ministère de la Culture veille à l'application de ses directives. Jean-Marie Pontier résume la situation en disant que « *les FRAC auront atteint leur rythme de croisière lorsqu'ils auront su s'affranchir de la domination parisienne sans sombrer dans le localisme* »³⁵¹. Les FRAC doivent réussir à s'ancrer localement, tout en conservant une vision artistique dépassant leur territoire, et en se démarquant de la tutelle parisienne. Les FRAC deuxième génération proposant un lieu régional unique de l'art contemporain pourraient réaliser cet objectif s'ils se couplent d'une dynamique de réseau faisant vivre leurs collections.

Les réseaux sont nés avec les mouvements hors les murs (animations artistiques, *happenings*, muséobus). Au moment où la notion de musée commençait à changer, a surgi la nécessité de développer une synergie permettant de sortir certains musées isolés de l'anonymat et suscitant une complémentarité d'actions. Une des façons de structurer les institutions de l'art contemporain est d'« *inventer une régulation de réseau des établissements publics* », à travers la création de réseaux territoriaux³⁵². Les réseaux territoriaux en art contemporain sont apparus dès les années 1980 avec la création du réseau d'art contemporain « Tram » en Ile-de-France, suivie par la création d'autres structures comme « Adèle Lyon », et dont la dynamique

³⁴⁹ Loi du 2 mars 1982 sur la décentralisation

³⁵⁰ Selon Philippe Urfalino : « *Depuis leur lancement, la délégation aux arts plastiques considère que son initiative est exemplaire en matière de décentralisation puisque les représentants de l'Etat sont minoritaires et les élus régionaux majoritaires au sein des conseils d'administration qui ont la responsabilité finale des acquisitions. A l'inverse, d'autres n'ont pas manqué d'ironiser sur une 'prétendue décentralisation' ; les batailles pour la nomination des experts, comme les pressions en faveur de la délégation, les convainquent que la liberté des conseils d'administration en matière d'acquisition est trop contrôlée pour mériter son nom.* »

³⁵¹ Ibidem p483

³⁵² « Culture & Médias 2020 : un ministère Nouvelle Génération », Rapport de la Mission Stratégie Prospective du Ministère de la Culture et de la Communication, mars 2012

s'accélère jusqu'à aujourd'hui³⁵³. Ces réseaux sont composés de diverses structures, dont les FRAC, les centres d'art et les écoles d'art, centrées autour d'un territoire et d'un champ disciplinaire communs. Il existe aujourd'hui quatorze réseaux en France. L'intérêt de ces réseaux est de mutualiser les moyens des différentes instances et de leur assurer une meilleure visibilité. C'est ainsi que le réseau Tram a pu alerter les pouvoirs publics au sujet des difficultés que rencontrent les structures de l'art contemporain³⁵⁴. Ces réflexions ont permis la création de lieux spécifiques, comme le Confort Moderne à Poitiers (laboratoire d'art), ancrés sur des territoires administratifs (les régions pour les FRAC, ou les communes pour les centres d'art), mais leur envergure s'étend bien au-delà et touche des publics variés et renouvelés. Les réseaux permettent la comparaison des différentes collections, des conditions de diffusion et d'accès aux collections par le public. Ils invitent à un partage entre les différentes institutions, et pourquoi pas à un partage des collections. C'est d'ailleurs un des intérêts de PLATFORM qui a inauguré en 2012 une exposition concentrant des œuvres émanant de plusieurs FRAC en Croatie. Une politique de réseau est en cours de définition, espérons qu'elle saura trouver les outils nécessaires à la diffusion des collections régionales françaises.

Avec la réforme de la carte territoriale, la politique de réseau devra s'adapter. On peut se demander quel sera l'avenir des FRAC, au moment où les régions sont redessinées. Le fait qu'ils se regroupent leur permettra probablement de s'adapter à cette refonte des territoires, et surtout à la baisse du nombre d'entre eux.

A ces enjeux s'ajoute la composante d'internationalisation de l'art contemporain et le fait qu'aujourd'hui il s'agisse « *de résoudre la contradiction entre un besoin structurel de territorialisation et la tendance à la déterritorialisation de l'art contemporain (éclatement des*

³⁵³ culturecommunication.gouv.fr, Réseaux territoriaux d'art contemporain en France, 2012

³⁵⁴ Thomas BIZIEN, *Le réseau TRAM dénonce la fragilité financière des centres d'art franciliens*, in Le Journal des Arts, 11/04/2012 « à la suite du mouvement du 19 mars, le réseau TRAM incite à une prise de conscience sur la santé financière des structures de l'art contemporain d'Ile de France, dont l'action est affectée par des récents gels budgétaires ».

Françoise CHALOIN, *Tram, pour un développement durable – les centres d'art d'Ile-de-France, en première ligne pour les actions de démocratisation culturelle, militent en faveur d'une reconnaissance de leur rôle sur le territoire régional*, Le Journal des Arts n°370 du 25 mai au 7 juin 2012, p6 « [l'] économie [des centres d'art d'Ile de France] demeure fragile ; leur demander de se tourner vers les publics prioritaires (les plus éloignés de la culture) pour développer des actions susceptibles de réduire les inégalités en termes d'accès à l'art tout en leur déniaient les moyens relève pour le moins d'un paradoxe »

frontières, mobilité des acteurs...) »³⁵⁵. La question de l'égalité territoriale se pose naturellement : s'il y a décentralisation culturelle, un territoire ne doit pas être défavorisé par rapport à un autre et chacun doit se développer tout autant que son voisin, ce qui n'empêche pas les spécificités. Cette notion permet la comparaison des différentes collections, des conditions de diffusion et d'accès aux collections par le public. Elle invite à un partage entre les différentes institutions.

Après le développement d'une dynamique de réseau, les FRAC doivent continuer de s'adapter aux nouvelles formes de l'art contemporain et de ses modes de réalisation ou de production. Cela peut paraître évident au premier abord, puisqu'ils ont pour mission de se concentrer sur l'art contemporain, mais pourtant ils ne le font pas tous systématiquement (b).

³⁵⁵ Maïté Vissault, « Crise de légitimité et logique de réseau, l'inscription géopolitique de l'art contemporain au regard de l'exposition Made in Germany à Hanovre », éditorial du séminaire de septembre 2006, Arts & Sociétés

b. L'appréhension des nouvelles formes d'œuvre et de coproduction de l'art

Depuis Duchamp, l'art conceptuel a été reconnu comme un courant artistique à part entière, un « concept » peut-être qualifié d'œuvre d'art. Ceci est considéré comme un aménagement du fait que la propriété intellectuelle ne protège pas une idée sans forme. Un concept est protégé, non pas sa forme physique, et ne peut être reproduit que par la personne qui détient les droits d'auteur nécessaires. Avec cette nouvelle forme d'art, « *l'art n'est plus substantiel mais procédural, il ne dépend plus d'une essence, mais des procédures qui le définissent* »³⁵⁶. Cela pose des problèmes pour collectionner l'œuvre ou la diffuser. Diffuser un concept peut être fait de plusieurs manières : par la photographie, l'audiovisuel, etc... L'œuvre devient re-productible à l'infini. De plus, au-delà de toutes traces matérielles, l'œuvre existe dans la mémoire des spectateurs qui l'ont vue et la transmettent par voie orale, même si la captation vidéo permet de revivre le moment. Certains FRAC en viennent effectivement à collectionner des « propositions d'œuvres » plutôt que leur réalisation tangible. C'est le cas des performances et protocoles d'artistes à réactiver ou encore des œuvres dans lesquelles d'autres techniques artistiques s'immiscent dans les arts graphiques et plastiques comme la danse ou le cinéma. Ce sont des formes « d'art vivant ».

Par ailleurs, se pose de plus en plus fréquemment la question de l'opportunité d'acquérir des objets réputés in-conservables. Pour Adel Abdessemed cela fait partie de la mission de l'institution, qui doit prendre des risques artistiques :

*« L'institution doit développer et prendre en charge des œuvres sonores, tactiles, olfactives, qui ne sont pas forcément dans une tradition picturale, et des utopies non réalisées et censurées et parfois hors-la-loi. Pour espérer enfin des émotions fortes. »*³⁵⁷

³⁵⁶ Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Hachette, 2010, introduction p47

³⁵⁷ Collection – Musée d'art contemporain de Lyon, 5 continents, Piacenza (Italie), septembre 2009_p21

Malgré les problématiques de conservation engendrées, c'est bien le rôle des institutions. Hervé Percebois dénonce « *l'esprit de la conservation développé jusqu'à l'extrême [qui] suggère de n'acquérir que des objets matériellement stables et en parfait état. N'est-ce pas contradictoire ?* »³⁵⁸. Ça l'est au jour où l'art contemporain utilise des formats originaux, explore les matériaux et les possibilités. Aujourd'hui, conserver revient à sauvegarder des contenus, à réaliser une forme d'accumulation de preuves que l'œuvre existe ou a existé : « *le travail de conservation de la collection ressemble de plus en plus au bureau d'un juge d'instruction qui accumulerait les documents afin qu'ils fassent état et preuve de l'existence de l'œuvre. Il doit aussi permettre de commettre le crime à nouveau* »³⁵⁹.

Pour David Elliott, les institutions doivent avoir le courage d'acquérir ce type d'œuvre, tant que cela fait sens avec la collection³⁶⁰. L'acquisition, la collection et la conservation de ces œuvres nouvelles est un véritable enjeu, parce que ces œuvres ne sont pour l'instant pas prise en compte à leur juste mesure, alors qu'elles constituent l'avenir même de l'art contemporain.

Dans l'idéal, on ne peut qu'espérer que les institutions sauront s'adapter, en acceptant de prendre des risques et d'acquérir des œuvres conceptuelles, gigantesques, périssables ou encore autres en prenant le temps et les mesures nécessaires pour les diffuser, les réactiver, les produire et les réaliser, selon les vœux de Wim Delvoye :

« Une institution dédiée à l'art contemporain du 21^e siècle dépendra des « objets » d'art de ce siècle [...]. Il est impossible de faire des prédictions mais, personnellement, je m'attend encore à des espaces blancs stériles, la plupart du temps. Ce que nous pouvons espérer des curators, c'est qu'ils se rappellent de l'origine étymolo-

³⁵⁸ Hervé PERCEBOIS, « Conserver la collection ? », in *Collection – Musée d'art contemporain de Lyon, 5 continents*, Piacenza (Italie), septembre 2009, p646

³⁵⁹ *Ibidem*

³⁶⁰ Tatja SCHOLTE, Directors' forum, *Modern Art : Who Cares ? An interdisciplinary project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, archetype publications, 2005, p421-428

gique de leur titre : 'curare' qui signifie 'prendre soin de'. Leurs institutions devraient donc ressembler à des pouponnières »³⁶¹.

Les collections des fonds régionaux sont le vivier de l'art contemporain et des collections françaises. Ils ont une mission officielle à remplir, mais nul écrit ne peut remplacer la bienveillance à l'égard des formes émergentes de l'art de notre temps que chaque institution se doit d'adopter de par ses actes. De cette manière, chaque collection continuera d'évoluer avec son temps et d'être représentative des questionnements des artistes soutenus. Ces collections ont vocation à être en perpétuel mouvement, en constante évolution. Comme il est délicatement rappelé dans un texte proposé sur le site du FRAC Centre « *malgré les déclarations d'intention et autres revendications, une collection est le reflet d'un instant « T » autour d'une pensée toute prête à être remise en cause. Elle sera toujours en devenir, la finitude est son dessein et son in-accomplissement* »³⁶².

La collection des FRAC est mouvante, elle s'adapte à la création contemporaine ainsi qu'à l'offre sur le marché. Les collections d'art contemporain sont constituées par ces institutions spécialisées, sur lesquelles les pouvoirs publics ont un droit de regard. La Charte des missions de service public des institutions de l'art contemporain a d'ailleurs pour objectif de fixer les grandes orientations des FRAC, centre d'art et musées. Cependant, le texte reste flou et laisse en théorie une marge de manœuvre conséquente à chaque institution. En pratique, on s'est aperçu que le processus de choix des œuvres d'art conduisait les institutions à faire des choix fortement influencés par les politiques publiques, voire à faire des choix partisans réalisés par les experts de l'art nommés au sein même des dites institutions. Les critiques ont alors fusé, arguant qu'un noyau d'artistes était privilégié, les « artistes fonctionnaires ». Afin de modifier ce système qui touche à sa fin, il a été proposé d'inclure aux comités décisionnaires les professionnels *a priori* les moins politisés, à tous le moins ceux directement concernés par la création que sont les artistes.

³⁶¹ *Ibidem* P35, Wim Delvoye

³⁶² <http://collection.fraclorraine.org/page/show/1> Lignes de fuites et d'horizon

Un autre courant de pensée a vu le jour, estimant que pour agir sur le renouvellement de l'ensemble des politiques en matière d'art contemporain, il pourrait être judicieux d'y inclure des personnes privées. A partir de ce constat, un courant philanthropique s'est développé, principalement autour d'un nouvel outil qu'est le fonds de dotation. Créé récemment, il a donné un élan à ce courant, lui fournissant un outil souple et facile d'utilisation. Cependant, l'administration fiscale semble perdre le contrôle sur cet outil et confirme sa volonté de le remettre en question. Or l'entrée des personnes privées dans le système culturel serait l'occasion de lui rendre de sa neutralité qui lui est si chère.

La critique de l'art officiel et du processus décisionnel va de pair avec la critique des institutions et des changements qui devraient avoir lieu. Les formats des institutions de l'art contemporain ne s'avèrent pas toujours adaptés. Ce sont principalement de petites structures, qui nécessitent beaucoup de souplesse pour agir. Pourtant, les pouvoirs publics ont tenté, sans que cela n'aboutisse, d'imposer le statut de l'EPCC aux FRAC principalement gérés sous modèle associatif. En revanche, les FRAC tentent de se renouveler en proposant un nouveau format. On les appelle les FRAC de deuxième génération. Cette mutation des FRAC tend à regrouper l'ensemble des institutions de l'art contemporain entre elles, et à commencer à créer des formes de pôles culturels innovants, centrés sur l'art contemporain. Ces nouvelles entités se caractérisent par le renouveau des formes de soutien aux artistes, par les modes de diffusion et la proposition d'un lieu unique dédié à l'art contemporain, pour un territoire donné. C'est d'ailleurs un des enjeux relevés par lesdites institutions : être en adéquation avec les territoires dans lesquelles elles évoluent, ainsi qu'avec les enjeux que relèvent chaque jour la création contemporaine et les professionnels qui produisent cet art. Les institutions optent de plus en plus fréquemment pour des coproductions d'œuvres d'art. Relever le défi de la production de l'art contemporain est essentiel aujourd'hui. Les commanditaires publics doivent eux aussi y être sensibilisés. Ces modes de production font partie intégrante des procédures de commande publique artistique. La méthodologie des commanditaires doit dès lors évoluer en ce sens. Etudions les mécanismes existants de la commande publique artistique afin d'en réaliser une critique au regard des critères que nous venons d'énoncer (**Section 2**).

Section 2. Critique de la méthodologie de la commande publique artistique

La commande publique est un terme générique relatif à l'ensemble des contrats passés par les personnes publiques pour satisfaire leurs besoins. La commande publique artistique désigne donc l'ensemble des contrats passés par les personnes publiques pour satisfaire leurs besoins en matière artistique. Elle prend forme à travers plusieurs contrats, et commence sauf exception, par un marché public. Au sein de ce marché public initial, différents documents sont élaborés pour définir précisément les besoins du commanditaire public. Le domaine artistique est un domaine spécifique qui fait l'objet de dispenses de procédures de marchés publics dans certains cas, et dans tous les cas de procédures négociées et adaptées. La définition du besoin en la matière est délicate et nécessite une grande souplesse administrative. En effet, l'œuvre d'art n'est pas un bien comme un autre et le besoin culturel n'est pas aussi palpable qu'un besoin de fournitures, l'adaptation est de mise. La délimitation de ces marchés n'est pas toujours claire parce qu'elle laisse une marge de manœuvre conséquente aux commanditaires publics. Or force est de constater qu'il existe des « *carences dans le processus d'instruction interne des projets d'art public qui ne facilitent pas leur conduite et qu'une circulaire aurait sans doute pu contribuer à réduire et à corriger, non par l'édiction de mesures mais en clarifiant, complétant et consolidant les principes directeurs* »³⁶³. C'est pourquoi la spécificité de ces marchés et leurs modalités d'application méritent d'être clarifiées juridiquement (**Paragraphe 1**). Malheureusement, ces procédures, bien qu'adaptées ou négociées, ne sont pas toujours réalisées en adéquation avec la production d'art contemporain dans l'espace public (**Paragraphe 2**).

³⁶³ Nicolas FARGIER, *L'usage public de l'art*, Jurisartetc. N°11, Mars 2014, p31

Paragraphe 1. Critique des procédures identifiées de la commande publique artistique

Les marchés publics artistiques ont la particularité de pouvoir être passés selon des procédures adaptées et négociées. Cette capacité constitue un véritable atout administratif pour la culture. Ce sont des procédures exorbitantes du droit commun qui présentent une grande adaptabilité. Malgré leur apparente facilité d'exécution, elles doivent être mises en œuvre avec rigueur (A). Le Un pourcent artistique et la commande publique réalisés par les organismes de l'art contemporain en font partie et sont à l'heure du bilan (B).

A. Des procédures exorbitantes à manipuler avec rigueur

Les marchés publics traitant d'œuvres d'art ont plusieurs particularités dont celle d'avoir pour sujet une œuvre de l'esprit, mais aussi celle de constituer une relation contractuelle caractérisée par l'*intuitu personae*, puisque c'est un artiste unique choisi par le commanditaire public qui va s'exprimer à travers son œuvre d'art. S'installe alors une relation particulière entre artiste et commanditaire. Dès lors, l'usage de procédures exorbitantes, mais classiquement utilisées dans le milieu culturel telles que le marché à procédure adaptée (MAPA), et les procédures négociées, se justifie (1). Malgré l'apparente malléabilité de celles-ci, le commanditaire doit rester vigilant à éviter de tomber dans certains écueils (2).

1. Des procédures marquées par leur caractère exorbitant du droit commun

Ces procédures sont appréciées des commanditaires publics en matière artistique pour leur souplesse. Elles leur permettent d'affiner leur besoin au fur et à mesure de l'avancement de leur réflexion sur le projet artistique qu'ils souhaitent mettre en œuvre, et des différentes

étapes des procédures de marchés publics (a). De telles procédures bien délimitées offrant des facilités d'exécution constituent une sérieuse alternative à la procédure d'exception de l'article 35II8° du Code des marchés publics. Cette dernière est l'exception la plus tentante mais ne peut s'appliquer qu'à une minorité des marchés publics artistiques. La jurisprudence exige qu'elle soit utilisée avec justesse et parcimonie. L'affirmation des procédures adaptées et négociées permettrait de clarifier le champ d'action de l'article 35II8° (b).

a. Des procédures nécessaires face à l'imprécision du besoin artistique

Dans le domaine de la commande publique artistique la définition du besoin est, comme dans tout marché public, la première des problématiques rencontrées. La plupart du temps le besoin est imprécis, et il faut donner le temps au commanditaire de pouvoir le définir correctement. C'est pourquoi les procédures adaptées³⁶⁴ et négociées³⁶⁵ sont privilégiées, bien que certaines procédures formalisées soient également utilisées³⁶⁶. Les marchés publics artistiques peuvent être passés selon des procédures plus souples que les marchés concernant d'autres biens ; les procédures adaptées permettent des aménagements concernant les modalités de publicité et de mise en concurrence, et les procédures négociées laissent la place à une part de discussion entre le commanditaire et le candidat pressenti pour être titulaire de la du marché. Certaines procédures formalisées peuvent pourtant se révéler des choix judicieux, octroyant une marge de manœuvre au commanditaire.

Parmi les procédures formalisées, le dialogue compétitif est une procédure à laquelle le pouvoir adjudicateur peut recourir lorsqu'il n'est pas en mesure de définir les moyens techniques pouvant répondre à ses besoins, ou lorsqu'il n'est pas en mesure d'établir le montage

³⁶⁴ Article 30 Code des marchés publics

³⁶⁵ Article 35§1 du Code des marchés publics : Les pouvoirs adjudicateurs peuvent passer des marchés négociés dans les cas définis ci-dessous.

I.- Peuvent être négociés après publicité préalable et mise en concurrence :

1° Les marchés et les accords-cadres pour lesquels, après appel d'offres ou dialogue compétitif, il n'a été proposé que des offres irrégulières ou inacceptables que le pouvoir adjudicateur est tenu de rejeter. Une offre irrégulière est une offre qui, tout en apportant une réponse au besoin du pouvoir adjudicateur, est incomplète ou ne respecte pas les exigences formulées dans l'avis d'appel public à la concurrence ou dans les documents de la consultation. Une offre est inacceptable si les conditions qui sont prévues pour son exécution méconnaissent la législation en vigueur, ou si les crédits budgétaires alloués au marché après évaluation du besoin à satisfaire ne permettent pas au pouvoir adjudicateur de la financer.

Les conditions initiales du marché ne doivent toutefois pas être substantiellement modifiées.

Le pouvoir adjudicateur est dispensé de procéder à une nouvelle mesure de publicité s'il ne fait participer à la négociation que le ou les candidats qui, lors de la procédure antérieure, ont soumis des offres respectant les exigences relatives aux délais et modalités formelles de présentation des offres ;

2° Les marchés et les accords-cadres de services, notamment les marchés de services financiers mentionnés au 6° de l'article 29 et les marchés de prestations intellectuelles telles que la conception d'ouvrage, lorsque la prestation de services à réaliser est d'une nature telle que les spécifications du marché ne peuvent être établies préalablement avec une précision suffisante pour permettre le recours à l'appel d'offres ;

3° Les marchés et les accords-cadres de travaux qui sont conclus uniquement à des fins de recherche, d'essai, d'expérimentation ou de mise au point sans finalité commerciale immédiate ;

4° Dans des cas exceptionnels, lorsqu'il s'agit de travaux, de fournitures ou de services dont la nature ou les aléas qui peuvent affecter leur réalisation ne permettent pas une fixation préalable et globale des prix.

³⁶⁶ Principalement le dialogue compétitif visé à l'article 36 et le concours visé à l'article 38 du Code des marchés publics

juridique ou financier d'un projet. A travers le dialogue compétitif et la mise en concurrence de plusieurs artistes ou groupements, le commanditaire doit pouvoir déterminer des éléments d'amélioration dans la définition de ses besoins. La personne publique met en œuvre cette procédure en définissant un programme fonctionnel qui comporte des résultats vérifiables à atteindre ou qui précise les besoins à satisfaire. Les moyens de parvenir à ces résultats font l'objet de la part de chaque candidat d'une proposition qui pourra être modifiée ensuite pour arriver à une offre finale et à un choix opéré par le pouvoir adjudicateur. L'artiste est en mesure d'aider la personne publique à concevoir une œuvre en fonction des souhaits émis par celle-ci.

La seconde technique formalisée est celle du concours : « *procédure par laquelle le pouvoir adjudicateur choisit après mise en concurrence et avis d'un jury [...], un plan ou projet notamment dans le domaine de l'aménagement du territoire, de l'urbanisme, de l'architecture, et de l'ingénierie ou du traitement des données, avant d'attribuer à l'un des lauréats du concours, un marché* »³⁶⁷. Le concours « *sur esquisse +* » est utilisé dans la commande publique artistique principalement pour les marchés de scénographie d'une exposition ou d'un événement, ou dans des projets architecturaux au sein desquels un artiste intervient en second plan. Parce qu'elles comportent une phase de négociation, ces procédures permettent d'associer le cocontractant à la rédaction du cahier des charges dans la mesure où la mise en concurrence initiale n'est pas remise en cause. Ces assouplissements devraient limiter les risques de contentieux avec les artistes sollicités, car ceux-ci pourront faire valoir leurs intentions artistiques dès la formulation de la commande et bénéficier à ce titre d'un cahier des charges adapté.

Une autre forme procédurale que peuvent prendre les commandes publiques artistiques est celle du marché à procédure adaptée (MAPA). Ce dernier relève de l'article 30 du Code des marchés publics. La directive communautaire 2004-18 du 31 mars 2004 relative à la coordination des procédures de passation des marchés publics de travaux, de fournitures et de services, permet à l'article 30 du Code des marchés publics Français de s'appliquer aux pres-

³⁶⁷ Code des marchés publics

tations de service artistiques³⁶⁸ : les marchés artistiques sont donc considérés comme des marchés de services. À ce titre, ils entrent dans le champ d'application de l'article 30 du Code des marchés publics prévoyant que « *Les marchés et les accords-cadres ayant pour objet des prestations de services qui ne sont pas mentionnées à l'article 29 peuvent être passés, quel que soit leur montant, selon une procédure adaptée, dans les conditions prévues par l'article 28* ».

Les marchés de prestation artistique n'étant pas listés par l'article 29, ils peuvent être passés selon des modalités de procédure adaptée telles que prévues à l'article 28. Ces modalités sont par défaut applicables aux marchés dont la valeur estimée est inférieure aux seuils de procédures formalisées prévus à l'article 26 du Code. Ces marchés de prestation de service peuvent être passés quel que soit leur montant selon une procédure adaptée. Les modalités sont « *librement fixées par le pouvoir adjudicateur en fonction de la nature et des caractéristiques du besoin à satisfaire, du nombre ou de la localisation des opérateurs économiques susceptibles d'y répondre, ainsi que des circonstances de l'achat* »³⁶⁹.

La procédure adaptée est largement utilisée dans les projets d'art public, comme par exemple le récent projet Lyonnais d'aménagement des Rives de Saône dont le budget hors taxes s'élève à cinq millions d'euros. D'une grande souplesse, le MAPA suppose de faire des

³⁶⁸ Les « marchés publics de services » sont des marchés publics autres que les marchés publics de travaux ou de fournitures portant sur la prestation de services visés à l'annexe II. Un marché public ayant pour objet à la fois des produits et des services visés à l'annexe II est considéré comme un « marché public de services » lorsque la valeur des services en question dépasse celle des produits incorporés dans le marché. Un marché public ayant pour objet des services visés à l'annexe II et ne comportant des activités visées à l'annexe I qu'à titre accessoire par rapport à l'objet principal du marché est considéré comme un marché public de services. L'annexe II A : rubrique 26 concerne les services récréatifs, culturels et sportifs.

³⁶⁹ « I.- Les pouvoirs adjudicateurs passent leurs marchés et accords-cadres selon les procédures formalisées suivantes : 1° Appel d'offres ouvert ou restreint ; 2° Procédures négociées, dans les cas prévus par l'article 35 ; 3° Dialogue compétitif, dans les cas prévus par l'article 36 ; 4° Concours, défini par l'article 38 ; 5° Système d'acquisition dynamique, défini par l'article 78.

II.- Les marchés et accords-cadres peuvent aussi être passés selon une procédure adaptée, dans les conditions définies par l'article 28, lorsque le montant estimé du besoin est inférieur aux seuils suivants :

1° 134 000 € HT pour les marchés de fournitures et de services, non mentionnés aux 2° à 4° ci-dessous, de l'Etat et de ses établissements publics ;

2° 207 000 € HT pour les marchés de fournitures et de services des collectivités territoriales, des établissements publics de santé et des établissements du service de santé des armées ;

3° 207 000 € HT pour les marchés de fournitures acquises par des pouvoirs adjudicateurs opérant dans le domaine de la défense autres que celles figurant dans la liste établie par arrêté conjoint du ministre chargé de l'économie et du ministre chargé de la défense ;

4° 207 000 € HT pour les marchés de services de recherche et développement pour lesquels le pouvoir adjudicateur acquiert la propriété exclusive des résultats et qu'il finance entièrement ;

5° 5 186 000 € HT pour les marchés de travaux [...]"

choix et de prouver qu'ils sont adaptés au projet d'art public mis en œuvre. Ce sont les procédures utilisées « classiquement » dans les marchés artistiques. Le choix de la procédure et de ses modalités de mise en œuvre est réalisé en fonction de la capacité du commanditaire à définir plus ou moins précisément son besoin à un moment donné. Parfois, y associer l'artiste au processus de décision permet d'affiner le besoin du commanditaire et d'y voir plus clair. Cela donne l'avantage de former plus concrètement le projet avant d'opérer un choix définitif. Elles constituent une réelle alternative à l'exception prévue par l'article 35II8° du Code des marchés publics (b).

b. Une solution alternative à l'article 35II8°

La commande artistique est mentionnée à l'article 35 du code des marchés publics au titre des marchés négociés lui appliquant un régime exceptionnel : la négociation du marché sans publicité préalable et sans mise en concurrence, à condition de prouver la nécessité de l'usage d'une telle exception. L'article 35II8° s'applique aux « *marchés et accords-cadres qui ne peuvent être confiés qu'à un opérateur économique déterminé pour des raisons techniques, artistiques ou tenant à la protection de droits d'exclusivité* ». L'application de cette procédure dérogatoire est justifiée par le fait que la collectivité fasse appel à une personne en considération de son œuvre, et qu'à travers ce choix elle mette en œuvre sa politique artistique. La commande ne saurait être confiée à quelqu'un d'autre et l'artiste sollicité ne pourrait être aisément remplacé. La preuve de l'usage de l'article 35II8° doit pourtant rechercher l'appui d'autres arguments et répondre à certains critères. Le Code des marchés publics donnant une définition relativement imprécise du marché public culturel³⁷⁰, c'est au juge d'en apprécier les contours. Seules quelques règles qu'on se bornera ici à énumérer pourraient trouver à s'appliquer, tout en signalant la difficulté de les mettre en œuvre compte tenu de la nécessité d'apporter la preuve de leur violation dans un secteur dominé par *l'intuitu personae*.

Le premier de ces critères est que l'œuvre soit originale. Le Conseil d'Etat a rappelé dans une décision du 8 décembre 1995 « *Préfet de Haute-Corse c/ Commune de Bastia* »³⁷¹

³⁷⁰ Marie CORNU et Nathalie MALLET-POUJOL, *Droit, œuvres d'art et musées – protection et valorisation des collections*, Nouvelle édition revue et augmentée, CNRS Droit, CNRS Editions, Paris, 2006 : « *La soumission de la culture aux lois du marché est de plus en plus invoquée, mais la spécificité de l'activité culturelle justifie que des dérogations soient apportées en ce domaine. Le nouveau Code des marchés publics s'inscrit dans cette démarche et paraît surtout animé par le souci d'intégrer les activités culturelles afin d'éviter que le silence des textes ne conduise à les soumettre au droit commun. En ce sens le code retient une définition relativement imprécise d'un marché public culturel dont le régime laisse aux autorités contractantes une liberté plus grande que dans les autres domaines* »

³⁷¹ CE, 8 décembre 1995, *Préfet de Haute-Corse c/ Commune de Bastia*, Leb. p. 435 n°168253 ; RDI 1996, p. 206, obs. François LLORENS et Philippe TERNEYRE; D. 1996, p. 318, obs. Philippe Terneyre; D. 1996, p. 557, note Victor HAÏM ; Dr. adm. 1996, n° 78

« *Considérant qu'il ressort des pièces du dossier que la ville de Bastia a passé avec M Pardon, sculpteur, et M Lauga, tailleur de pierre, des marchés négociés sans mise en concurrence préalable pour la conception et la réalisation d'une fontaine sur la place du marché à Bastia ; que la circonstance invoquée par la ville et tirée de ce que l'ouvrage projeté, du fait de son caractère original, exigeait de la part des constructeurs des compétences particulières et un talent artistique ne suffit pas à établir que les personnes retenues étaient les seules à pouvoir réaliser les travaux en cause ; qu'ainsi, les conditions prévues par les dispositions de l'article 104-II du code des marchés publics n'étaient pas réunies en l'espèce ; que, dès lors, la ville de Bastia ne pouvait légalement recourir à la procédure du marché négocié sans mise en concurrence préalable* »

que c'est un critère nécessaire, mais insuffisant. En l'espèce une commune avait demandé la réalisation d'une fontaine par un sculpteur et un tailleur de pierre qu'elle avait choisi sans mise en concurrence. Le Conseil d'Etat a estimé que le simple caractère original de l'œuvre ne suffisait pas à appliquer l'article 35, et qu'il fallait au surplus apporter la preuve que les personnes sollicitées étaient les seules à pouvoir exécuter le marché convenu. En l'occurrence l'ouvrage projeté exigeait des compétences particulières et le talent artistique ne suffisait pas à établir que les personnes retenues étaient les seules à pouvoir réaliser ces travaux, encore fallait-il le prouver. C'est pourquoi de nombreux marchés mettent les candidats en concurrence et que la plupart des créations architecturales y sont soumises. Le but est d'éviter que toute création originale au sens du droit d'auteur (et il y en a beaucoup !) entre dans le champ d'application de l'article 35³⁷².

Le critère géographique demeure en revanche prohibé. Il paraît donc impossible de mettre en place une politique de la commande publique réservée aux artistes locaux, sauf si le critère est « *justifié par l'objet du marché ou ses conditions d'exécution* »³⁷³, ce qui pourrait bien heurter des politiques culturelles locales. Ajoutons que le droit communautaire, à travers les règles de libre circulation des personnes, des biens et des prestations de services, condamne à l'avance des restrictions liées à la nationalité ou à la domiciliation. Le droit des marchés, tant national que communautaire, limite sérieusement les textes de décentralisation qui affirment au contraire le droit de développer une compétence identitaire. Le principe d'égalité d'accès³⁷⁴ de l'article 1er du Code des marchés publics pourrait trouver à s'appliquer, s'il peut être établi que sans justification la commande publique s'est trouvée fermée à certains artistes.

Dès lors, le domaine d'application de l'article 35II8° est-il trop restrictif ? Pour Linditch, la soumission des œuvres de création aux règles du marché concurrentiel n'est pas né-

³⁷² Marie CORNU et Nathalie MALLEY-POUJOL, *Droit, œuvres d'art et musées – protection et valorisation des collections*, Nouvelle édition revue et augmentée, CNRS Droit, CNRS Editions, Paris, 2006

³⁷³ Article 53 du Code des marchés publics

³⁷⁴ CE, *Société des concerts du conservatoire*, 9 mars 1951, Lebon 1951 p.151 n°92004
« *Considérant qu'en frappant la société requérante d'une mesure d'exclusion à raison des incidents susrelatés, sans qu'aucun motif tiré de l'intérêt général pût justifier cette décision, l'administration de la radiodiffusion française a usé de ses pouvoirs pour un autre but que celui en vue duquel ils lui sont conférés et a méconnu le principe d'égalité qui régit le fonctionnement des services publics et qui donnait à la société requérante, traitée jusqu'alors comme les autres grandes sociétés philharmoniques, vocation à être appelée, le cas échéant, à prêter son concours aux émissions de la radiodiffusion* »

cessairement néfaste au secteur culturel³⁷⁵. Effectivement, si le fait d'apporter des dérogations pour créer une discrimination positive peut être entendue, cela peut-être générateur d'une moins grande exigence de la part des commanditaires, et de fait, des projets artistiques qui résultent de processus de commande.

Cependant, l'exception de l'article 35II8° est finalement assez peu utilisée au regard des autres procédures mises à la disposition des commanditaires publics. Ces derniers sont prudents et n'en font usage qu'en cas de prestations à petits budgets, ou non significatives sur un projet d'art public. La requalification d'une procédure de marché public n'est jamais une bonne publicité et tend les acteurs d'un secteur aussi restreint. Les marchés pour lesquels cette règle exceptionnelle de l'article 35 est réellement utilisée sont des marchés d'entretien d'œuvres³⁷⁶ ou de réalisation de moindre ampleur³⁷⁷ (dans le sens où le projet artistique ne bénéficie que d'un budget restreint). Cette procédure est rarement utilisée dans les cas de production déléguée d'un événement ou d'un projet d'art public³⁷⁸, car cela est plus difficile à justifier. La mise en œuvre de cette procédure est appréciée très strictement par le juge administratif et l'un des risques encourus par le pouvoir adjudicateur est de se voir accusé de délit de favoritisme par un concurrent évincé.

S'il est vrai que la procédure de commande publique artistique est profondément liée à la personnalité de l'artiste, ce qui en soit aurait pu suffire à motiver l'application de la procé-

³⁷⁵ P. LINDITCH, « Le nouveau droit des marchés publics de la culture », AJDA mars 2002 p213

³⁷⁶ Marché de prestations d'entretien des œuvres de Xavier Veilhan à la Cité internationale : Le Grand Lyon, maître d'ouvrage de la Cité centre des congrès à la Cité internationale de Lyon 6^e, avait fait le choix en 2004 de retenir, au titre des consultations à caractère artistique, le projet de M. Xavier Veilhan intitulé « Habitants », six sculptures monumentales (Les Deux Pingouins, Le Grand Pingouin, La Roller Girl, Le Pizzaman (et sa mobylette), L'Ours, et l'Homme au Téléphone), avait été choisi par le Grand Lyon. A cette occasion, le Grand Lyon avait attribué le marché de création d'œuvres d'art à la société Art Public Contemporain. Le maintien en bon état des œuvres artistiques sur les espaces publics relève tant du respect des droits moraux de l'artiste que de la bonne gestion des deniers publics. Toute intervention de maintenance sur les œuvres se doit de respecter le parti artistique originel et recueillir la validation de leur créateur. Suite à l'examen des œuvres en novembre 2011, il est apparu nécessaire de les restaurer, pour remédier aux dégradations des parties inférieures, et aux salissures de l'intégralité des sculptures. Ces interventions comporteront le nettoyage de surface des sculptures, leur ponçage et la repose d'une couche de résine de finition. Ces interventions nécessitent une expertise en fabrication et restauration des sculptures en résine, mais aussi une connaissance des œuvres concernées; aussi, il est nécessaire que la prestation soit assurée par Art Public Contemporain.(extrait des documents du marché)

³⁷⁷ Par exemple le Marché de conception, réalisation, installation d'une œuvre destinée au château de Chaumont-sur-Loire

³⁷⁸ Par exemple le Marché de production déléguée pour la réalisation des œuvres du tramway T3 à Paris

dure dérogatoire de l'article 35II8 si le juge n'en avait décidé autrement, il faut évidemment que le choix opéré respecte les critères établis dans le cadre du marché et que les grands principes de la commande publique soit respectés. L'ensemble de la procédure doit être cohérent, certains écueils sont donc à éviter (2).

2. Les écueils de ces procédures

La commande publique artistique doit se conformer aux exigences classiques des marchés publics, qui sont de préserver les principes généraux de la commande publique. Les régimes dérogatoires tels celui de l'article 35II8° permettant aux artistes d'outrepasser les procédures de marchés publics sont sur la sellette, mais les procédures adaptées proposent une solution alternative, dont les dérogations sont moins extrêmes, et plus aisées à justifier. Leur souplesse ne doit pas pour autant faire oublier l'impératif de justifier rigoureusement leur application. Une des principales difficultés rencontrées par les pouvoirs adjudicateurs est de mettre en œuvre des modalités publicités réellement adaptées au projet, à son budget et ses ambitions artistiques et politiques, et d'en justifier la pertinence (a). Une autre difficulté que nous évoquons est la gestion du caractère *intuitu personae* du contrat passé entre l'artiste et le commanditaire. Dans un marché public relatif à la création d'une œuvre d'art, la relation entre le commanditaire et l'artiste revêt un sens particulier parce que l'artiste a été choisi par le commanditaire pour sa faculté à exprimer sa personnalité à travers son œuvre (b).

a. Du choix pertinent des modalités de publicité

En principe on reconnaît au pouvoir adjudicateur la possibilité d'intervenir par modalités librement fixées seulement en deçà d'un certain seuil. En revanche, lorsque l'application de l'article 30 est permise, cela est rendu possible quel que soit le montant fixé pour l'exécution du marché. Cette souplesse est à l'origine d'un contentieux relatif aux modes d'interprétation des textes et d'adaptation des mesures de publicités. Le pouvoir adjudicateur doit apporter des justifications à ses actes, sans quoi le juge peut annuler toute la procédure. Le Conseil d'Etat rappelle à ce propos que :

« Si la personne responsable du marché est libre, lorsqu'elle décide de recourir à la procédure dite adaptée, de déterminer, sous le contrôle du juge administratif, les modalités de publicité et de mise en concurrence appropriées aux caractéristiques de ce marché, et notamment à son objet, à son montant, au degré de concurrence entre les entreprises concernées et aux conditions dans lesquelles il est passé, ce choix, toutefois, doit lui permettre de respecter les principes généraux précités qui s'imposent à elle »³⁷⁹.

Le Conseil d'Etat fait référence ici aux principes généraux de la commande publique : la transparence, l'égalité des candidats, et la liberté d'accès à la commande publique. Dans cette décision de 2005, la région Nord Pas de Calais avait publié un appel d'offre sur internet et dans un journal régional relatif à la programmation de l'implantation d'une antenne du musée du Louvre à Lens, comprenant un bâtiment muséographique et des annexes. Le juge administratif a annulé la procédure considérant que les modalités n'étaient pas adaptées au marché en question : *« compte tenu de l'objet du marché, ces mesures ne permettaient pas d'assurer une publicité suffisante auprès des programmistes ayant vocation à y répondre de telle sorte que soient respectés les principes de libre accès à la commande et d'égalité de traitement des candidats ».*

³⁷⁹ CE, *Région Nord-Pas-De-Calais*, 7 Octobre 2005, n°278732, AJDA 2005 n° 167 p.2128, Revue de droit immobilier 2005. p. 449

On observe donc que si les schémas procéduraux ne posent pas de véritables problèmes juridiques dans la commande publique artistique, que le choix de l'une ou l'autre procédure n'est pas réellement déterminant puisqu'une marge de manœuvre est laissée au commanditaire, le véritable problème réside dans la cohérence et la proportionnalité de la publicité de ce type de marché. L'absence de publicité dans les procédures qui en sont pourtant dispensées n'est pas tolérée non plus. Une jurisprudence récente a condamné une collectivité pour avoir manqué de diligence dans l'exécution de cette obligation³⁸⁰.

La Cour rappelle le principe selon lequel « *il appartient au juge d'apprécier si la mesure de publicité de la décision administrative a été suffisante tant au regard de la date de l'affichage de la décision que de ses modalités pour faire courir le délai de recours contentieux dès lors que les modalités de cette mesure sont contestées* », et de conclure que les « *dispositions [de l'article 35II8° du code des marchés publics] n'ont pas pour objet d'instituer une dérogation générale permettant à la personne publique souhaitant commander la réalisation d'une œuvre d'art, de s'affranchir de toute procédure de publicité et de mise en concurrence, hormis le cas où la personne publique justifie de raisons artistiques particulières faisant obstacle à la mise en œuvre de cette procédure* ».

En l'espèce, la commune de Barcarès ne pouvait donc contrevenir à ses obligations de publicité qu'à la condition d'entrer dans le strict cadre de l'exception de l'article 35II8° du Code des marchés publics, et de détailler les « *raisons artistiques particulières faisant obstacle à cette procédure [de publicité]* ». Les modalités de publicité concernant la réalisation d'œuvres d'art sont pourtant simplement mises en œuvre, ne serait-ce qu'en publiant par voie dématérialisée l'avis d'appel public à la concurrence au Journal officiel, ou sur le site internet du commanditaire. Ces mesures peuvent être complétées par une publication dans un journal spécialisé comme le Journal des Arts ou Beaux-Arts magazine. Encore une fois, la quantité de la publicité et sa visibilité dépendent de la taille du marché et de son budget, autrement dit, de la signification du marché pour le commanditaire. La règle de la proportionnalité est à respecter scrupuleusement. Les modalités de publicité ne sont pas le seul écueil à éviter, et la trans-

³⁸⁰ CAA Marseille, 30 septembre 2013, n°11MA000299

formation du caractère *intuitu personae* de la relation entre le commanditaire public et l'artiste titulaire du marché induit par le marché public artistique en délit de favoritisme est un autre (b).

b. De la force de l'*intuitu personae*

Le risque induit de marchés prévoyant des procédures assouplies voire exemptées de modalités de publicité et de mise en concurrence est de contrevenir rapidement aux principes fondateurs de la commande publique. C'est pourquoi le juge reste vigilant. Cela et d'autant plus vrai que le marché public artistique repose sur le « coup de cœur » pour un projet et son auteur, pour un artiste et ses œuvres d'art, ce qui a tendance à caractériser leur relation d'*intuitu personae* :

« 'Parce que c'estoit luy ; parce que c'estoit moy'. Le célèbre propos de Montaigne sur le mystère de sa relation avec La Boétie traduit élégamment les liens qui peuvent unir deux sujets de droit lorsqu'un contrat est conclu selon le principe de l'*intuitus personae*. Ce dernier découle de l'une des composantes de la liberté contractuelle - le libre choix du cocontractant - et demeure « essentiel » en droit des contrats administratifs »³⁸¹.

Le commanditaire public choisit un artiste selon un certain nombre de critères, les plus objectifs possible (nous les détaillerons plus loin dans notre raisonnement). Cependant, une part de subjectivité est inhérente à la commande publique artistique. La subjectivité réside dans le choix de l'artiste, qui, s'il n'est pas lui-même la cause de l'obligation, va être le créateur de l'œuvre d'art résultant de cette commande. C'est une des raisons pour lesquelles les marchés publics artistiques font l'objet de procédures adaptées et négociées, lesquelles apportent de la souplesse dans l'exécution de la procédure administrative. Le caractère *intuitu*

³⁸¹ Aurélien ANTOINE, « *L'intuitus personae dans les contrats de la commande publique* », RFDA 2011 p. 879

personae de ce type de contrat est donc révélé dans le choix du titulaire du marché³⁸². Ce lien fort avec le titulaire ne doit pas pour autant devenir un acte de favoritisme, qui serait alors répréhensible. Le délit d'octroi d'avantage injustifié, ou communément appelé délit de favoritisme, est puni par l'article 432-14 du Code pénal³⁸³. Cela consiste dans le fait :

« de procurer ou de tenter de procurer à autrui un avantage injustifié par un acte contraire aux dispositions législatives ou réglementaires ayant pour objet de garantir la liberté d'accès et l'égalité des candidats dans les marchés publics et les délégations de service public ».

Ce délit est réalisé par une personne physique, mais la personne morale qui bénéficie d'un marché litigieux peut être poursuivie du chef de recel de ce délit. Le fait de procurer un avantage injustifié peut se matérialiser de plusieurs manières : en orientant la rédaction du cahier des charges, en communiquant les documents du marché à un candidat en particulier et en exclusivité, en se montrant irrespectueux des principes généraux de la commande publique, en réalisant un entretien privilégié, ou encore par manque de publicité. Bien que la sensibilité du commanditaire public puisse rapidement se porter sur l'un ou l'autre des candidats, il est de son devoir de rester neutre et en accord avec les principes de la commande publique tout au long de la procédure.

Dans un souci de rigueur le commanditaire ne doit pas non plus proposer un cahier des charges trop précis. En détaillant ses attentes dans les documents du marché, il peut avoir l'impression de mettre tous les candidats sur un pied d'égalité. Pour autant, le risque est que cela modifie parallèlement son rapport à l'artiste, faisant présumer une relation de salariat.

³⁸² Une approche contemporaine plus étroite s'est alors développée et semble revenir à la définition originelle qui suppose d'identifier l'*intuitus personae* à condition que les qualités de la personne soient l'objet exclusif du contrat.

³⁸³ Article 432-14 Modifié par Ordonnance n°2000-916 du 19 septembre 2000 - art. 3 (V) JORF 22 septembre 2000 en vigueur le 1er janvier 2002 « *Est puni de deux ans d'emprisonnement et de 30 000 euros d'amende le fait par une personne dépositaire de l'autorité publique ou chargée d'une mission de service public ou investie d'un mandat électif public ou exerçant les fonctions de représentant, administrateur ou agent de l'Etat, des collectivités territoriales, des établissements publics, des sociétés d'économie mixte d'intérêt national chargées d'une mission de service public et des sociétés d'économie mixte locales ou par toute personne agissant pour le compte de l'une de celles susmentionnées de procurer ou de tenter de procurer à autrui un avantage injustifié par un acte contraire aux dispositions législatives ou réglementaires ayant pour objet de garantir la liberté d'accès et l'égalité des candidats dans les marchés publics et les délégations de service public* ».

L'émission de prérogatives trop précises empiète sur la liberté de l'auteur, caractéristique du lien de subordination qui existe entre un employé et son supérieur hiérarchique³⁸⁴. Dans ce cas l'auteur n'exprime plus sa personnalité, mais les sujétions du commanditaire, et l'on est en droit de se demander si l'œuvre peut encore être appelée œuvre d'art³⁸⁵ ou si elle ne doit pas être en réalité requalifiée d'objet d'artisanat. L'art souffre la comparaison, et la technique consistant à comparer plusieurs projets entre eux est parfois mal reçue dans les milieux artistiques³⁸⁶. La comparaison se révèle néanmoins indispensable à la bonne santé du marché public.

Les commanditaires tentent donc de répondre aux exigences des procédures et du marché artistique, sans pour autant tomber dans le délit de favoritisme, tant dans la manière de mettre en œuvre les modalités de publicité et de mise en concurrence, que dans celle de rédiger les documents du marché. Or le reproche que l'on peut faire aux procédures actuelles est de manquer de clarté. Les artistes ont le plus souvent besoin qu'on les aide à décrypter les appels d'offre et les divers documents du dossier de consultation avant d'y répondre. L'aide à un artiste peut biaiser les procédures de marchés publics. Si les procédures étaient administrativement plus simples, les marchés gagneraient en lisibilité et les entorses à la procédure seraient moins fréquentes. Cette complexité est malheureusement une particularité française dont on mesure aujourd'hui les inconvénients.

Par exemple lorsqu'on compare un avis d'appel public à la concurrence français, et un appel d'offre Canadien pour la conception et la réalisation de trois œuvres d'art à Toronto, on remarque des différences substantielles. L'équivalent de la lettre de candidature ou formulaire DC1 en version outre-Atlantique tient sur une page recto verso sur laquelle sont demandées les informations minimales sur le candidat³⁸⁷. Ensuite, est demandée une déclaration sur l'honneur du candidat qu'il n'est pas dans une situation de conflit d'intérêt et qu'il n'a pas bénéficié de favoritisme, c'est-à-dire d'avantages par rapport aux autres candidats, ou encore qu'il n'a pas en sa possession des informations confidentielles qui ne sont pas incluses dans les

³⁸⁴ Ch. réun. 21 mai 1965, D. 1965. 759, Dr. soc. 1965. 512, note J. Savatier

³⁸⁵ À travers cette question on aborde les limites entre marchés publics et salariat.

³⁸⁶ Thierry DAL FARRA, « *Un aspect du risque pénal dans la passation de la commande publique : le délit de favoritisme* » Gaz Pal, 9-10 février 2000, doctrine

³⁸⁷ Société, nom, adresse, téléphone, contact

documents du marché. Dans la législation Française, la déclaration sur l'honneur du candidat atteste de son absence de condamnation et sa bonne exécution de ses obligations fiscales et sociales³⁸⁸. Le fait que le délit de favoritisme soit directement abordé dans le document principal du marché canadien est révélateur, bien que l'on conçoive que ce ne soit pas une garantie suffisante pour l'acheteur français.

Ensuite, pour Toronto, une seule personne signe les documents du marché, y compris dans le cas d'un groupement. C'est celle qui a autorité. Une galerie d'art peut signer pour un artiste qu'elle représente, avec lequel elle répond au marché, lui facilitant ainsi la tâche administrative. Au contraire, dans les marchés français l'artiste doit signer les documents du marché au même titre que les autres membres du groupement, avant de pouvoir déléguer sa signature au mandataire. *L'intuitu personae* est très important et l'artiste lui-même doit régulièrement être en mesure de viser les documents qui le concernent.

On observe en France une tradition administrative plus forte, une façon d'appréhender le délit de favoritisme différente, alors que ces marchés sont particulièrement marqués par *l'intuitu personae* et donc propices à des approximations dans les procédures. En réalité dans le domaine de l'art, les candidats potentiels sont connus à l'avance et les informations filtrent. Il est rare que les principes de la commande publique soient respectés à la lettre.

Les procédures adaptées permettent de gagner en souplesse par rapport aux procédures de droit commun. Les commanditaires publics doivent toutefois rester vigilants à les appliquer avec rigueur afin d'éviter de sombrer dans les écueils liés au favoritisme d'un artiste ou d'un groupement, à la mise en place de modalités de publicité hasardeuses et par là même de manquer de respect aux principes de la commande publique. Ces procédures souples octroient néanmoins l'avantage de pouvoir associer les candidats à la réflexion sur le projet, laissant le commanditaire définir son besoin au fur et à mesure du projet, gagnant du temps et profitant de l'expertise du ou des titulaires du marché pour gagner en précision. Ces procédures ont

³⁸⁸ Sont également présents au marché : une clause de confidentialité ; une attestation sur l'honneur d'absence de connivence ou de « collusion » ; une déclaration sur l'honneur que le candidat a bien examiné les documents du marché ; les ajouts aux documents du marché et les réponses aux questions ; et enfin la précision de la durée de la candidature pour une durée citée. Ce sont des éléments que l'on trouve dans l'acte d'engagement d'un marché français. On retrouve ensuite un équivalent au règlement de consultation appelé « *art opportunities* », un acte d'engagement dénommé « *artist agreement* » et enfin un cahier des clauses techniques particulières ou « *public art strategy* ».

l'avantage de pouvoir se scinder en plusieurs sous-procédures constitutives d'étapes essentielles à la définition du besoin du commanditaire et de son projet, ce qui n'est pas forcément le cas des autres procédures de commande publique artistique plus anciennes, comme celle du Un pourcent artistique dont l'efficacité est remise en cause, ou encore des organismes de l'art contemporain dont la partialité est interrogée (B).

B. Critique des procédures de commande du Un pourcent artistique et des organismes de l'art contemporain

Le Un pourcent artistique est un des plus anciens mécanismes de la commande publique artistique. Il est intéressant d'en faire la critique au moment où le dispositif fête son sixième anniversaire, et d'examiner d'autres manières de l'appliquer, en corrélation avec les modes de production de l'art contemporain (1). De même, il est essentiel de s'intéresser aux modes d'acquisition et de production de l'art utilisés par les organismes de l'art contemporain (2).

1. Critique du Un pourcent artistique

Il est nécessaire de faire un rappel du contexte de la procédure du Un pourcent artistique (a) pour en envisager une analyse puis, éventuellement, une approche renouvelée au regard des modes de production de l'art contemporain (b).

a. Un mécanisme de commande publique ancien

Le Un pourcent artistique est une mesure qui consiste à réserver obligatoirement une somme d'argent, à l'occasion de la construction ou de l'extension de certains bâtiments publics, pour l'affecter à la réalisation d'une ou plusieurs œuvres d'art contemporain, spécialement conçues pour ce lieu. Cette obligation résulte du décret du 29 avril 2002³⁸⁹, reprenant une obligation qui existait auparavant³⁹⁰. La circulaire du 16 août 2006³⁹¹ commente le régime de l'obligation de décoration des constructions publiques, qui a pour objectif de simplifier les procédures spécifiques relevant du Code des marchés publics. L'obligation s'applique aux opérations dont la maîtrise d'ouvrage est assurée par l'Etat ou par les établissements publics placés sous sa tutelle, autres que ceux ayant un caractère industriel ou commercial. En ce qui concerne les collectivités territoriales, le Un pourcent décentralisé, assumé financièrement par les collectivités locales maîtres d'ouvrage, résulte du transfert de certaines compétences de l'Etat depuis 1983³⁹². Les opérations visées sont les opérations immobilières ayant pour objet la construction et l'extension de bâtiments publics ou la réalisation de travaux de réhabilitation dans le cas d'un changement d'affectation, d'usage ou de destination de ces bâtiments donnant lieu à l'achat ou à la commande d'une ou de plusieurs réalisations artistiques destinées à être

³⁸⁹* Décr. n° 2002-677 du 29 avr. 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques et précisant les conditions de passation des marchés ayant pour objet de satisfaire à cette obligation

* Arrêté du 30 septembre 2003 pris en application de l'article 1er du décret n° 2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques et précisant les conditions de passation des marchés ayant pour objet de satisfaire à cette obligation

* Décret n° 2005-90 du 4 février 2005 modifiant le décret n° 2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques et précisant les conditions de passation des marchés ayant pour objet de satisfaire à cette obligation

* Arrêté du 22 mars 2005 pris en application de l'article 1er du décret n° 2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques et précisant les conditions de passation des marchés ayant pour objet de satisfaire à cette obligation

³⁹⁰ Article. L. 1616-1 CGCT

³⁹¹ Circulaire du 16 août 2006 relative à l'application du décret n° 2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques, modifié par le décret n° 2005-90 du 4 février 2005

³⁹² CE, Conseil Régional d'Alsace, 30 juillet 2003, N° 251201 Inédit au recueil Lebon, Juris-Classeur, novembre 2003 p16, AJDA 2004 p. 389, n° 251201 « *L'autonomie des choix artistiques des collectivités territoriales en matière de décoration des constructions publiques* », « *Le pouvoir réglementaire était compétent pour adopter le décret du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques et précisant les conditions de passation des marchés ayant pour but de satisfaire à cette obligation. Ce décret n'a pas porté atteinte aux principes d'autonomie des collectivités territoriales et de liberté d'expression des artistes.* » La décision du Conseil d'Etat de 2003, citée ci-après, portait sur une demande de retrait, par une région, du décret du 29 avr. 2002 ; la décision du CE 11 sept. 2006, *M. Agopyan*, AJDA 2006. 2189, note J.-D. Dreyfus porte sur le respect de l'oeuvre réalisée ; D. 2007. Jur. 129, note J. Charret)

Jean-Marie PONTIER, *Les interventions culturelles des collectivités territoriales*, Encyclopédie des collectivités locales, Chapitre 6 (folio n°4170), mars 2009, Editions Dalloz 2012

Michel DEGOFFE, « *L'achat d'œuvres d'art par les collectivités locales* », Revue de droit immobilier 2002 p. 399
Aymeric LE GOFF, « *L'autonomie des choix artistiques des collectivités territoriales en matière de décoration des constructions publiques* », AJDA 2004 p. 389

intégrées dans l'ouvrage ou ses abords³⁹³. L'objectif est d'intégrer l'établissement construit dans son environnement, et de permettre au public « *d'entrer en contact avec des réalisations originales de l'art de [son] époque* »³⁹⁴.

Le décret du 29 avril 2002 fixe la procédure à suivre par la collectivité locale pour choisir l'œuvre. Les formalités sont différentes selon que le budget du Un pourcent est inférieur ou supérieur à trente mille euros hors taxe. Dans le premier cas de figure, la personne responsable du marché choisit librement la ou les œuvres d'art d'un artiste vivant, sans publicité ni mise en concurrence. Dans le second cas, elle doit recueillir l'avis d'un comité artistique comprenant parmi ses membres : le maître de l'ouvrage ou son représentant, qui en assure la présidence ; le maître d'œuvre ; le directeur régional des affaires culturelles ou son représentant ; un représentant des utilisateurs du bâtiment ; trois personnalités qualifiées dans le domaine des arts plastiques, dont une désignée par le maître de l'ouvrage, deux désignées par le directeur régional des affaires culturelles, et une choisie sur une liste établie par les organisations professionnelles d'artistes. Le directeur régional des affaires culturelles, ou son représentant, est rapporteur des projets devant le comité. Le préfet de région peut désigner un rapporteur adjoint au sein des services de l'Etat. Le président du comité peut inviter un représentant de la commune du lieu d'implantation de la construction à assister avec voix consultative aux travaux du comité. Le comité élabore un programme de commande artistique qui précise notamment la nature et l'emplacement de la réalisation envisagée. Il consulte un ou plusieurs artistes et propose ensuite un ou plusieurs projets au maître de l'ouvrage. La personne responsable du marché arrête enfin son choix compte tenu de cet avis et prend une décision motivée.

Les « Un pourcent » mis en œuvre le sont selon la procédure prévue par le décret, ils ne peuvent donc être passés en procédure adaptée comme les autres marchés publics artistiques³⁹⁵. C'est ce que rappelle la décision du Tribunal administratif de Montpellier du 13 dé-

³⁹³ art. 1 Décret

³⁹⁴ Ministère de la Culture

³⁹⁵ Jean-Marie PONTIER, « Modalités de passation d'un marché de décoration d'une construction publique », AJDA 2007 p. 977

cembre 2006³⁹⁶. En l'espèce, la région avait passé un marché selon la procédure adaptée de l'article 28 du Code des marchés publics au lieu de la procédure prévue par le décret de 2002. La région faisait valoir devant le juge que la procédure de passation du marché consistant à réaliser une œuvre artistique pour un lycée en construction, selon une procédure adaptée sur le fondement de l'article 28 du Code des marchés publics, respectait toutes les obligations prévues par les textes en matière de publicité et de mise en concurrence. Elle arguait d'abord que ladite procédure n'écartait pas les candidatures individuelles, ensuite qu'elle avait agi dans le respect des procédures adaptées et enfin, qu'une collectivité publique peut acheter une œuvre d'art sur le fondement du Code des marchés publics en dehors du décret. En conséquence, elle considérait ne pas être tenue d'indiquer l'enveloppe budgétaire dans l'avis public à la concurrence, et par conséquent le coût des travaux servant de base au calcul de l'enveloppe consacrée au Un pourcent artistique³⁹⁷. Elle se référait ainsi aux articles de la procédure adaptée et des modalités de choix des offres et des candidatures correspondantes. La région a fondé tout son raisonnement sur les dispositions règlementant l'utilisation de la procédure adaptée prévue par le Code des marchés publics. Or la question était de savoir si elle pouvait se placer dans ce cadre juridique, ce qui n'était manifestement pas le cas. La collectivité territoriale n'avait pas le choix de la procédure, elle était tenue de suivre celle prévue par le décret de 2002 qui institue le Un pourcent décoratif en obligation³⁹⁸. Le juge considère que la méconnaissance de la règle imposant la fixation de l'enveloppe du marché « *constitue un manquement aux obligations de concurrence* » et annule, en conséquence, la procédure d'appel public à la concurrence engagée par la région Languedoc-Roussillon. Jean-Marie Pontier en tire la conclusion suivante :

³⁹⁶ TA Montpellier, 13 décembre 2006, n° 0606446, AJDA 2007. p. 977. « *Un marché de décoration d'une construction publique relève du champ d'application de l'article 71 du code des marchés publics et du décret du 29 avril 2002. Il ne peut donc être passé selon la procédure adaptée. Le recours à cette procédure constitue un manquement de la personne publique à ses obligations de mise en concurrence.* »

³⁹⁷ Ce coût est celui exprimé, hors taxes, à la remise de l'avant-projet définitif (APD), en excluant les dépenses de voirie et de réseaux divers, ainsi que les dépenses d'équipement mobilier. Civ 1^{ère}, 17 février 2010, n° 08-11.896, Bulletin 2010, I, n° 43, Revue de droit immobilier 2010. p. 267. « *A un caractère administratif, le contrat conclu entre un artiste et une société concessionnaire d'autoroute pour la réalisation d'une œuvre d'art, celle-ci s'analysant, quelle que soit sa fonction, comme un ouvrage accessoire à l'autoroute, dès lors que le concessionnaire est tenu d'y consacrer une partie de la participation financière de l'Etat* »

³⁹⁸ Ce que le juge avait admis dans sa décision CE 30 juill. 2003, *Conseil régional d'Alsace*, AJDA 2004. 389, note A. Le Goff, *cf supra*

« Même si l'obligation du '1 % décoratif' ne risque pas de bouleverser l'histoire de l'art (mais ce n'est ni son ambition, ni son but), on ne peut que se réjouir, pour l'art et pour les artistes, que le juge ait, simplement, appliqué un texte prévu pour, précisément, constituer une source de commande pour des artistes et, ainsi, leur permettre de s'exprimer (par la reconnaissance que représente l'œuvre) en même temps que d'avoir, pour certains, un revenu complémentaire. Le non-respect par la région Languedoc-Roussillon de son obligation attire l'attention sur un autre aspect de la question : les collectivités territoriales sont-elles nombreuses à ne pas respecter l'obligation prévue par le décret de 2002 ? »³⁹⁹

Il est difficile de répondre à une telle interrogation, pourtant l'artiste concerné par cette procédure avait livré une enquête et parvenait à la conclusion que la majorité des maîtres d'ouvrage ne respectent pas cette obligation. A moins que les artistes ne contrôlent en permanence les chantiers et maîtres d'ouvrage, il est délicat de s'assurer du respect de ladite obligation. L'Etat n'a pourtant rien relevé lors du bilan qui a été réalisé en 2012 pour les soixante ans du dispositif, et aucune sanction n'est prévue face au non respect de l'obligation. La question se poserait alors de savoir qui aurait intérêt à agir pour dénoncer un tel manquement, et qui de tous ces artistes d'art public aurait vraiment vocation à « surveiller » sans cesse les chantiers publics ? Peut-être qu'en envisageant le Un pourcent artistique autrement, en prenant en compte les mutations de l'art contemporain et de l'art public, que l'on peut résumer principalement dans les nombreuses nouvelles formes qu'ils prennent et les nouvelles manières de réaliser les œuvres d'art qui en résultent, le Un pourcent artistique prendrait-il une autre dimension ? (b)

³⁹⁹ Sous la direction de Maryse DEGUERGUE, « *L'art et le droit, écrits en hommage à Pierre-Laurent Frier* », Publications de la Sorbonne, Paris, 2007
Michel HUET et Audrey HOUTE, « *L'obligation de décoration des constructions publiques* », contrats publics n°74, février 2008

b. Une nouvelle gestion du Un pourcent artistique

Aujourd'hui le Un pourcent est bien trop souvent perçu comme une obligation dont les maîtres d'ouvrage tentent de se débarrasser au plus vite. Il est vrai qu'intégrer une œuvre d'art dans un bâtiment peut en déranger certains, dont l'architecte du lieu au premier ordre (*cf infra* sur les conflits de droit d'auteur). Pourtant le Un pourcent n'a pas vocation à faire diversion du bâtiment dans lequel il s'inscrit, ni à simplement le décorer, bien que la terminologie du dispositif prête à confusion (*cf infra* exposé du débat). Le Un pourcent doit s'inscrire dans un contexte et y prendre place, sans préjudice des autres créations artistiques ou des œuvres de l'esprit qui cohabitent dans le lieu de création. Ce dispositif existe depuis plus de soixante ans, mais les manières de le mettre en œuvre n'ont pas fondamentalement évolué parallèlement à l'art contemporain. Cela explique sûrement la méfiance dont font preuve de nombreux maîtres d'ouvrage à son égard. Si le Un pourcent artistique n'a pas toujours abouti à la réalisation d'œuvres impérissables, il n'en demeure pas moins une chance de promouvoir l'art et la culture par la commande publique.

Afin de renouveler la manière d'appréhender le mécanisme du Un pourcent artistique, on doit comprendre en quoi l'art a changé et s'est modifié en soixante ans. De nombreux courants ont vu le jour, les artistes ont utilisé des matériaux inédits et pour certains, périssables, engendrant des difficultés auparavant inconnues par les restaurateurs et conservateurs de l'art. Ce qui a bouleversé le monde de l'art c'est une sorte de mutualisation de la réalisation de l'œuvre d'art, caractéristique d'un retour à l'atelier d'artiste, où plusieurs personnes se réunissent autour de l'artiste pour faire naître l'œuvre issue de son esprit. De nos jours, l'artiste n'est plus entouré de multiples apprentis collaborant tour à tour à une toile, mais il est accompagné de galeristes, médiateurs, producteurs d'art et de toute sorte de prestataires rassemblés pour réaliser un projet artistique à part entière. Un nouveau schéma est à inventer au sein du Un pourcent, afin de changer les mentalités des maîtres d'ouvrage censés l'utiliser, et faire en sorte que les œuvres en résultant correspondent et répondent à un besoin réel.

La première constatation que l'on peut faire est qu'au vu des critères de sélection des procédures de Un pourcent, le titulaire doit être capable d'assurer toutes les phases de la commande. Il doit mettre tous les moyens en œuvre pour réaliser le projet artistique en respectant notamment les moyens financiers alloués par le commanditaire, les contraintes de réalisation, l'adaptation au calendrier des travaux du bâtiment, les contraintes de fonctionnement de l'établissement et de maintenance du projet. L'artiste qui répond aux marchés de Un pourcent artistique entre donc, sans toujours le savoir dès le départ, dans une réelle économie de projet. En réalité il ne pourra probablement pas répondre seul à toutes les exigences du commanditaire. Il lui faudra s'entourer d'une équipe complète de professionnels pour inventer de nouveaux protocoles de réalisation du Un pourcent artistique. Les équipes confectionnées pourraient réunir, au même titre que dans les projets d'art public, des architectes, urbanistes, paysagistes, médiateurs et producteurs culturels. Le lieu et l'œuvre à venir doivent être appréhendés de la même manière que dans tout autre projet d'art public, et la seule différence entre un projet d'art public issu d'une commande « classique » ou d'une procédure de Un pourcent artistique devrait être la procédure et les financements utilisés.

L'artiste doit prouver qu'il a été capable de mener à bien de tels projets dans le passé en fournissant des références. En général il présente au moins trois projets similaires, dont les réalisations peuvent illustrer ce qu'il envisage pour le projet de Un pourcent auquel il répond. Ce mode de sélection contribue à ne privilégier que des artistes issus de la commande publique. Cela minimise les risques pris par le commanditaire, puisqu'*a priori* l'artiste aura déjà acquis les compétences nécessaires à la réalisation d'une œuvre d'art dans l'espace public. En revanche cela ne favorise pas la diversité, et l'on assiste d'ailleurs à un « logotypage » des artistes d'art public ; on reconnaît aisément le travail de Tadashi Kawamata à ses cabanes hautes perchées, Jean-Michel Othoniel à ses bulles colorées ou encore Christo à ses emballages. Il est aujourd'hui beaucoup plus aisé de combiner les références de plusieurs protagonistes répondant ensemble au projet.

La manière de répondre aux appels d'offre de Un pourcent artistique change au fil du temps, et c'est aux artistes de se plier à cette économie de projet. Les commanditaires doivent quant à eux accepter les changements amorcés par l'art contemporain, et plus particulièrement l'art *in situ*, qui n'est ni plus ni moins qu'une partie de l'art public. Il faut accepter qu'un pro-

jet artistique ne soit plus aujourd'hui mené par l'artiste seul, mais par une équipe toute entière. La création se complexifie par le nombre d'acteurs présents, mais s'enrichit de cette diversité et se professionnalise. Il est illusoire de penser qu'une personne seule pourrait répondre à toutes les exigences des commanditaires de manière aussi complète que le peut une équipe composée de spécialistes. Le budget alloué à la réalisation d'une œuvre d'art de Un pourcent doit donc être pensé en fonction de ces contraintes. La complexité des relations entre ces protagonistes s'illustre tant dans la rédaction des documents du marché, que dans la sélection des équipes candidates et la répartition du budget entre elles, ou encore dans la rédaction des contrats qui les lient.

Le Un pourcent artistique n'est pas la seule procédure vieillissante qui ait besoin de rajeunir. Cela se ressent également dans la manière de contractualiser des organismes de l'art contemporain, sous un format encore différent (2).

2. Critique des procédures de commande des organismes de l'art contemporain

Lorsque l'on s'intéresse à la méthodologie de la commande publique artistique et à son évolution à l'aune des mécanismes de production issus de l'art contemporain, il est nécessaire d'analyser juridiquement les mécanismes de passation de la commande aux artistes contemporain par utilisés par lesdits organismes. Cela passe d'une part par l'élaboration d'une politique d'acquisition accomplie par des comités artistiques et techniques sélectionnant des artistes à soutenir et des œuvres d'art à acquérir. Et d'autre part, cela passe par l'examen des modes contractuels mis en place par les pouvoirs publics et leur comparaison avec ceux des acteurs privés du secteur (a). On s'aperçoit que le formalisme est quasi-absent, sinon beaucoup moins présent que dans la commande publique issue des marchés publics. On pourrait penser qu'en se mettant en marge de ce système de fonctionnement trop cadré, les organismes de l'art contemporain gagnent en liberté d'action. Cependant, ne pas avoir recours à l'écrit est aussi un écueil à éviter. Contractualiser permet de régler en amont toutes les questions nécessaires à la bonne réalisation de l'œuvre d'art. Le fait de standardiser le recours au contrat écrit dans ce secteur pourrait être une évolution (b).

a. Analyse de la commande des FRAC et centres d'art

Bien qu'ils soient amenés à commander des œuvres à des artistes, les FRAC ne sont pas spécialistes de la production artistique et ne se positionnent pas sur ce créneau. Leur action de commande ne s'inscrit pas dans la même logique que les commanditaires d'art public. Les FRAC ont pour mission première de collectionner, diffuser et conserver des œuvres d'art contemporain. Ils ont pour l'instant peu l'initiative des résidences d'artistes productrices d'œuvres, qui sont l'apanage des centres d'art. Ils n'agissent pas non plus comme les galeries qui sont liées à un artiste par un contrat de mandat.

Les FRAC ne s'inscrivent pas la même démarche que les galeries. Ainsi, dans les conditions contractuelles liant une galerie et un artiste, il est souvent agréé que la galerie participe aux frais de production de l'œuvre d'art sous forme d'avance à l'artiste, puis qu'elle soit remboursée de ces frais au moment de la vente de l'œuvre, où elle percevra également sa commission. Pour autant, ils peuvent mettre à la disposition des artistes qu'ils soutiennent une somme d'argent servant à l'achat de matériel, ou d'autres moyens matériels et humains comme des locaux ou une équipe de professionnels. Ce type de soutien est formalisé dans une convention décrivant les actions du FRAC envers l'artiste. Si le FRAC a vocation à acquérir l'œuvre réalisée, cela est formalisé dans un contrat de vente détaillant les caractéristiques de l'œuvre et prévoyant la cession de droits d'auteur sur l'œuvre d'art, en fonction des usages souhaités. La part de « production » des FRAC se situe donc plutôt dans la gestion de l'exposition de l'œuvre, que dans les phases précédant la réalisation de l'œuvre.

Les centres d'art proposent quant à eux des résidences d'artiste. C'est leur manière de contribuer à la production d'art contemporain. Elles sont encadrées par une circulaire du ministère de la Culture de 2006⁴⁰⁰ qui recommande vivement aux structures de création de contractualiser lors de résidences et de respecter le cadre suivant :

⁴⁰⁰ Circulaire n° 2006/001 du 13 janvier 2006 relative au soutien à des artistes et à des équipes artistiques dans le cadre de résidences.

« Une résidence suppose d'abord, préalablement à sa mise en œuvre, la conclusion d'une convention entre la structure support et l'équipe artistique. Ce document fixe l'objet, la durée, les moyens nécessaires à sa réalisation et les conditions du partage de ces moyens entre les partenaires. Le terme de l'opération doit prévoir un bilan chiffré, qualitatif et financier dont l'élaboration est indispensable au renouvellement éventuel de l'opération ou à la poursuite, sous une autre forme, de la démarche engagée. La durée dans laquelle s'inscrit une résidence peut recouvrir une période de temps continue ou au contraire, si le projet le justifie, faire l'objet de fractionnements dûment déterminés dans le calendrier de l'action. »⁴⁰¹

C'est le budget qui constitue la part la plus importante de la convention de résidence. Le centre d'art participe à la production de l'art en mettant à la disposition de l'artiste des moyens logistiques, financiers et humains pour une période donnée et un budget déterminé à l'avance. Ces éléments doivent être fixés en amont dans un contrat écrit, et la résidence doit faire l'objet d'un rapport. Si les galeries se passent souvent de contrat, les centres d'art sont quant à eux soumis à une obligation de rendre des comptes. Dans ce cas, il est légitime que les FRAC, également organismes de l'art contemporain répondant à la même Charte de mission de service public, soient soumis à une obligation de formalisme. Les centres d'art ont *a priori* plus vocation que les FRAC à être à l'initiative de la production d'art. Les différences entre ces organismes auront tendance à se lisser avec l'apparition des FRAC deuxième génération. Le fait que les méthodes de l'un inspirent les actions de l'autre ne peut donc être que bénéfique.

Si les types de conventions diffèrent, la production de l'art telle qu'elle est envisagée par les acteurs de l'art contemporain se ressemble. Ces organismes ne sont pas toujours aussi formels dans leurs relations avec les artistes, et de nombreux projets sont conclus oralement. Pourtant il faut rappeler que l'absence d'écrit ne signifie par juridiquement qu'il y a absence de contrat. Le contrat oral est fondé sur la bonne foi et la loyauté, ce qui ne va pas sans poser de problèmes en cas de litige où les manquements seront alors difficiles à prouver. Souvent les accords sont formalisés à l'issue du projet par l'émission de factures détaillées, ce qui

⁴⁰¹ Extrait du paragraphe 2 de la circulaire

permet de garder une trace finale du projet. Les acteurs de l'art contemporain ont généralement le sentiment que signer un contrat les figera dans leur créativité, ce qui n'est pas vrai d'un contrat bien rédigé. En revanche se réunir autour d'une table a pour avantage de mettre au jour des problèmes auparavant non abordés, voire cachés par l'une ou l'autre des parties, évitant ainsi les conflits *a posteriori*.

La critique que l'on peut donc émettre à l'égard des modes de contractualisation de ces structures est que la tendance générale n'est justement pas à la formalisation des relations avec les artistes. Cela provient apparemment d'une forme de défiance du juridique, voire d'une défiance des acteurs entre eux, ou encore de l'incompatibilité apparente de la création et de l'écrit du contrat. Nous pensons que cette peur n'a pas vraiment lieu d'être, et qu'elle crée un décalage entre les relations qu'un artiste peut entretenir avec tout organisme à but non lucratif où la contractualisation est orale, et celles qu'il entretient avec un commanditaire public, où le formalisme est outrancier. Ce décalage induit des comportements divergents et n'incite pas les artistes adeptes du secteur privé à s'engager dans des projets d'art public. C'est pourquoi il faut faire entrer dans les mœurs le recours au contrat écrit, sans dépasser le besoin d'officialiser outre mesure (b).

b. Standardiser le recours au contrat écrit

Lors d'un séminaire de septembre 2004, Xavier Douroux, directeur du centre d'art contemporain de Dijon Le Consortium exprimait clairement ce qui bloque les acteurs de l'art dans la contractualisation, en s'exprimant au sujet de la définition de la production de l'art et de ce que cela représente pour les organismes d'art contemporain que sont les FRAC, centres d'art et associations :

« Je suis très attaché à la production, par opposition à la reproduction ou à la représentation. Je la considère moins comme la production d'un bien matériel que comme la production d'un monde possible. Cette notion mérite d'ailleurs d'être précisée,

compte tenu du rapport qu'elle permet d'instituer avec la catégorie de l'auteur. Nous participons collectivement, en investissant, à l'existence de l'auteur ; nous en sommes une partie, puisqu'il y a un travail en commun. L'investissement doit donc s'accompagner d'un retour sur investissement. Je crois qu'il faut parvenir à valoriser la 'coopération des cerveaux' pour sortir de cette distinction entre droits d'auteur et emploi, distinction qui est une impasse. »⁴⁰²

Effectivement, la production de l'œuvre d'art n'est pas qu'une question de matérialisation d'un projet artistique. Elle est aussi l'institution d'une relation particulière entre l'auteur et celui qui le « produit », ou qui produit son œuvre. C'est bien là la difficulté : caractériser une relation où l'auteur ne serait pas le seul à participer à la création de l'œuvre, voire pour certains, ne serait pas le seul créateur de l'œuvre. Il est nécessaire de reconnaître l'impact d'un producteur ou médiateur sur l'œuvre d'art et sa création, de mettre au jour le travail de chacun, en le définissant et en lui donnant une place à part entière. Sans quoi, les frontières risquent de rester floues, et chacun sera alors libre de revendiquer des droits qu'ils pense lui être acquis⁴⁰³. Une manière de le faire, est de le rédiger dans un contrat écrit.

C'est probablement parce qu'il est délicat de répondre à ces questionnements que le contrat emporte peu l'approbation des artistes et de leurs représentants. Il est courant dans la pratique que les engagements de chacun soient seulement faits à l'oral, voire que les conventions soient signées une fois le travail fait et réceptionné. Les professionnels de l'art contemporain se réfugient derrière la rigidité qui peut caractériser le droit, pour éviter ce qu'ils pensent être une confrontation de leurs intérêts. Pourtant, cela devrait être une manière de mettre au point des mécanismes accomplis de production de l'œuvre d'art, ou encore de régler les problèmes en amont de la création. Le contrat présente pour avantage de permettre aux divers protagonistes de se poser des questions essentielles sur la programmation artistique et sa réalisation, et d'y répondre. Ainsi, le projet avance avec les négociations contractuelles.

⁴⁰² Xavier DOURoux, intervention lors du séminaire « Relations contractuelles avec les artistes, pratiques et perspectives des droits d'auteur dans le milieu professionnel de l'art contemporain » du 17 septembre 2004 à l'École Nationale Supérieure des Beaux arts

⁴⁰³ Ceci est d'autant plus vrai au jour où même les selfies prises par un singe dans un zoo font l'objet de revendications de la part du photographe auquel appartient l'appareil photo, Aude DERAEDT, « *selfie* du macaque, les singes sont des photographes comme les autres », Libération, 7 août 2014

Pour standardiser le recours au contrat écrit il est nécessaire que les organisations professionnelles se mobilisent et qu'elles développent une réflexion sur la formulation de clauses contractuelles type incitant les professionnels du secteur à les utiliser⁴⁰⁴. Elles ont commencé à le faire avec la réalisation d'un contrat de production sur lequel nous reviendrons plus en détail. Les organisations professionnelles tendent à se regrouper pour avancer sur l'ensemble de ces problématiques. La difficulté est que ce type de chantier est très long à mettre en œuvre, chaque représentant de corps professionnel souhaitant faire valoir en priorité les spécificités de sa profession. Ces réunions font l'objet d'âpres négociations entre les différentes parties concernées. A titre d'exemple, le chantier mené pour rédiger une trame de contrat de production a duré trois ans, en compagnie de représentants de galeristes, d'artistes et d'institutions, et d'une avocate spécialisée en propriété intellectuelle et production artistique. Ces travaux œuvrent à l'élaboration de stipulations contractuelles clarifiées juridiquement, ainsi qu'à l'intégration des nouveaux termes de la production artistique issue de la commande publique.

La formalisation est une étape essentielle des projets artistiques. Ainsi, les procédures de la commande publique artistique se différencient principalement par la manière qu'ont les commanditaires de les formaliser. La commande par un FRAC, un centre d'art ou une collectivité territoriale varie en fonction du maniement des procédures contractuelles. Les commanditaires soumis au Code des marchés publics ont l'obligation de s'y référer, y compris en termes de commande publique artistique. Les relations contractuelles avec l'artiste choisi à l'issue de la procédure sont donc gouvernées par le marché public passé pour l'occasion. Le secteur artistique bénéficie de procédures dérogatoires qui lui sont plus favorables que les règles « normales » du code. Cela donne l'avantage de pouvoir définir le besoin artistique au fur et à mesure de l'avancement de la procédure, et donc de la réflexion du commanditaire. En matière artistique, il est parfois nécessaire d'attendre d'avoir choisi des experts en lesquels on place notre confiance pour pouvoir avancer concrètement dans la réalisation projet. Ces procédures donnant une souplesse sans égale au commanditaire, mais leur utilisation doit toujours être justifiée avec rigueur. La jurisprudence a rappelé ce principe au sujet de l'applica-

⁴⁰⁴ C'est ce que nous verrons plus bas dans le chapitre sur la contractualisation

tion de la procédure extrêmement dérogatoire de l'article 35II8° du Code des marchés publics, qui prévoit la capacité de mettre en œuvre un projet artistique sans publicité ni mise en concurrence préalable. Hormis cette procédure aujourd'hui assez peu utilisée, en comparaison avec les procédures passées selon les marchés à procédure adaptée, l'usage d'autres procédures spécifiques au secteur culturel nécessite d'en réaliser les conditions scrupuleusement. Les écueils à éviter sont, tout d'abord, de faire le mauvais choix des modalités de publicités, qui doivent être adaptées au marché ; puis, de sous-estimer la force de l'*intuitu personae* dans un marché artistique. Le commanditaire doit être vigilant à ne pas tomber dans le délit de favoritisme, si vite atteint en la matière. L'art est un monde restreint, et la neutralité due à la passation de marchés publics rapidement altérée. Ce sont aux commanditaires d'être vigilants au respect de ces règles. Subsistent ensuite d'autres écueils, propres aux procédures de commande anciennes, comme celles du Un pourcent artistique. Ce mécanisme âgé de soixante années mériterait un « dépoussiérage » en règle, afin de gagner en intérêt et en efficacité. Quant aux procédures utilisées par les FRAC et centres d'art, elles pourraient gagner en professionnalisme si lesdites institutions, étant loin de tomber dans un excès de procédures, avaient recours au contrat écrit systématiquement. Une critique constructive des méthodologies de la commande publique artistique ne saurait être pertinente sans comprendre les spécificités de l'intervention artistique contemporaine issue de ces commandes (**Paragraphe 2**).

Paragraphe 2. Compréhension de l'intervention artistique contemporaine issue de la
commande publique

L'intervention artistique issue de la commande publique est fréquemment dénommée « projet d'art public ». Ces termes ne sont pas juridiques, mais sont ceux que l'on voit apparaître dans les appels d'offre et autres processus d'initiation de projets artistiques contemporains. L'art public est donc une notion à définir plus précisément. On peut d'ors et déjà constaté que l'expression « d'art public » va souvent de pair avec celle « d'espace public ». L'espace public serait-il le domaine d'intervention de l'art public, et donc une partie de ce qui le définit comme tel ? Nous tenterons de comprendre la signification de ces notions, et d'en saisir l'intérêt juridique (A). En tous les cas, l'espace public est un domaine normé par les pouvoirs publics. Un tel domaine d'intervention est donc assez restrictif artistiquement parlant. Dès lors, l'étude de l'intégration de l'art contemporain, un art somme toute basé sur la transgression, au sein d'un domaine laissant *a priori* peu de place à la transgression, dans le but de préserver les valeurs publiques, n'est pas dénuée d'intérêt (B).

A. La définition de « l'art public » dans « l'espace public »

L'art public est entre autres l'art faisant l'objet de commandes par les pouvoirs publics, mais aussi l'art conçu dans l'espace public. Nous avons déjà cité plusieurs critères de définition de cette expression, il est temps de les examiner successivement et de déterminer leur pertinence. Nous tenterons donc dans un premier temps d'élaborer des critères de définition de l'art public (1), avant d'appréhender dans un second temps les contours de son domaine d'intervention (2).

1. Elaboration de critères de définition de « l'art public »

L'art peut être défini comme public pour plusieurs raisons. C'est l'art qui émane des pouvoirs publics, qui est intrinsèquement lié à leur intervention (b). Mais c'est aussi l'art qui a vocation à être mis à la disposition du public, des spectateurs, ou encore des usagers d'un lieu. C'est l'art présent dans un espace publicisé (a).

a. L'art mis à la disposition du public

Quelle est la définition de l'œuvre d'« art public » ? L'expression « art public » est constamment utilisée dans les commandes artistiques émanant des pouvoirs publics. Pourtant, cette expression n'a aucune valeur juridique. D'une part parce que le droit ne propose pas de définition de l'œuvre d'art présente dans l'espace public, seul le code de l'urbanisme l'envisage, mais de manière indirecte seulement. D'autre part, parce que l'art ne peut être considéré comme privé ou public selon les critères administratif et juridique connus. C'est à la rigueur le domaine d'intervention de l'art qui peut être qualifié comme tel. Le domaine public s'oppose bien au domaine privé selon les critères du droit administratif, que ce soit au sein même du domaine de l'Etat, ou de manière générale dans la façon d'envisager la distinction entre sphères publique et privée.

L'art pourrait-il être caractérisé par son domaine d'intervention ? On peut certainement déterminer l'appartenance d'une œuvre d'art à un domaine ou à un autre en fonction de son propriétaire. L'art public englobe une partie de l'art dont les pouvoirs publics sont propriétaires et des œuvres appartenant au domaine de l'Etat (à l'exclusion des œuvres situées dans les musées notamment), mais ne se contente pas seulement de celles-ci. Des œuvres conçues sur des supports privés ont été considérées comme des œuvres d'art public. Cela signifie qu'une œuvre présente dans un espace purement privé peut entrer dans la catégorie des œuvres d'art public indépendamment du domaine auquel elle appartient. On ne peut donc dé-

finir l'art public seulement par le critère du domaine d'appartenance de l'œuvre d'art en question. Plusieurs critères cumulatifs sont nécessaires à l'élaboration d'une définition.

L'art public est en réalité également défini selon des critères esthétiques et artistiques. L'inconvénient est que ces critères ne sont pas non plus clairement définis, et que le droit ne peut les intégrer tels quels. Divers auteurs s'interrogent à ce sujet⁴⁰⁵ : l'art public est-il caractérisé par le fait que ce soit un art dont les œuvres sont situées en extérieur, dans les espaces urbains comme les places, les parcs, la rue, c'est-à-dire un lieu où les œuvres d'art sont réalisées *in situ* (ou « *site-located* ») ? L'art public pourrait donc s'apparenter à l'art présent dans un espace ouvert au public, visible du public : un espace publicisé. L'art public serait donc défini en partie par son domaine d'intervention, mais aussi en fonction de la qualification faite du site sur lequel l'œuvre d'art est implantée. L'art public doit être intégrée à un espace de vie, à un espace où chacun peut déambuler. L'œuvre d'art serait alors à la vue de chacun quotidiennement, par opposition à l'art enfermé dans les salles d'un musée où le public doit entreprendre une démarche avant d'être en contact avec l'œuvre.

De ce constat émerge un autre critère qu'est celui du contact avec le public. L'intérêt de l'art public est clairement que le plus grand nombre y ait accès. L'art public vit grâce à son publics, presque pour et à travers lui. L'art public serait-il l'art du public ? Nous verrons que certains artistes jouent sur la responsabilité que peut endosser le public et les spectateurs au regard des œuvres d'art qu'ils contemplent quotidiennement. Ils se permettent alors à travers leurs œuvres de questionner le spectateur⁴⁰⁶.

L'art public, s'il est l'art du public, est en quelque sorte l'art mis à la disposition du spectateur. Cela signifie que ce dernier détient l'usage de l'œuvre, il en dispose quotidiennement. Il peut se l'approprier au sens artistique du terme, mais évidemment pas au sens juridique. Le spectateur ne peut prétendre à aucun droit de propriété sur ces œuvres, toutefois, il détient clairement un usage sur l'œuvre d'art. On entend juridiquement l'usage comme une

⁴⁰⁵ Notamment : Joëlle ZASK, *Outdoor Art : la sculpture et ses lieux*, Les empêcheurs de tourner en rond, La Découverte, Paris, 2013

⁴⁰⁶ Après tout, comme le disait justement Marcel Duchamp, au sujet du processus créatif : « c'est le regardeur qui fait le tableau »

pratique constante, générale et admise de tous. En pratique, il faut plutôt rapprocher la notion d'usage de la définition juridique de l'*abusus*. C'est le droit de disposer de quelque chose, mais aussi de l'aliéner ou de le détruire. Le public détient par la pratique certaines prérogatives limitées de l'*abusus*. En réalité, seul l'artiste propriétaire de l'œuvre dispose totalement de son œuvre d'art et est en mesure de l'aliéner. Le public ne détient pas ce droit qui découle des prérogatives du droit moral de l'auteur sur son œuvre. En revanche, on ne peut dénier que les spectateurs détiennent des usages sur l'œuvre d'art public, qui sont beaucoup plus intrusifs que les usages sur une œuvre d'art exposée dans un musée ou une galerie. L'œuvre d'art public sous-entend qu'on peut toucher l'œuvre, la regarder de près, qu'il n'y a pas de barrières de sécurité pour la protéger. Son contact avec les spectateurs participe à son érosion « normale » d'œuvre située en extérieur et soumise aux intempéries. Ces usages ne sont ni qualifiables, ni quantifiables en droit parce que ce sont des notions sociologiques et géographiques. D'ailleurs, l'œuvre d'art est un vecteur perpétuel d'usages sociaux : souvent les programmes d'art public ont pour objectif de répondre aux usages du lieu d'implantation des œuvres d'art.

L'art public, s'il est l'art mis à la disposition du public, est construit pour les espaces vacants, les espaces délaissés, les « interstices ». L'art public constitue une manière de libérer l'art de la logique du marché et de la spéculation. Avant tout, l'art public est aujourd'hui intégré dans les programmes politiques. L'art public fait à ce titre partie intégrante de politiques culturelles de démocratisation de l'art, sans que cela ne fasse pour autant de lui un art « démocratique ». L'art public est profondément lié à l'intervention des pouvoirs publics dans l'espace public, ce qui contribue à le définir (b).

b. Un art profondément lié à l'intervention des pouvoirs publics

L'art public est intrinsèquement lié à l'action des pouvoirs publics puisqu'il est issu de leurs politiques. C'est un art qui participe de ce fait à la formation de lieux publics, qui contribue à la vie culturelle des territoires, et qui est placé sous l'autorité de la puissance publique. L'art public est donc profondément lié à l'intervention des pouvoirs publics, qui se

matérialise principalement par la commande publique artistique. Si le programme n'émane pas d'une personne publique à proprement parler, l'art public dérive au moins directement de l'instauration d'une politique d'aménagement de la ville par les pouvoirs publics.

Par exemple, le projet d'art public « 8^{ème} art » à Lyon a été initié par la société d'économie mixte (SEM) Grand Lyon Habitat (GLH)⁴⁰⁷. Ce projet était ancré dans une politique globale d'aménagement de la ville mettant en œuvre de nombreux programmes d'art public. C'est véritablement au cœur de la politique d'aménagement de la ville que le projet d'art public de la société d'aménagement GLH s'inscrit pour proposer son projet d'art public et demander des financements à la Ville de Lyon. Elle propose un projet répondant au renforcement du lien social, en accord avec les conventions qu'elles a signées avec les pouvoirs publics :

« L'amélioration du cadre de vie des habitants constitue une priorité transversale aux projets de développement des quartiers de Lyon 8^o inscrits au contrat urbain de cohésion sociale 2007-2009 de Lyon. Les objectifs prioritaires, la nature des actions correspondantes et les modalités de mise en œuvre ont été précisés à l'occasion du renouvellement de la convention-cadre de gestion sociale et urbaine de proximité (GSUP) [...]. À ce titre, les actions prioritaires concernent principalement : [...] le soutien à des initiatives locales contribuant au renforcement du lien social. »⁴⁰⁸

Afin de contribuer justement au renforcement du lien social, au sein des opérations d'aménagement « culture et patrimoine » proposées par la Ville, GLH a multiplié les initiatives. La principale est celle du projet d'art public 8^{ème} art qui regroupera à moyen terme une dizaine d'œuvres :

« D'importants travaux le long du boulevard des Etats-Unis ont ensuite permis de rendre ce quartier plus attractif et fonctionnel (création et aménagement d'espaces publics, arrivée du tramway, etc.). Dans la perspective d'une mise en valeur artistique

⁴⁰⁷ Voir annexe 16

⁴⁰⁸ Extrait du registre des décisions du bureau du 25 février 2008 du conseil municipal et de communauté. Décision n° B-2008-6052

de ce quartier, Grand Lyon Habitat travaille depuis 2007 sur un projet intitulé "8e art" avec la participation de partenaires techniques, institutionnels ou financiers, portant sur l'implantation de façon pérenne, d'une dizaine d'œuvres d'art, le long et aux abords du boulevard des Etats-Unis dans le 8e arrondissement. »⁴⁰⁹

Les partenaires publics ont un impact essentiel sur les projets d'art public, tant d'un point de vue décisionnel que financier⁴¹⁰. L'art public intègre donc dans sa définition l'impact des pouvoirs publics sur l'art : il ne peut s'en passer !

L'art public est même régulièrement défini par ces acteurs dans les délibérations de leurs organes, leurs programmes politiques ou encore les documents des marchés qu'ils mettent en œuvre. Par exemple, le projet d'art public des Rives de Saône à Lyon est pour le Conseil de communauté un projet artistique qui s'intègre dans le programme d'aménagement du territoire ; qui est construit par un travail étroit entre les artistes, les maîtres d'œuvre et le maître d'ouvrage ; « *qui affirme un axe créativité/innovation fort, reconnu sur la scène de l'art contemporain et construit avec des experts nationaux voire internationaux* » ; permettant l'obtention de financements publics et privés, « *tout en conservant à la Communauté urbaine ses prérogatives de maître d'ouvrage* »⁴¹¹.

Cette déclaration résume parfaitement l'impact des pouvoirs publics sur l'art public. L'art public est donc un art qui s'inscrit dans une programmation urbaine générale pensée par les politiques d'un territoire donné. Il doit répondre à certains impératifs de qualité dont l'existence est conditionnée par une reconnaissance internationale du projet et la garantie de la primauté du maître d'ouvrage public. Il est donc lié intrinsèquement à la politique et aux pouvoirs publics, quand bien même son initiateur ne l'est pas lui-même.

L'art public sert également à justifier d'autres actions des pouvoirs publics. Il intervient en gage de lisibilité de l'action des pouvoirs publics pour le citoyen. Ainsi, dans

⁴⁰⁹ Extrait du registre des décisions du conseil municipal, Séance du 23 septembre 2013 n°2013/5790

⁴¹⁰ Puisqu'à l'issue de ces décisions la Ville de Lyon a octroyé une subvention de deux cent mille euros hors taxes au projet

⁴¹¹ Annexe 17

l'exemple du projet d'art public des Rives de Saône, l'art public est devenu une liaison entre les pouvoirs publics et les usagers du service public, c'est aussi un lien entre les usagers et spectateurs de l'œuvre d'art. « *Le projet Art public sera totalement intégré au projet directeur Rives de Saône. Il viendra en renforcer le sens, la cohérence, la lisibilité et confortera la vision d'ensemble*⁴¹² ».

Si l'on prend en compte tous ces critères, la tâche des artistes prétendant réaliser une œuvre d'art public est ardue, et peut rapidement devenir tendancieuse si elle doit intégrer des souhaits politiques au détriment de la liberté créatrice de l'artiste. Nous avons observé à quel point l'art issu des acquisitions des institutions et organismes publics de l'art contemporain peut-être critiqué pour son rapport à la politique. Or la politique est omniprésente dans les projets d'art public. Existe-t-il un risque pour les artistes d'art public qui œuvrent dans ce cadre de subir l'emprise des pouvoirs publics ? La question se pose effectivement de savoir si on pourrait les inclure dans l'expression « d'artistes fonctionnaires ». Certains projets d'art public font d'ailleurs l'objet de vives critiques. Certains artistes sont considérés comme sur-représentés, et leurs œuvres comme manquant d'originalité. Il est vrai qu'un petit nombre d'artistes se spécialise dans les projets d'art public, et certains noms sont aujourd'hui très connus des pouvoirs publics et du public (on pense notamment à Didier Faustino et au Gentil Garçon pour ne citer qu'eux). La critique est toutefois difficile à objectiver de manière claire, et ne se situe pas sur le terrain juridique. Les modes de sélection des artistes ne peuvent être plus formels et encadrés que ce qu'ils sont aujourd'hui, et l'on a plutôt tendance à critiquer ce manque de souplesse et d'adaptabilité qui en résulte.

Laissons donc les critères politiques de côté, sur lesquels le juriste ne peut agir mieux que ce qu'il ne le fait déjà. En revanche, nous avons vu que l'art public se définit aussi par l'espace dans lequel les œuvres d'art s'épanouissent : l'espace public. Cet espace, qualifié de manière peu juridique en tant qu'« espace public », est à envisager sous l'angle du droit (2)

⁴¹² Extrait du registre des délibérations du Conseil de communauté, Séance du 6 septembre 2010

2. L'art public : des œuvres situées dans l'espace public ?

L'art public serait-il l'art prévu et réalisé dans l'espace public ? Si oui, cela signifie que l'on considère le lieu d'intervention de l'art comme une composante de la définition de l'art public. C'est pourquoi il est nécessaire de délimiter la notion d'espace public qui manque de clarté, bien qu'elle soit très régulièrement utilisée par les commanditaires publics (a). Cet espace est régi par des normes qu'il convient d'identifier (b).

a. Proposition de délimitation de la notion d'espace public

L'espace d'intervention de l'art public doit-il toujours être « public », et si oui, comment le définir ? Cette question va de pair avec le fait de savoir si les œuvres situées sur des terrains privés, mais qui sont visibles depuis la rue, ou un monument historique, sont des œuvres d'art public, présentes dans l'espace public et dès lors soumises à réglementation. Il est essentiel de répondre à ces questions pour pouvoir envisager juridiquement l'espace d'épanouissement des œuvres d'art public.

Le mot « public » en tant que qualificatif de l'espace s'impose en anglais au milieu du XVII^e siècle et en français, puis en allemand au début du siècle suivant. En allemand, on parle d'*öffentlichkeit*, ce qui signifie le fait d'être « porté au public ». Ce mot est traduit en français par l'expression « espace public » et en anglais par « *public sphere* ». Ces différences linguistiques sont intéressantes dans le sens où elles prouvent la complexité de l'espace public et la difficulté de le définir. C'est une expression ancrée dans un contexte social, linguistique, politique et culturel. Ces éléments rejoignent les critères de définition que nous avons évoqué ci-dessus au sujet de l'art public. L'espace pourrait sociologiquement être qualifié de public à partir de l'instant où il est mis à disposition du public et des usagers. Qu'en est-il du point de vue juridique ?

L'espace public n'est pas une notion juridique. Il comprend plusieurs dimensions : philosophique, urbanistique, architecturale et sociologique notamment. C'est avant tout un espace de partage et d'échange. C'est un espace que les pouvoirs publics souhaitent reconquérir pour créer du « lien social » sur les territoires urbains parce qu'ils accueillent du public, et qu'ils servent aux individus à communiquer entre eux. L'espace public est un lieu de rencontre, où ont lieu affrontements sociaux et réunions, c'est un lieu de vie. L'espace public est un espace commun que Thierry Paquot qualifie de la manière suivante :

« Les espaces publics peuvent être accaparés par de personnes privées ou partagés collectivement. [...] Ces espaces publics – dont la responsabilité juridique varie d'un cas à un autre, et dont les usages sont incroyablement versatiles – mettent en relation, du moins potentiellement, des gens, qui s'y croisent, s'évitent, se frottent, se saluent, conversent, font connaissance, se quittent, s'ignorent, se heurtent, s'agressent, etc. Ils remplissent une fonction essentielle de la vie collective : la communication. [...] C'est dans ces espaces publics que le soi éprouve l'autre. »⁴¹³

Cette définition fait état des « *structures sociales de la sphère publique* », telles que les nomment ce même auteur. L'espace public détient une fonction sociale indéniable, et c'est pourquoi l'art a été choisi pour promouvoir cette fonction. Thierry Paquot rappelle toutefois que la sphère publique détient d'autres fonctions fondamentales que sont les « *fonctions politiques de la sphère publique* ». L'espace public, tout comme l'art public, ne peut être séparé de la politique. Ce qui lie l'art et l'espace public sont les choix politiques et culturels effectués par les pouvoirs publics. La politique fait partie intégrante de sa définition.

L'espace public est : Un « *lieu politique par excellence, lieu des manifestations (libération de Paris, de la chute du mur de Berlin, des révoltes du printemps arabe...)*... mais également *Agora grecque, le forum, le lieu de rencontre, d'ouverture, de partage, où la question des limites reste une question majeure ; les limites de l'es-*

⁴¹³ Thierry PAQUOT, *L'espace public*, Collection Repères, La Découverte, Paris, 2009-2011

*pace public peuvent être physiques, fonctionnelles ou symboliques, et mouvantes selon les usages, selon les pays et les civilisations. »*⁴¹⁴

Juridiquement nous devons tenter de trouver des critères plus objectifs et quantifiables. C'est pourquoi nous nous attacherons avant tout à la notion de sphère publique que retient T. Paquot. L'espace public pourrait s'apparenter à la notion de « sphère publique », au sens où il est l'espace défini par des normes sociales, institutionnelles et politiques dans lequel les usagers se côtoient. Habermas souligne la polysémie de l'expression « espace public » : « *d'un côté l'espace public désigne certaines institutions, dispositions, activités [...], alors que de l'autre, l'espace public se présente comme un champ d'expérience de la société et qui comprend tout ce qui est important pour ses membres, que cette importance soit réelle ou supposée* ».

Cependant, l'espace public n'est pas seulement le lieu du public. Il est avant tout un lieu où des individus se rencontrent. De fait, les individus apportent donc avec leur bagage une partie de leur vie privée. Pour le même auteur, l'espace public revêt au moins trois formes que sont : le journal, le salon et le café. Cette métaphore illustre l'interdépendance entre vie publique et vie privée au sein de l'espace public. C'est effectivement un lieu où la vie privée et la vie « publique » se rencontrent. Si tel est le cas, alors les définitions de la vie privée ou publique et de l'espace privé ou public se rencontrent également.

Il est intéressant d'observer les définitions de ces termes, bien que des conclusions hâtives ne puissent en être tirées. La vie privée et la vie publique de chacun des usagers du service public sont donc étroitement liées à la qualification publique ou privée des espaces dans lesquels ils évoluent. L'espace public pourrait donc se reconnaître par le type d'usages et d'actions qu'en ont les usagers, par ce que l'on définit comme émanant de la sphère privée ou publique à l'échelle de l'individu.

En droit, la « vie publique » et la « vie privée » sont définies par la jurisprudence. La frontière entre les deux est fine. Ainsi, les tribunaux ont appliqué le principe de la protection de la vie privée au droit à la vie sentimentale, à la vie familiale, à la santé, au secret de la résidence et du domicile, et au droit à l'image. Ce qui relève de la vie publique est ce qui sort de

⁴¹⁴ *idem*

ce cadre. Et effectivement, c'est en partie lié à l'espace dans lequel la personne se situe à un moment donné. Toutefois, l'individu dans l'espace public doit se conformer à des règles de vie en société. Il doit donc laisser de côté sa vie privée pour intégrer une vie publique. On assume donc que l'espace public soit le lieu d'épanouissement de la vie publique des individus (au même titre que la jurisprudence considère que les actes de personnages dits « publics », dans l'espace public, ne font pas partie de leur vie privée et peuvent faire l'objet d'articles de presse).

Ce qui définirait l'espace public serait donc les usages qu'en ont ses utilisateurs. Ceux-ci en ont un usage public, par opposition à un usage privé se rapportant du domaine de la vie privée. L'espace public serait donc un espace affecté à des usages publics. Pierre Merlin et Françoise Choay⁴¹⁵ expriment cela en considérant que l'espace public est une partie du domaine public non bâti, affectée à des usages publics. L'espace public serait formé par une propriété et par une affectation d'usage. Cela ressemble fortement aux critères administratifs d'appartenance au domaine public. L'espace public n'est pourtant pas toujours synonyme d'appartenance au domaine public.

L'espace public est, tout comme l'art public, en grande partie défini par sa relation aux pouvoirs publics ainsi qu'à l'emprise qu'ils ont sur lui. Jürgen Habermas considère l'espace public comme étant la sphère intermédiaire entre la vie privée de chacun et l'état monarchique qui affectionne le secret, l'arbitraire et la délation, et qui permet aux opinions privées d'être rendues publiques. On ne peut comparer l'Etat à cette définition, mais cette vision induit le lien étroit que l'espace public entretient avec la politique et les pouvoirs publics. L'espace public est l'espace contrôlé par les pouvoirs publics. Il n'est alors pas défini par son appartenance, mais bien par la notion de sphère d'influence ce qui explique en quoi des lieux appartenant à des personnes privées peuvent être considérés comme des espaces publics. L'espace public est un espace qui ne se limite pas à la sphère privée, qui prend une dimension autre, de rencontres et d'échanges, que l'Etat a vocation à régir ne serait-ce qu'en partie (b).

⁴¹⁵ Définition de l'espace public dans le dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement (Merlin et Choay, 1988, p 320 à 322)

b. Un espace régi par des normes publiques

L'espace public est un espace régi par les normes publiques. De fait, les normes qui régissent les usagers s'appliquent à l'espace public en question. Mais en réalité, ces normes émanant des pouvoirs publics régissent autant le domaine public que le domaine privé.

Traditionnellement, le pouvoir régalien a vocation à normer ce qui relève du public. Norbert Elias nomme ça le « *processus de civilisation* » : soit une « *transformation des mœurs qui vise à policer l'individu, à ce qu'il exprime plus de respect vis-à-vis d'autrui* ». C'est ainsi que les pouvoirs publics norment l'espace public, où vie privée et vie publique des usagers se mêlent et interagissent. L'espace public devient un espace gouverné par des considérations sociales et politiques, alors il doit être régi par les pouvoirs publics. C'est pourquoi les normes publiques trouvent leur fondement dans la préservation de l'ordre public.

L'espace public fait l'objet de peu de préoccupations juridiques. L'espace destiné à l'usage public n'a pas fait l'objet d'initiative législative pendant la Révolution et n'est à ce titre pas inscrite dans le Code Civil. C'est au XIX^{ème} siècle que la loi et la jurisprudence s'en saisissent dans le Code de l'urbanisme. On note l'absence de l'espace public dans les règlements urbains, bien qu'ils modèlent sa physionomie. Seuls les espaces verts et la voirie font l'objet de dispositions générales dans le Code de l'urbanisme. Ce sont des éléments directs de l'espace public. D'ailleurs à partir des années 1980, l'expression « espaces publics » est utilisée comme synonyme de voirie. L'espace public ne se limite pas seulement à l'espace de la rue, en revanche l'analyse juridique de « la rue » est intéressante pour l'appréhension juridique de l'espace public. Comme le constate Paul Cassia :

« Le droit applicable à la rue se caractérise par la recherche d'un équilibre permanent entre l'affirmation de libertés fondamentales, telles celles de circuler ou de stationner, et les restrictions posées à ces libertés à certains usagers de la voie publique, afin de faciliter la circulation ou le stationnement d'autres de ces usagers. »

En effet, l'espace public est caractérisé par la confrontation entre les intérêts privés et les intérêts publics, ou de la société. Cela s'explique parce que c'est un espace commun. Or, dans l'espace commun, ce sont les individus qui doivent se plier aux règles de la communauté édictées par la puissance publique. Les règles sont nombreuses et concernent l'usage de la voie publique sous toutes ses formes. Le pouvoir de réglementer la voie publique émane principalement des pouvoirs publics locaux⁴¹⁶. Les collectivités territoriales détiennent ce pouvoir de police en vertu du Code général des collectivités territoriales (CGCT).

« Or, ceux-ci sont particulièrement nombreux et divers, qu'il s'agisse par exemple des commerçants, des automobilistes, des piétons ou des propriétaires de chiens, ce qui rend le point d'équilibre entre l'autorisation et l'interdiction fluctuant à la fois dans le temps et dans l'espace. À cette diversité, s'ajoute celle des autorités chargées de réglementer l'occupation, la circulation ou l'utilisation de la voie publique. »⁴¹⁷

Les règles de la rue et les règles d'urbanisme s'imposant à l'espace public, elles le définissent en partie. Elles ne sont pas édictées pour prendre en compte chaque individualité, mais pour faire en sorte que les usagers « de l'espace public » puissent y vivre en harmonie. L'espace public est donc régi par des normes qui encadrent : l'occupation du domaine public, le partageant entre les divers individus, usagers des voies de circulation et commerçants ; la circulation routière et le stationnement ; l'occupation des sols à travers les règlements de voirie et l'octroi ou non de permis de construire ; l'entretien, la propreté et la sécurité de la rue ; mais aussi la liberté d'expression dans ces espaces et ses manifestations.

Les règles de voirie ne sont pas les seules à s'appliquer à l'espace public, mais elles touchent particulièrement l'art qui pourrait y être établi. Ainsi, une œuvre d'art public est confrontée aux questions de sécurité et de salubrité publiques, aux règles d'urbanisme, ainsi qu'à des considérations relatives à liberté d'expression de manière plus implicite. Les autres normes ayant vocation à s'appliquer sont celles sous-tendues par la préservation de l'ordre public au sens large. Cela dit, un grand nombre de normes peut entrer dans cette vaste catégo-

⁴¹⁶ Article L2213-1 et suivants du Code général des collectivités territoriales

⁴¹⁷ Paul CASSIA, « Le droit de la rue », 2006, Revue pouvoirs p65-85

rie, ce qui peut rapidement devenir « un jeu dangereux ». L'art issu de la commande publique est un art défini par le lieu dans lequel les œuvres sont exposées, que l'on nommerait espace public, que cet espace lui-même est défini par les relations qu'il entretient avec les pouvoirs publics, à savoir un rapport de contrôle dont la pierre angulaire est la préservation de l'ordre public. L'art public est directement limité par son domaine d'intervention. Cela peut avoir un intérêt, à justifier, mais on est en droit de se demander si ce n'est pas un peu trop restrictif (B).

B. Une domaine d'intervention trop restrictif

Les normes de l'espace public qui ont un impact direct sur l'art public sont les règles de sécurité et de travaux, qui se heurtent régulièrement aux règles de propriété intellectuelle en limitant le travail créatif de l'artiste (1). De manière plus générale, ces restrictions prennent le nom de la préservation de l'ordre public (2).

1. Entre règles de sécurité, de travaux et de propriété intellectuelle

La création contemporaine est aujourd'hui un outil de redéfinition du territoire qui fait se confronter des logiques différentes que sont celles des artistes et des pouvoirs publics. L'art public est alors régulièrement mis à l'épreuve des règles d'urbanisme et de voirie mises en œuvre dans l'espace public (a). Les commanditaires publics et acteurs de l'aménagement doivent quant à eux jongler régulièrement entre les Cahiers des clauses administratives générales (CCAG) concernant les marchés de prestations intellectuelles et les CCAG de travaux. Trop souvent les droits d'auteur sont alors minimisés et les règles de travaux tendent à s'imposer. Quelle résolution le droit pourrait-il proposer à ce problème de superposition des règles, afin d'éviter la naissance de conflits étriqués où un débat sur l'esthétique finit presque toujours par l'emporter ? (b)

a. L'art public à l'épreuve des règles d'urbanisme et de voirie

L'art public est normé par diverses règles d'urbanisme et de voirie, dont notamment, les règles d'implantation de toute chose dans l'espace public, ou dans un espace privé mais dont la réalisation est visible depuis l'espace public. Ces règles sont entre autres celles de l'occupation des sols, ou encore de l'octroi d'un permis de construire.

Par exemple, lors de l'exposition « Une architecture » qui a eu lieu du 29 avril au 30 octobre 2011 à l'Institut du Monde Arabe (IMA) à Paris, le *Mobile Art* de Zaha Hadid était implanté sur le parvis de l'Institut⁴¹⁸. Diverses autorisations avaient été nécessaires pour pouvoir réaliser l'exposition et cette œuvre architecturale. L'implantation du *Mobile Art* était vouée aux fins principales d'expositions temporaires ouvertes au public, et à titre accessoire, de conférences, séminaires et autres évènements. L'IMA était occupante en vertu d'un bail emphytéotique conclu avec l'Etat, de telle sorte qu'aucune autorisation n'était à requérir pour les besoins du chantier d'implantation du Pavillon. Avec l'accord exprès de l'IMA et de *Zaha Hadid Limited* pour la réalisation du projet IMA, a été déposée auprès des services administratifs de la Ville de Paris une demande de permis précaire d'une durée de trois ans⁴¹⁹. Le permis précaire a été délivré par arrêté du Maire de Paris. Il est devenu définitif, les constats d'affichage sur le terrain en attestant ayant été réalisés par huissier de justice. Pour les besoins du chantier, le maître d'œuvre a obtenu une convention temporaire d'occupation du domaine public de l'Université avoisinante (UPMC) pour l'implantation temporaire pour la durée du chantier de grues et pour le stationnement temporaire de camions. Ont également été organisées des mesures de publicité du permis précaire. Le maître d'œuvre a aussi dû effectuer le suivi de la procédure d'attestation de non opposition à la conformité des travaux, ou de l'at-

⁴¹⁸ Voir annexe 18

⁴¹⁹ Articles L433-1 à L433-7 du Code de l'urbanisme : « Une construction n'entrant pas dans le champ d'application de l'article L. 421-5 et ne satisfaisant pas aux exigences fixées par l'article L. 421-6 peut exceptionnellement être autorisée à titre précaire dans les conditions fixées par le présent chapitre »

testation de conformité conformément, aux articles L462-1⁴²⁰ et R462-1⁴²¹ et suivants du code de l'urbanisme, après déclaration d'achèvement des travaux. Il a fallu également coordonner la démarche des instructeurs de la ville de Paris comme des services de la Direction régionale de l'industrie, de la recherche et de l'environnement, des concessionnaires de réseaux ou toute personne ou service concernée par les travaux.

On ne peut que constater que les contraintes de voirie sont nombreuses et requièrent une réelle expertise en la matière. Les problématiques urbanistiques sont tout aussi contraignantes et nécessitent d'être pensées en amont. Par exemple, lors de l'étude de l'implantation de l'œuvre de Nancy Rubins dans le 13^{ème} arrondissement de Paris, le premier lieu envisagé pour installer l'œuvre (au bord d'une avenue), n'a pu être conservé à cause de contraintes d'urbanisme. L'œuvre monumentale ne pouvait être implantée qu'en préservant un espace de sécurité très délicat à mettre en œuvre à cet endroit. C'est pourquoi l'œuvre a finalement été réalisée et fixée au beau milieu d'une place publique⁴²².

La production de « l'art public » dans « l'espace public » requière effectivement toutes ces compétences et surtout, beaucoup d'anticipation. Ce ne sont pas des actions à proprement parler artistiques, mais elles font bel et bien partie du projet artistique. La problématique qui est rencontrée est alors de faire se concilier ces contraintes là avec celles de l'artiste ; d'assurer la rencontre fructueuse entre les acteurs réalisant les travaux et l'auteur de l'œuvre dont il est question. Souvent l'artiste doit se plier aux contraintes règlementaires, ce qui prend un sens en termes de construction, afin que l'œuvre soit conforme et ne devienne pas un objet

⁴²⁰ Article L462-1 : « A l'achèvement des travaux de construction ou d'aménagement, une déclaration attestant cet achèvement et la conformité des travaux au permis délivré ou à la déclaration préalable est adressée à la mairie. »

⁴²¹ Article R462-1 : « La déclaration attestant l'achèvement et la conformité des travaux est signée par le bénéficiaire du permis de construire ou d'aménager ou de la décision de non-opposition à la déclaration préalable ou par l'architecte ou l'agréé en architecture, dans le cas où ils ont dirigé les travaux. Elle est adressée par pli recommandé avec demande d'avis de réception postal au maire de la commune ou déposée contre décharge à la mairie. Lorsque la commune est dotée des équipements répondant aux normes fixées par l'arrêté du ministre chargé de l'urbanisme prévu à l'article R. 423-49, la déclaration peut être adressée par échange électronique dans les conditions définies par cet article. Le maire transmet cette déclaration au préfet lorsque la décision de non-opposition à la déclaration préalable ou le permis a été pris au nom de l'Etat, ou au président de l'établissement public de coopération intercommunale lorsque la décision de non-opposition à la déclaration préalable ou le permis a été pris au nom de cet établissement public. »

⁴²² Voir annexe 19

potentiellement dangereux pour les usagers, mais empiète sur la création intellectuelle. Les justifications à ces limitations trouvent toutefois leurs limites lorsque les autorités compétentes tombent dans la subjectivité et dans le jugement de l'esthétique pour donner ces autorisations ou juger de la conformité des constructions.

C'est le problème qui est rencontré de manière récurrente par les pouvoirs publics au sein de la commande publique artistique dans l'application des clauses des CCAG-PI et CCAG-travaux (b).

b. Conflits identifiés entre CCAG-PI et CCAG-travaux

Les conflits identifiés sont ceux existant entre la création artistique et les normes d'urbanisme, au sujet de la structure de l'œuvre d'art. On a vu la nécessité d'obtenir un permis de construire pour la réalisation de certaines œuvres. Dans les projets d'art public, l'artiste peut être confronté à des réglementations d'un autre ordre, que sont celles liées aux travaux publics. Ces réglementations au départ créées pour gérer la voie et les ouvrages publics ne sont pas clairement adaptées à la réalisation d'un bien artistique, et ne prennent pas en compte sa valeur créative, ce dont l'artiste doit manifestement s'accommoder. L'artiste créant une œuvre d'art dans l'espace public, qu'il destine au public et à son usage, doit respecter un certain nombre de règles, au même titre qu'un architecte ingénieur qui réalise un pont ou une route. L'usage de l'œuvre ou son absence d'usage par le public est un critère essentiel duquel dépend l'application de certaines règles de droit, lesquelles influent directement sur la bonne réalisation de l'œuvre. Les contraintes auxquelles l'artiste contemporain est confronté auront de ce fait un impact direct sur la forme de l'œuvre et son esthétique globale. C'est dans ce cadre que l'artistique, le juridique et l'esthétique se rencontrent.

La construction d'un cadre juridique approprié doit passer par la prise en compte des contraintes inhérentes à la réalisation d'une œuvre d'art dans l'espace public, à savoir d'une part le rapport qu'auront les passants, habitants, et tout usager du service public avec elle, soit

une forme « d'usage » de l'œuvre et d'autre part, toutes les réglementations applicables à l'espace public voire aux réglementations spécifiques du lieu dans lequel elle s'inscrit.

A l'heure où les projets d'art public foisonnent, il est temps de repenser les règles de la commande publique artistique contemporaine. Dans la commande publique artistique, il est fait référence alternativement aux Cahiers des clauses générales administratives concernant les marchés de prestations intellectuelles (CCAG-PI) ou de travaux (CCAG-travaux), en fonction de la phase du projet artistique en cours. En principe, le CCAG-PI est appliqué lors des phases d'étude et le CCAG-travaux est appliqué au moment de l'exécution de la phase de réalisation de l'œuvre d'art. Il est prévu par lesdits textes qu'« *en cas de doute sur le CCAG applicable il revient au pouvoir adjudicateur d'en décider en veillant à ne faire référence qu'à un seul CCAG*⁴²³ ». La question se pose alors de savoir quel serait le CCAG applicable, en cas de conflit entre CCAG-PI et CCAG-travaux ? Cette situation se rencontre rapidement, notamment lorsque l'artiste gère seul toutes les phases du projet. Dans un double souci de facilité, et de préservation de l'ordre public, le commanditaire vite tenté d'appliquer le CCAG-travaux au détriment des clauses de propriété intellectuelle du CCAG-PI. Il devrait être envisageable de concilier les deux CCAG, créant un CCAG « sur-mesure », sans frustration des droits intellectuels.

Les principales différences qui nous importent concernent la gestion des droits de propriété intellectuelle au regard des conditions de garantie auxquelles l'œuvre doit répondre. C'est le cas dans les marchés où les œuvres d'art doivent remplir à la fois les conditions de garantie prévues par les articles 44 et suivants du CCAG-travaux⁴²⁴, et que la question des droits de propriété intellectuelle doit être réglée autrement que par les dispositions de l'article 8 du même CCAG relevant uniquement de la « *garantie relative à la propriété industrielle ou*

⁴²³ Extrait des Préambules des Cahiers des clauses administratives générales applicables aux marchés publics de prestations intellectuelles (CCAG-PI) et aux travaux (CCAG-travaux)

⁴²⁴ L'article 44 porte le délai de garantie et son éventuelle prolongation, et les articles suivants sur la résiliation du marché et ses conditions quant aux travaux

commerciale »⁴²⁵. Il est alors possible de prévoir des dérogations aux CCAG dans les documents du marché et d'envisager d'appliquer des dispositions du CCAG-PI⁴²⁶.

Le régime des droits de propriété intellectuelle proposé par le CCAG-PI dans son article 25 est très complet et donne le choix au commanditaire entre deux options alternatives, A et B. Le choix doit être précisé dans les documents particuliers du marché, ou l'option A est appliquée. L'option A consiste en une cession non exclusive des droits de propriété intellectuelle sur les œuvres, pour des utilisations non commerciales, à compter de leur livraison et de leur bonne réception par le commanditaire. Les précisions exigées par le Code de la propriété intellectuelle doivent être rédigées ensuite dans les documents du marché. Armelle Verjat rappelle que l'option A propose « *bien que la cession se fasse à titre non exclusif, [mais] elle est étendue quant à la nature des droits concernés et d'un point de vue spatio-temporel* »⁴²⁷. En faisant ce choix l'artiste accepte donc une cession de droit plus vaste que celle qu'il aurait pu négocier contractuellement.

L'option B prévoit quant à elle la cession exclusive de l'intégralité de ses droits sur les œuvres, permettant au pouvoir adjudicateur de les exploiter librement, y compris à des fins commerciales, pour les destinations précisées dans les documents particuliers du marché. Les documents particuliers du marché peuvent prévoir que le pouvoir adjudicateur bénéficiaire de la cession rétrocède ou concède à titre non exclusif certains droits d'exploitation au bénéfice du titulaire du marché. Le territoire, la durée, les modes d'exploitation des droits cédés et le prix sont définis dans les documents particuliers du marché. Le titulaire du marché est à ce

⁴²⁵ 8.1. Le représentant du pouvoir adjudicateur garantit le titulaire contre les revendications des tiers concernant les brevets, licences, dessins et modèles, marques de fabrique ou de commerce dont l'emploi lui est imposé par le marché. Il appartient au représentant du pouvoir adjudicateur d'obtenir dans ce cas, à ses frais, les cessions, licences ou autorisations nécessaires.

Les stipulations de l'alinéa précédent ne sont pas applicables si le marché spécifie que les brevets, licences, dessins et modèles, marques de fabrique ou de commerce ont été proposés par le titulaire.

8.2. En dehors du cas prévu au premier alinéa de l'article 8.1, le titulaire garantit le représentant du pouvoir adjudicateur et le maître d'œuvre contre les revendications des tiers concernant les brevets, licences, dessins et modèles, marques de fabrique ou de commerce employés pour l'exécution du marché.

Il appartient au titulaire d'obtenir dans ce cas, à ses frais, les cessions, licences ou autorisations nécessaires. Le représentant du pouvoir adjudicateur a le droit, ultérieurement, de procéder ou de faire procéder par qui bon lui semble à toutes les réparations nécessaires.

⁴²⁶ Article 1^{er}, Champ d'application, Les stipulations du présent cahier des clauses administratives générales (CCAG) s'appliquent aux marchés qui s'y réfèrent expressément. Ces marchés peuvent prévoir de déroger à certaines de ces stipulations. Ces dérogations doivent figurer dans le cahier des clauses administratives particulières (CCAP) et font l'objet d'une liste récapitulative des articles du CCAG auxquels il est dérogé.

⁴²⁷ A. VERJAT, *cf supra*, p36

titre seul responsable à l'égard de ses salariés et des tiers intervenant pour son compte. La force de cette seconde option pour l'auteur, est que toutes les conditions particulières sont précisées au sein des documents du marché. Cette option donne donc la possibilité de négocier les conditions de cession, présente l'avantage d'être beaucoup plus lisible et dimensionné aux mesures du projet, que l'option d'une procédure par défaut.

Les aménageurs et commanditaires doivent donc bien se garder de faire une référence globale et générale au CCAG en matière de propriété intellectuelle, mais ils doivent prendre le temps d'en examiner les clauses et de déterminer les conditions particulières qui s'appliqueront au marché dans les documents particuliers. Lorsque le CCAG-travaux a été privilégié en raison des garanties qu'il apporte quant à la structure de l'œuvre, aux assurances et responsabilités qui en découlent, les commanditaires doivent rester vigilants au traitement des droits d'auteur, sans quoi des sanctions pourraient être prononcées à leur encontre. L'irrespect des droits de propriété intellectuelle est constitutif d'acte de contrefaçon. C'est pourquoi le discours sécuritaire ne devrait pas outrepasser les droits de propriété intellectuelle qui résultent du travail artistique, au risque de constituer un moyen de « censure ». Bien souvent l'argument phare de ce discours sécuritaire est un argument indiscutable : la préservation de l'ordre public. Cependant, les limites à la liberté d'expression imposées par l'ordre public ne peuvent être étendues et sans bornes. Leur auteur doit toujours les justifier (2).

2. Limites artistiques imposées par l'ordre public

L'art public est fréquemment confronté à la préservation de l'ordre public, qui peut prendre à la fois la forme concrète de normes de voirie et d'urbanisme, mais aussi de manière plus informelle, de discours sécuritaires. Il est essentiel de comprendre quelle est la relation qu'entretiennent l'ordre public et l'art public, et donc en filigrane la réelle place de l'art dans l'espace public, et dans l'intérêt général (a). Cela met en lumière le combat régulier et non résolu entre l'ordre public et la propriété intellectuelle au sein de la commande publique artistique (b).

a. Ordre public, intérêt général et œuvres d'art

En France, l'action publique n'a de sens que si elle est finalisée dans et par l'intérêt général. Qu'est-ce donc que l'intérêt général ? Aucune définition juridique n'en est donnée, c'est une notion avant tout politique⁴²⁸. La jurisprudence nous propose des éléments de définition, mais elle est plus encline à définir les composantes de l'intérêt général, telles l'ordre public. Elle définit ainsi l'ordre public sous forme de critères que sont la salubrité, la sécurité et la tranquillité publique pour ne citer que les principaux⁴²⁹. C'est à cette forme là de l'intérêt général que l'art se trouve le plus souvent confronté.

Concept subjectif, susceptible de varier en fonction des sociétés et des époques, l'intérêt général est pourtant le critère d'évaluation du droit administratif⁴³⁰, « *la pierre angulaire de l'action publique*⁴³¹ ». Faire appel à l'intérêt général c'est considérer qu'il existe un intérêt commun supérieur à tous les autres intérêts. Et cet intérêt commun est défini par l'Etat qui seul détient l'objectivité nécessaire à l'édiction d'une telle norme⁴³². L'intérêt général va servir de raison d'agir aux pouvoirs publics dans diverses procédures, et légitimer les atteintes aux intérêts particuliers.

Le rapport qu'entretient l'intérêt général avec l'art est qu'il est d'intérêt général de préserver notre culture, et l'art contemporain en tant qu'art représentatif de notre temps et de notre époque est à ce titre digne d'intérêt. Le rapport de l'intérêt général avec l'art est en réali-

⁴²⁸ J-M De Forges, *Droit administratif*, PUF, Paris, 1995

⁴²⁹ L'ordre public est avant tout défini par l'article L2212-1 du Code général des collectivités territoriales. La jurisprudence a ensuite eu l'occasion de donner de nombreux exemples de chacune des composante de l'ordre public et de préciser chaque notion.

⁴³⁰ Qualifié de véritable « monde à part » par Jacques CAILLOSSE, in « *Le droit administratif contre la performance publique* », AJDA 1999 p195

⁴³¹ CE, *Rapport public 1999. Jurisprudence et avis de 1998. L'intérêt général*, La Documentation française, 1999, p. 245

⁴³² J-M Pontier, « *L'intérêt général existe-t-il encore ?* », D1998, Chron 327

té caractérisé par les modalités de gestion du service public culturel⁴³³. Des œuvres d'art contemporain sont créées pour les personnes publiques, la création est subventionnée par l'Etat ou les collectivités territoriales, et des œuvres sont placées dans « l'espace public » tel que nous avons tenté d'en appréhender les contours plus haut. Dans toutes ces dimensions l'intérêt du peuple ou du public, ou encore l'intérêt commun, est pris en compte. Le poète symboliste postmallarméen, théoricien du librisme, Gustave Kahn rédige en 1900 *L'Esthétique de la rue*, un ouvrage sur l'urbanisme dans lequel il décrit la « rue actuelle », la polychromie des façades (teintes différentes selon les immeubles, etc.), les affiches publicitaires, les vêtements des passants et tout l'intérêt que cela représente. À travers cette description on comprend de manière bien peu juridique, certes, à quel point l'art public est d'intérêt général :

*« Par l'affiche, c'est l'art qui pénètre la rue et éduque l'œil des passants. La rue devient d'après Gustave Kahn une école d'art pour tous qui élève des citoyens et les initie au sentiment du beau. La lumière artificielle contribue aussi à valoriser l'architecture des monuments en les éclairant durant la nuit. Les enseignes lumineuses concourent également à la féerie de la nuit. Les ornements que l'Art Nouveau conçoit enrichissent l'architecture vernaculaire et font de la rue l'annexe d'un musée d'art contemporain. »*⁴³⁴

Lors de la commande publique artistique, le choix de l'œuvre et de son auteur sont autant d'éléments qui doivent être regardés à travers le prisme de l'intérêt général, parce qu'au fond, l'Etat ne peut pas nécessairement se permettre de prendre un trop grand risque. Il est cependant difficile de trop restreindre les dimensions artistiques de la commande publique au nom de l'intérêt général. À trop le cadrer, les pouvoirs publics risquent la « censure », mais à ne pas le cadrer du tout, ils risquent de sombrer dans l'immobilisme en confortant certains acteurs publics dans leur passivité et leur détachement de la création actuelle. La juste limite se trouve dans l'appréciation objective de l'atteinte éventuelle portée par la création artistique

⁴³³ Le service public de la culture est reconnu et même évoqué comme une catégorie particulière de service public. Il est en principe limité par la liberté d'entreprendre et le droit de la concurrence, mais on voit par exemple dans les musées avec la création de boutiques, que des intérêts économiques sont en jeu aux cotés de l'intérêt général. A ce titre on a parlé d' « effacement de l'intérêt général » (J-M Pontier, « L'intérêt général existe-t-il encore ? », D1998, Chron 327) Le recours à la contractualisation, signe de « l'impuissance publique », signifie qu'il y a négociation, que l'on a transigé avec l'intérêt général.

⁴³⁴ Thierry Paquot, *cf ibidem*, p81

à l'ordre public. En cela, l'arrêt du Conseil d'État du 24 janvier 1975 *Ministre de l'information c/ Société Rome Paris films*⁴³⁵ prévoit clairement un régime de conciliation entre l'intérêt général et les libertés publiques, et tout particulièrement la liberté d'expression :

« *Considérant que [...] les seules restrictions apportées au pouvoir du ministre sont celles qui résultent de la nécessité de concilier les intérêts généraux dont il a la charge avec le respect dû aux libertés publiques et, notamment, à la liberté d'expression* »

Cette conciliation est la plus délicate à élaborer en matière d'art public, tout particulièrement parce que c'est un art qui prend place dans l'espace public, qui est pérenne et visible aux yeux de tous. Toute décision le concernant est donc autrement plus contraignante pour les pouvoirs publics que celle concernant la diffusion d'un film comme c'était le cas en l'espèce, puisqu'elle est « étalée au grand jour ». Un des écueils de la commande publique est dès lors de voir les œuvres d'art qui en résultent se confronter aux restrictions exigées par la préservation de l'ordre public, quand ce n'est pas la réalisation de l'œuvre à proprement parler qui est limitée par ces règles (b).

b. De la restriction de l'art au nom de l'ordre public

Pour remettre en cause une œuvre d'art public, soit les pouvoirs publics remettent en question directement le contrat à l'origine de la commande, soit ils invoquent l'ordre public pour démonter l'œuvre et la faire disparaître.

La remise en cause du contrat peut prendre plusieurs formes. On peut notamment invoquer la théorie des vices cachés en cas de mauvaise exécution de l'œuvre, ou encore le défaut de conformité, mais aussi l'erreur sur les qualités substantielles de la chose. Les juges acceptent d'ailleurs de sanctionner la réalisation « *hâtive et bâclée* » ou encore le défaut de

⁴³⁵ CE Ass, 24 janvier 1975, *Rome-Paris films*, n°72868, rec p57

ressemblance d'un portrait, faisant appel à des critères beaucoup plus objectifs pour se justifier. Certaines juridictions ont même admis qu'une œuvre soit refusée si elle est « *d'un niveau inférieur à celui de l'artiste habituellement* »⁴³⁶.

Les pouvoirs publics ne peuvent en revanche remettre en cause l'existence d'une œuvre d'art public en s'abstenant de lui apporter les soins qui lui sont dus. Une œuvre d'art doit être entretenue et faire l'objet de soins particuliers sans quoi elle s'altère avec le temps. Dans une jurisprudence récente, il a été considéré qu'une commune commet une faute en n'entretenant pas une œuvre d'art qu'elle a commandée et acceptée⁴³⁷. C'est en principe à l'acheteur de l'œuvre que cette obligation incombe selon les termes de l'article 544 du Code civil⁴³⁸, cependant le propriétaire⁴³⁹ n'a pas la totale maîtrise sur celle-ci et son auteur conserve un droit de regard au nom du droit moral. Le propriétaire doit conserver l'œuvre en l'état pendant une durée raisonnable, ce qui implique qu'on veille à ce que l'œuvre ne soit pas dégradée et qu'elle soit restaurée si besoin est pendant toute cette période de temps. L'appréciation de la durée raisonnable est particulièrement subjective, et il est d'autant plus étonnant que ce terme soit retenu. En principe l'œuvre doit être entretenue pendant la durée qui a été convenue dans le contrat avec son auteur, et à défaut, perpétuellement. Cela est tellement contraignant pour les pouvoirs publics que la jurisprudence retient l'idée d'un « délai raisonnable » en vue de contenter l'ensemble des parties au contrat, constituant un aménagement des droits d'auteur.

La jurisprudence retient à ce titre le critère du maintien en l'« *état temporaire de l'œuvre* »⁴⁴⁰. De cette manière, le juge tente de concilier droit de propriété d'un côté, et droit d'auteur de l'autre. La tâche n'est pas aisée. Dans une affaire de 2006, la commune d'Andrézieux-Bouthéon avait acquis dans les années 1990, trois œuvres d'art réalisées par le sculpteur

⁴³⁶ Tribunal Civil Seine, 2 janvier 1937, Gaz Trib, 13 avril 1937, à propos de la commande d'une œuvre musicale

⁴³⁷ CAA Lyon, 20-07-2006, n° 02LY02163

⁴³⁸ La propriété est le droit de jouir et disposer des choses de la manière la plus absolue, pourvu qu'on n'en fasse pas un usage prohibé par les lois ou par les règlements.

⁴³⁹ La « propriété » de l'œuvre d'art au sens du droit commun est une question intellectuelle récurrente, de nombreux auteurs posent la question ouvertement : « A qui appartient L'oeuvre d'art ? »

⁴⁴⁰ CA Paris, 10 juillet 1975 et CA Versailles, 4 avril 1996

Monsieur Schubotz. Ces œuvres ayant été dégradées, l'artiste a saisi le juge administratif d'une demande d'indemnisation du préjudice que lui a causé cette situation. Sa requête a été rejetée par le tribunal administratif de Lyon. La Cour administrative d'appel, en revanche, a considéré :

« que lorsqu'une personne publique acquiert une œuvre de l'esprit au sens des dispositions précitées [du code de la propriété intellectuelle], elle accepte en payant le prix sans émettre aucune réserve l'œuvre comme étant conforme à sa commande, et a l'obligation de l'entretenir dans son état initial sauf impossibilité technique ou motif d'intérêt général ; que, de plus, la personne publique propriétaire ne peut porter atteinte au droit de l'auteur de l'œuvre en apportant des modifications à celle-ci que dans la seule mesure où elles sont rendues strictement indispensables par des impératifs esthétiques, techniques ou de sécurité publique, légitimés par les nécessités du service public et notamment la destination de l'œuvre ou de l'édifice ou son adaptation à des besoins nouveaux; que toutefois, la personne publique ne peut justifier ces modifications par son abstention fautive d'entretien de l'œuvre ».

Les entorses au droit d'auteur peuvent être justifiées par ces critères, mais la Cour rappelle clairement que le propriétaire d'une œuvre doit se conformer à un rôle bienveillant, que l'on pourrait presque qualifier de « bon père de famille » si l'on ne parlait pas d'une chose. On se souvient à ce sujet de Daniel Buren et de son conflit avec les pouvoirs publics concernant la restauration et l'entretien des colonnes du Grand Palais⁴⁴¹.

Si les atteintes à l'œuvre par négligence semblent être sanctionnées de manière constante par le juge, toutes les atteintes aux œuvres d'art ne font pas pour autant l'objet d'actions en justice. En art contemporain la question de la restauration et du maintien de l'intégrité de l'œuvre est cruciale et d'autant plus délicate que certaines œuvres ont vocation à être éphémères. Il arrive aussi parfois que les matériaux utilisés pour la réalisation d'une œuvre ne puissent être retrouvés sur le marché *a posteriori*. Cette difficulté liée à l'art contemporain s'accroît avec le fait que l'artiste, *a priori* encore vivant, exercera son droit de regard sur la manière dont les modifications sont opérées. Son action ne s'arrête pas là, et son avis pourra

⁴⁴¹ L'artiste avait menacé de démonter l'œuvre si elle n'était pas restaurée

être nécessaire tout au long de la « vie » de son œuvre. Les affaires sont nombreuses et on peut en nommer de très récentes comme celle qui suscite actuellement le débat dans la Commune d'Hayange, où le maire a fait repeindre une sculpture en bleu, la jugeant sinistre. L'artiste s'est pourvu en justice, en l'occurrence la préservation de l'ordre public n'était pas invoquée.

Le mépris des règles de la part des artistes entraîne ainsi des sanctions immédiates, qui contreviennent aux droits de propriété intellectuelle. Dans une affaire de 1986, où une œuvre d'Arman avait été construite sur un terrain appartenant à la fondation Cartier au mépris des règles de la construction et sans obtenir les autorisations nécessaires, l'option de la destruction de l'œuvre n'a pas été écartée par la Cour de cassation qui a tenu le raisonnement suivant :

« Dès lors que l'œuvre a été édifiée au mépris des règles d'ordre public édictées tant par la législation sur la protection des sites que par le code de l'urbanisme, le droit moral de l'auteur ne saurait faire échec à l'exécution des mesures prévues par la loi en vue de mettre fin aux conséquences des infractions pénales constatées »⁴⁴².

Mais parfois, l'œuvre d'art finit simplement par gêner, sans qu'il n'y ait de violation de la loi de la part de l'artiste, ou de mauvaise exécution de la part de l'une ou l'autre des parties. Il peut arriver que le maintien de l'œuvre seul porte atteinte à l'ordre public parce que la structure de l'œuvre se délabre. La jurisprudence considère alors que tant que le propriétaire public de l'œuvre n'a pas fait preuve de négligence, et que l'œuvre a été maintenue dans l'espace public pendant une période de temps raisonnable, alors l'œuvre peut être détruite ou enlevée. Les juges ont eu l'occasion de se prononcer à propos de sculptures érigées sur la voie publique menaçant la sécurité des passants⁴⁴³. Dans ce cas la jurisprudence a admis que l'œuvre disparaisse au nom d'un intérêt public jugé supérieur à celui de l'auteur. C'est l'illustration exacte de l'application de la formule suivante : *« des impératifs esthétiques, techniques ou de sécurité publique, légitimés par les nécessités du service public et notamment la destination de l'œuvre ou de l'édifice ou son adaptation à des besoins nouveaux »*. Nous l'avons

⁴⁴² Crim. 3 juin 1986, D. 1987.301, note B. Edelman, voir annexe 21

⁴⁴³ A propos de la sculpture Roussel édifée dans le parc Mistral, TA Grenoble, 18 févr. 1977, RIDA janv. 1977.117, note A. Françon. En sens contraire (aff. *Scribe*) Paris, 10 juill. 1975, *op. cit.*

constaté, la jurisprudence est favorable à l'aménagement du droit d'auteur, et comme le rappelle Marie Cornu, l'intangibilité de l'œuvre n'est pas au dessus de l'ordre public⁴⁴⁴. Un espoir subsiste cependant ; celui de la mise en cause de la responsabilité de chacun afin de préserver un avenir juste à toute œuvre d'art public.

*« Le devoir de conservation de la collectivité publique ne va pas jusqu'à l'obligation de remise en état, qu'elle devra cependant rechercher à préserver les autres prérogatives de l'auteur dans la mise en œuvre de sa décision de détruire l'œuvre, notamment en termes d'information et de maintien durant un certain temps. Si le principe de la destruction ne peut être attaqué, les circonstances qui l'entourent seront parfois de nature à engager la responsabilité de la collectivité publique »*⁴⁴⁵.

L'acquisition et la commande publique d'art contemporain sont dans l'air du temps. L'art contemporain est clairement intégré aux politiques de la ville tout autant qu'aux politiques culturelles. Quelles qu'en soient les raisons, c'est un effort louable, porté par des organismes et institutions de l'art contemporain instaurés depuis une trentaine d'années. Ces acquisitions ne sont pas l'apanage des institutions et la commande publique fait, elle aussi, l'objet de procédures dérogatoires anciennes, comme le Un pourcent artistique qui a fêté ses soixante bougies. Le soutien à l'art contemporain n'est donc pas nouveau, en revanche ses formes sont en pleine mutation.

Aujourd'hui, la commande publique artistique émanant des pouvoirs publics est une source de création significative. Elle permet de constituer une collection inédite d'œuvres d'art, différente à bien des égards de celle constituée par les institutions que sont les FRAC, musées et centres d'art. Ceux-ci sont critiqués à l'heure du bilan, et certains réagissent avec une nouvelle ferveur. Ainsi, les FRAC ont eu l'initiative de s'engager sur la voie d'une deuxième génération d'institutions, ayant vocation à mutualiser les moyens des petites structures de l'art contemporain afin de mieux toucher leur public. Ils ont également pour ambition, aux côtés des centres d'art, d'assurer plus de coproductions d'œuvres d'art contempo-

⁴⁴⁴ Marie CORNU, « L'espérance d'intangibilité dans la vie des œuvres, Réflexions sur la longévité de certains biens », RTD Civ. 2000 p. 697

⁴⁴⁵ *idem*

rain. Un certain nombre de petites structures ont d'ailleurs fondé leur action sur la création de fonds de dotation. Néanmoins, ils n'ont pas adhéré aux propositions d'orientation vers une structure d'établissement public de coopération culturelle par les pouvoirs publics. Cette suggestion ne convient pas aux petits laboratoires de la création formés par les structures de l'art contemporain. Ce renouveau est le bienvenu, et arrive à point nommé, si ce n'est de manière tardive, pour accueillir les nouvelles formes de l'art et ses nouveaux modes de production. Espérons que ces initiatives perdurent, et qu'elles soient soutenues par les pouvoirs publics.

Il existe encore bien d'autres pistes d'améliorations que les institutions peuvent adopter. Par exemple, le fait de favoriser le recours au contrat écrit, qui cadre plus avec les modes de coproduction qui se développent dans le domaine de l'art contemporain. Elles font face à la problématique inverse des commanditaires publics qui souhaitent mettre en œuvre des projets d'art public dans l'espace public. Ces derniers sont confrontés à des procédures formalisées contraignantes, qui ne sont pas toujours en adéquation avec le domaine culturel. Il existe des aménagements de ces procédures, spécialement pour le domaine artistique, mais elles demandent à être précisément justifiées. Le marché artistique présente plusieurs particularités, dont la relation « privilégiée » qui existe entre l'artiste et le commanditaire, ou encore le fait que le bien objet du marché soit une œuvre créée en adéquation avec un lieu déterminé, et pour un public précis. Le domaine d'intervention de l'art public est assez restrictif et l'artiste qui agit dans l'espace public est confronté à de nombreuses règles. Cela n'est pas en soi un problème, sauf lorsque lesdites règles servent de prétexte pour brider la création. A travers l'œuvre d'art public, les règles de propriété intellectuelle et les règles de l'espace public doivent coexister. Intervenir dans l'espace public constitue de véritables contraintes pour l'artiste, qui doit s'en accommoder.

Dans la première partie de cette thèse nous nous sommes concentrés sur l'étude des questions et critiques que suscite l'approche publique de l'art contemporain, à savoir le rôle des professionnels et institutions de l'art contemporain, et les mécanismes de la commande publique artistique. Les professionnels de l'art contemporain concernés sont les FRAC, musées et centres d'art. Ils ont en charge de constituer les collections de l'art de notre temps, et de soutenir la création. Ces organismes sont critiqués dans leurs modes d'acquisition et de décision, ils sont soupçonnés de manquer d'indépendance à l'égard des pouvoirs publics et de se plier trop facilement au pouvoir politique. Cela se ressent à travers leurs choix artistiques et dans leur manière d'exercer le service public culturel. Or cet état de fait semble les restreindre dans leur manière d'appréhender l'art contemporain tel qu'il est aujourd'hui : volatile, éphémère, et productible. Effectivement, on ne peut aujourd'hui prétendre parler d'art contemporain sans examiner de près sa « production ». La production de l'art contemporain est le grand enjeu que ces institutions doivent relever, mêlant ainsi à leur travail l'expertise de divers acteurs. Les pouvoirs publics commanditaires d'art dans l'espace public commencent à sérieusement prendre en compte ces nouvelles composantes de l'art, et à l'intégrer dans leur processus de commande publique. Des progrès sont encore à réaliser, mais on s'approche de renouvellements juridiques intéressants. Les institutions devraient s'inspirer de cet état d'esprit qui anime les commanditaires publics, mais cela implique qu'ils remettent en question leur manière de fonctionner. Certains FRAC en ont conscience, et proposent des nouvelles structures alternatives, aussi appelées « FRAC de deuxième génération ». La commande publique s'en approche, par les formes choisies pour ses procédures de marchés publics. Les méthodologies adoptées sont diverses, et s'adaptent de plus en plus aux besoins exprimés par les équipes artistiques en charge du projet. Ces options dépendent intrinsèquement des contraintes rencontrées par les artistes pour intervenir dans l'espace public. L'artiste doit s'intégrer dans l'existant en s'appropriant le lieu, le paysage et les bâtiments. Pour ce faire il exécute un travail colossal en amont du projet, dans le but que l'œuvre s'intègre réellement au lieu dans lequel elle s'inscrit, et qu'elle réponde au mieux aux besoins exprimés par le commanditaire au regard des politiques territoriales dont le projet d'art public est issu.

La place de l'œuvre d'art dans l'espace public manque quant à elle de définition. Tant l'espace public que l'art public sont des notions avant tout sociologiques, que le droit n'appréhende pas. De nombreuses questions se posent donc sur le fait de savoir comment l'œuvre d'art est intégrée dans le domaine public, et quels rapports juridiques l'artiste entretient avec le propriétaire et commanditaire de l'œuvre d'art. On s'est aperçu que la spécificité des œuvres d'art public est qu'elles dépendent fortement du pouvoir de police des pouvoirs publics et des modalités de préservation de l'ordre public, ce à quoi ne sont pas soumises les œuvres des institutions par exemple. L'art est envisagé de manière un peu archaïque, or il est temps que les pouvoirs publics envisagent l'art actuel dans toute sa complexité, et surtout à travers les changements qu'il apporte. Pour cela il est impératif que l'approche publique de l'art se focalise sur les nouveaux modes de production artistique (**Partie 2**).

**DEUXIÈME PARTIE. L'INTÉRÊT D'UNE APPRÉHENSION JURIDIQUE DE
L'ART CONTEMPORAIN PAR SES MODES DE PRODUCTION**

-

L'appréhension juridique de l'art contemporain doit intégrer les composantes de l'art contemporain qui n'appartiennent pas à « l'art classique ». Ce sont en premier lieu les usages et coutumes de la production artistique développés par les professionnels du secteur (**Chapitre 1**). En second lieu, il semble essentiel que les pouvoirs publics continuent à organiser leurs procédures de marchés publics en fonction des réalités imposées par le marché artistique. Ces évolutions doivent s'enraciner jusqu'à prendre une place certaine dans la pensée des pouvoirs publics (**Chapitre 2**).

CHAPITRE 1. L'INTÉGRATION DES USAGES ET COUTUMES DE LA PRODUCTION ARTISTIQUE

CHAPITRE 2. VERS UNE RÉORGANISATION DES MARCHÉS PUBLICS ET LA SÉCURISATION DE L'ŒUVRE D'ART

CHAPITRE 1

L'INTÉGRATION DES USAGES ET COUTUMES DE LA PRODUCTION ARTISTIQUE

Le domaine de l'art contemporain étant très peu règlementé, les professionnels du secteur ont développé un certain nombre de pratiques. Ces usages et coutumes sont riches d'une évolution possible dans la manière pour les pouvoirs publics d'appréhender l'art contemporain. Une meilleure compréhension de l'art contemporain, de ses modes de production, et des manières de faire de ses acteurs permettrait un meilleur calibrage des procédures de marchés publics artistiques (**Section 1**). Ainsi, les pouvoirs publics comprendraient mieux l'œuvre d'art actuelle, et auraient moins tendance à vouloir exercer un contrôle sans failles sur la création dans l'espace public (**Section 2**).

Section 1. Vers une réorganisation des marchés publics artistiques

Section 2. Vers une approche sécurisée de l'œuvre d'art sans contrôle de la création

Section 1. La contractualisation de la « production » artistique ou la création de nouveaux modèles par l'usage et la coutume

Le domaine de la création artistique contemporaine est caractérisé par l'absence de règles tranchées. C'est pourquoi les usages prennent le pas sur la loi, que des pratiques naissent et que les règles informelles sont monnaie courante. Cela résulte d'une volonté des professionnels du domaine d'obtenir une stabilité et une sécurité juridique que la loi et la jurisprudence n'apportent pas au secteur (**Paragraphe 1**). Une solution apportée à ce manque de réglementation est d'assimiler l'art contemporain à d'autres domaines créatifs, que sont le spectacle vivant et la production audiovisuelle. Or cette assimilation a ses limites. Si elle a pu engendrer de nouvelles pratiques et amorcer l'essor de la production artistique, il est essentiel que les règles informelles devenues des usages et coutumes soient formalisées dans les contrats de commande d'œuvres d'art ou de projets artistiques (**Paragraphe 2**).

Paragraphe 1. La contractualisation : une réponse à un besoin de sécurité juridique

À la recherche d'une sécurité juridique (A), et d'une clarification de leur secteur par le droit, les professionnels de l'art contemporain ont, par leurs pratiques, créé de nouveaux usages et coutumes (B).

A. Les causes de la recherche de la sécurité juridique

Le fait que le secteur de l'art contemporain soit très peu codifié et ne fasse pas l'objet de considérations juridiques peut être considéré comme une possibilité de liberté inouïe, si les professionnels peuvent évoluer dans un milieu uniquement régi par les usages et la coutume. Cela n'est pourtant pas toujours souhaitable tout d'abord parce que le droit a des difficultés à saisir l'art contemporain et de fait, à lui appliquer des règles adéquates (1), mais également parce que l'art contemporain est fermement lié à la politique et qu'un cadre clair est de mise pour éviter les conflits d'intérêt (2).

1. L'insaisissabilité de l'art contemporain par le droit

Le manque de sécurité juridique ressenti par les professionnels est étroitement lié au fait qu'une définition positive de l'œuvre d'art contemporain n'a jamais été élaborée (a). Dès lors, tant la loi que la jurisprudence présentent des difficultés à appréhender les problématiques de l'art contemporain (b).

a. Une définition positive délicate à élaborer

Depuis une vingtaine d'années, nous sommes passés à une production « monumentale » destinée aux musées ou encore à l'espace public. Sociologiquement c'est ce que Raymonde Moulin appelle un « art sans œuvre »⁴⁴⁶. L'art contemporain est donc indéfini par nature, et ne peut être défini par les œuvres qu'il produit : son domaine est trop vaste et ses acteurs multiples. Il s'est entériné comme un « non art », destiné à faire sauter les cadres, passant d'un art basé sur l'esthétique à une conceptualisation artistique, et le juge a dû s'adapter à ces mutations.

La jurisprudence a d'ailleurs montré des difficultés à appréhender les œuvres d'art contemporain. Le célèbre procès Brancusi illustre ce fait⁴⁴⁷. En l'espèce, le juge devait se prononcer sur la nature d'une statue abstraite et déterminer les critères d'appréciation d'une œuvre d'art. Existe-t-il seulement une définition de l'œuvre d'art sur laquelle tout le monde s'accorde ? Les sciences sociales se sont toutes penchées sur la question, et pourtant il n'existe pas une seule définition, ou un seul élément de définition commun. Par ailleurs, qui serait légitimement compétent pour donner une définition de l'œuvre d'art : est-ce le magistrat, l'acheteur ou encore l'artiste ? Chacun, en fonction de son corps de métier et de sa sensibilité apportera une réponse différente. Par exemple, un marchand prend en compte, pour définir l'œuvre d'art, la loi de l'offre et de la demande. Un juge, quant à lui, a pour rôle d'intervenir dans le règlement des conflits, et de dire le droit. Lorsque la loi manque de clarté pour définir l'art contemporain, il doit quand même lui trouver une application. Le juge ne peut pas être confiné dans une application résignée de la loi sans faire évoluer la conception d'œuvre d'art dans la société. Il doit en faire une interprétation dynamique permettant une adaptation des textes. La jurisprudence dans ce domaine est malheureusement trop rare pour lui laisser

⁴⁴⁶ Raymonde MOULIN, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, Paris, coll. Champs, 2003

⁴⁴⁷ Affaire Constantin Brancusi, *L'Oiseau dans l'espace*, 1928. A l'occasion d'une exposition aux Etats Unis consacrée à l'artiste par la galerie Brummer, cette sculpture en bronze fut importée. Au moment de l'importation le problème s'est posé de savoir dans quelle catégorie l'œuvre entrait, afin de déterminer le montant de la taxe à l'importation, sachant que les œuvres d'art en sont exonérées. L'administration des douanes avait qualifié l'œuvre d'objet manufacturé en bronze et l'avait taxée comme telle au taux de 40%. Au-delà des considérations fiscales, c'est la conception de l'art et de ses nouvelles formes qui était mise en cause dans cette affaire. Le juge a dû se prononcer sur la qualité d'œuvre ou non de cette sculpture d'art moderne.

l'occasion d'en faire une interprétation novatrice pérenne. L'art actuel n'est malheureusement pas suffisamment clairement perçu par les instances juridictionnelles et le législateur, entre autres par manque d'intérêt pour un sujet si délicat à délimiter (b).

b. La discrétion jurisprudentielle et législative de l'art contemporain

En matière civile, il n'existe pas de définition de l'œuvre d'art. En revanche, la propriété littéraire et artistique fait état de l'œuvre de l'esprit, et le droit fiscal envisage l'œuvre d'art comme objet de transaction. La définition fiscale de l'œuvre d'art est très réductrice et se cantonne à une liste de supports (tableaux, sculpture, collages, etc.), qui ne correspond plus aux supports de l'art actuel. L'article 98A annexe 3 du Code général des impôts est une liste purement descriptive et non fonctionnelle⁴⁴⁸. C'est une liste qui a été précisée en 1967 et en 1970. Les critères qui reviennent souvent pour caractériser l'œuvre d'art sont la façon, le nombre d'exemplaires limités⁴⁴⁹, ou encore la signature authentique de l'artiste⁴⁵⁰.

On constate que les divergences qui existent entre les définitions faites en matière civile et en matière fiscale s'expliquent par la fonctionnalité même du corps de règles, c'est-à-dire par la finalité de la règle appliquée. Ainsi, en droit fiscal la notion d'œuvre d'art est définie par une liste limitative désormais obsolète, correspondant aux objets ne pouvant pas bénéficier d'une taxe sur la valeur ajoutée (TVA) à taux réduit ou d'exemption de taxes lors de l'importation ou de l'exportation. En revanche en droit d'auteur, l'œuvre d'art est définie de manière beaucoup plus générale, selon son originalité et l'empreinte de la personnalité de son auteur. Il serait impossible de faire la même définition en droit fiscal.

Prenons pour exemple une œuvre d'art constituée d'un néon, d'un fer à repasser ou encore d'un urinoir⁴⁵¹. La propriété littéraire et artistique protège cet objet en tant qu'œuvre

⁴⁴⁸ Article 98 A, Créé par Décret n°95-172 du 17 février 1995 - art. 1 (V) JORF 18 février 1995 (voir annexe 39)

⁴⁴⁹ Civ 1ère, 4 mai 2012, n°11-10.763

⁴⁵⁰ Cass, civ 5^{ème}, fev 2002, n°99-21444, Tableau piège de Spoerri

⁴⁵¹ Telle *Fontaine* de Duchamp, 1917

d'art, mais pas le droit fiscal, sans quoi, tous les néons, fers à repasser ou urinoirs pourraient être considérés comme des œuvres d'art et bénéficier d'un taux réduit de TVA. De plus, le droit communautaire qui influence la matière fiscale impose aux Etats de proposer une définition très claire de la taxe appliquée à l'objet en question au nom du principe d'égalité devant l'impôt. On comprend donc au regard des problématiques rencontrées par le droit fiscal pourquoi la définition de l'œuvre d'art est étroite, il n'en reste pas moins que cette définition de l'œuvre d'art l'est peut-être trop. La conception retenue est variable en fonction des sources du droit et devrait évoluer au gré des formes d'expression artistique. Une définition trop étroite, ou l'absence de définition contribuant à appréhender l'œuvre d'art contemporain par défaut, sont le lot d'un art évincé du domaine législatif, et dont les décisions de justice le concernant sont très parcellaires.

Même le droit d'auteur, *a priori* la branche du droit la plus ouverte à l'art contemporain, trouve des limites dans sa manière de concevoir l'œuvre d'art contemporain. Le droit d'auteur impose deux conditions pour qu'une œuvre puisse être qualifiée comme telle : l'œuvre doit être originale et prendre une forme concrète, matérialisée. L'idée en elle-même n'est pas protégeable, et la Cour de cassation n'est pas encline à protéger certaines pratiques artistiques contemporaines où l'idée originale s'est substituée à la forme originale⁴⁵². L'intellectualisation et la dématérialisation des œuvres d'art rendent plus difficile l'appréciation de la marque de la personnalité de l'artiste dans l'œuvre.

La dématérialisation et la conception intellectuelle de l'art sont toutefois difficilement conciliables avec la notion de marché et d'appropriation de l'œuvre. C'est à une redéfinition complète de l'œuvre d'art que le juriste appelle, puisque l'art contemporain n'est ni défini, ni envisagé directement par la loi. Bien que l'œuvre de l'esprit le soit par le code de la propriété intellectuelle, cette notion est remise en cause régulièrement. L'art contemporain se fait très discret en matière législative, à tel point que la notion même d'œuvre d'art a cessé d'évoluer juridiquement, depuis de nombreuses années, malgré une évolution des pratiques artistiques.

⁴⁵²Ainsi, l'idée de l'artiste CHRISTO d'emballer les monuments n'est pas protégeable en soi – TGI Paris, 26 mai 1987, en revanche l'emballage du Pont Neuf l'est – CA Paris, 13 mars 1986, Gaz. Pal. JP p.239. C'est pourquoi la reconnaissance d'une fragrance ou d'une recette de cuisine par le droit d'auteur est un sujet de divergence entre les juges du fond et la Cour de cassation, bien que les dernières décisions en la matière semblent les consacrer en tant qu'œuvre, CA Paris 14 février 2007 et CA Aix en Provence 13 septembre 2007 Lancôme c/Argevill

Les seuls textes qui envisagent littéralement l'art contemporain sont ceux relatifs aux institutions, telle la Charte des institutions de l'art contemporain. C'est donc effectivement la politique qui s'intéresse aujourd'hui à l'art contemporain et qui tente, par défaut, de lui apporter réponses et définitions (2).

2. La politisation de l'art contemporain

L'art contemporain en France est capable de se positionner dans le contexte politique, puisqu'il dépend intrinsèquement des politiques culturelles mises en œuvre par les pouvoirs publics (b) tout autant que de ses financements (a).

a. Une forte dépendance aux financements publics

L'État dans sa volonté d'égalité, a souhaité rendre accessible l'art contemporain à tous ceux qui n'y ont pas accès de par leur milieu social, culturel et géographique. Dans un souci de démocratisation de l'art⁴⁵³, les lois de décentralisation ont permis un renforcement des politiques locales culturelles et se sont accompagnées d'une augmentation substantielle du budget culturel de l'État⁴⁵⁴.

C'est l'accès de tous à l'art garanti par l'Etat qui est à l'origine de la forte dépendance de l'art contemporain pour les fonds publics, et donc d'une maîtrise de l'Etat sur l'art. Cet objectif est d'ailleurs rappelé dans la Charte des institutions de l'art contemporain :

« La part prépondérante des fonds publics dans le financement des institutions de l'art contemporain conduit à réaffirmer avec force l'objectif de démocratisation culturelle ; favoriser l'accès à la création contemporaine et développer la formation répondent à cette exigence. »

L'art contemporain est aujourd'hui principalement financé par les pouvoirs publics, par plusieurs moyens. Un des moyens prépondérants mis en œuvre est la commande publique

⁴⁵³ Ce qui signifie « rendre accessible les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de français », Décret n°59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère chargé des affaires culturelles. Au départ, au moment du ministère Malraux, l'État prétend créer de nouveaux liens sociaux via la centralisation, moteurs de l'égalisation. L'État, dans sa volonté de rendre tous les citoyens égaux face à la culture s'est concentré sur la centralisation de cette compétence, c'est-à-dire la main mise sur le pouvoir décisionnel appartenant à l'État. Les régions et autres échelles de territoire étaient considérées comme incompétentes à apporter cette dimension à leurs habitants. Le pouvoir de l'État est énorme, c'est ce que d'aucuns appellent la « tendance récurrente de l'État Français à prétendre instituer la Nation ». S'il est vrai que l'État français aime être partie prenante de ces grandes orientations, ce qui n'est pas partagé par des nations d'héritage anglo-saxon, cela a au moins eu le mérite de donner des moyens officiels à la culture. Les limites de ce système sont bien évidemment le manque d'impact de la sphère privée en la matière, ce qui nous est préjudiciable aujourd'hui et nous pousse à développer la notion de philanthropie.

Le ministère considérait à l'époque que la démocratisation culturelle passait par la mise en présence de l'art, des œuvres comme des artistes, et des publics, qui n'avaient pas l'habitude d'une telle rencontre. L'égalité passe par l'égal accès à la culture, avant une éducation culturelle (décret 24 juillet 1959).

⁴⁵⁴ L'octroi de budget a permis une véritable déconcentration, notamment grâce à l'implantation des Directions régionales des affaires culturelles en régions dans les années 1970, et le fait que les institutions et acteurs culturels puissent bénéficier de la manne financière de l'État. Cela a provoqué l'émergence des politiques culturelles régionales, ce qui, couplé à la relance de la politique contractuelle par l'État, a généralisé les financements croisés et rendu plus complexe la gestion du paysage culturel local.

Philippe POIRIER, *Changements de paradigmes dans les politiques culturelles des villes*, Hermès, n°20, 1996, p85-91 dans Anne KREBS et Nathalie ROBATEL (dossier réalisé par), *Démocratisation culturelle : l'intervention publique en débat*, Problèmes politiques et sociaux, Paris, La Documentation française, avril 2008 (n°947), p41.

artistique. Les processus de commande publique sont nombreux : marchés publics, procédure sans publicité ni mise en concurrence préalable ou encore le Un pourcent artistique. Ces processus sont utilisés par la plus grande majorité des acteurs publics et de l'art contemporain (financés par des fonds publics) que sont les musées, FRAC, centres d'art ou encore le CNAP. Par exemple, la région est active conjointement avec l'Etat auprès des FRAC, mais aussi *via* des plans d'action et subventions en soutien aux autres collectivités.

Les divers échelons territoriaux permettent aux artistes de bénéficier de subventions variées, d'un système de résidences développé par un réseau d'institutions et d'associations, dont le moteur est alimenté par les fonds publics. De plus, le Conseiller pour les arts plastiques de la Direction régionale des affaires culturelles soutient et suit régulièrement les artistes dans leur travail afin de favoriser leur professionnalisation. A ce titre, il alloue une aide individuelle à la création qui permet de financer un projet de recherche artistique ou de création contemporaine, et l'allocation d'installation d'atelier qui permet de financer des travaux d'aménagement d'atelier, et/ou l'achat de matériel nécessaire à l'exercice de l'activité artistique. Il existe bel et bien en France une dépendance de l'art contemporain au financement public. Cet état de fait commence à changer au vu des baisses des crédits alloués aux arts graphiques et plastiques par le Ministère de la culture. Pour autant, par l'intermédiaire de ces financements, on peut dire que c'est un art maîtrisé par les politiques publiques, ce qui n'est pas révélateur de stabilité juridique (b).

b. Un art maîtrisé par les politiques publiques

En France, la compétence culturelle est répartie entre des échelles différentes de territoire et selon des politiques artistiques multiples. L'État a souhaité la décentralisation de sa compétence culturelle, une décentralisation caractérisée par le flou des textes, à la suite de laquelle une répartition spontanée s'est opérée entre les collectivités territoriales⁴⁵⁵. Les territoires se sont donc investis de missions correspondant à leurs capacités ou besoins.

La responsabilité des institutions de l'art contemporain propres à chaque territoire est d'« *assurer la permanence des moyens et la durée des actions* », afin de permettre aux artistes de développer leur art. L'art est fortement relayé grâce à un maillage du territoire adapté en nombre et en qualité des institutions, ainsi que par la mise en place de réseaux entre les différents acteurs de l'art contemporain. Un territoire doit savoir prendre dans l'art, de manière générale et sans distinction, ce dont il a besoin pour construire sa politique culturelle. Ainsi, une volonté trop forte de favoriser un art contemporain régional, plutôt qu'un art contemporain varié sur un territoire donné pourrait être problématique. C'est la même nuance qui guide l'action des fonds régionaux d'art contemporain. Ceux-ci ne sont pas des fonds destinés à l'art contemporain régional, même s'ils peuvent acquérir des œuvres relevant de ce registre au titre de leur collection, mais sont bien des fonds développant une politique d'acquisition d'œuvres contemporaines selon une ligne de conduite édictée par des professionnels, tout en étant ancrés sur un territoire.

Les collectivités ont à leur charge les politiques d'accueil des publics et à ce titre la médiation et la communication autour de l'art produit et diffusé. Une vraie liberté est laissée

⁴⁵⁵ Article L4211-1 au sujet des régions :

« La région a pour mission, dans le respect des attributions des départements et des communes et, le cas échéant, en collaboration avec ces collectivités et avec l'État, de contribuer au développement économique, social et culturel de la région par [...] »

Article L1111-2 au sujet des départements et communes :

« Les communes, les départements et les régions règlent par leurs délibérations les affaires de leur compétence. Ils concourent avec l'État à l'administration et à l'aménagement du territoire, au développement économique, social, sanitaire, culturel et scientifique, ainsi qu'à la protection de l'environnement, à la lutte contre l'effet de serre par la maîtrise et l'utilisation rationnelle de l'énergie, et à l'amélioration du cadre de vie. [...] »

Nous ne traiterons pas plus en détail la décentralisation qui a fait l'objet de nombreux écrits, notamment par Pierre-Laurent Frier et Jean-Marie Pontier (voir notamment *La décentralisation culturelle*, Bulletin juridique des collectivités locales, n°1 / 08, Panorama de la presse juridique et administrative, janvier 2008, n°198, p. 67-81.

aux institutions en la matière, qui multiplient les actions sous des formats différents comme l'art nomade, le prêt d'œuvres ou encore les expositions *in situ* et choisissent des publics différents comme les scolaires, les hôpitaux ou les établissements pénitentiaires. La Charte des institutions insiste sur le renforcement des opérations hors les murs et des actions de mise en réseau aux plans local, national et international. Les échanges avec d'autres institutions comme les établissements d'enseignement sont considérés comme essentiels pour la diffusion de l'art contemporain, sa compréhension et son rayonnement.

Les réseaux ont pour intérêt de « *créer des synergies* ». Les acteurs étant à la fois multiples mais sans moyens économiques substantiels, il est essentiel qu'ils s'ouvrent aux structures qui produisent, diffusent et conservent la création artistique (musées, lieux du spectacle vivant, etc.) et aux institutions étrangères, s'inscrivant dans des relations « *dans la durée avec une nécessaire réciprocité* ». Les FRAC, acteurs majeurs de la promotion de l'art contemporain sur les territoires de par leur structure et moyens, qui ont fêté leurs trente ans en 2012, expérimentent actuellement un nouveau format par le regroupement de multiples compétences dans des « pôles culturels » réunissant centres d'art contemporain, musées, laboratoires d'art, et se rapprochant ainsi de toutes institutions confondues⁴⁵⁶.

On le perçoit, les politiques publiques régissent la création à tous niveaux, depuis son initiative jusqu'à sa diffusion, et ceci d'autant plus facilement que ce sont les seules à avoir identifié l'art contemporain dans toute sa complexité. L'art contemporain présente une dimension politique essentielle, il est décevant que sa dimension juridique en soit de fait trop rapidement oubliée. Il semble d'autant plus important d'apporter des éclaircissements juridiques à un secteur où la politique prend autant de place. Les professionnels en ressentent d'ailleurs le besoin. Ils tentent régulièrement d'éclaircir des points d'ombre dans la loi et les règlements, en ayant recours à la mise en place de pratiques communes, variant dans leur degré de formalité mais proposant de réelles innovations juridiques (B).

⁴⁵⁶ Voir chapitre concerné

B. La conséquence : l'essor de règles basées sur les usages et coutumes

Les professionnels de l'art contemporain s'appuient sur une expertise de leur secteur qui n'est pas formellement écrite, mais qu'ils ont façonnée ces dernières années selon leurs souhaits et leurs contraintes. Le secteur des arts plastiques a complètement été réinventé ces dernières années, mais le cadre juridique n'a pas évolué pour autant, laissant le champ libre aux interprétations des professionnels. Cela a abouti *de facto* à l'émergence d'usages et coutumes (1). Pour conserver l'effet bénéfique de ces usages et coutumes, il est nécessaire d'identifier les pratiques communes à tous les professionnels de ce secteur et de leur donner force de droit, mais aussi d'évincer les pratiques individuelles créatrices d'insécurité juridique (2).

1. L'apparition d'usages et coutumes de la création artistique contemporaine

Les usages et coutumes sont une des sources du droit reconnues qui détiennent une véritable force juridique s'ils répondent à certains critères (a). Il nous faut identifier lesquels sont apparus dans le domaine de l'art contemporain et peuvent être caractérisés comme tels par le droit (b).

a. Les usages et coutumes sources de droit

La coutume et les usages font partie des sources du droit et servent encore de justifications à la création de nouvelles règles. Considérée par certains comme « *la plus actualisée des sources du droit* »⁴⁵⁷, la coutume est définie comme « *une règle qui n'est pas édictée en forme de commandement par les pouvoirs publics, mais qui est issue d'un usage général et prolongé (repetitio) et de la croyance en l'existence d'une sanction à l'observation de cet usage (opinio necessitatis)* »⁴⁵⁸.

Cette définition s'articule donc autour de deux éléments. L'élément matériel de la coutume implique la répétition ancienne, constante et générale d'une pratique. L'élément psychologique consiste quant à lui en la conviction du caractère obligatoire de la coutume par ceux qui l'utilisent⁴⁵⁹. Il faut que soit constatée une croyance selon laquelle l'usage considéré est constitutif d'une règle de droit⁴⁶⁰.

L'usage est quant à lui défini en droit civil comme : « *les règles que les particuliers suivent habituellement dans leurs actes juridiques et auxquelles ils sont censés s'être tacitement référés parce que ces règles dérivent de clauses de style devenues sous-entendues* »⁴⁶¹. Il est fait référence aux usages principalement en droit des affaires, des biens ou du travail, et chaque définition de l'usage détient des spécificités. La jurisprudence fait généralement mention des usages pour préciser la portée des clauses contractuelles, que ce soit en droit civil et

⁴⁵⁷ LIBCHABER, « L'ordre juridique et le discours du droit », 2013, LGDJ, n° 273

⁴⁵⁸ Lexique des termes juridiques, Dalloz

⁴⁵⁹ Pascale DEUMIER, « Coutumes et usages », Répertoire de droit civil Dalloz, mars 2014

⁴⁶⁰ JL. AUBERT, E. SAVAUX, *Introduction au droit*, 14^{ème} édition, Dalloz, Paris, 2012, p112

⁴⁶¹ Lexique des termes juridiques, Dalloz

commercial⁴⁶², tout autant qu'en droit administratif⁴⁶³ (dans ce dernier cas, on parle d'usage local, l'usage s'appliquant aux administrés étant limité géographiquement). Ce type d'usage est à ne pas confondre avec l'usage au sens « faire usage de », qui est un droit réel, conférant à son titulaire ou à l'usager le droit d'utiliser la chose et d'en percevoir les fruits. Ainsi il ne faut pas confondre dans notre analyse les usages des professionnels de l'art contemporain qu'ils ont élaborés par la pratique, des usages que les spectateurs et usagers du service public font de l'œuvre d'art public. L'usage réalisé par ces derniers prend la forme d'un démembrement du droit de propriété. Tandis que les usages créés par la pratique des professionnels ne s'apparentent pas à une manière d'user d'une œuvre d'art, mais de pratiquer la commande artistique et le marché de l'art.

Les usages reposent sur une pratique constante et ininterrompue, c'est-à-dire qu'ils sont « *appliqués sans divergences à tous les cas semblables dans la région où leur autorité est invoquée* »⁴⁶⁴, sans interruption. Leur usage se prolonge dans l'instant présent, sans tomber en désuétude⁴⁶⁵. La pratique doit être commune aux acteurs d'un secteur professionnel et adoptée par l'ensemble des membres du groupe. Comme nous le rappelle Pascale Deumier, elle peut en revanche ne pas être acceptée par tous de manière individuelle. Les pratiques et usages prennent donc avec le temps la forme de contrats-types et de conditions générales contractuelles. Lorsque ces documents contractuels sont approuvés par les organisations pro-

⁴⁶² Article 1135 du Code civil ; aux « usages pratiqués dans le secteur d'activité » pour la détermination de la rémunération de l'agent commercial (C. com., art. L. 134-5) ; à « l'usage constant » « dans certains secteurs d'activité » pour le recours à un contrat à durée déterminée (C. trav., art. L. 1242-2, 3^o, et L. 1251-6, 3^o. - Sur l'office du juge dans l'appréciation de ce recours, Soc. 23 janv. 2008, n^o 06-43.040, D. 2008. 1321, note Vigneau ; RDT 2008. 170, note Auzero) ; aux « usages du commerce » pour le droit applicable par l'arbitre international, quelle que soit par ailleurs la loi applicable (C. pr. civ., art. 1511, al. 2) ; aux « usages locaux, loyaux et constants » pour déterminer les appellations d'origine (C. consom., art. L. 115-2 et L. 115-8. - V, CE 9 févr. 2012, req. n^o 335041, Dr. rur. mai 2012, n^o 54, Biagini-Girard)

⁴⁶³ Frédéric COLIN, « Les usages locaux, sources du droit administratif », RFDA 2007. 466

⁴⁶⁴ T. com. Seine, 31 mai 1929, Gaz. Pal. 1929. 2, tables, p. 166

⁴⁶⁵ Com. 15 juin 1981, Bull. civ. IV, n^o 272. - Crim. 16 sept. 1997, D. 1997. IR 239. - Req. 2 avr. 1930, Gaz. Pal. 1930. 1. 951

fessionnelles, voire l'autorité publique, ils sont corroborés⁴⁶⁶. Il faut toutefois rester vigilants dans la formalisation de ces pratiques puisque :

« Chaque figure connaît ses propres conditions d'application et chaque figure entretient des liens plus ou moins clairs avec la catégorie d'usage. Les formules-types ne doivent pas être trop facilement assimilées à l'usage véritable : manquant souvent du soutien d'une diffusion suffisamment constante et générale, leur application est encore subordonnée au choix des parties⁴⁶⁷. La frontière séparant les contrats-types, devant être acceptés, et ceux transformés en usages, s'appliquant dans le silence des parties, est difficile à tracer avec précision car elle repose sur les seuls caractères matériels de l'usage⁴⁶⁸. »

Ainsi, les usages véritables n'auraient pas toujours besoin d'être formalisés dans les contrats, puisqu'implicitement les parties s'y réfèrent. D'ailleurs, l'auteur rappelle également que le contrat est souvent le précurseur de l'usage, et qu'à moyen terme les usages viennent *« suppléer les silences du contrat »*.

Les organisations professionnelles jouent un rôle très important dans ce domaine puisque ce sont elles qui ont la charge de formaliser ces documents fondateurs pour une profession. La difficulté réside, au moment de cette formalisation dans le fait de respecter les usages en vigueur, de ne pas en dénaturer l'esprit ou de les outrepasser. C'est pourquoi des comités sont rassemblés dans des chantiers juridiques, et que ce type de document est très long à mettre en œuvre. De plus, il nécessite l'adhésion de l'ensemble des acteurs d'un secteur. Un autre risque est celui de vouloir faire passer des innovations pour des usages, ce qui pousse ensuite le juge à devoir distinguer à l'intérieur d'un document les règles qui ont indu-

⁴⁶⁶ CHANTEPIE, « *De la nature contractuelle des contrats-types* », RTD civ. 1953. 429, RDC 2009. 1233. CERVETTI, *Du bon usage de la contractualisation en droit de la propriété littéraire et artistique*, thèse, Aix-Marseille Université, 2012

⁴⁶⁷ Com. 20 févr. 1996, n° 94-10.866, Bull. civ. IV, n° 60

⁴⁶⁸ Une sentence arbitrale présente l'une des formulations les plus abouties de cette transformation : *« afin que des solutions contractuelles types puissent devenir des usages il faut : qu'il s'agisse de solutions établies dans la pratique des affaires avec un degré suffisant d'uniformité pour pouvoir être appliquées directement (comme formule standard) sans besoin de négocier des éléments ultérieurs ; qu'il soit prouvé que les principes que l'on veut considérer comme des usages sont appliqués par les entreprises de la branche en question même dans l'absence d'une prévision expresse dans le contrat »* (Sent. CCI 8873/1997, JDI 1998. 1017, obs. Hascher).

bitablement force d'usage, des simples stipulations que les parties ont intégré au contrat⁴⁶⁹. Dans l'art contemporain, plusieurs types d'usages et coutumes ont vu le jour. Nous en dressons un panel et tentons de les caractériser au regard des critères que nous venons de détailler (b).

b. Caractériser les usages de l'art contemporain

La discrétion de l'art contemporain a pour conséquence que les professionnels tentent de s'appropriier certaines règles de droit existantes pour pouvoir appuyer leurs actes sur un cadre légal. Or le risque de l'interprétation individuelle et ponctuelle de la règle de droit est l'insécurité juridique. À l'inverse, lorsqu'elle se révèle interprétée de la même manière par le plus grand nombre, la pratique peut donner une impulsion pour faire évoluer la science juridique. L'apparition de ces pratiques et le fait d'en prendre conscience permettent, après une première reconnaissance, de les formaliser, et de les faire évoluer communément. Cependant tous les usages développés ne doivent pas être pérennisés. C'est le cas d'usages illégaux, comme certaines pratiques courantes dans le traitement des droits d'auteur. Effectivement, le droit d'auteur est régi par les dispositions du Code de la propriété intellectuelle et ses contours sont assez clairs. Pourtant on trouve régulièrement des clauses contractuelles illégales et aberrantes dans les contrats publics, par exemple sur le type de rémunération de l'auteur (forfaitaire au lieu de proportionnelle), sur le caractère illimité dans le temps et l'espace des cessions de droit d'auteur trop générales, ou encore des clauses drastiques concernant le devenir de l'œuvre au mépris du droit moral de l'auteur.

⁴⁶⁹ C'est ce qui s'est passé pour les Incoterms : (in Répertoire de droit civil, Ainsi, les *Incoterms*, qui mêlent codification d'usages et améliorations (JOLIVET, *Les Incoterms - Étude d'une norme du commerce international*, préf. Ferrier, 2003, Litec), voient cette originalité gommée par leur qualification en bloc de codification d'usages par la Cour de justice de l'Union européenne (CJUE 9 juin 2011, *Électrosteel*, aff. C-87/10, RDC 2012. 173, note Treppoz). Ce mélange des genres complique la tâche des juges, là où la rédaction des usages était censée la simplifier. En effet, les juges se trouvent alors face à la difficile tâche de distinguer à l'intérieur du même document les règles ayant force d'usage des simples stipulations devant être acceptées par les parties (Com. 5 nov. 1968, JCP 1969. II. 15938, obs. Leloup. - Paris, 30 juin 1964, JCP 1965. II. 14058. - Sent. CCI 3202/1978, JDI 1979. 1003, obs. Derains)

Les principaux usages qui pourraient être pérennisés se situent plus particulièrement dans les nouvelles méthodes de production, à commencer par la manière d'envisager les phases d'un projet artistique en se calquant sur les techniques de l'architecture (études, avant-projet, avant-projet définitif, etc.). Les formaliser permettrait de professionnaliser les techniques du secteur. Ces pratiques sont utilisées depuis de nombreuses années maintenant dans le domaine de l'art public ou de la commande d'œuvres. L'artiste doit très fréquemment, si ce n'est systématiquement, commencer tout projet en procurant une étude du contexte. Son projet artistique doit être accompagné de dessins, croquis, et d'une lettre d'intention, voire d'avant-projets dans le cas d'œuvres liées à des projets urbains. Cette manière de faire est répétée par les artistes, les galeristes et les producteurs d'art, à tel point que nombre de commanditaires publics l'ont adoptée et la requièrent dans les cahiers des charges de leurs appels d'offre. Les parties comprennent toute l'utilité de ces mesures et s'y plient naturellement.

En matière contractuelle, les professionnels se calquent sur les mécanismes de coproduction et de financement de l'audiovisuel. Ces pratiques récentes sont reconnues puisque le CIPAC (organisation des professionnels de l'art contemporain) a proposé en 2013 un modèle de contrat de production tripartite d'une œuvre cofinancée⁴⁷⁰. Les possibilités de financement et de réalisation d'œuvres d'art étant en pleine mutation, d'autres modèles devraient découler de cette initiative. Des spécimens pourraient être envisagés pour réaliser les commandes d'art public et de toute œuvre située en extérieur. Il est aussi fréquent que les musées se calquent sur les systèmes de production du spectacle vivant pour monter une exposition. Ils font alors appel à des techniciens intermittents pour produire la scénographie, au même titre que la réalisation de la mise en scène d'un spectacle, ou encore à des artistes du spectacle vivant, danseurs, chorégraphes, comédiens ou musiciens, pour participer à l'événement artistique. Le problème qu'ils rencontrent généralement est que les textes règlementant ces corps de métiers n'envisagent pas ce type de pratique pour lequel ils sont recrutés. Cela aboutit notamment à des interprétations des notions de « représentation » et de « cachet » manquant d'uniformité. Ce domaine n'est pas le seul à faire l'objet de la création d'usages, comme celui de la responsabilité de l'art.

⁴⁷⁰ Dont nous détaillerons les enjeux *infra*

Afin de formaliser ces usages et coutumes, il est essentiel de travailler dans la continuité de l'existant. Cela signifie qu'il faut prendre en compte les raisonnements juridiques qui existent, afin de les analyser et d'évaluer ce qui vaut la peine de perdurer et d'évoluer. La plupart des pratiques s'inscrivent dans cette logique et celles-ci pourraient tout à fait être pérennisées si force juridique leur était donnée. Cependant, une partie des pratiques évolue de manière indépendante. Cela s'explique d'une part, par l'indépendance de pensée des acteurs du milieu artistique, et une forme de secret préservé autour de leur profession et de leurs actes ; et d'autre part, cela tient aussi des différences de professions de l'art contemporain, particulièrement entre diffuseurs et producteurs. Lorsqu'un consensus est établi, la question se pose alors de savoir s'il est nécessaire de s'orienter vers une codification de ladite pratique. Le cas échéant, il faut déterminer comment les unifier pour leur donner force de droit (2).

2. L'unification des pratiques pour leur donner force de droit

C'est le travail des organisations professionnelles que d'unifier les pratiques caractéristiques du milieu professionnel qu'ils défendent (a), et d'analyser leur portée afin éventuellement de leur donner une légitimité en les édifiant comme des modèles de la profession à travers la rédaction de documents contractuels types (b).

a. L'action des organisations professionnelles

La principale organisation professionnelle de l'art contemporain est le CIPAC. Le CIPAC fédère dix-neuf organisations professionnelles et réseaux engagés pour le soutien à la création et la diffusion de l'art contemporain, dont les centres d'art, FRAC, artothèques, écoles supérieures d'art, bibliothèques, écoles préparatoires, écoles d'art, réseaux d'artistes, de résidence, de diffuseurs, collectifs d'artistes, mais aussi des représentants de commissaires d'exposition, critiques d'art, conservateurs, restaurateurs, enseignants d'écoles d'art et galeries. Toutes les professions ne sont pas représentées, mais le CIPAC travaille activement à une représentation maximale de tous ces acteurs, et une des prochaines étapes pourrait être l'intégration des médiateurs et producteurs d'art.

Entourés de représentants des professionnels de l'art contemporain pour chaque profession, le CIPAC se veut plateforme de réflexion. Il organise des rencontres et des ateliers, travaille sur les problématiques animant les acteurs de l'art contemporain et représente l'art contemporain dans les instances nationales et européennes. Le CIPAC fédère ses membres par l'organisation de rencontres professionnelles et un panel de formations visant à une professionnalisation des acteurs. Il constitue également une plateforme d'information. Le CIPAC a d'ailleurs fait une demande au Ministère de la Culture pour créer un Conseil national des professions de l'art contemporain, pour compléter son action et contribuer à l'officialisation de ce secteur. Le CIPAC et ses membres travaillent actuellement à l'élaboration d'une convention collective nationale dans lequel un tel Conseil jouerait un rôle primordial pour œuvrer en faveur de la structuration du secteur d'activité. Plusieurs chantiers sont d'une importance considérable comme celui de rédiger un répertoire des métiers de la convention (réussir à définir les métiers de l'art contemporain et recenser le nombre de personnes concernées est une des principales difficultés rencontrées). Organiser l'ensemble de ces professions est un vrai défi, parce que l'art est une activité assez individualiste, bien que des collectifs d'artistes existent. L'art contemporain n'est pas organisé comme l'industrie cinématographique où la production est dès le départ répartie entre les divers professionnels. La coproduction en art n'en est encore qu'à ses débuts et le chef d'orchestre des projets artistiques reste l'artiste. Dans le cas de

l'élaboration d'une convention collective nationale, les acteurs devront choisir entre plusieurs options. La première est de rattacher les professionnels de l'art contemporain à une convention préexistante en la prolongeant, ce qui permettrait une application rapide de la convention collective et constituerait une évolution des textes au regard de la réalité . La deuxième est celle de créer une annexe à ladite convention. Enfin, la troisième est celle de créer un nouveau texte, ce qui présente l'avantage d'adapter le texte au secteur en tous points. Les étapes clés d'une concertation sont les suivantes : (i) réunir les représentants des acteurs du secteur, (ii) porter le débat au niveau ministériel dans le cas de textes fondateurs et à valeur légale (en l'occurrence le débat sur la convention collective a été porté en commission paritaire mixte du ministère du travail), (iii) négocier le texte.

Le rôle des organisations professionnelles ne se concentre pas uniquement sur les évolutions législatives et réglementaires. Une partie de leurs efforts est portée sur la rédaction de documents pratiques propres aux professionnels de l'art contemporain. C'est le même schéma d'action qui a été utilisé pour formaliser des documents contractuels types. La formalisation de textes à valeur législative ou réglementaire est plutôt rare, et l'action des organisations professionnelles au regard des usages et coutumes du secteur professionnel est d'abord de permettre une concertation, et dans un second temps une éventuelle formalisation de ceux-ci dans les clauses des contrats spécifiques du secteur (b).

b. La concertation pour la rédaction de contrats types

La création contemporaine est un milieu où il est difficile d'allier règles strictes et pratique artistique, où les moyens financiers limités ont pour conséquence la tendance au délaissement du juridique. Le risque qui en découle est celui d'aboutir à des solutions marginales et aléatoires. Toutefois, c'est aussi un milieu qui se professionnalise et dont les acteurs ont conscience de la nécessité d'un cadre juridique stable, ce qu'illustre le travail du CIPAC. Ainsi, lors du colloque du 30 novembre 2012, le CIPAC a présenté une trame de contrat de production d'une œuvre d'art cofinancée. Cette trame est issue d'un travail mené pendant deux ans en collaboration avec des organisations représentatives d'artistes, de galeries, musées, FRAC et institutions, et d'une avocate spécialisée en propriété littéraire et artistique. La concertation de toutes ces personnalités de l'art contemporain a contribué à élaborer en modèle des usages et coutumes du secteur. Prenons donc l'exemple en détail de cette trame de contrat de production qui a aidé à mettre en mots et en forme les pratiques générées par la co-production publique de l'art contemporain.

Le contrat type proposé est conclu entre trois parties : un artiste, un centre d'art et une galerie. Les annexes font partie intégrante du contrat, elles ne sont pas accessoires et doivent être paraphées. En l'espèce cet écrit est constitutif d'un contrat de mandat entre la galerie et l'artiste, dont les modalités sont précisées. L'artiste s'engage à réaliser l'œuvre, et il mandate la galerie à titre exclusif pour la vente de l'œuvre. Elle participe à la promotion de son travail par sa contribution à la production de l'œuvre, puis elle confie l'œuvre à un centre d'art qui l'expose. La durée du contrat est volontairement plus longue que la durée de l'exposition, afin d'y inclure la durée du mandat de vente correspondant à la durée nécessaire pour récupérer les fonds. Est ensuite donnée une description précise de l'œuvre d'art. En sont alors données les spécificités, comme le fait de savoir si l'œuvre sera réalisée en un exemplaire unique ou en plusieurs exemplaires, en série limitée ou illimitée, et s'ils seront numérotés.

Le contrat prévoit le montant et la répartition du budget entre les partenaires au début du projet, et ce qu'il adviendra après la production de l'œuvre et sa mise en vente : la signature d'un état récapitulatif de l'ensemble des coûts qui servira de base pour la répartition du

prix de vente de l'œuvre d'art. Le contenu du budget prévisionnel est abordé et les détails chiffrés apparaissent en annexe au contrat. Les frais comprennent les dépenses relatives à la réalisation de l'œuvre, le suivi de fabrication ou de réalisation par l'artiste, les commandes de prestation de services à des tiers, l'achat des fournitures et matériaux, la location de locaux éventuelle, les frais d'hébergement, de repas et de transport de l'artiste nécessités par la production de l'œuvre (ou *catering*), et en cas d'œuvre composite, les droits de propriété intellectuelle à payer à des tiers⁴⁷¹. Les parties conviennent de la répartition des frais entre elles, du montant de l'avance sur frais de production fournie à l'artiste, et du calendrier de remboursement des frais de l'artiste. Le CIPAC n'a pas encore arrêté s'il faut privilégier la précision d'un montant hors taxes ou toutes taxes comprises. Lorsqu'on parle de montant hors taxes, il est obligatoire de préciser le taux de TVA applicable qui peut varier entre un taux normal et un taux réduit. On doit en revanche s'exprimer en montants nets au sujet d'apports en mécénat ou de subventions. Les obligations de chacune des parties et les sanctions en cas de non respect desdites obligations sont ensuite détaillées.

Le Centre d'art met à disposition de l'artiste les moyens matériels et humains nécessaires à l'exposition et à l'installation de l'œuvre sur le site de l'exposition. Il suit les instructions de l'artiste quant aux modalités de présentation de l'œuvre d'art, dans le respect du budget convenu et des contraintes de lieu, et préserve ces modalités d'exposition. Si l'œuvre est à vendre, il doit informer l'artiste dans un délai raisonnable d'une proposition d'acquisition, lequel ne saurait excéder une semaine dans le cadre de la vente de l'œuvre. C'est une notion à apprécier aux vues des usages et pratiques du secteur. Il est de nombreuses fois fait référence aux usages de la profession comme dans la description du rôle de la galerie qui a pour mission de vendre l'œuvre et d'exécuter le contrat de bonne foi, de la conserver et l'assurer si elle n'est pas vendue à l'issue de l'exposition,.

La vente ne pourra être conclue qu'avec l'accord de toutes les parties au contrat, et dans la pratique, le prix de vente est souvent fixé au minimum au triple du budget de production. Ce chiffre a été calculé et accepté par les représentants des divers organismes. Il correspond au seuil minimal nécessaire pour rembourser les coûts de production, payer l'artiste et la galerie et rentabiliser l'implication de chacun des acteurs. Le contrat prévoit la répartition du prix de vente entre les parties, permettant *a minima* de rembourser les coûts de production en-

⁴⁷¹ C'est une œuvre qui intègre un œuvre d'art préexistante, cela nécessite l'autorisation de l'artiste auteur de l'œuvre préexistante et une rémunération éventuelle (*cf supra*)

gagés. Souvent les centres d'art souhaitent un remboursement limité dans le temps (souvent à deux ou trois ans), et dans le montant (une quote-part du prix de vente ou du budget de production fixé lors de la négociation). Le calcul des remboursements dans une économie où il n'y a pas de chiffre d'affaire est complexe et souvent l'artiste vit grâce à sa rémunération et aux frais liés à la production de l'œuvre que de la vente de ses œuvres.

Il est utile de préciser que le cofinancement de l'œuvre n'emporte pas de transfert de propriété de l'œuvre ou de droits de propriété intellectuelle, l'artiste reste seul propriétaire de l'œuvre d'art. En arts plastiques il n'y a pas de cession légale et un producteur ne peut pas revendiquer de manière automatique et de par son statut des droits sur une œuvre.

Il faut également se préoccuper de la cession des droits d'exploitation de l'œuvre d'art. Si l'artiste est adhérent d'une société d'auteurs, cela signifie qu'il a déjà cédé des droits ou une partie de ses droits. Dans ce cas, la société de gestion collective doit agréer le contrat préalablement. Garantissant l'originalité de l'œuvre, l'artiste cède le droit d'exposer l'œuvre ou de la présenter au public, les droits de reproduction et de représentation nécessaires à la communication liée à l'exposition et à la valorisation de l'œuvre. Il est important de mentionner le droit d'exposition ou de présentation publique. Dans la plupart des cas, les centres d'art ne revendiquent aucun droits d'auteur et assez rarement la propriété matérielle de l'œuvre, mais simplement sa mise à disposition pour un temps donné.

La cession de ces droits nécessite en contrepartie une rémunération de l'auteur. En principe le droit d'auteur impose une rémunération proportionnelle de l'auteur. Bien qu'en pratique ce soit la rémunération la plus utilisée, la rémunération forfaitaire est une exception, envisageable lorsque l'exposition est gratuite ou lorsque l'exposition expose les œuvres de plusieurs artistes. Par respect pour le droit moral de l'auteur, des mentions liées à l'exposition de l'œuvre d'art doivent être apposées.

Les modalités de communication, de transport et d'assurance de l'œuvre d'art, la garantie d'éviction, la durée du contrat et les conditions de résiliation du contrat (une d'entre elles est le non respect par l'artiste des droits d'auteur d'autres artistes), la loi applicable et les tribunaux compétents ainsi que et la liste des annexes doivent aussi être abordées. Cette trame a vocation à être appliquée à toute autre structure, elle peut être complétée si des exploitations commerciales sont envisagées.

Il est utile de détailler les clauses contractuelles qui ont été négociées entre les professionnels des diverses branches de l'art contemporain pour comprendre les problématiques auxquelles ils ont voulu répondre. Cela prouve à quel point les acteurs de l'art contemporain cherchent à se forger une sécurité juridique, à travers la rédaction de contrats qui leur sont propres. En harmonisant leurs pratiques, ils limitent les pratiques divergentes et les incompréhensions. Le fait de rédiger des contrats-types est un facteur de sécurité indéniable. Ils peuvent alors se concentrer sur la négociation du budget et des modalités pratiques, tout en sachant que le contrat sera *a priori* équilibré, et sans avoir besoin de se soucier du respect effectif des droits de chacun. L'art contemporain se révèle difficilement saisissable par le droit, pour plusieurs raisons : il est exclu du domaine législatif, ou y est inclus de manière trop restrictive, la jurisprudence a peu statué sur son sort, et le droit n'a pas su évoluer pour prendre en compte ses mutations. Cette « discrétion juridique » ne contribue ni à l'élaboration d'une définition positive et juridique de l'art contemporain, ni au sentiment de sécurité juridique. Ce constat est d'autant plus problématique que l'art est fortement ancré dans les politiques publiques, et que les projets artistiques français actuels dépendent majoritairement des fonds publics. Il en résulte l'essor d'usages et coutumes basés sur la pratique. Ces pratiques, qui sont devenues communes à tous, créent de nouvelles possibilités pour ce secteur. Si elles remplissent les critères pour être caractérisés comme des usages et coutumes au sens juridique, alors elles en seront renforcées. Cette reconnaissance peut dans un premier temps prendre la forme d'un acquiescement de la part des organisations professionnelles, puis par la rédaction de documents types, et enfin éventuellement (mais cela est-il toujours souhaitable ?), par l'officialisation juridique par la loi ou le règlement. Force est de constater qu'en dehors de ces pratiques, lorsque le droit se mêle à l'art contemporain indirectement, il l'assimile à d'autres branches de la création, une manière plus simple pour lui d'appréhender ce domaine, mais souvent trop simpliste, aboutissant à des chevauchements de législation. Des pratiques intéressantes sont nées de l'inspiration de la production audiovisuelle, et d'autres peu souhaitables, sont issues de cet état de fait et pourrait contribuer à l'enrichissement du droit et des processus de création. Cette amélioration passerait par l'intégration d'usages et coutumes reconnus, dans les modes contractuels, les processus de commande artistique au sens large et surtout, ce qu'on nomme aujourd'hui « production artistique » (**Paragraphe 2**).

Paragraphe 2. Les prémices de nouvelles formes de contractualisation ou l'intégration officielle des usages et coutumes de l'art contemporain

La législation dans le secteur de l'art contemporain n'ayant pas évolué avec l'art, des règles d'autres domaines créatifs ont été appliquées à l'art contemporain sans ajustements. Ces pratiques ont abouti à des chevauchements de législations créateurs d'insécurité juridique. Ainsi, l'assimilation des règles du spectacle vivant et de l'audiovisuel aux arts plastiques et graphiques ne peut être réalisée parfaitement, des nuances doivent être apportées pour y intégrer les particularités de l'art contemporain (A). Ceci réalisé, ces disciplines peuvent être une grande source d'inspiration du domaine des arts plastiques. La commande artistique pourrait dès lors évoluer vers d'autres modèles contractuels plus proches de la réalité de l'art contemporain, en intégrant les usages et coutumes développés par les professionnels de ce secteur (B).

A. La différenciation des règles du spectacle vivant et de la production audiovisuelle

On l'a vu, l'art contemporain n'entre plus dans la catégorie des Beaux-Arts et la classique définition de l'art est aujourd'hui trop restrictive pour pouvoir englober toutes ses formes et innovations. Le champ de l'art contemporain est très large, il englobe de plus en plus de disciplines artistiques au-delà des arts graphiques et plastiques. On compte performances, installations et productions audiovisuelles dans de nombreuses expositions. Les artistes plasticiens s'initient à toutes disciplines, l'art contemporain devient transverse, se rapprochant du spectacle vivant et de l'audiovisuel. C'est pourquoi le droit ne saisissant pas toute la complexité de l'art contemporain a tendance à le rapprocher du spectacle vivant sans pour autant lui en donner toutes les prérogatives, créant des vides juridiques sujets à interprétation (1). Le droit fait également des parallèles avec la production audiovisuelle, véritable source d'inspiration contractuelle pour les professionnels de l'art contemporain (2).

1. L'assimilation partielle et discutable à certaines règles du spectacle vivant

Les professionnels de l'art contemporain sont quotidiennement soumis à des problématiques identiques à celles des entrepreneurs de spectacle, et la plus importante d'entre elle est la gestion des intermittents. Tant les artistes que les techniciens travaillant sur les montages des expositions et des projets artistiques peuvent dépendre de ce régime. Les deux problématiques principales que nous allons simplement évoquer pour mettre en lumière les similitudes existant entre ces deux domaines de la création, et dont les tenants et aboutissants pourraient faire l'objet d'une thèse à part entière, sont d'une part celle de l'embauche d'intermittents du spectacle dans les projets d'art graphique et plastique (a), et d'autre part celle de la licence d'entrepreneur de spectacle pour les institutions et producteurs d'art (b).

a. L'embauche d'intermittents du spectacle à l'occasion de l'art contemporain

Le régime des intermittents concerne tant les « artistes » du spectacle que les techniciens du spectacle qui travaillent à l'accrochage des œuvres, au montage des divers éléments des œuvres d'art (leur soudage, boulonnage, etc.) ou encore à la mise en place de la scénographie. Ils agissent sur les instructions de l'artiste, du directeur artistique et du producteur d'art ou du commanditaire lui-même. Il n'est pas rare qu'il soit fait appel à des artistes chorégraphes ou interprètes lors d'une exposition d'art contemporain, de la création d'un événement, voire d'une commande d'œuvre d'art. L'art contemporain intègre régulièrement des performances, des danses, de la musique, ou toute autre forme de spectacle vivant.

Par exemple dans la rétrospective portant sur l'œuvre-opéra *Coucou Bazar* de Dubuffet au Musée des arts décoratifs de Paris à l'automne 2013, les interprètes se succédaient dans des costumes imaginés par l'artiste et restaurés pour l'occasion. Il fallait donc embaucher les danseurs interprètes et des costumières. Un an plus tôt, le même musée abritait la rétrospec-

tive Jean-Paul Goude, dans laquelle déambulaient des danseuses *Berioskas*⁴⁷². Le musée avait alors dû embaucher des danseuses, une costumière et un chorégraphe pour l'occasion.

De ces situations naissent plusieurs difficultés. Tout d'abord, les intermittents « artistes » ne peuvent être embauchés par des non-professionnels du spectacle que pour un nombre de représentations limité. Au-delà de six représentations par an, un organisateur de spectacle doit faire une demande d'obtention de licence d'entrepreneur de spectacles à la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) dont il dépend. Or la définition d'une représentation est telle qu'une performance prévue en continu à la journée est composée de multiples représentations. Le quota de six représentations par an est donc rapidement dépassé. C'est pourquoi la DRAC incite de nombreux musées à faire la demande d'une telle licence. Nous aborderons les enjeux liés à la licence d'entrepreneur de spectacles ci-dessous, mais il faut préciser qu'il est impossible d'embaucher des artistes intermittents en dehors de ce régime, et que les potentiels employeurs issus de l'art contemporain se trouvent régulièrement face à cette problématique sans pouvoir y apporter de réponse satisfaisante. Il serait possible en revanche d'embaucher des techniciens du spectacle sans licence d'entrepreneur du spectacle, et en dehors du système de six représentations par an puisqu'ils peuvent travailler en dehors de la mise en œuvre de spectacles vivants à proprement parler, c'est-à-dire lors de représentations de théâtre ou de prises de vue sur un plateau de cinéma.

Les employeurs doivent alors se soumettre au droit du travail « classique » et ne peuvent proposer que des contrats à durée déterminée (CDD) ou indéterminée (CDI). Le CDD d'usage, contrat des intermittents du spectacle, est donc à proscrire. Or dans la pratique, les techniciens sont inscrits au régime des intermittents et refusent les projets s'ils ne peuvent bénéficier d'un CDD d'usage comptabilisant leurs heures auprès de l'assurance chômage⁴⁷³. Les professionnels de l'art contemporain font pourtant appel à eux pour participer à un projet culturel, qui, s'il est qualifié d'art contemporain, est caractérisé par son interdisciplinarité. Faut-il comprendre que le ministère de la culture exclut de fait le spectacle vivant de l'art contemporain, et les intermittents des arts plastiques et graphiques ? Cela entre en contradic-

⁴⁷² Annexe 35

⁴⁷³ Article D. 1242-1 du Code du travail

tion avec l'art contemporain en lui-même qui prend des formes variées émanant de toutes sphères de création.

Une des solutions envisagées est que les producteurs d'art et les musées passent par l'intermédiaire de sociétés détentrices d'une licence d'entrepreneur de spectacle pour embaucher ces artistes et techniciens. Se mettent alors en place de nouveaux réseaux et des sociétés filiales de structures ne disposant pas de la licence d'entrepreneur de spectacle. Les structures qui en sont dépourvues n'ont accès qu'au système de l'embauche occasionnelle. Or les structures de l'art contemporain pourraient être intégrées au système de l'entrepreneuriat de spectacles, puisque leurs activités se font multiples et de plus en plus diversifiées. On fait face au paradoxe consistant à qualifier une activité d'art contemporain de spectacle vivant, sans lui donner les moyens juridiques de s'exprimer. C'est en cela que le droit doit gagner en cohérence. Néanmoins, cela nécessiterait de revoir l'ampleur du dispositif de la licence d'entrepreneur de spectacle et son contenu au regard des mécanismes de production de l'art contemporain (b).

b. L'étroitesse du champ d'application de la licence d'entrepreneur de spectacle

Les entrepreneurs de spectacles vivants sont les organismes qui assurent la présence physique d'au moins un artiste du spectacle percevant une rémunération, en vue de la représentation en public d'une œuvre de l'esprit. Est entrepreneur de spectacles vivants toute personne qui exerce une activité d'exploitation de lieux de spectacles, de production ou de diffusion de spectacles, seul ou dans le cadre de contrats conclus avec d'autres entrepreneurs de spectacles vivants, quel que soit le mode de gestion, public ou privé, à but lucratif ou non, de ces activités. L'exercice de l'activité d'entrepreneur de spectacles vivants est soumis à la délivrance d'une licence d'entrepreneur de spectacles vivants d'une ou plusieurs catégories (exploitation de lieu de spectacle, production, diffusion). Elle a été instituée par l'ordonnance du 13 octobre 1945 établissant la réglementation du spectacle vivant. Cette réglementation a été singulièrement modifiée par la loi n°99-198 du 18 mars 1999 puis par ses textes d'application. Dans le cadre de la transposition de la directive européenne sur les services, la législation concernant cette licence a été amendée par l'article 12 de la loi du 21 mars 2011, ainsi que par le décret du 23 août 2011 portant notamment sur les organisateurs de spectacles établis hors de France. Toutes les dispositions concernant la licence d'entrepreneur de spectacle sont intégrées au sein du Code du travail.

Selon cette définition, un producteur d'art contemporain pourrait bénéficier de la licence d'entrepreneur de spectacles s'il est en mesure d'assurer la présence d'un artiste du spectacle rémunéré, en vue de la représentation au public d'une œuvre de l'esprit. Il est en revanche assez rare que ledit producteur dispose d'une salle de spectacle lui appartenant, mais cette condition n'est obligatoire que pour l'obtention de la licence d'exploitation de lieu de spectacle ou de diffuseur. Concrètement, parmi les professionnels de l'art contemporain, seuls les musées sont amenés à disposer de cette licence. La DRAC exclut de fait les producteurs d'art, médiateurs et galeristes, sur directive du Ministère. Les éléments de preuve demandés dans le dossier pour faire la demande de licence d'entrepreneur de spectacle sont les suivants : un descriptif des activités envisagées au sein de la structure, la convention collective appliquée à la personne morale dont le représentant demande la licence, un *book* ou carnet de références des spectacles déjà réalisés et un calendrier prévisionnel des représentations à venir.

Ces différents éléments sont des indices permettant d'octroyer ou non la licence à celui qui en fait la demande. Les spectacles réalisés dans le cadre de performances d'art contemporain, d'expositions ou d'autres événements s'apparentent au spectacle vivant, mais les instances « décideurs » ne l'entendent pas de cette oreille. Cela ne permet pas pour autant à ceux qui les mettent en œuvre de revendiquer les agréments et capacités des acteurs du monde du spectacle.

Alors que les secteurs sont de moins en moins cloisonnés dans la créativité, les structures culturelles restent quant à elles cloisonnées et regroupées dans des cases bien définies dont elles ne peuvent s'échapper. D'un côté les actes artistiques sont bien assimilés par la loi à du spectacle vivant, de l'autre, les structures qui les mettent en œuvre sont exclues du système du spectacle vivant. L'affaire est trop cloisonnée pour être entendue correctement. Les structures de l'art contemporain devraient être ouvertes, sans distinction, aux capacités de producteur de spectacle ou cela nécessiterait d'accorder un champ d'action supplémentaire aux professionnels intermittents, ce qui irait à l'encontre de la politique actuelle⁴⁷⁴. Cela pourrait donner le jour à des structures culturelles polyvalentes, véritables lieux de création.

Assimiler partiellement l'art aux autres domaines de la création est en ce cas réducteur et entrave la création. Les formes de spectacle vivant que l'on trouve dans l'art contemporain sont les jeux de lumières, les danses et chorégraphies, voire même la participation d'artistes à des opéras et ballets, comme l'artiste JR qui, au mois de mai 2014, a élaboré une chorégraphie pour le New York Opéra Ballet à l'instar de Picasso qui avait contribué aux décors du ballet « *Parade* », sur un thème de Jean Cocteau, en réalisant le rideau de scène intitulé « *La dépouille du Minotaure en costume d'Arlequin* »⁴⁷⁵.

L'art contemporain se rapproche aussi régulièrement de la production audiovisuelle et cinématographique, par l'élaboration de projets filmés et de séquences audiovisuelles. De nombreux artistes issus des arts plastiques et graphiques se sont intéressés au neuvième art, à commencer par Dali et Buguel, et aujourd'hui Ange Leccia. Dans ce cas, on n'assiste pas à

⁴⁷⁴ J-P DOMERGUE, *Les intermittents du spectacle*, Répertoire de droit du travail, mars 2010, mise à jour mars 2014

⁴⁷⁵ Annexe 36

une assimilation des règles du cinéma, mais plutôt à une inspiration de ses modèles contractuels et financiers qui laissent entrevoir une nouvelle ère pour l'art contemporain (2).

2. Inspiration et similitudes avec la production audiovisuelle

La production audiovisuelle et la production d'art contemporain ont ceci de commun qu'elles ont le goût des relations contractuelles multiples caractérisées par la présence d'un seul propriétaire de l'œuvre d'art (a) et des schémas financiers complexes œuvrant à la répartition intelligible des risques financiers entre les parties, tout de même différenciés par leur manière de traiter les droits d'auteur (b).

a. Des relations contractuelles multipartites

La coproduction est le nouvel enjeu de l'art contemporain du simple fait qu'aujourd'hui, la commande d'œuvre d'art bénéficie de budgets réduits et que les partenaires financiers se regroupent afin d'y remédier. Les partenaires financiers deviennent alors partenaires de production. Financer une œuvre en création n'est pas la priorité des commanditaires publics, mais reste celles des centres d'art et des FRAC. C'est pourquoi de plus en plus de coproduction d'œuvres d'art sont initiées, se calquant en partie sur le schéma de la coproduction audiovisuelle. La production de l'œuvre est de plus en plus fréquemment répartie entre l'artiste ou son studio ; le commanditaire, qu'il soit musée ou collectivité territoriale ; et un investisseur privé, qu'il soit producteur d'art, galeriste ou autre.

Le contrat de coproduction est un contrat multipartite, où les risques et le budget sont partagés. L'artiste s'engage artistiquement, ce qui lui donne l'opportunité de produire une de ses œuvres. Il peut simultanément mandater une galerie pour exposer l'œuvre, la vendre et

participer aux frais de production, et inclure un musée ou centre d'art dans le projet, dans ce cas cela devient un contrat de coproduction. Le musée peut intervenir en exposant l'œuvre ou en participant au budget d'une manière ou d'une autre. Le fait que le contrat soit multipartite a pour conséquence que toute modification doit faire l'objet d'un accord de la part de toutes les parties. L'artiste s'engage à réaliser l'œuvre et à la transmettre au musée ou à la personne qui l'expose selon le calendrier défini ensemble. Il doit respecter le budget qui est mis à sa disposition, le calendrier et les échéances définies ainsi que les dispositions techniques et logistiques du lieu. Le musée ou centre d'art met à disposition de l'artiste le lieu tel que convenu, en amont de l'exposition pour le montage de la ou des œuvres, avec une équipe de montage. Il s'engage à respecter les modalités de présentation de l'œuvre préconisées par l'artiste pour son exposition et il assure la maintenance et la conservation de l'œuvre pendant toute cette durée. Tandis que la galerie ou le producteur d'art s'engage le plus souvent à réaliser l'œuvre aux côtés de l'artiste et fait transiter l'argent entre les contributeurs financiers et les producteurs de l'œuvre d'art. Elle gère également l'assurance de l'œuvre.

Contrairement au contrat audiovisuel, la participation d'une galerie, d'un musée, ou de tout autre partenaire ne change rien au fait que l'artiste soit le seul propriétaire de l'œuvre, y compris au sens des articles L132-23⁴⁷⁶ et L213-1 du Code de la propriété intellectuelle⁴⁷⁷ qui couvrent la notion de producteur d'œuvre audiovisuelle ou de phonogramme. Par exemple, le contrat de production audiovisuelle est régi par certaines dispositions spécifiques qui prévoient la cession exclusive des droits patrimoniaux au producteur⁴⁷⁸. Dès le moment où il lance la production, il est investi des droits d'auteur. C'est une présomption de cession de par la loi, indépendamment de l'existence d'un contrat. Les droits concernés dans un film concernent certains auteurs types : le réalisateur, le scénariste, les auteurs de la musique, et des dialogues, etc., qui sont automatiquement considérés comme co-auteurs du film. L'objectif de cette disposition est de favoriser la production de films.

⁴⁷⁶ L132-23 « *Le producteur de l'œuvre audiovisuelle est la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre.* »

⁴⁷⁷ L213-1 « *Le producteur de phonogrammes est la personne, physique ou morale, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence de son. L'autorisation du producteur de phonogrammes est requise avant toute reproduction, mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, ou communication au public de son phonogramme autres que celles mentionnées à l'article L. 214-1.* »

⁴⁷⁸ Article 132-24 du Code de la propriété intellectuelle

En ceci, l'art contemporain se distingue des autres domaines culturels. La multiplicité des parties contribuant à la réalisation de l'œuvre ne l'emporte jamais sur le partage des droits de propriété intellectuelle. L'artiste est le seul détenteur des droits sur l'œuvre, et s'il la vend, il partagera probablement les droits patrimoniaux avec le nouveau propriétaire dans le cadre d'une cession de droit formalisée par un écrit, mais en aucun cas le droit moral qu'il détient sur son œuvre. En réalité, cela se conçoit puisque l'œuvre d'arts plastiques n'a qu'un seul créateur. Effectivement, bien que les acteurs participant à sa réalisation technique se multiplient, ils agissent sur les instructions de l'artiste, ce qui n'est pas le cas des œuvres audiovisuelles qui combinent les talents d'un auteur de script, d'un ou plusieurs réalisateurs, de metteurs en scène ou de la création de phonogramme où les musiciens se confrontent à la partition écrite par le compositeur. L'œuvre d'art plastique n'a qu'un seul créateur : l'artiste, et lorsque plusieurs artistes sont à son origine, l'œuvre est dite collective. En revanche une cession de droits d'auteur doit être convenue pour couvrir les droits d'exposition, les droits de reproduction attachés aux supports de communication et les droits de représentation de l'œuvre sur le site internet ou sur tous supports de diffusion. En contrepartie de la cession de ces droits, la personne qui expose l'œuvre doit se conformer à l'établissement de certaines mentions obligatoires respectueuses du droit moral de l'auteur. Traditionnellement, il doit mentionner le nom de l'œuvre et de son auteur sur un cartel situé aux côtés de l'œuvre.

La partie budgétaire du contrat est la plus importante, pour garantir des relations saines entre tous ces acteurs. Quelles que soient leurs obligations et leur rôle, la claire répartition du risque financier entre les porteurs de projet est primordiale. On s'aperçoit que cette répartition est analogue dans les projets d'art contemporain et d'œuvres audiovisuelles, bien qu'ils n'agissent pas à la même échelle budgétaire (b).

b. Une répartition analogue du risque financier entre les porteurs de projet

Comme la Cour de cassation le rappelle dans une décision de 2012, il faut différencier dans la production audiovisuelle le producteur prenant le risque financier de l'opération qui est à l'origine du projet, des simples exécutants et prestataires auxquels est déléguée la réalisation technique du projet audiovisuel⁴⁷⁹ :

« Le producteur d'une œuvre audiovisuelle est la personne physique ou morale qui a la responsabilité de la réalisation de l'œuvre et en assume notamment les risques financiers ; alors que le producteur exécutif n'est qu'un prestataire technique chargé de la fabrication matérielle de l'œuvre ».

C'est donc au producteur de répondre de la production de l'œuvre audiovisuelle et particulièrement de son financement. Il en assume donc le risque financier à l'égard des dépenses engagées par le producteur exécutif. La situation est analogue dans la production, dans le domaine des arts plastiques et graphiques. Il faut différencier le commanditaire, ou maître d'ouvrage, du producteur ou médiateur auquel est délégué la réalisation technique de l'œuvre d'art. Ce dernier propose en amont du projet un budget prévisionnel au commanditaire dans les limites financières qui lui sont imposées, que le maître d'ouvrage approuve en appréciant le risque qu'il prend.

En matière de coproduction, le risque financier peut être réparti directement entre les producteurs lorsque leur engagement est similaire, et que tous acceptent de prendre un risque financier. Il y a alors plusieurs producteurs, et tous ont une mission allant au-delà de la simple exécution de prestations. Le budget est la pièce comptable qui exprime la répartition du risque financier entre les porteurs du projet. Tout ce qui le concerne doit être fixé en amont dans le contrat. Le montant et le contenu du budget sont à définir précisément, et pour chaque modification, l'apport de chacune des parties doit être clarifié. La manière d'écrire les sommes en jeu est également primordiale. On privilégie la formulation de montants hors taxes (HT), plu-

⁴⁷⁹ Com, 14 nov 2012, n°12-21.276, Philippe ALLAEYS, « Définition du producteur de l'œuvre audiovisuelle : l'initiative et le risque pris dans la création de l'œuvre », Dalloz actualité, 6 décembre 2012

tôt que de montants toutes taxes comprises (TTC), pour une meilleure lisibilité. Le taux de TVA est précisé pour chaque type de prestation. On rappelle qu'un taux de TVA réduit à cinq virgule cinq pourcent est appliqué aux prestations artistiques comme les droits d'auteur, mais que le taux de TVA normal à vingt pourcent s'applique aux prestations de service⁴⁸⁰. Les prestations effectuées pour le montage de l'œuvre d'art, pour l'exposition et sa communication sont, elles, taxées à hauteur de vingt pourcent. L'argent apporté par les différentes parties au contrat et les prestations qu'elles effectuent seront évaluées financièrement au regard de ce taux de TVA. On parle en revanche de sommes « nettes » pour tout versement de sommes issues du mécénat ou de subventions, ou pour l'évaluation de toute forme de mécénat de compétences.

Un des acteurs (ou plusieurs d'entre eux) peut fournir une prestation en nature et ne pas se faire rémunérer pour cela, y compris au moment du remboursement des frais occasionnés par le projet. Il peut opter pour le mécénat de compétences en proposant le service de ses équipes pour le projet. Dans ce cas, il faut évaluer financièrement la prestation en montant net. Toutes ces sommes nettes doivent être allouées à une personne bénéficiaire du mécénat⁴⁸¹.

Dès lors, la répartition des sommes engagées doit prendre en compte ces paramètres. Il n'est pas rare que ces sommes issues du mécénat et des subventions transitent par un seul des acteurs, la plupart du temps associatif (il faut que l'entité réceptrice soit éligible au régime du mécénat). Pour autant, ce n'est pas toujours la même personne qui engage les sommes au profit du projet, il faut donc trouver un moyen de faire transiter les sommes sans application de la TVA, ce qui s'apparente à du mandat, problématique que nous aborderons plus loin dans notre raisonnement. Le calendrier des échéances de paiement et le détail de toute transaction doit être respecté pour répondre aux obligations de chacun. Si l'œuvre a vocation à être vendue ensuite, il doit être fait état de la répartition future du prix de vente entre les parties au contrat,

⁴⁸⁰ Article 278 du Code général des impôts, depuis le 1^{er} janvier 2014 (auparavant, taux à 19,6%)

⁴⁸¹ Les conditions nécessaires à cela sont :

1. Le bénéficiaire doit être un organisme d'intérêt général

Cette condition est remplie si : l'activité est non lucrative et non concurrentielle, la gestion est désintéressée, l'activité ne profite pas à un cercle restreint de personnes.

2. L'œuvre doit être d'intérêt général

la logique voulant que la somme soit répartie en fonction de l'investissement financier émis lors de la production de l'offre. *A minima*, doit être prévu le remboursement des coûts de production à chaque entité ayant participé au projet. Les budgets prévisionnel et définitif doivent être annexés au contrat.

Les similitudes de la production artistique avec la production audiovisuelle sont nombreuses parce que les acteurs de l'art contemporain s'en inspirent. On s'aperçoit d'ailleurs à l'aune de cette étude des ressemblances frappantes entre les arts plastiques et graphiques, le spectacle vivant et la production audiovisuelle. Il n'est donc pas étonnant que les professionnels se servent d'outils communs pour régir la production d'œuvres, quel que soit leur format. Le droit doit prendre conscience de cet état de fait. Ainsi, les producteurs d'œuvres d'arts plastiques peuvent être rapprochés des entrepreneurs de spectacle dans certains cas, ou encore de producteurs audiovisuels. C'est pourquoi ils « piochent » dans les législations de ces deux autres domaines culturels que le droit encadre beaucoup plus clairement. Il est temps pour le juriste d'envisager d'assumer ces ressemblances et de les intégrer dans la pratique juridique (B).

B. L'intégration des usages et coutumes de l'art contemporain par l'évolution des contrats de production

La production d'un spectacle vivant, d'un long ou court métrage ou encore d'une œuvre d'art sont en principe assez distincts. Le contrat de production exécutive diffère du contrat de diffusion ou encore du contrat de commande. Pourtant, le contrat de coproduction que l'on trouve dans les arts graphiques et plastiques se rapproche du contrat de production exécutive de l'audiovisuel. Dans ce type de situation, la réalisation ou production de l'œuvre est confiée à l'une des parties au contrat, la conception artistique relevant de l'artiste, et l'exposition du résultat final étant du ressort d'un lieu d'exposition ou du propriétaire du support matériel de l'œuvre. La première relation s'apparente à un contrat de mandat, qui est le contrat phare de la relation de coproduction d'une œuvre d'art qui tend à supplanter le clas-

sique contrat de commande d'œuvre (1). Ce dernier est en passe de devenir un contrat multipartite de coproduction sous-tendant d'autres relations contractuelles. Serait-ce le nouvel enjeu de l'art contemporain ? (2)

1. Evolution du contrat de commande au contrat de mandat

Le classique contrat de commande (a) a tendance à être supplanté par de multiples contrats et des relations de coproduction impliquant la délégation de l'acte technique par un mandat à une autre personne que l'artiste (b).

a. Du classique contrat de commande

Initialement la création d'une œuvre d'art se fait *via* un contrat de commande d'œuvre. Ce contrat est un classique du monde de l'art. Aujourd'hui les coproductions se multiplient, comme nous l'avons vu, ce qui engendre la création de nouveaux modèles contractuels. Inspiré du monde du cinéma, le contrat de coproduction régit les relations entre les divers intervenants à la création de l'œuvre d'art. Le producteur ou réalisateur de l'œuvre, ou l'entité qui engage les frais pour la création de l'œuvre d'art, se voit confier une mission relevant du contrat de mandat. C'est par lui que les sommes d'argent vont transiter. Pour continuer le parallèle avec l'industrie audiovisuelle, on peut considérer que cette mission s'apparente à celle du producteur exécutif qui est mandaté par le producteur délégué, lequel détient la responsabilité financière du projet.

Le processus de création d'une œuvre est initié soit par l'artiste lui-même, soit par un commanditaire. Dans le premier cas l'acheteur choisit l'œuvre terminée et proposée à la vente pour un certain prix, il n'a donc pas son mot à dire sur le processus créatif. Au contraire dans

le second cas lorsqu'une œuvre de l'esprit est créée à la demande d'une personne en particulier, elle fait l'objet d'un contrat reflétant les volontés de l'artiste et du commanditaire.

Le contrat de commande d'œuvre est le contrat par lequel une personne rémunère une autre personne pour la réalisation d'un travail de création. Selon l'article 1101 du Code Civil, le contrat est une convention par laquelle une ou plusieurs personnes « *s'obligent envers une ou plusieurs autres, à donner, à faire ou à ne pas faire quelque chose* ». Les parties sont étroitement liées entre elles par une convention et sont soumises à des obligations l'une envers l'autre⁴⁸². Selon le type de contrat envisagé, les obligations diffèrent. Le choix du montage contractuel varie en fonction des personnes impliquées dans la commande. C'est pourquoi une commande d'œuvre à un artiste par une personne privée pourra être qualifiée de contrat d'entreprise, dont les enjeux sont fort différents des enjeux du contrat de mandat, tandis qu'un contrat conclu avec une personne publique fera vraisemblablement partie de la catégorie des marchés publics. Comme nous le rappelle Marie Cornu⁴⁸³, le contrat de commande d'œuvre d'art, ou d'acquisition d'une œuvre d'art à créer est un contrat d'entreprise. C'est une solution constante depuis l'arrêt Whistler⁴⁸⁴, évinçant la qualification de contrat de vente de chose future. Le critère pour les distinguer est celui du travail spécifique réalisé pour les besoins particuliers d'un client⁴⁸⁵ : « *il y a contrat d'entreprise lorsque les produits fabriqués ne répondent pas à des caractéristiques définies à l'avance mais sont destinées à répondre aux besoins particuliers exprimés par le client*⁴⁸⁶ ». Le contrat d'entreprise est régi par les articles 1787 et suivants du Code civil relatifs au louage d'ouvrage et d'industrie. C'est un contrat par lequel l'une des parties, l'entrepreneur, s'engage à faire quelque chose pour l'autre, le maître de l'ouvrage, moyennant un prix convenu entre elles. L'entrepreneur crée une valeur, en l'occurrence l'œuvre d'art, qu'il transmet au maître de l'ouvrage ou au commanditaire. Le contrat n'est soumis à aucune forme particulière, il est présumé conclu à titre onéreux⁴⁸⁷. Il n'y a pas

⁴⁸² Article 1134 du Code civil

⁴⁸³ *L'art et le droit, cf supra*

⁴⁸⁴ Civ, 14 mars 1900, DP1900.1, p497, rapp. RAU in *Droit, œuvres d'art et musées – protection et valorisation des collections*, (cf supra)

⁴⁸⁵ Civ 3^{ème}, 5 février 1985, D1986.499, note J. HUET

⁴⁸⁶ Pascal PUIG, *Contrats spéciaux*, Editions Dalloz, Paris, 2009, Hypercours, p496

⁴⁸⁷ Civ 3e, 17 décembre 1997 n° 94-20.709 « *Attendu que le louage d'ouvrage est un contrat par lequel l'une des parties s'engage à faire quelque chose pour l'autre, moyennant un prix convenu entre elles* »

de rapport de subordination entre les parties, le contrat ne peut donc être qualifié de contrat de travail⁴⁸⁸. Enfin, la dernière des particularités du contrat de commande est que « *bien que propriétaire de l'ouvrage matériel, le maître d'ouvrage doit, pour ces catégories d'œuvres, respecter le droit que conservent sur elles leurs auteurs* ».

Au-delà des obligations essentielles inhérentes au contrat, comme la livraison de la chose et le paiement du prix sans lesquels un contrat réel ne saurait exister, il existe des obligations implicites ou plus complexes relevant de la nature artistique de la prestation. Quoiqu'il en soit, l'exigence minimale est de trouver dans le contrat un équilibre dans lequel toutes les parties puissent se retrouver. On parle alors d'économie générale du contrat⁴⁸⁹.

Se trouvant dans une branche créatrice du droit, il n'y a pas d'issue prédestinée à ces situations, ce qui laisse planer une atmosphère d'incertitude. L'œuvre d'art a ceci de particulier que c'est un bien ne pouvant être totalement prédéfini dans un contrat, au nom de la liberté de son créateur. Comment la liberté de création et le droit des contrats peuvent-ils être conciliés ? Les enjeux en la matière sont multiples. L'objet du contrat est l'œuvre de l'esprit, elle ne correspond donc pas à des critères contractuels précis permettant de l'identifier. D'autant plus dans le cas de l'art contemporain où l'œuvre ne prend plus une forme classique comme un tableau ou une sculpture. Le commanditaire doit-il accepter un risque d'être déçu, que l'œuvre ne corresponde pas à ce qu'il avait imaginé au moment du passage de la commande ? Dans les transactions liées à l'art, il est essentiel de déterminer et délimiter la place de l'artiste et de son œuvre au regard du droit et du champ contractuel. On s'aperçoit par ailleurs que l'acte technique, qui suit l'acte artistique, est de plus en plus souvent délégué à un prestataire, producteur ou médiateur par un mandat (b).

⁴⁸⁸ Georges VERMELLE, *Droit civil, les contrats spéciaux*, 5e édition, Mementos Dalloz, Paris, 2006, p132

⁴⁸⁹ Com, 15 février 2000, Bull civ IV n°29 « *les juges du fond écartent à bon droit une clause contractuelle en contradiction avec l'économie générale de la convention* »

b. À la délégation de l'acte technique de l'art par le mandat

Si le contrat de mandat dans la création artistique est utilisé pour réaliser une œuvre d'art, il ne peut l'être pour le même type de relation contractuelle qu'un contrat de commande. Il est utilisé la plupart du temps pour cadrer la réalisation d'œuvres coproduites, ou *a minima*, cofinancées. L'enjeu ne porte pas sur la réponse artistique spécifique apportée à un besoin particulier que le commanditaire a défini en amont, mais sur la nature des tâches mandatées et la preuve par écrit de leur réalité.

Le mandat est défini par l'article 1984 du Code civil comme l'acte par lequel une personne donne à une autre le pouvoir de faire quelque chose pour le mandant et en son nom. En l'occurrence, cela peut être le fait pour un artiste de donner mandat à un médiateur pour réaliser l'œuvre qu'il a conçue. Dans le cadre d'un marché public, un mandat consiste en ce que le maître de l'ouvrage confie à un mandataire l'exercice en son nom et pour son compte, de toute ou partie de certaines attributions, dans la limite du programme et de l'enveloppe financière prévisionnelle⁴⁹⁰. Parmi les attributions que le maître de l'ouvrage public peut mandater, on inclut la définition des conditions administratives et techniques selon lesquelles l'ouvrage sera étudié et exécuté, la préparation du choix du maître d'œuvre, la signature du contrat de maîtrise d'œuvre, après approbation du choix du maître d'œuvre par le maître de l'ouvrage, et la gestion du contrat de maîtrise d'œuvre. Le mandataire n'est tenu envers le maître de l'ouvrage que de la bonne exécution des attributions dont il a personnellement été chargé par celui-ci. Le mandataire représente le maître de l'ouvrage à l'égard des tiers dans l'exercice des attributions qui lui ont été confiées, jusqu'à ce que le maître de l'ouvrage ait constaté l'achèvement de sa mission dans les conditions définies par la convention. Le mandat a été envisagé

⁴⁹⁰ Le contrat de mandat, tel que défini par la loi n° 85-704, est un marché public de services au sens de la directive 2004/18/CE du 31 mars 2004. Par son art. 3-7°, le code des marchés publics 2001 avait exclu les contrats de mandat de son champ d'application cependant cette disposition a été annulée par le Conseil d'État (Conseil d'État, 5 mars 2003, n° 233372, UNSPIC). Avec le code des marchés publics 2006, les règles applicables aux marchés de service se répartissent entre les articles 29 et 30 dudit code. Ces règles reprennent la distinction de la directive 2004/18/CE du 31 mars 2004 entre les services énumérés à son annexe II-A, et ceux listés à son annexe II-B. En effet, les obligations de mise en concurrence et de publicité préalable diffèrent selon que les services rendus au pouvoir adjudicateur figurent à la liste de l'annexe II A ou II B de la directive 2004/18/CE du 31 mars 2004.

au départ pour la réalisation d'un ouvrage, pour être ensuite élargi aux prestations de service de manière plus générale.

En matière de production audiovisuelle, c'est le fait pour le producteur délégué de transférer au producteur exécutif le tournage du film. Il encadre la production, joue un rôle de gestionnaire, mais n'endosse pas la responsabilité qui est laissée au mandant et n'est pas détenteur des droits de production du film.

Quelle que soit la situation, le contrat ne se forme que par l'acceptation du mandataire, et sa preuve se fait par écrit⁴⁹¹. C'est un contrat strictement encadré par la loi, et ceux qui le mettent en œuvre sont soumis à une application stricte ainsi qu'à une transparence financière exemplaire. Le principal risque induit par ce type de contrat est de manquer de transparence et de moyens de prouver cette transparence. Le mandat détaille précisément la mission à réaliser, puisque le mandataire est un exécutant. Tandis que dans le contrat de commande d'œuvre, la part de risque artistique est intrinsèque, tant dans le choix et la réalisation de l'œuvre que dans la gestion de son devenir, à travers le transfert de propriété et le transfert des droits d'auteur sur l'œuvre. Nous prendrons deux exemples pour illustrer l'utilisation du contrat de mandat dans l'art contemporain et ses enjeux.

Le premier est celui de l'exposition Photoquai pour laquelle le musée du Quai Branly a demandé à une société de production d'agir en son nom et pour son compte pour contractualiser avec les artistes. C'est une situation de mandat dans le cadre d'un marché public d'exposition d'œuvres, dont certaines ont été commandées pour l'occasion. Le second est le mandat existant entre deux entités privées, dans le cadre de la coproduction de deux œuvres par l'artiste et un médiateur, exposées au Centre Georges Pompidou et sous la pyramide du Louvre.

Dans le cadre du « *Marché de prestation de coordination, de gestion opérationnelle, et de production déléguée de la Biennale de photographie Photoquai pour son édition 2013* », le

⁴⁹¹ Article 1341 du code civil « *Il doit être passé acte devant notaires ou sous signatures privées de toutes choses excédant une somme ou une valeur fixée par décret, même pour dépôts volontaires, et il n'est reçu aucune preuve par témoins contre et outre le contenu aux actes, ni sur ce qui serait allégué avoir été dit avant, lors ou depuis les actes, encore qu'il s'agisse d'une somme ou valeur moindre. Le tout sans préjudice de ce qui est prescrit dans les lois relatives au commerce.* »

titulaire du marché avait différents rôles, dont celui de contracter au nom et pour le compte du Musée du quai Branly avec les artistes, dans le cadre de « *Contrats de sélection d'œuvres et de cessions de droits d'auteur* » :

« Le Producteur délégué [de la biennale] est en charge de contracter avec le Photographe pour le compte du musée du quai Branly une cession de droits d'auteur relative aux œuvres qui ont été sélectionnées pour être présentées lors de la biennale 'Photoquai 2013'. Il est expressément convenu que la présente cession est effectuée par le Producteur délégué pour le compte et au bénéfice du musée du quai Branly ».

À ce titre, les artistes ont cédé au Producteur délégué, au nom et pour le compte du musée, les droits afférents aux œuvres réalisées et exposées, et ont été rémunérés directement par le Producteur délégué. Les différentes actions du producteur ont bien été différenciées : d'une part celles relevant du mandat pour lesquelles il agissait « au nom et pour le compte » du musée, et d'autre part celles relevant de sa mission de producteur délégué. C'est ici l'acte de contractualiser avec les artistes qui a été délégué *via* le contrat de mandat. Les prestations techniques ont été confiées par une simple délégation, le producteur agissant en son nom propre.

Dans l'exemple de la coproduction de deux œuvres de Loris Gréaud faisant partie du même ensemble, l'une étant exposée au Centre Georges Pompidou, l'autre sous la pyramide du Louvre⁴⁹², c'est la production technique qui a été entièrement déléguée dans un mandat. Les relations contractuelles étaient décomposées de la manière suivante ; un contrat de prestations était conclu entre Gréaud Studio et le producteur, et entre les mêmes parties était conclu un second contrat de mandat. En sus étaient conclues des conventions de partenariat avec les

⁴⁹² Figure majeure de la scène internationale depuis le milieu des années 2000, Loris Gréaud présente aujourd'hui un projet commun au Centre Pompidou et au Musée du Louvre : [I] Au Forum du Centre Pompidou, l'artiste met en scène une sculpture monumentale et performative, la « Drop Tower ». En parallèle une statue fantomatique et mystérieuse est installée sous la pyramide du Louvre. À travers [I], Loris Gréaud interroge les notions d'exposition et d'œuvre d'art, de temps et d'espace : « *j'ai toujours cherché à prendre des distances avec le format classique de l'exposition, (...) C'est en ce sens que j'ai pu être intéressé par la poésie d'une vague de propositions et d'expériences se répandant à la manière d'un bruit, d'une rumeur, d'une ville à l'autre. Brouiller les pistes et les repères spatio-temporels en propageant des œuvres aux quatre coins du monde (...) l'idée d'exposer deux œuvres en même temps dans ces deux institutions très prestigieuses m'a particulièrement intéressé : elle invite le public à passer de l'une à l'autre et à réfléchir au trajet qui les relie.* » Loris Gréaud, annexe 38

musées et les partenaires financiers comme Mercedes-Benz. La durée du contrat de mandat était très précise et correspondait aux dates exactes des transactions financières pendant le projet, tandis que la durée du contrat de prestations était plus longue, pour laisser le temps aux études préalables d'être réalisées et au projet d'être clôturé par la remise en état du lieu. Dans le contrat de mandat, la mission du producteur en tant que mandataire a été décrite avec force détails. La partie la plus importante du contrat de mandat est la partie financière qui développe d'une part le budget et les modalités d'engagement des fonds pour la production et de règlement, échelonnés sur une durée déterminée et un calendrier d'échéances de paiement ; et d'autre part la reddition des comptes, c'est-à-dire la manière de gérer la présentation du compte de gestion (sommes dépensées, sommes encaissées, indemnités...) par le mandataire, afin que celui-ci soit vérifié, réglé et arrêté, à la remise au mandant.

Dans nos deux exemples, le contrat de mandat a été utilisé dans le cadre de coproductions d'œuvres d'art. C'est dans les deux cas l'acte technique qui a été mandaté, par la direction artistique ou l'artiste lui-même. Le contrat de commande ne correspond plus tout à fait à la réalité de l'art contemporain et encore moins à la réalisation d'œuvres monumentales. Le contrat de mandat est une des nouvelles formes accompagnant l'essor de la coproduction dans les arts plastiques et graphiques que le juriste se doit d'envisager (2).

2. La coproduction, nouvel enjeu de l'art contemporain

Les modèles contractuels évoluent pour répondre à un changement dans les manières de faire et d'agir, parce que l'art contemporain se dirige vers un système de coproduction, ce que prouvent de nombreuses pratiques et l'évolution des usages et coutumes. De ce constat, on peut tenter d'appréhender les enjeux intellectuels (a) et contractuels auxquels l'art contemporain doit faire face dans le mécanisme de la coproduction (b).

a. Enjeux intellectuels de la coproduction

Pour comprendre l'évolution de l'art vers des techniques de coproduction, prenons pour exemple le musée précaire de Thomas Hirshhorn⁴⁹³. Deux points clés conditionnent l'importance de cet exemple : tout d'abord le fait que ce projet soit passé de modeste (budget de quelques dizaines de milliers de francs à plus de trois cent mille francs) à un projet beaucoup plus conséquent (tant dans les moyens financiers, qu'humains et techniques, ou dans le choix d'œuvres majeures), et s'est terminé par une destruction totale de l'œuvre et la dispersion de ses éléments dans une tombola. Comment s'organisent ces relations d'un point de vue juridique ?⁴⁹⁴

La complexité de l'art contemporain a engagé la mutation de la peinture de chevalet en des installations complexes, qui doivent être financées, qui sont parfois éphémères et qui doivent répondre aux contraintes de l'espace public. De plus, on assiste à une multiplication des acteurs, passant d'un artiste seul à plusieurs relations. Le plus souvent se réunit le trio institution, artiste, galerie. Un artiste contemporain éprouve des difficultés à exister s'il ne produit pas d'œuvres « importantes »/monumentales destinées aux musées, et les galeries n'existent pas sans des artistes qui produisent. Ces dernières organisent des techniques de production pour retenir ces artistes. Cela pose des questions juridiques assez complexes et les problématiques contractuelles doivent être réglées en amont pour prendre le moins de risques possibles. Si le contrat n'est pas assez précis, il faut avoir recours aux textes juridiques pour qualifier la relation entre chacun et la notion de producteur.

La première qualification envisageable se fait au regard du droit d'auteur. En ceci, il existe des points communs avec la production audiovisuelle. Un producteur, centre d'art ou collectivité à l'initiative du projet en finance au moins une partie et en prend en charge la responsabilité financière et technique. L'initiative et la responsabilité sont les deux critères qui qualifient un producteur audiovisuel lorsqu'il signe le scénario et prend le risque de réaliser le

⁴⁹³ Annexe 40

⁴⁹⁴ Thomas HIRSHHORN, *Musée précaire Albinet, Quartier du Landy, Aubervilliers, 2004*, Xavier Barral, 2005

film⁴⁹⁵. En matière d'art contemporain le producteur a peu souvent l'initiative du projet (qui émane d'un client, d'une collectivité, d'un organisme privé, d'un artiste), mais en a de fait la responsabilité technique (par opposition à la responsabilité financière) lorsqu'il est producteur délégué, au même titre qu'un producteur exécutif au cinéma.

La coproduction sous-entend que plusieurs parties prennent part au projet artistique, bien que la différence fondamentale entre la coproduction audiovisuelle et la coproduction artistique soit le statut du droit d'auteur⁴⁹⁶, dans le sens où la propriété matérielle de l'œuvre n'est pas entachée en art contemporain par la coproduction, alors qu'au cinéma les droits sont partagés entre tous les acteurs. Par ailleurs, de nouvelles personnes revendiquent des droits d'auteur au titre de la coproduction artistique. Ainsi, une partie des professionnels de l'art estime que le directeur artistique doit être considéré comme co-auteur de l'œuvre. D'autres s'opposent, arguant que le commissaire d'exposition ne peut se revendiquer auteur, puisqu'il s'efface derrière l'auteur des œuvres d'art et que déontologiquement le commissaire d'exposition ne peut pas revendiquer la qualité d'artiste. Toutefois, définir qui est auteur relève du juge, et si en pratique le commissaire arrive à prouver qu'il a eu une participation directe à l'élaboration de l'œuvre d'art à travers un faisceau d'indices (choix artistiques, participation à la fabrication de l'œuvre...), le juge tranchera sur des critères factuels. C'est à la suite de l'analyse du processus de fabrication de l'œuvre que l'on pourra savoir si l'intervention du commissaire d'exposition ou du producteur a un effet dans l'œuvre et qu'on pourra le qualifier de coauteur. Le raisonnement est identique pour la scénographie ou la muséographie. En matière de scénographie, on peut envisager une autre forme de reconnaissance par la mise en œuvre de licences d'exploitation. En matière de muséographie, le juge s'est déjà prononcé en faveur d'une protection au titre du droit d'auteur⁴⁹⁷. Les usages prennent forme dans la pratique, c'est pourquoi l'ensemble de ces questions doit être réglé contractuellement (b).

⁴⁹⁵ Article 132-23 Code de la propriété intellectuelle

⁴⁹⁶ *cf supra*

⁴⁹⁷ Dans une décision de la Cour d'appel de Paris sur la muséographie de la cinémathèque du 20/10/97, a jugé que cette muséographie était suffisamment originale pour être protégée

b. Les enjeux contractuels de la coproduction en art contemporain

Le champ de l'art contemporain est très large, il englobe de plus en plus de disciplines artistiques au-delà des arts graphiques et plastiques ; on compte performances, installations et productions audiovisuelles dans de nombreuses expositions. Les artistes plasticiens s'initient à toutes disciplines, l'art contemporain devient transverse. Nous avons constaté que les relations entre les différents acteurs de la création d'une œuvre d'art sont similaires sinon très proches des relations liant les protagonistes de la production audiovisuelle ou du spectacle vivant, ce qui explique l'élaboration de clauses contractuelles à forte ressemblance. Les enjeux contractuels du monde de l'art contemporain vis à vis de la coproduction artistique sont aujourd'hui les suivants.

Tout d'abord, le contrat doit pouvoir régir équitablement les relations entre tous les acteurs d'un projet artistique. Il existe pour cela diverses formes contractuelles, s'adaptant à chaque situation. Ce sont aux professionnels de l'art contemporain et du droit de choisir la forme la plus adéquate. Le juriste a pour cela la possibilité de s'inspirer des pratiques actuelles des professionnels, qui ont créé des liens entre les disciplines artistiques (arts plastiques et graphiques, audiovisuel et spectacle vivant). Le secteur de l'audiovisuel est une source d'inspiration.

Ce travail pourrait commencer par le développement d'un vocabulaire commun à tous les professionnels de la production artistique ou de la médiation. Ainsi, les pratiques commenceraient à s'unifier autour des rôles de producteur, de producteur délégué, de maître d'ouvrage, ou encore de direction artistique. Il serait alors envisageable de proposer aux professionnels des documents-types adaptés.

Ces nouvelles formes contractuelles pourraient ensuite être abouties, et formalisées clairement par les organisations professionnelles. Cela permettrait d'œuvrer en faveur d'un système juridique et contractuel qui soit propre au secteur des arts graphiques et plastiques, au-delà de toutes les influences reçues d'autres disciplines artistiques. Aujourd'hui l'art contemporain est trop souvent cerné par les problématiques et les règles liant l'audiovisuel et le spectacle vivant. Il est temps que ses spécificités, ou au contraire son interdisciplinarité,

soient reconnues. Le droit est très restrictif lorsqu'on envisage l'application des règles du spectacle vivant à l'art contemporain, et au contraire, très tolérant lorsque les arts plastiques et graphiques se rapprochent de la production audiovisuelle. Il n'est pas besoin de légiférer à ce sujet, simplement que l'art contemporain soit envisagé plus largement par le droit.

Enfin, on constate que des nouvelles pratiques contractuelles sont développées avant tout pour remédier au manque de moyens financiers dont disposent les acteurs de l'art. À partir des constats que nous avons énoncé, il serait intéressant de proposer des modèles de financement alternatifs aux subventions et mécénat aux professionnels de l'art contemporain. Les contrats de mandat et de coproduction doivent être précis sur deux points stratégiques : le droit d'auteur, et le budget. Le droit d'auteur est clairement règlementé, et nous avons évoqué les entorses qui existent et les moyens d'y remédier en pratique. En revanche, la responsabilité et le rôle de chacun à cet égard sont négociés à chaque contrat. Pourrait-il être envisageable, à l'instar de la production audiovisuelle, d'imaginer que les rôles de chacun soient encadrés par des textes, ou à défaut des modèles de contrat sans qu'il soit besoin de faire recours à la négociation contractuelle à chaque projet ?

La contractualisation est un des meilleurs moyens d'intégrer les mutations des œuvres d'art contemporain. C'est aussi une des manières les plus évidentes de formaliser les usages, coutumes et pratiques des professionnels de ce secteur. La clé des améliorations juridiques réside dans la prise en compte des règles implicites, créées de manière informelle mais qui se sont imposées dans la pratique. Le droit fait preuve de souplesse relativement aux arts plastiques et graphiques, ce qui présente pour avantage de ne pas être trop contraignant. En revanche, cela dessert les professionnels et artistes lorsqu'on entend leur refuser le droit d'entrée au spectacle vivant. Les adaptations contractuelles sont donc les seules possibilités de se forger des règles de conduite appropriées, à la manière des professionnels de la production audiovisuelle. La maîtrise de la contractualisation par l'élaboration de documents types et d'un cadre juridique clair serviraient l'objectif de sécurisation juridique de ce domaine par nature insaisissable, et fortement influencé par les courants politiques. Le contrôle de la contractualisation permettrait également de mieux appréhender la problématique profonde de l'art contemporain, qui induit notamment la création de mécanismes de coproduction, la maîtrise des budgets et des sommes imputables aux projets artistiques. Des techniques juridiques existent qu'il faut transposer au secteur de l'art contemporain, et adapter aux projets artistiques. Le « nerf de la guerre » reste l'argent, puisque l'art a été et est encore dépendant des financements publics. La répartition du budget et de l'investissement pécuniaire de chacune des parties au projet pose en filigrane l'appréhension de la répartition de la responsabilité du projet entre lesdits acteurs. Les contrats de la production audiovisuelle envisagent de manière très stricte la responsabilité de chacun au regard de son rôle et de son apport financier. Si les modalités de production de l'art contemporain se calquent de plus en plus sur celles de la production audiovisuelle, on peut envisager qu'elles se calquent sur son système de responsabilité. Il apparaîtrait que ce soit envisageable pour la responsabilité résultant des prestations intellectuelles effectuées et de la gestion du projet artistique. Toutefois, les règles la responsabilité concernant l'œuvre d'art en elle-même ne peuvent se calquer sur celles de l'œuvre audiovisuelle, et font l'objet d'une création juridique de la part des assureurs (**Section 2**).

Section 2. Assumer la responsabilité de l'art contemporain

Comme nous l'avons vu précédemment, les commanditaires publics ne sont pas toujours prêts à assumer la responsabilité des programmes d'art public qu'ils ont mis en œuvre, que ce soit à cause du regard que le public porte sur l'œuvre, de la manière dont l'œuvre est accueillie par le public, des avis des professionnels du patrimoine protégé ou d'autres secteurs culturels, ou encore à la suite de problèmes de sécurité. La responsabilité liée aux programmes d'art public est un des points essentiels de la commande publique artistique, source de conséquences financières et morales importantes. Les règles de la responsabilité dans le domaine artistique sont issues des principes généraux du droit de la responsabilité et du code des assurances. Elles font l'objet d'ajustements pratiques par les professionnels de l'art contemporain à l'occasion de chaque projet et de la réalisation de chaque œuvre (**Paragraphe 1**). Certaines règles de responsabilité restent intangibles, ce sont celles qui s'appliquent aux travaux des architectes, ingénieurs et bureaux d'études ou encore à tout organisme de la construction. Les garanties liées aux chantiers ne font pas l'objet d'ajustements et doivent être respectées dans leur intégralité. Enfin, l'artiste détient une forme de responsabilité toute différente, à la fois tenu par les stipulations contractuelles et un sens artistique et moral non réglementé. La production d'œuvres dans l'espace public fait s'entremêler des formes de responsabilités diverses et variées, mais *in fine*, c'est bien le commanditaire qui en porte le poids, et doit faire vivre le projet artistique et les œuvres réalisées (**Paragraphe 2**).

Paragraphe 1. Les règles de la responsabilité à l'épreuve de l'art contemporain

L'œuvre d'art contemporain n'est pas une œuvre d'art comme les autres, de par son message, sa forme, les matériaux qui la composent et les méthodes utilisées pour la « produire ». Toutes ces caractéristiques sont le ciment des enjeux auxquels les divers « producteurs » de l'œuvre d'art doivent répondre. Ils sont responsables, tour à tour, en fonction des phases du projet, d'une œuvre en devenir. C'est pourquoi les professionnels et assureurs se sont inspirés des règles de responsabilité de l'évènementiel, de l'audiovisuel et du spectacle vivant pour répondre à leurs besoins, créant un corpus de règles non formalisées mais qui fonctionnent. À l'épreuve de l'art contemporain, les règles de la responsabilité se sont calquées sur les phases de production de l'œuvre d'art (A) tout autant que sur les usages que les spectateurs en feront (B).

A. Une responsabilité calquée sur les phases de production de l'œuvre d'art

La responsabilité de la conception et de l'élaboration d'une œuvre d'art contemporain incombe à plusieurs personnes différentes, en fonction de la phase du projet dans laquelle elles se trouvent, et donc de l'évolution de l'œuvre en devenir. Dès lors, la police d'assurance doit évoluer simultanément à l'œuvre d'art (1). Ainsi, de la conception à la remise de l'œuvre, la responsabilité est partagée entre les divers intervenants au projet artistique (2).

1. Assurer une œuvre en devenir

Le souscripteur d'une assurance pour une œuvre d'art à créer doit s'adapter aux phases de création de celle-ci. L'œuvre ne devient œuvre d'art qu'une fois le chantier terminé et qu'elle a été réceptionnée par le commanditaire. A ce moment seulement, elle sera assurée en tant que telle. Préalablement, seuls les matériaux qui la composent le sont. Deux types d'assurances sont donc contractées l'une après l'autre : une assurance « tous risques matériels », puis une assurance « œuvre » (a). L'information la plus délicate à fournir à l'assureur est alors la valeur de l'œuvre d'art, qui varie en fonction de l'avancement du projet et du statut qui lui est conféré, mais aussi au gré du marché de l'art qui est une variable plus délicate encore à appréhender (b).

a. La délimitation des assurances « œuvre » et « tous risques matériels »

Le Code des assurances pose des bases et des grands principes, mais ne s'intéresse pas en particulier à la création artistique contemporaine. C'est pourquoi les assureurs, courtiers et *risk managers* se réfèrent la plupart du temps aux usages de la profession et à la pratique pour couvrir les œuvres d'art et tout projet artistique contemporain. Cela nécessite de leur part une bonne connaissance du marché et des risques encourus par les œuvres, tout en faisant preuve d'une grande souplesse dans les délais et leur vision de concevoir l'assurance. L'œuvre d'art n'est pas un produit d'assurance comme les autres et nécessite une réelle expérience du terrain.

La plus classique des assurances d'œuvres d'art est l'assurance dite « clou à clou ». C'est une assurance qui garantit tous les risques auxquels une œuvre est soumise, depuis son départ du lieu dans lequel elle est conservée (depuis le clou duquel on a décroché le tableau de l'artiste) jusqu'à ce qu'elle y retourne (exactement sur ce même clou), en passant par toutes les phases prévues au contrat. Ces phases comportent le transport de l'œuvre, son éven-

tuelle restauration, son stockage, son installation ou accrochage dans l'exposition, la durée de l'exposition, sa désinstallation ou décrochage et le transport retour jusqu'à son lieu d'accrochage initial. C'est l'assurance de prédilection des musées, fondations et collectionneurs. Les informations nécessaires à l'assureur pour proposer une police d'assurance sont alors assez « classiques » et peuvent être divisées en trois catégories d'informations : le projet en lui-même ou l'exposition, les œuvres, et enfin les caractéristiques du lieu d'exposition et du dispositif de sécurité.

L'assureur a besoin d'avoir une description complète du projet artistique ou de l'exposition avant toute information artistique. Il s'intéresse aux informations pratiques, à savoir, les dates de début et de fin du projet, de montage et de démontage des œuvres et de la scénographie ainsi que les adresses des lieux d'acheminement des œuvres. Le risque sera calculé à partir de la durée d'assurance et des conditions d'accueil des œuvres. Dans un second temps, il a besoin de connaître en détail chaque œuvre : sa forme, ses matériaux, ses dimensions, ses particularités, éventuellement le nom de son propriétaire et ses exigences, si l'œuvre sera restaurée ou non pendant la période d'assurance et enfin, la valeur qui sera déclarée (ou agréée lorsque le prix de l'œuvre est particulièrement élevé) et qui servira de base de calcul en cas de dommage à l'œuvre. C'est effectivement la valeur de l'œuvre qui est la base même du contrat d'assurance. C'est le chiffre sur lequel l'assurance et le souscripteur s'appuieront en cas de dommage.

La valeur de l'œuvre sert de base directe au calcul de la prime qui sera modulée en fonction des autres critères. Ce peut être soit la valeur des matériaux de l'œuvre, soit la valeur de marché de l'œuvre d'art. Dans le cas d'œuvres prêtées pour une exposition par des collectionneurs, c'est la valeur d'acquisition de l'œuvre qui est souvent prise en compte. Elle peut être majorée suite à l'évaluation d'un expert au regard de l'évolution de la cote de l'artiste⁴⁹⁸.

La pérennité de l'œuvre ou au contraire son caractère éphémère est un paramètre essentiel à communiquer à l'assureur qui ne peut s'engager à assurer et remettre en l'état une œuvre vouée à être détruite. Dans ce cas, le contrat serait dépourvu d'aléa, ce qui est impropre au contrat d'assurance. Le fait que l'œuvre soit restaurée est également essentiel, puisque

⁴⁹⁸ F.CHATELAIN, P.TAUGOURDEAU, *Œuvres d'art et objets de collection en droit français*, Berger-Levrault, Paris, 1990

pendant le temps de la restauration, l'assurance professionnelle du restaurateur couvre une partie des risques que ni l'assurance de l'emprunteur de l'œuvre, ni l'assurance du propriétaire ne couvrent. Enfin, l'assureur a besoin de savoir quels sont les dispositifs de sécurité et de gardiennage du lieu lors des différentes phases du projet ou de l'exposition et quelles sont les modalités de transport.

L'assurance « tous risques matériels » quant à elle, garantit le matériel utilisé. Lorsque l'œuvre est en cours de réalisation, l'artiste et les divers protagonistes assurent les matériaux de l'œuvre, et le matériel utilisé pour réaliser l'œuvre, non pas l'œuvre d'art en elle-même. Les mêmes informations doivent être communiquées, seule la valeur déclarée diffère : c'est celle de l'ensemble des matériaux et non pas celle d'une future œuvre d'art.

Quant à l'assurance d'une œuvre d'art public, elle ne s'apparente pas à l'assurance « clou à clou », et se décompose en deux assurances distinctes. Lors de la phase de création, les matériaux de construction composant l'œuvre sont assurés grâce à une police « tous risques matériels », puis dans un second temps, l'œuvre terminée est assurée par une police « œuvre ». Ne prenant pas en charge l'œuvre depuis un lieu jusqu'à son retour dans ce même lieu, mais prenant en charge l'œuvre conçue *in situ*, elle se distingue de la garantie « clou à clou ». Il est toujours indispensable de préciser les particularités du projet, à savoir le lieu et les dates du montage et de la réception de l'œuvre d'art par le commanditaire, de fournir une description de l'œuvre, des esquisses et notes d'intention, éventuellement la preuve que les matériaux qui ont été choisis sont pérennes et de qualité, et que la structure a été conçue par des professionnels engageant leur propre responsabilité. La valeur de l'œuvre est appréciée, et là encore il existe un débat sur le fait de savoir s'il vaut mieux prendre en compte la valeur des matériaux constitutifs de l'œuvre ou l'œuvre dans son ensemble et estimer sa valeur sur le marché (tâche dont on connaît la difficulté dans le cas d'une œuvre d'art public). Le tableau suivant récapitule les assurances utilisées en fonction des phases de projet et de l'état d'avancement de la réalisation de l'œuvre d'art public.

Phase de projet	Objet assuré	Type d'assurance	Qui assure ?	Pour quelle valeur ?
------------------------	---------------------	-------------------------	---------------------	-----------------------------

Réalisation de l'œuvre d'art	Les matériaux constitutifs de l'œuvre d'art	Tous risques matériels	Le producteur de l'œuvre	Valeur des matériaux
Montage de l'œuvre d'art	Le matériel nécessaire à la réalisation du projet	Tous risques matériels	Le propriétaire du matériel	Valeur du matériel
Livraison de l'œuvre	L'œuvre d'art réalisée, prenant à ce moment le statut d'œuvre de l'esprit	œuvre	Le producteur de l'œuvre d'art	Valeur agréée de l'œuvre
Réception de l'œuvre par le commanditaire	L'œuvre d'art	œuvre	Le propriétaire de l'œuvre d'art	Valeur agréée de l'œuvre
Vente de l'œuvre	L'œuvre d'art	œuvre	Le nouveau propriétaire au transfert de propriété de l'œuvre	Valeur déclarée (marchande) de l'œuvre

Figure 13. Tableau récapitulatif des assurances en fonction des phases du projet d'art public

Enfin, dans le cas des œuvres en extérieur il n'est pas possible de prévoir un dispositif de sécurité. Il faut donc se contenter des mesures techniques prises lors de leur conception pour éprouver leur solidité et leur résistance aux contraintes de l'espace extérieur. De la valeur de l'œuvre d'art et des risques auxquels elle est soumise dans le contexte urbain dans lequel elle se situe dépendent toujours le montant de la prime. Or c'est bien la valeur de l'œuvre qui est la donnée la plus complexe à appréhender, puisqu'elle change en fonction des phases de réalisation de l'œuvre (b).

b. Du calcul de la valeur assurancielle de l'œuvre en devenir

Calculer la valeur d'une œuvre d'art dans l'absolu, sans la mettre en vente, est un objectif ambitieux et complexe. Cette complexité est accrue par la remise en cause par l'art contemporain des anciens supports et repères des arts graphiques et plastiques. La valeur prise en compte par les assurances est en principe la valeur marchande, mais certaines œuvres d'art contemporain (processus, protocoles à réitérer, œuvres éphémères), n'ont pas de valeur marchande définissable au même titre qu'un tableau de maître dont l'évolution du prix sur le marché de l'art est connue. Les experts s'accordent à dire qu'il est délicat d'élaborer des cotations pour les œuvres contemporaines, si ce n'est en s'appuyant sur les résultats passés des ventes aux enchères publiques⁴⁹⁹. Elaborer une cotation des artistes en matière d'art public est encore plus complexe, tout d'abord parce que les œuvres n'ont pas vocation à être revendues, mais à rester *in situ*, éventuellement à être transférée à une autre collectivité, et de disparaître si elles ont été dégradées avec le temps. C'est pourquoi il faut prendre en compte dans la valeur assurancielle d'une œuvre *in situ* la valeur des matériaux qui la constituent plutôt que d'essayer d'évaluer la valeur de l'œuvre en elle-même. Ce n'est toutefois pas une solution satisfaisante puisque cela exclut la valeur ajoutée apportée par l'artiste à ces matériaux, dont l'assemblage original crée une œuvre de l'esprit. On comprend que le propriétaire de l'œuvre ne souhaite pas augmenter à outrance la valeur pécuniaire de l'œuvre d'art, ce qui a pour mérite de restreindre la prime d'assurance. La valorisation pécuniaire de l'œuvre ne l'intéresse pas au même titre que le propriétaire d'une œuvre susceptible de revente. Pour autant, ne pas prendre en compte la valeur ajoutée à l'œuvre d'art pose un problème au regard de sa reconnaissance en tant qu'œuvre de l'esprit. Or, si l'artiste estime qu'il y a eu atteinte à son droit moral au moment où le propriétaire souhaite faire jouer son assurance pour une dégradation de l'œuvre, et qu'il prend pour base de calcul le montant majoré de la simple valeur des matériaux par les honoraires d'artistes, alors la valeur de l'œuvre augmentera considérablement et le propriétaire risque de devoir prendre une partie des frais à sa charge. Le raisonnement est le même lorsque c'est l'artiste qui assure sa propre œuvre, qu'il auto-finance. Dans ce dernier cas toutefois, si l'œuvre est vendue en cours d'exposition, elle devra alors être assurée au prix de vente.

⁴⁹⁹ C'est l'objectif de la société ARTPRICE

La valeur de l'œuvre d'art dépend intrinsèquement de la période de sa « vie ». Elle doit être assurée comme telle au jour où elle est finie, réceptionnée par le commanditaire ou son acheteur. En revanche, pendant la période qui la précède, lorsqu'elle est en « construction », et n'est pas encore devenue une œuvre de l'esprit au sens du Code de la propriété intellectuelle parce qu'elle n'est encore que simple « matériel », ce sont ses composants qui doivent être assurés grâce à une police « Tous risques matériels ». Lors de cette phase, si le matériel utilisé pour la réalisation de l'œuvre d'art subit des dégradations ou des pertes, l'artiste ne pourra pas arguer d'atteinte à son droit moral puisque l'œuvre d'art ne sera pas encore constituée⁵⁰⁰.

En fonction de ces différentes phases, l'œuvre n'est d'ailleurs pas assurée par la même personne. Elle l'est par l'artiste ou le porteur du projet pendant la réalisation de l'œuvre d'art, puis par le propriétaire de l'œuvre une fois celle-ci réceptionnée ou acquise. Le souscripteur doit faire part de son raisonnement quant à l'évaluation de la valeur de l'œuvre à son assureur ou son courtier en assurance. La valeur de l'œuvre d'art sera alors agréée par l'assureur après approbation de la logique choisie. Lorsque l'œuvre est réduite à ses matériaux, la personne qui bénéficie de l'assurance se contentera de déclarer le montant des matériaux cumulés, ce qui pourra peut-être même entrer dans une de ses assurances propres sans provoquer de surcoût. Les producteurs d'art ou les artistes organisés en studios amenés à stocker du matériel ou à en manipuler sur des chantiers de projets artistiques disposent souvent d'une assurance « Tous risques matériels » générale qui prend en compte l'ensemble de ces chantiers. Une simple déclaration suffit alors pour informer l'assureur de ce qui entre dans le cadre de l'assurance générale. En fonction de la valeur des matériaux, et si le montant total dépasse le montant agréé pour le contrat cadre, cela peut entraîner un surcoût. Au-delà de la période de création, il faut agréer d'une nouvelle valeur avec son courtier. Celle-ci pourra être équivalente à la valeur de l'ensemble des matériaux, mais l'œuvre devra probablement être déclarée en tant que telle quoi qu'il en soit et faire l'objet d'une police d'assurance particulière destinée aux œuvres d'art. Ce qui entre dans cette assurance peut faire l'objet de simples échanges de courriers et courriels, de tableaux de données mis à jour, tandis que l'assurance spécifique à une

⁵⁰⁰ C'est ces dispositions du code qui permettent de ne pas protéger tout objet manufacturé, comme un panier à salade – ajouter la référence

œuvre fait l'objet d'un contrat unique précisant les risques contre lesquels l'œuvre est assurée, le montant de l'œuvre, la durée du contrat et le contexte dans lequel les garanties fonctionnent, ainsi que les exclusions. De la conception à la remise de l'œuvre, les responsabilités mises en cause en cas de dommage à l'œuvre d'art, ou de défaut de construction sont diverses et nécessitent d'être précisément définies (2).

2. De la conception à la remise de l'œuvre : le partage de responsabilité

Le partage de responsabilité s'opère entre les différents professionnels en charge de la réalisation de l'œuvre d'art que sont l'assistant à la maîtrise d'ouvrage et les sous-traitants et prestataires qui disposent d'une assurance responsabilité professionnelle (a), le commanditaire qui a agréé à un certain nombre d'obligations contractuelles, et enfin l'artiste qui partage cette responsabilité contractuelle, qui engage également sa responsabilité morale et artistique (b).

a. Responsabilités civiles professionnelles des sous-traitants et prestataires

La responsabilité professionnelle est garantie par une police d'assurance responsabilité civile dédiée à l'activité professionnelle de l'assuré. La responsabilité civile, engagée dans « la vie courante », inclut la responsabilité contractuelle et la responsabilité délictuelle. La responsabilité contractuelle est mise en cause en cas de manquement au contrat, tandis que la responsabilité délictuelle joue en cas de faute⁵⁰¹, de négligence, d'omission ou d'imprudence⁵⁰². Il existe également des formes spécifiques de responsabilité telles la responsabilité de l'employeur pour son salarié (commettants et préposés), du fait des choses dont on a la garde ou encore du fait des produits défectueux. Aujourd'hui, la responsabilité délictuelle peut-être engagée sans faute ou pour faute à trois conditions : (i) la présence d'un fait générateur, (ii) d'un dommage et (iii) d'un lien de causalité entre le fait générateur et le dommage. L'assurance responsabilité civile professionnelle telle qu'on l'entend couvre les dommages subis par un tiers, du fait de l'assuré (personne physique) ou d'un représentant de l'assuré (personne morale). Il existe assez peu de compagnies d'assurance qui vendent de l'assurance responsabilité civile pour le domaine des arts graphiques et plastiques. Ce sont toutes des sous-branches spécialisées de grandes compagnies d'assurance comme Generali, Axa Art, XL, Hiscox ou Lloyd's.

La responsabilité civile permet l'indemnisation de dommages contractuellement définis dans la police d'assurance, il n'existe pas de définition légale des dommages, d'où la force du contrat et la nécessité d'en étudier les clauses très précisément. Les dommages généralement couverts pour les professionnels de l'art contemporain sont :

- (i) les dommages corporels, à savoir toute atteinte physique à une personne, à l'exclusion du préjudice psychique ou psychologique ;
- (ii) les dommages matériels, soit la destruction, l'atteinte à un animal, l'altération de la chose nécessaire, le préjudice pécuniaire résultant de l'interruption d'un service correspondant à la perte de chiffre d'affaire ;

⁵⁰¹ Article 1382 du Code civil

⁵⁰² Article 1383 du Code civil

(iii) les dommages immatériels correspondant au préjudice pécuniaire qui résulte de l'interruption d'un service rendu par un bien ou une personne. Parmi ce dernier type de dommage, on distingue :

- Les dommages immatériels consécutifs à un dommage matériel ou corporel, lesquels sont pris en charge par le contrat d'assurance. Par exemple, dans une exposition, à la suite d'un dommage matériel couvert par le contrat, comme un dégât des eaux, l'exposition est obligée de fermer pendant quelques jours ce qui cause une perte pécuniaire.
- Les dommages immatériels non consécutifs à un dommage corporel ou matériel couvert par ledit contrat d'assurance. Par exemple, l'exposition est fermée à la suite d'un événement entraînant un dommage matériel non couvert par le contrat. Les assureurs refusaient de couvrir l'événement, ce qu'ils acceptent aujourd'hui.
- Les dommages immatériels purs. Par exemple une défaillance du système de sécurité ne permet d'ouvrir que partiellement l'exposition, ce qui cause une perte pécuniaire pure. Pour les assureurs cela est considéré comme du risque d'entreprise qui ne peut être assuré.

Les professionnels travaillant à la réalisation d'une œuvre d'art exposée dans une institution ou dans l'espace public doivent se prémunir contre cela. Outre la négociation des garanties et de leur montant tout autant que des exclusions, c'est la définition exacte de l'activité professionnelle assurée qui importe. Par exemple, un producteur d'art ou médiateur pourra définir en partie son activité par les termes suivants :

X est assuré pour l'activité de conseil et production d'évènements artistiques et d'œuvres d'art plastiques et audiovisuelles, et assistance à maîtrise d'ouvrage, maîtrise d'ouvrage déléguée dans le domaine évènementiel (lorsque l'assuré intervient uniquement sur des structures démontables non soumises à garantie décennale). Les garanties s'appliquant pour le montage, le démontage, le service d'ordre, la responsabilité locative, le recours des voisins et tiers (valable pour des locaux dont on n'est

pas propriétaire, qui sont mis à disposition temporairement pour la seule période de déroulement du spectacle), les dommages aux biens confiés (en sont exclus les dommages causés à la végétation et aux pelouses, le matériel de sonorisation et d'éclairage apporté par l'assuré, les instruments de musique appartenant aux artistes, et les objets précieux), l'utilisation d'engins de manutention et levage, la responsabilité du fait des participants et du matériel, le vandalisme, les dommages causés par des feux d'artifice...

Si la définition de l'activité dans le contrat manque de précision, l'assurance risque de ne pas fonctionner au moment du dommage. C'est pourquoi il faut faire régulièrement des ajustements dans la définition de l'activité professionnelle assurée. Des extensions peuvent être prodiguées occasionnellement pour des risques que les assureurs ne peuvent pas prendre sur le long terme sans surcoût. Les montants des garanties et de la prime sont indexés sur le chiffre d'affaire du professionnel. Toute assurance professionnelle est proportionnelle au risque encouru dans la profession. C'est pourquoi les architectes, bureaux d'étude et autres professions techniques qui ont des responsabilités professionnelles plus lourdes encore font l'objet d'obligations en termes d'assurance que nous détaillerons ensuite. La responsabilité des acteurs de tout projet d'art public ne se cantonne pas à une simple responsabilité professionnelle, elle englobe également une responsabilité contractuelle qui ne peut être assurée. C'est aussi la responsabilité la plus difficile à honorer (b).

b. Responsabilités contractuelle, artistique et morale de l'artiste

La responsabilité contractuelle ne peut faire l'objet d'une assurance. Elle est engagée par chacune des parties au moment où elles signent le contrat. Tant le commanditaire que l'artiste se doivent de respecter les clauses contractuelles et les garanties qu'ils ont accepté. La responsabilité se partage entre les équipes opérationnelles et l'équipe artistique. La responsabilité future de l'œuvre incombe au propriétaire.

L'artiste a le rôle de réaliser les études préparatoires, puis d'exécuter le suivi de la réalisation de l'œuvre et enfin, de remettre l'œuvre au commanditaire. L'artiste s'engage à réaliser et à remettre un projet d'œuvre, à en assurer le suivi et à accompagner les études techniques nécessaires à la finalisation du projet, à participer aux actions de communication et de presse liées à la promotion du projet, à céder les droits de propriété intellectuelle qu'il détient sur les contenus résultant des prestations fournies dans le cadre du contrat et notamment sur tout ou partie des éléments constitutifs du projet d'œuvre. Ce projet doit être formalisé par la remise, conformément au calendrier, d'esquisses, échantillons, maquettes, ou tout élément susceptible de permettre la compréhension de l'intention de l'artiste et l'implantation de l'œuvre dans l'espace. L'artiste s'engage à donner tous les éléments nécessaires aux études techniques réalisées par les bureaux d'études, ingénieurs et architectes destinées à encadrer la faisabilité du projet, à apporter à l'avant-projet toutes les adaptations qui seraient requises par le commanditaire en considération des contraintes techniques, budgétaires et/ou sécuritaires retenues pour la production de l'œuvre, et justifiées par les analyses techniques.

Le commanditaire doit quant à lui respecter ses propres obligations afin de ne pas entraver le chantier, notamment payer en temps voulu, selon le calendrier, les échéances et la remise des livrables. Il doit mettre en œuvre tous les moyens qu'il a à sa disposition pour que le projet arrive à terme.

Enfin, l'artiste garantit au commanditaire la disposition libre et entière des droits cédés contre tout trouble, revendication ou éviction quelconque pour la période considérée. Il s'engage à concevoir un projet d'œuvre originale conforme à la note d'intention et à l'esquisse

proposées, et tenant compte des diverses contraintes signifiées par le commanditaire. L'artiste doit avoir tous les droits en sa possession pour pouvoir les céder, sans quoi il engage sa responsabilité pénale. Il engage également sa responsabilité « artistique », au sens sociologique du terme bien plus que juridique. Elle est sous-jacente à tout projet mais ne peut être mise en cause par le commanditaire dès lors qu'il confie le projet à l'artiste, parce qu'en cela il accepte un « risque artistique ». Dans une certaine mesure, elle peut quand même être contractualisée.

La responsabilité artistique est aussi un terme utilisé pour définir les obligations des institutions de l'art contemporain dans la Charte qui les guide⁵⁰³. Leur responsabilité est de « *s'inscrire dans les politiques des collectivités locales qui les soutiennent, [de prendre] en compte la diversité des productions et des pratiques artistiques et culturelles ; [de contribuer] à renforcer les liens entre le pluralisme des formes et des générations* »⁵⁰⁴. Si l'on fait le parallèle avec la responsabilité qu'un artiste d'art public peut endosser, cela serait de s'inscrire dans le projet souhaité par le commanditaire et pour lequel il a été missionné, en prenant en compte la spécificité du lieu et des usages du lieu, tout en contribuant à renforcer son identité. Leurs responsabilités artistiques sont donc complémentaires, et font l'objet de considérations contractuelles uniquement.

La responsabilité de chaque acteur se place sur des terrains différents. Ils se partagent les risques qui entourent un tel projet. Il est nécessaire que la répartition et la gestion du risque soient adaptées aux risques effectivement encourus. Un paramètre essentiel à prendre en compte est l'usage qui sera fait de l'œuvre d'art par le public (B).

⁵⁰³ Charte des missions de service public pour les institutions de l'art contemporain:

Diffusée le 27 novembre 2000 aux préfets de régions par Madame Catherine Tasca, ministre de la culture et de la communication, la charte des missions de service public pour les institutions d'art contemporain a été élaborée après une large concertation menée tant avec les services de l'Etat qu'avec les élus des collectivités territoriales ou encore les représentants de ces institutions. Cette charte vise à mieux faire connaître et comprendre la politique de l'Etat vis à vis des écoles d'art, des fonds régionaux d'art contemporain et des centres d'art, tout en clarifiant les relations avec ces partenaires afin d'affirmer la liberté de création sous toutes ses formes.

Elle vise également à mieux définir les responsabilités des institutions de l'art contemporain tant sur le plan artistique que sur celui de l'aménagement du territoire ou encore vis à vis des publics existants ou potentiels.

Enfin, elle fixe le cadre dans lequel devront s'insérer les futurs contrats d'objectifs conclus entre l'Etat, les collectivités territoriales et ces institutions.

⁵⁰⁴ En se plaçant sur quatre thématiques que sont (i) la place des artistes et de la création dans les institutions d'art contemporain, (ii) la conservation des œuvres, (iii) la circulation des productions et des collections et (iv) la recherche et la formation

B. Une gestion du risque adaptée à l'usage de l'œuvre d'art

En fonction de l'usage prévu ou potentiel qui sera fait de l'œuvre d'art, le risque encouru n'est pas le même. Toute compagnie d'assurance et tout courtier prend cet usage en considération pour déterminer la part de risque. Si l'œuvre d'art est simplement exposée et qu'un dispositif de sécurité est installé, alors le risque de dommages et de dégradations de l'œuvre est beaucoup plus faible (1) que celui que court une œuvre installée dans l'espace public soumise aux contraintes de l'espace extérieur (2).

1. L'assurance d'œuvres d'art utilisées par le public

Les œuvres dont le public fait « usage » s'apparentent la plupart du temps à des ouvrages publics, voire à des ouvrages d'art, et le spectateur en fait un usage pratique défini sociologiquement et artistiquement. En droit public, on parle d'usage d'un service public culturel (a). L'assurance de l'œuvre d'art en tant qu'ouvrage public fait appel aux garanties du constructeur de l'œuvre (b).

a. De l'assurance de l'œuvre en tant qu'ouvrage public

Les assurances des constructeurs fonctionnent lorsque l'œuvre est assimilée à un ouvrage nécessitant l'ouverture d'un chantier et l'action de constructeurs. La loi sur la responsabilité s'applique aux ouvrages et aux travaux de bâtiment⁵⁰⁵. Il n'existe pas de définition juridique de ces termes, et la jurisprudence a été assez restrictive au départ, considérant que la loi s'appliquait aux travaux réalisés par des « techniques de construction »⁵⁰⁶. Les phases de réalisation de l'œuvre peuvent-elles entrer dans cette définition ? L'œuvre est considérée comme un ouvrage pour lequel les garanties de la construction s'appliquent lorsqu'elle a vocation à accueillir du public ou à être utilisée par le public : le critère déterminant est la fonctionnalité de l'œuvre. Pour ce type d'œuvre d'art il est nécessaire que le maître d'œuvre soit détenteur d'une garantie décennale, en plus de répondre à toutes les exigences créées par le lien qu'entretient l'œuvre avec le public. Certaines œuvres sont exclues directement de l'application de la loi Spinetta, parce qu'elles correspondent à des types d'ouvrages spécifiques :

« Ne sont pas soumis aux obligations d'assurance les ouvrages maritimes, lacustres, fluviaux, les ouvrages d'infrastructures routières, portuaires, aéroportuaires, hélicoptuaires, ferroviaires, les ouvrages de traitement de résidus urbains, de déchets industriels et d'effluents, ainsi que les éléments d'équipement de l'un ou l'autre de ces ouvrages. Les voiries, les ouvrages piétonniers, les parcs de stationnement, les réseaux divers, les canalisations, les lignes ou câbles et leurs supports, les ouvrages de transport, de production, de stockage et de distribution d'énergie, [les ouvrages de stockage et de traitement de solides en vrac], de fluides et liquides, les ouvrages de télécommu-

⁵⁰⁵ Loi Spinetta, n°78-12 du 4 janvier 1978

⁵⁰⁶ L'évolution des techniques de construction et l'interprétation que les juges ont été amenés à faire de ces textes ont conduit à une réforme par une ordonnance n° 2005-658 du 8 juin 2005 qui a redéfini le domaine des garanties légales (art. L. 111-15 et L. 111-16 du Code des assurances), adopté des dispositions spécifiques aux sous-traitants (art. 2270-2 C. civ.), et modifié le régime applicable aux contrôleurs techniques (art. L. 111-23 et L. 111-24 du Code des assurances). « D'un enrochement, dès lors qu'il n'est pas constitué par le simple empilement de blocs de pierre, que des techniques de construction ont été utilisées pour sa réalisation et qu'il a une fonction de soutènement ». Civ. 3^e, 24 mai 2011: *RDI 2011. 459, note Malinvaud*. « L'installation d'un nouveau système de chauffage principal d'une habitation comprenant la fourniture et la pose d'une pompe à chaleur air/eau, fait l'objet de travaux d'adjonction assimilables à des travaux de construction d'un ouvrage en raison de leur ampleur technique et de l'utilisation de techniques de construction. » Angers, 25 juin 2013, RG n° 12/00943: *Constr:-Urb. 2013, n° 137, obs. Pagès-de Varenne*.

nications, les ouvrages sportifs non couverts, ainsi que leurs éléments d'équipement, sont également exclus des obligations d'assurance mentionnées au premier alinéa, sauf si l'ouvrage ou l'élément d'équipement est accessoire à un ouvrage soumis à ces obligations d'assurance. »

On peut ainsi classer les œuvres en fonction des exclusions de cette liste et du critère de la fonctionnalité de l'œuvre. Ce sont les éléments qui détermineront la nécessité ou non pour les participants au chantier de souscrire aux assurances constructeurs, à l'assurance décennale et/ou dommage-ouvrage.

Les œuvres entrant dans cette définition par défaut sont nombreuses dans le programme d'art public de Rives de Saône. Ce sont les œuvres de Tadashi Kawamata présentes sur le Défilé et sur le Chemin Nature à Fontaine, comprenant une passerelle et des chaises longues dont on perçoit directement l'usage que le public en fait. C'est le cas également du belvédère de Jean-Michel Othoniel, de l'escalier des artistes Lang & Baumann que le public emprunte pour admirer la vue sur le fleuve, ou encore des œuvres de Didier Faustino qui a notamment réalisé la Maison du projet des Rives de Saône, bâtiment pédagogique destiné à l'accueil du public⁵⁰⁷.

Ce n'est la plupart du temps pas à l'artiste de s'assurer pour ce type de risque. C'est tout d'abord au maître de l'ouvrage, puis au maître d'œuvre et à toute personne intervenant dans la construction de l'œuvre de s'en préoccuper. Ce sont leurs responsabilités qui seront mises en cause en cas de dommage. Ce ne sera pas à l'artiste à répondre des modalités de construction de son œuvre d'art, mais bien au constructeur lui-même (b).

b. De la responsabilité du constructeur de l'œuvre

⁵⁰⁷ Annexe 41

Lorsque l'œuvre d'art s'apparente à un ouvrage d'art et que ces notions se confrontent, les règles de responsabilité se complexifient. La responsabilité se reporte sur les personnes en charge de la conception et de la réalisation de l'ouvrage d'art que sont le maître d'ouvrage (MOA) et la maîtrise d'œuvre (MOE). Le maître d'œuvre est la personne de droit privé ou le groupement de personnes de droit privé qui doit permettre d'apporter une réponse architecturale, technique et économique au programme⁵⁰⁸. Le maître de l'ouvrage quant à lui est la personne morale pour laquelle l'ouvrage est construit⁵⁰⁹. C'est le principal responsable de l'ouvrage, il remplit dans ce rôle une fonction d'intérêt général. Il lui appartient, après s'être assuré de la faisabilité et de l'opportunité de l'opération envisagée, d'en déterminer la localisation ; d'en définir le programme ; d'en arrêter l'enveloppe financière prévisionnelle ; d'en assurer le financement ; de choisir le processus selon lequel l'ouvrage sera réalisé et de conclure, avec les maîtres d'œuvre et entrepreneurs qu'il choisit, les contrats ayant pour objet les études et l'exécution des travaux. Lorsqu'une telle procédure n'est pas déjà prévue par d'autres dispositions législatives ou réglementaires, il appartient au maître de l'ouvrage de déterminer, eu égard à la nature de l'ouvrage et aux personnes concernées, les modalités de consultation qui lui paraissent nécessaires. Le maître de l'ouvrage définit dans le programme les objectifs de l'opération et les besoins qu'elle doit satisfaire, ainsi que les contraintes et exigences de qualité sociale, urbanistique, architecturale, fonctionnelle, technique et économique, d'insertion dans le paysage et de protection de l'environnement, relatives à la réalisation et à l'utilisation de l'ouvrage.

Le maître de l'ouvrage peut confier les études nécessaires à l'élaboration du programme ainsi qu'à la détermination de l'enveloppe financière prévisionnelle à une personne publique ou privée. La distinction entre assistant à maîtrise d'ouvrage (AMO) et maître d'ouvrage délégué (MOD) est fondamentale car elle implique des définitions de responsabilité très différentes. L'AMO ne doit être assuré que pour couvrir sa responsabilité induite de sa presta-

⁵⁰⁸ Mentionné à l'article 2 de la loi n° 85-704 du 12 juillet 1985 modifiée relative à la maîtrise d'ouvrage publique et à ses rapports avec la maîtrise d'œuvre privée

⁵⁰⁹ Mentionnée à l'article premier de la loi n° 85-704 du 12 juillet 1985 modifiée relative à la maîtrise d'ouvrage publique et à ses rapports avec la maîtrise d'œuvre privée

tion de services, grâce à une assurance responsabilité civile professionnelle. Tandis que le MOD doit répondre aux mêmes exigences de garantie que le MOE.

Le maître d'œuvre a comme obligation professionnelle de souscrire une garantie décennale des constructeurs⁵¹⁰, tandis que le maître d'ouvrage doit souscrire une assurance dommage-ouvrage⁵¹¹. L'assurance décennale court pendant dix années à réception de l'ouvrage. Elle couvre les dommages ou vices de construction qui peuvent affecter la solidité de l'ouvrage et de ses équipements ou qui le rendent impropre à l'usage auquel il est destiné. L'assurance décennale est obligatoire pour toutes les personnes contribuant au chantier. C'est au maître d'ouvrage de s'assurer que tous ont bien une assurance décennale couvrant les dommages sus-cités, sans quoi il peut être tenu responsable de ce manque de vigilance. Les fautes qui sont retenues par le juge à son encontre sont la faute de conception et la faute de réalisation.

L'assurance dommage-ouvrage quant à elle est une assurance permettant une réparation plus rapide des dommages relevant de la garantie décennale. Elle intervient après la fin de la garantie de parfait achèvement qui court pendant la première année suivant la réception de l'ouvrage jusqu'à l'expiration de la garantie décennale⁵¹². Lorsque le donneur d'ordre est public, il en est exempté de par son statut.

Se recoupent donc trois types de garantie : la garantie de parfait achèvement, la garantie décennale, et l'assurance dommage-ouvrage. Le maître d'ouvrage a pour obligation légale de souscrire à ce type d'assurance, et certaines professions doivent être obligatoirement cou-

⁵¹⁰ Article L241-1 du Code des assurances « *Toute personne physique ou morale, dont la responsabilité décennale peut être engagée sur le fondement de la présomption établie par les articles 1792 et suivants du code civil, doit être couverte par une assurance. A l'ouverture de tout chantier, elle doit être en mesure de justifier qu'elle a souscrit un contrat d'assurance la couvrant pour cette responsabilité. Tout contrat d'assurance souscrit en vertu du présent article est, nonobstant toute stipulation contraire, réputé comporter une clause assurant le maintien de la garantie pour la durée de la responsabilité décennale pesant sur la personne assujettie à l'obligation d'assurance.* »

⁵¹¹ Article L241-2 du Code des assurances et 1792 du code civil « *Tout constructeur d'un ouvrage est responsable de plein droit, envers le maître ou l'acquéreur de l'ouvrage, des dommages, même résultant d'un vice du sol, qui compromettent la solidité de l'ouvrage ou qui, l'affectant dans l'un de ses éléments constitutifs ou l'un de ses éléments d'équipement, le rendent impropre à sa destination. Une telle responsabilité n'a point lieu si le constructeur prouve que les dommages proviennent d'une cause étrangère.* »

⁵¹² Pendant le délai de garantie, le titulaire est tenu à une obligation dite « obligation de parfait achèvement », au titre de laquelle il doit : Vexécuter les travaux ou prestations éventuels de finition ou de reprise ; remédier à tous les désordres signalés par le pouvoir adjudicateur, de telle sorte que l'ouvrage soit conforme à l'état où il était lors de la réception ou après correction des imperfections constatées lors de celle-ci.

vertes, comme les architectes. Dans les marchés publics artistiques, on fait souvent appel à un assistant à maîtrise d'ouvrage, qui n'a pas besoin de souscrire ces assurances puisque c'est le maître d'ouvrage qui les détient. Mais il arrive parfois que le maître d'ouvrage souhaite faire intervenir un maître d'ouvrage délégué (MOD). Dans ce cas, le MOD bien qu'il soit un professionnel de l'art, doit impérativement répondre aux mêmes obligations d'assurance que le MOA (ce qui n'est pas le cas de l'assistant à maîtrise d'ouvrage). C'est une garantie très contraignante. Il est assez rare qu'un professionnel de l'art remplisse la mission de MOD, souvent le maître d'ouvrage a plutôt recours à des bureaux d'études et professionnels spécialisés en sous-traitance. Le MOD est défini par la loi MOP du 12 juillet 1985⁵¹³ : il s'agit de l'entité à qui le MOA donne mandat d'exercer en son nom et pour son compte tout ou une partie des responsabilités qui lui incombent. Bien que le MOA conserve un droit de regard sur l'exécution des missions de son délégué qui doit lui rendre compte de ses activités, il outre-passe les fonctions d'un simple conseiller. Dans les missions caractéristiques d'un MOD, on retrouve l'élaboration et la signature des différents contrats ; le choix des entreprises et fournisseurs ; la préparation et la gestion des marchés ; la gestion financière et administrative de l'opération ainsi que le paiement des prestataires. Le cadre d'application des responsabilités du MOD est défini par la loi Spinetta.

En cas de dommage, ces diverses assurances ne fonctionnent pas toutes selon les mêmes principes. Dans la catégorie des assurances de dommage, c'est le principe indemnitaire qui prévaut⁵¹⁴, ce qui signifie que l'assurance ne peut pas devenir une source d'enrichissement. Seul le préjudice est indemnisé, et une franchise peut-être fixée en amont. En art public, la valeur d'assurance retenue pour assurer l'œuvre d'art par les assurances dommage-ouvrage et la garantie décennale est le coût de la construction assorti du coût des études effectuées. Déterminer la valeur maximale garantie permet de fixer le montant de la prime versée, et ainsi l'indemnité d'assurance qui devra être versée en cas de sinistre total. La valeur de l'œuvre, et donc du montant d'indemnisation, est sans commune mesure avec celui fixé pour les œuvres d'art pour lesquelles un permis de construire n'est pas nécessaire, ou qui ne seront

⁵¹³ Loi n° 85-704 du 12 juillet 1985 relative à la maîtrise d'ouvrage publique et à ses rapports avec la maîtrise d'œuvre privée

⁵¹⁴ Article L121-1 du Code des assurances

pas utilisées par le public, à savoir les œuvres d'art simplement vouées à être exposées et regardées par le public (2).

2. L'assurance d'œuvres d'art exposées et regardées

Les garanties mises en œuvre sont totalement différentes lorsqu'il s'agit d'œuvres dont l'usage principal est d'être regardées, parce qu'elles sont simplement exposées dans une institution. Cela concerne évidemment les œuvres exposées dans les musées nationaux pour lesquelles l'Etat exerce une garantie particulière et dérogatoire, mais aussi une grande partie des œuvres d'art public qui n'ont pas vocation à être utilisées par le public (a). Pour autant le public n'est pas simple regardeur, il endosse une responsabilité au regard des œuvres qu'il admire dès l'instant où il entre en contact avec elles (b).

a. L'assurance des œuvres exposées et non utilisées par le public

Les œuvres d'art simplement soumises au regard du spectateur sont de deux sortes : les œuvres exposées dans les musées ; et les œuvres d'art public qui ne font pas l'objet d'un usage par les spectateurs ou qui ne sont pas assimilées par la loi aux ouvrages d'art. Les œuvres simplement exposées ne sont donc pas couvertes par des assurances de type constructeur, que ce soit la garantie décennale, la garantie dommage-ouvrage ou encore la garantie de parfait achèvement. Les œuvres présentées lors d'expositions d'œuvres d'art agréées, dans certains musées, établissements publics nationaux, sont protégées par la loi du 7 janvier 1993 relative à l'institution d'une garantie de l'Etat pour certaines expositions temporaires d'œuvres d'art⁵¹⁵. Plus exactement, cela concerne les œuvres prêtées aux établissements publics nationaux dans le cadre d'expositions temporaires, lorsque le montant total des œuvres prêtées est de plus de « trois cent millions de francs », soit aujourd'hui quarante cinq millions d'euros⁵¹⁶. Elle garantit contre le vol, la perte, la détérioration ou la dépréciation après sinistre des œuvres prêtées, au cours du transport et pendant toute la durée du prêt. Le budget minimal étant conséquent, cette garantie ne concerne donc que les expositions de grands maîtres ou présentant de nombreuses œuvres. Pour en bénéficier, le musée organisateur doit verser une redevance à l'Etat fixée à trente mille cinq cent euros par exposition temporaire. Pour les autres expositions, le musée doit prendre une assurance de type clou à clou, telle que nous avons décrite ci-dessus.

Des protections sont exigées pour ce type d'œuvre. Les mesures de prévention exigées sont des mesures de sécurité (antivol, anti-dommage et anti-dégradation). Il existe des protections dites mécaniques, sur portes blindées, ou sur les vitrines contenant les œuvres (serrures imposées ou agréées par l'assureur), des systèmes d'alarme (périmétrique, volumétrique, avec batteries, sirènes et télésurveillance), verres protecteurs (vitrage anti-effraction, avec film pour éviter les bris), une détection rapprochée est nécessaire particulièrement dans l'art contemporain, par vidéosurveillance ou télésurveillance, et le système de sécurité incendie répondant

⁵¹⁵ Loi n° 93-20 du 7 janvier 1993 relative à l'institution d'une garantie de l'Etat pour certaines expositions temporaires d'œuvres d'art

⁵¹⁶ Pour ces œuvres on se base sur une valeur agréée déterminée par l'expert du musée, approuvée par l'assureur

aux normes de l'Assemblée plénière des sociétés d'assurances dommages (APSAD). Les mesures de sécurité concernent également le transport de l'œuvre par des compagnies spécialisées. Il arrive que l'assureur exige que les œuvres soient accompagnées de gardiens, éventuellement armés, ou d'escortes. Elles doivent être emballées et exposées conformément aux conditions de lumière, de température et d'hygrométrie imposées par le prêteur de l'œuvre et/ou les conservateurs. L'adoption de ces mesures de prévention a un impact direct sur la conclusion ou non du contrat, et le montant de la prime. Le souscripteur doit être de bonne foi au regard des informations qu'il soumet à l'assureur. Dans le cas contraire, sa déclaration sera faussée, et le contrat pourra être considéré comme nul ou partiellement nul, réduisant ainsi proportionnellement l'indemnité d'assurance⁵¹⁷. Un calcul pourra être effectué en comparant le taux de prime effectivement payé, et celui qui aurait dû être payé, afin de déterminer à quelle hauteur le dommage sera indemnisé⁵¹⁸.

Le régime d'assurance diffère selon qu'une œuvre appartient à un musée national relevant de l'Etat ou à un musée de France relevant des collectivités territoriales. L'Etat est son propre assureur pour les œuvres des musées nationaux, sauf pour les expositions temporaires et les prêts. Pour les musées de France, les collectivités territoriales décident librement de souscrire ou non à un contrat d'assurance. Si elles décident de souscrire à une assurance, celle-ci est soumise à la réglementation des marchés publics. Dès lors, le contrat d'assurance doit respecter les procédures de passation du marché public si le seuil de quatre vingt dix mille euros hors taxes de prime payable pour toute la durée du contrat est atteint. Pour l'assurance des œuvres permanentes est exigé un contrat multirisques, *a contrario*, une assurance clou à clou est exigée pour les expositions temporaires. L'administration choisit librement

⁵¹⁷ Article L113-8 et L113-9 L113-8 : fausse déclaration intentionnelle, ne suffit pas pour qu'il y ait sanction, l'assureur doit prouver que cela a modifié l'opinion qu'il avait du risque. Si d'autres sinistres ont été réglés antérieurement, la prestation d'assurance devra être rendue. Anéantissement rétroactif de contrat, en revanche l'assureur conserve les primes à titre de sanction.

Article L113-9 : fausse déclaration non intentionnelle entraîne une réduction proportionnelle de l'indemnité due, formule mathématique « règle proportionnelle de la prime », indemnité réduite en fonction du taux de prime qui aurait été du si les risques avaient été correctement déclarés.

Ex : si l'assureur a fait de la mesure de prévention et de son irrespect une déchéance de garantie.

Sans être une déchéance ce peut être une condition de la garantie ou une exclusion :

la condition est l'installation de la mesure de protection

l'exclusion est le branchement effectif de la mesure de prévention au moment du sinistre

Distinction essentielle pour un musée.

Exclusion : c'est à l'assureur de le prouver, doit être en caractères très apparents et être formelle et limitée.

⁵¹⁸ (Taux de prime payé/taux de prime dû) x dommage = indemnité

l'offre la mieux-disante correspondant au meilleur rapport entre le prix de la prestation, et les garanties proposées.

Lorsque l'œuvre d'art public a pour seul usage d'être regardée par le spectateur, au même titre qu'une œuvre présente dans un musée, elle doit aussi faire l'objet d'assurances spécifiques, se rapprochant de l'assurance clou à clou, plutôt que de l'assurance des constructeurs que nous avons détaillée plus haut. L'événement qui est couvert est en revanche beaucoup plus long puisqu'il correspond à la durée de vie de l'œuvre. Les conditions de sécurité et de conservation demandées ne peuvent être celles requises dans les musées. Souvent les assurances de la construction sont donc appliquées pour assurer les œuvres d'art public. Bien que les œuvres exposées dans les musées soient moins soumises aux usages que peuvent en faire les spectateurs, il n'en reste pas moins que ces derniers ont une responsabilité à l'égard des œuvres qu'ils viennent contempler. Cette responsabilité doit être comprise sous ses angles juridiques et artistiques afin de mieux évaluer le partage des responsabilités opérées entre les acteurs de l'art contemporain, et la logique selon laquelle il fonctionne (b).

b. La responsabilité du public

En termes juridiques, la première responsabilité du public émane de la responsabilité civile. Chacun est responsable des actes qu'il commet, y compris au regard d'une œuvre d'art. La responsabilité civile de tout individu est mise en cause si le visiteur se blesse ou s'il cause un dommage non intentionnel à une œuvre. L'indemnité d'assurance servira au détenteur à restaurer l'œuvre pour la rendre en parfait état au prêteur ou à l'institution d'origine. La responsabilité civile est mise en cause en cas de dommage involontaire, par exemple si la personne glisse et tombe sur l'œuvre, la détériorant.

La responsabilité d'une personne du public avait été mise en cause dans « l'affaire du baiser ». En l'espèce, une jeune femme, Rindy Sam, avait embrassé un monochrome de Cy Twombly au musée d'Avignon en 2007, laissant une trace de rouge à lèvres sur la toile imma-

culée. Rindy Sam qualifie son baiser de « geste d'amour », ce qui n'est pas de l'avis de tous. Mais ici c'est la responsabilité pénale de la jeune femme qui était mise en cause, et non sa responsabilité civile, puisque l'acte de vandalisme était intentionnel.

L'usage que fait le spectateur d'une œuvre d'art l'engage tout autant que le musée organisateur de l'événement, le propriétaire de l'œuvre ou le producteur de l'exposition. Chaque acteur a un rôle, y compris le spectateur qui fait « usage » de l'art. Cette composante est intégrée dans l'évaluation du risque par les assureurs.

Certains artistes n'hésitent pas à considérer que le public détient même une entière responsabilité artistique. Cette responsabilité se rapporte au rôle que le public joue en tant que spectateur devenant acteur de l'art. C'est le même type de responsabilité qui fait que le spectateur devient acteur de l'art. Le spectateur, en intégrant l'œuvre d'art dans son quotidien, lui donne un sens et un usage. Le spectateur se fait alors le gardien quotidien du devenir de l'œuvre, apte à la protéger du vandalisme, à en définir au jour le jour des usages respectueux, et même à prévenir l'autorité publique des dégradations qu'elle subit. Cette responsabilité citoyenne, voire artistique, dans le sens où elle protège les intérêts de l'auteur n'est pas définie juridiquement (et ne doit pas forcément l'être), toutefois cela ne l'empêche pas de se cumuler avec les garanties des autres acteurs de l'art.

La question de la responsabilité de chacun et des assurances prises en conséquence est une phase incontournable de la production d'une œuvre d'art. Le risque encouru est calculé en fonction des différentes phases de production de l'œuvre, distinguant ainsi le moment où seuls ses matériaux constitutifs sont assurés du moment où l'œuvre a pris forme et doit être assurée en tant que telle. La principale difficulté est d'appréhender l'œuvre d'art à chaque moment de création, comme une œuvre en devenir. L'œuvre d'art n'étant reconnue comme telle qu'une fois terminée, elle ne prend la valeur d'une œuvre de l'esprit qu'à ce moment. Auparavant, elle ne « vaut » que le prix des matériaux qui la constituent. La valeur de l'assurance de l'œuvre varie donc en fonction de ces paramètres. Se succèdent alors une assurance « tous risques matériels » et une assurance « œuvre ».

Pendant la phase de création, la responsabilité de l'œuvre d'art est répartie entre les divers professionnels qui travaillent à sa production et l'artiste, qui détient une responsabilité artistique et morale sur son travail. Une fois réalisée, l'œuvre d'art est livrée au commanditaire public qui en devient alors responsable. Lorsque l'œuvre d'art s'apparente à un ouvrage public, le commanditaire partage dans un premier temps sa responsabilité avec celles des constructeurs, lesquelles perdurent après la réception de l'œuvre par son commanditaire. Les œuvres d'art qui ne peuvent être « utilisées », qui sont simplement exposées et regardées, tant dans un musée que dans l'espace public, ne font pas l'objet de telles garanties. Quoi qu'il en soit, que l'œuvre soit « utilisée » ou non par le public, ce dernier détient également une part de responsabilité au regard de l'œuvre d'art, parfois déterminant de son avenir. Cette responsabilité n'est pas exprimée aussi clairement juridiquement que celle des autres protagonistes à un projet d'art public ou d'exposition, mais elle n'en existe pas moins.

Les règles de la responsabilité doivent s'adapter en permanence aux spécificités de l'art contemporain. C'est pourquoi la souplesse de ces règles est essentielle. Le droit des assurances en matière artistique est caractérisé par des règles non figées et ajustables, fondées sur des usages de la profession, ce qui en fait sa force. Cela ne doit toutefois pas devenir une faiblesse et chacun des intervenants au projet artistique doit assumer la responsabilité qui lui incombe (**Paragraphe 2**).

Paragraphe 2. Des règles souples, pour l'avènement d'une responsabilité naturellement acquise par la réception de l'œuvre d'art

La responsabilité de l'œuvre d'art contemporain n'est pas une chose aisée à assumer. De nombreuses personnes sont susceptibles d'intervenir dans sa conception puis dans sa réalisation, et donc de porter une partie du poids de la responsabilité du projet artistique. L'avantage est que les règles de responsabilité en la matière sont peu nombreuses, de fait, la responsabilité dans ce secteur est gouvernée par les usages. Cette grande souplesse a provoqué l'élaboration d'une sorte de code informel régissant le domaine de manière bénéfique. Les professionnels de l'assurance, principalement les courtiers, veillent à ce qu'un certain nombre de règles d'usage soient respectées. Devant le silence des textes ils deviennent les créateurs du droit des assurances du projet artistique. Leur expertise est requise principalement au cours du projet, et dans le cas des assurances constructeurs qui « courent » pendant un délai déterminé après la remise de l'œuvre d'art (A). Une fois le projet artistique abouti, et dès la réception de chacune des œuvres d'art le composant, c'est au commanditaire d'assumer la responsabilité du programme d'art public en les mettant en valeur, en les restaurant et en assurant le respect du droit moral des artistes (B).

A. L'assurance de la création : des règles non figées, gouvernées par les usages

Les usages de la profession sont essentiels pour pallier l'absence de textes. Ces usages, en constante évolution entre les mains de professionnels avertis et d'un petit nombre de compagnies d'assurance acceptant les risques inhérents à la création sont la meilleure garantie que le système fonctionne (1). La détermination d'usages, à la fois précis, mais suffisamment souples, permet de trouver des schémas de garanties propres à chaque projet artistique, ce qui en fait leur force (2).

1. Le rôle crucial des usages et intermédiaires de la profession

Le code des assurances est muet au sujet des œuvres d'art, *a fortiori* au sujet de l'art contemporain (a). Les clauses contractuelles sont la réelle teneur du droit des assurances couvrant les œuvres d'art (b).

a. Le silence du Code des assurances sur la création artistique

Le Code des assurances ne fait pas mention de la création artistique, mais se contente de dispositions générales dont on se doit de rappeler certains principes fondateurs. Un contrat d'assurance est un achat de sécurité contre un événement incertain. Il est cité parmi les contrats aléatoires, au même titre que le jeu ou le pari⁵¹⁹. Sa définition est doctrinale : c'est la convention par laquelle, en contrepartie du versement d'une prime, un souscripteur se fait promettre pour son compte ou celui d'un tiers, une prestation en cas de réalisation d'un risque par l'assureur. L'assurance est basée sur un calcul de probabilité que le risque se produise. Ainsi, l'assureur calcule la chance de gain ou de perte pour chacune des parties (assureur et souscripteur).

Seul un événement incertain peut faire l'objet d'un contrat d'assurance. Effectivement, le risque doit être licite, c'est-à-dire conforme à l'ordre public et aux bonnes mœurs, il doit être incertain, futur et fortuit. Ils sont définis sur la base des déclarations du souscripteur. La fausse déclaration est sanctionnée par la nullité, la résiliation, la déchéance ou la réduction proportionnelle du contrat. Il existe également des exclusions légales de garantie, comme la faute intentionnelle de l'assuré, qui se définit comme le fait d'avoir voulu l'acte et le dommage tel qu'il s'est réalisé. Ces exclusions légales, et les exclusions contractuelles, doivent

⁵¹⁹ Article 1964 du Code civil « *Le contrat aléatoire est une convention réciproque dont les effets, quant aux avantages et aux pertes, soit pour toutes les parties, soit pour l'une ou plusieurs d'entre elles, dépendent d'un événement incertain. Tels sont : le contrat d'assurance, le jeu et le pari, le contrat de rente viagère.* »

respecter des conditions de forme et de fond pour être valables⁵²⁰. Les dommages couverts ne sont pas définis par la loi, mais par le contrat, bien que l'on retrouve une trame commune à la plupart d'entre eux. Peuvent être envisagés les dommages corporels, matériels, et immatériels. Ces derniers peuvent être consécutifs à un dommage matériel ou corporel, ou pas. Un dommage immatériel pur n'est pas couvert par les assurances qui considèrent cela comme du « risque d'entreprise ».

Le contrat d'assurance ne doit pas provoquer un enrichissement du souscripteur. En cas de dommage, le souscripteur perçoit donc une indemnité d'assurance⁵²¹. Ainsi, la valeur de l'œuvre assurée ne peut dépasser la valeur réelle de l'œuvre au jour du sinistre, et la valeur de l'œuvre d'art ne peut être fluctuante, ce qui peut engendrer des problématiques pour certaines œuvres d'art contemporain. Lorsque le montant des garanties est difficile à fixer, notamment dans les clauses d'assurances responsabilité civile et professionnelle, des plafonds de garantie et des franchises sont établis. Dans le cas des assurances de chose, les garanties sont adaptées à chaque événement ou projet artistique mis en œuvre.

Le risque pris par l'assureur en assurant une œuvre d'art est la perte totale ou partielle de l'œuvre, objet matériel, du « meuble par nature », bien incorporel, voire l'immeuble par

⁵²⁰ Extrait des publications de la Cour de cassation :

« Il résulte de l'article L. 113-1 du code des assurances et d'une jurisprudence protectrice de l'assuré que l'assureur ne peut être dispensé de garantir les pertes et dommages causés par le cas fortuit ou par la faute non intentionnelle de l'assuré que si le contrat d'assurance comporte une clause d'exclusion formelle et limitée, c'est-à-dire une clause qui se réfère à des faits, circonstances ou obligations définis avec une précision telle que l'assuré puisse connaître exactement l'étendue de sa garantie. L'exclusion doit être explicite, clairement exprimée (1^{re} Civ., 26 juin 1961, pourvoi n° 59-13.278, Bull. 1961, I, n° 335 ; pourvoi n° 59-12.757, Bull. 1961, I, n° 336), et non implicite (1^{re} Civ., 13 novembre 1980, pourvoi n° 79-14.599, Bull. 1980, I, n° 291). Elle doit aussi être nettement délimitée ou encore, selon une formule jurisprudentielle plus récente, elle ne saurait vider la garantie de sa substance. Pour être valable, l'exclusion doit donc être non seulement « formelle » et « limitée », mais encore répondre aux caractéristiques définies par le législateur, c'est-à-dire « être contenue dans la police », aux termes de l'article L. 113-1 du code des assurances, et être rédigée en caractères « très apparents », exigence introduite par la loi n° 81-5 du 7 janvier 1981 en un article L. 112-4, dernier alinéa, du même code. Et privent leurs décisions de base légale au regard de ce texte les juges du fond qui ne recherchent pas, comme les y invitent les conclusions de l'assuré, si la clause d'exclusion est rédigée en termes très apparents (et pas seulement apparents) de manière à attirer spécialement l'attention de l'assuré (2^e Civ., 8 octobre 2009, pourvoi n° 08-14.482 ; 2^e Civ., 15 avril 2010, pourvoi n° 09-11.667). »

⁵²¹ Article L121-1 du Code des assurances « L'assurance relative aux biens est un contrat d'indemnité ; l'indemnité due par l'assureur à l'assuré ne peut pas dépasser le montant de la valeur de la chose assurée au moment du sinistre. Il peut être stipulé que l'assuré reste obligatoirement son propre assureur pour une somme, ou une quotité déterminée, ou qu'il supporte une déduction fixée d'avance sur l'indemnité du sinistre. »

destination⁵²² que peut constituer un tableau ou une sculpture⁵²³. L'originalité de l'œuvre n'est pas prise en compte par les règles de l'assurance, mais l'authenticité de l'œuvre est primordiale. En cas d'assurance d'un objet d'une collection, cette précision est essentielle puisqu'elle souligne l'importance d'un ensemble⁵²⁴. De même, lorsqu'une œuvre d'un projet d'art public est détériorée, c'est l'ensemble du projet qui en pâtit. Tous ces risques doivent être définis contractuellement et distinctement. Des trames de contrat existent, guidées par les principes généraux du Code des assurances et du Code civil, mais des ajustements à travers les négociations des clauses contractuelles sont inévitables.

Les principaux risques encourus par les œuvres d'art sont des dommages matériels résultant de dégradations liées aux intempéries ou au vandalisme, ou encore à un défaut de construction (dans ce cas, c'est la responsabilité du constructeur qui est mise en cause). Lorsque les dégradations sont liées aux intempéries, sans que cela ne soit dû à un cas de force majeure ou à des actes de vandalisme, et que la responsabilité pénale de la personne qui a vandalisé l'œuvre n'a pu être mise en cause, c'est l'assurance de l'œuvre d'art qui prend en charge les dommages à hauteur du prix des interventions nécessaires à la remise en état de l'œuvre. Le dommage immatériel qui peut en résulter est celui causé à l'artiste au nom de son droit moral, ou au propriétaire de l'œuvre lorsque cela nuit à sa collection ou bien à son ensemble architectural et urbanistique. Ces risques ne sont pas envisagés par la loi mais ont été identifiés et mesurés par la pratique, ainsi que la réponse à y apporter et son coût.

L'assurance des œuvres d'art et de tout projet artistique est une zone avant tout régie par ce que les parties au contrat décident d'en faire. C'est pourquoi le contrat est le véritable cadre liant l'assureur et le souscripteur tant qu'il respecte les principes généraux du droit et les principes portés par le Code des assurances et le Code civil. Cette souplesse confère une rapidité d'exécution aux relations contractuelles. Les parties au contrat sont directement impliquées par les problématiques rencontrées. Elles se doivent de connaître les tenants et abou-

⁵²² Ass. Plén., 15/04/1988, Dalloz 1988 J n°325, JCP 1988 2^e partie N°21066 « *Alors que les fresques immeubles par nature sont devenues des meubles du fait de leur arrachement...* »

⁵²³ Article 528 du Code civil « *Sont meubles par leur nature les animaux et les corps qui peuvent se transporter d'un lieu à un autre, soit qu'ils se meuvent par eux-mêmes, soit qu'ils ne puissent changer de place que par l'effet d'une force étrangère.* »

⁵²⁴ Pour une définition de la collection d'objets d'art, voir *supra*

tissants d'un projet original avant de s'engager, ce qui convient parfaitement au milieu de l'art contemporain. C'est pourquoi les souscripteurs font appel à des courtiers spécialisés connaisseurs du monde de l'art (b).

b. La négociation des clauses contractuelles par les intermédiaires

Fonder les principes assuranciers d'un projet artistique sur des clauses contractuelles implique que les assureurs respectent une certaine éthique. D'ailleurs, afin d'éviter les abus de la part des assureurs, les dispositions du Code des assurances sont obligatoires et prévalent sur les stipulations contractuelles. Les assureurs sont donc soumis aux impératifs du Code, tout autant que les intermédiaires, qui sont, dans le milieu de l'art contemporain, les interlocuteurs privilégiés des professionnels qui les préfèrent aux assureurs⁵²⁵. Ce sont des intermédiaires spécialisés qui sont proches des réalités des souscripteurs, tout en étant des professionnels aguerris de l'assurance. Ils sont capables de faire un état des lieux des assurances existantes, en France et à l'étranger, et de proposer la solution la mieux-disante à leur client. Ils connaissent mieux les risques que les grandes compagnies d'assurance ou les courtiers non spécialisés, et manipulent avec plus de dextérité les systèmes assuranciers que les artistes et professionnels du monde de l'art. Leur rôle est donc essentiel.

⁵²⁵ Article L511-1 du Code des Assurances, Modifié par Loi n°2005-1564 du 15 décembre 2005 - art. 1 JORF 16 décembre 2005

« I. - L'intermédiation en assurance ou en réassurance est l'activité qui consiste à présenter, proposer ou aider à conclure des contrats d'assurance ou de réassurance ou à réaliser d'autres travaux préparatoires à leur conclusion. N'est pas considérée comme de l'intermédiation en assurance ou en réassurance l'activité consistant exclusivement en la gestion, l'estimation et la liquidation des sinistres.

Est un intermédiaire d'assurance ou de réassurance toute personne qui, contre rémunération, exerce une activité d'intermédiation en assurance ou en réassurance.

II. - Les dispositions du second alinéa du I ne s'appliquent ni aux entreprises d'assurance et de réassurance, ni aux personnes physiques salariées d'une entreprise d'assurance ou de réassurance, ni aux personnes qui, pratiquant une activité d'intermédiation en assurance ou en réassurance, répondent à des conditions fixées par décret en Conseil d'Etat, ni aux personnes physiques salariées de ces personnes. Les conditions fixées par ce décret tiennent notamment à l'activité de l'intermédiaire, à la nature du contrat d'assurance et au montant de la prime ou de la cotisation.

III. - Pour cette activité d'intermédiation, l'employeur ou mandant est civilement responsable, dans les termes de l'article 1384 du code civil, du dommage causé par la faute, l'imprudence ou la négligence de ses employés ou mandataires agissant en cette qualité, lesquels sont considérés, pour l'application du présent article, comme des préposés, nonobstant toute convention contraire.

IV. - Un décret en Conseil d'Etat précise les conditions d'application du présent article et détermine les catégories de personnes habilitées à exercer une activité d'intermédiation. »

Depuis la loi du 15 décembre 2005⁵²⁶, une obligation légale d'information leur est imposée⁵²⁷. Cela signifie qu'avant la signature de tout contrat, l'intermédiaire doit informer totalement le souscripteur de ce à quoi il s'engage. De plus, il doit indiquer s'il est lié à certaines entreprises d'assurance, et si tel est le cas, quelle est la commission qu'il perçoit. Lorsque le courtier se prévaut d'une analyse du marché pour son client et qu'il lui conseille de souscrire tel contrat avec tel assureur, il doit motiver par écrit son conseil⁵²⁸. Il existe des Codes d'éthique régissant les rapports entre représentants en assurance, assureurs, courtiers et souscripteurs⁵²⁹. Lorsqu'un professionnel applique une pratique douteuse pouvant nuire à la profession, il est rapidement évincé du marché.

Grâce aux courtiers, les compagnies d'assurance acceptent de prendre un certain nombre de risques qu'ils ne pourraient maîtriser sans leur intervention, ce qui laisse la possibilité aux souscripteurs de l'art contemporain de négocier les clauses contractuelles classiques pour les adapter à leurs réalités et besoins. Le fait de passer par un intermédiaire peut aussi

⁵²⁶ Loi n°2005-1564 du 15 décembre 2005 portant diverses dispositions d'adaptation au droit communautaire dans le domaine de l'assurance

⁵²⁷ Articles L520-1 et suivants du Code des assurances, Modifié par Ordonnance n°2009-106 du 30 janvier 2009 - art. 3

« I.- Avant la conclusion d'un premier contrat d'assurance, l'intermédiaire mentionné à l'article L. 511-1 doit fournir au souscripteur éventuel des informations relatives notamment à son identité, à son immatriculation et aux procédures de recours et de réclamation, ainsi que, le cas échéant, à l'existence de liens financiers avec une ou plusieurs entreprises d'assurance.

II.- Avant la conclusion de tout contrat, l'intermédiaire doit :

1° Donner des indications quant à la fourniture de ce contrat :

a) S'il est soumis à une obligation contractuelle de travailler exclusivement avec une ou plusieurs entreprises d'assurance, l'intermédiaire l'indique au souscripteur éventuel et l'informe que peut lui être communiqué, à sa demande, le nom de ces entreprises d'assurance ;

b) S'il n'est pas soumis à une obligation contractuelle de travailler exclusivement avec une ou plusieurs entreprises d'assurance, mais qu'il n'est pas en mesure de fonder son analyse sur un nombre suffisant de contrats d'assurance offerts sur le marché, l'intermédiaire informe le souscripteur éventuel qu'il peut lui être communiqué, à sa demande, le nom des entreprises d'assurance avec lesquelles il travaille ;

c) S'il n'est pas soumis à une obligation contractuelle de travailler exclusivement avec une ou plusieurs entreprises d'assurance et qu'il se prévaut d'un conseil fondé sur une analyse objective du marché, il est tenu d'analyser un nombre suffisant de contrats d'assurance offerts sur le marché, de façon à pouvoir recommander, en fonction de critères professionnels, le contrat qui serait adapté aux besoins du souscripteur éventuel ;

2° Préciser les exigences et les besoins du souscripteur éventuel ainsi que les raisons qui motivent le conseil fourni quant à un produit d'assurance déterminé. Ces précisions, qui reposent en particulier sur les éléments d'information communiqués par le souscripteur éventuel, sont adaptées à la complexité du contrat d'assurance proposé.

[...] IV.- Le souscripteur est, le cas échéant, tenu informé des changements affectant l'une des informations mentionnées au I et au 1° du II lors du renouvellement ou de la modification du contrat.

Un décret en Conseil d'Etat détermine les conditions d'application du présent article. »

⁵²⁸ Article L520-1 c) définition d'une analyse objective du marché (cf supra)

⁵²⁹ Par exemple le Code de déontologie des représentants en assurance de dommages par la Chambre de l'assurance de dommages

avoir pour intérêt de rester anonyme, de ne pas voir son nom apparaître au contrat. Dès lors la relation entre l'intermédiaire et le bénéficiaire de l'assurance peut être une relation de mandat ou de simple représentation. Ce sont des schémas courants dans le marché de l'art, comme dans la plupart des marchés du luxe.

Une fois que l'assureur a accepté le principe même du risque d'une exposition d'œuvre d'art ou d'assurer un projet d'art public, la négociation porte sur divers éléments que sont les risques pris en charge, les montants de garantie y afférents, les franchises et plafonds appliqués auxdites garanties et bien évidemment le montant de la prime. La difficulté en art contemporain est d'assurer des œuvres dont les matériaux sont éphémères, des œuvres non sécurisées, ou encore la détérioration graduelle de l'œuvre d'art public. Ces exclusions sont assez classiques, car le risque est prévisible. L'aléa n'est alors pas réalisé parce que l'événement est certain, dans sa réalisation, ou dans la date de sa survenance⁵³⁰.

On peut prendre comme exemple de garantie celle couvrant le vandalisme de l'œuvre d'art présente dans l'espace public. Dans ce cas, il faudra négocier avec l'assureur le montant de remboursement du dommage et déterminer s'il doit correspondre à la valeur des matériaux de l'œuvre d'art exposée dans l'espace public, et donc aux atteintes du public ainsi qu'aux intempéries ; ou bien à la valeur absolue de l'œuvre d'art, en tant que travail intellectuel de l'artiste. Globalement, la majorité des risques est prise en charge, dans un climat de bon sens et d'entente mutuelle. La réglementation et les usages élaborés avec la pratique semblent aujourd'hui suffisants pour proposer une solution à chaque situation particulière (2).

⁵³⁰ Article 1964 du Code civil « *Le contrat aléatoire est une convention réciproque dont les effets, quant aux avantages et aux pertes, soit pour toutes les parties, soit pour l'une ou plusieurs d'entre elles, dépendent d'un événement incertain. Tels sont : le contrat d'assurance, le jeu et le pari, le contrat de rente viagère.* »

2. Une réglementation satisfaisante ajustée à chaque projet

La réglementation succincte en assurance du marché de l'art et la liberté (encadrée par des principes de déontologie) laissée aux professionnels permettent d'élaborer des contrats sur-mesure (a), et de faire preuve de souplesse dans le traitement des sinistres et dans la mise en œuvre de clauses en principe « classiques » (b).

a. Des contrats à la mesure du projet ou de la production de l'œuvre d'art

En matière d'art les besoins en assurance dépendent de la nature du projet envisagé. Le passage par un intermédiaire spécialisé et la liberté relative laissée aux professionnels pour adapter les clauses des polices d'assurance permettent de répondre à toutes ces attentes. À chaque problématique existe une réponse assurancielle, dont le cadre général est précisément élaboré, et l'élaboration des détails laissée aux négociations des parties.

Dans le cas du montage d'une exposition d'œuvre d'art ou d'un chantier couvrant la réalisation d'une œuvre d'art dans l'espace public, il faut assurer l'équipe qui y travaillera pendant toute sa durée. C'est l'assurance responsabilité civile de l'employeur ou de chaque travailleur individuel qui fonctionne. Cette assurance couvre tous les dommages que subit le salarié ou qui incombent de son propre fait. L'équivalent de cette assurance pour les travailleurs indépendants est une assurance professionnelle. Elle doit couvrir la spécificité de leur activité, et doit donc être définie dès le départ dans les conditions particulières du contrat. Ainsi, l'assureur sait ce à quoi il s'engage et peut mesurer précisément l'aléa, et les risques effectivement pris. La négociation s'opère sur les montants de garanties et la nature des exclusions, au regard du montant de la prime.

Il faut ensuite assurer la ou les œuvres en construction ou prêtées pour l'exposition. Dans le cas d'œuvres prêtées, il faut les assurer depuis le départ de l'œuvre du lieu où elles

sont conservées, jusqu'à leur retour exact au même endroit, ce qui comprend en plus des phases de transport, les phases de montage, d'exposition et de démontage. Cette assurance « clou à clou » est prise en charge par la personne morale à laquelle les œuvres sont prêtées, que ce soit le producteur de l'exposition agissant au nom et pour le compte du musée organisateur, ou le musée lui-même. La seule marge de manœuvre dans la négociation est de faire « jouer » la concurrence pour obtenir les prix les plus intéressants au regard des garanties et franchises proposées. Les assurances d'œuvres ne sont pas exorbitantes, à moins d'assurer des pièces de maître. Dès lors, plusieurs assureurs peuvent se regrouper pour le temps d'un contrat, pour pouvoir honorer des montants de garantie suffisants⁵³¹. Dans le cas d'une œuvre de commande, il faut mettre en place des garanties pour l'œuvre depuis sa conception jusqu'à sa réalisation. Dans un premier temps il faut envisager l'assurance des matériaux de l'œuvre d'art, puis dans un second temps, une fois l'œuvre terminée et remise au commanditaire son assurance en tant qu'œuvre de l'esprit. La première phase d'assurance est à la charge de l'assistant à maîtrise d'ouvrage, ou à défaut du commanditaire et maître d'ouvrage, tandis que la seconde phase d'assurance est toujours à la charge du propriétaire de l'œuvre, qui n'est d'ailleurs pas obligé de l'assurer. En revanche, lorsque la construction de l'œuvre nécessite l'obtention d'un permis de construire ou qu'elle est considérée comme un ouvrage aux yeux du droit, le maître d'œuvre doit également souscrire des assurances particulières que sont les garanties de parfait achèvement et la garantie décennale. La garantie dommage-ouvrage est réservée au maître d'ouvrage. Ce type d'assurance est fondé sur la valeur de construction de l'œuvre, y compris les frais des bureaux d'étude et d'architectes.

L'ensemble du matériel utilisé, voire des structures éphémères mises en place doit faire l'objet d'une assurance spécifique. Tout cela entre dans le cadre d'une assurance « Tous risques matériels » dont les principales clauses à négocier sont le plafond de garantie et les limitations des exclusions. Les assureurs sont de moins en moins enclins à assurer du matériel informatique comme les tablettes ou les audioguides typés Smartphones à cause du risque élevé de vol et de casse. Par ailleurs, certaines œuvres sont assurées comme du simple maté-

⁵³¹ En principe les assurances ne sont pas cumulatives, mais le risque est réparti entre les assureurs. En cas de cumul de contrats d'assurance couvrant le même risque pour le même patrimoine, cela confère un avantage aux assureurs qui pourront se retourner les uns contre les autres jusqu'à ce qu'un seul soit désigné pour réparer le dommage. Cependant, le Code prévoit à l'article L121-4 que l'assuré indemnisé dispose d'un recours en répartition contre ceux qui n'ont pas été choisis.

riel. C'est le cas des œuvres reproductibles, situées en extérieur. Par exemple des photographies reproduites sur des bâches et exposées à l'extérieur d'un musée⁵³², dans un lieu sans surveillance la nuit, ont de forts risques d'être vandalisées ou dégradées. Dès lors, elles ne peuvent être assurées selon les mêmes garanties que des œuvres situées à l'intérieur d'un musée faisant l'objet d'une surveillance constante parce que le risque induit est complètement différent. C'est pourquoi les assureurs peuvent proposer pour ce type d'œuvre des garanties à hauteur du coût du matériel. Pour reprendre l'exemple des photographies imprimées sur des bâches, le coût d'une œuvre sera celui de la bâche imprimée installée, ce qui comprend le coût de la bâche, de l'impression, du transport et du montage sur le site. Une rayure sur une des bâches n'est alors pas une raison suffisante à justifier son remplacement, en revanche un graffiti couvrant une partie de l'œuvre, l'est.

Le sinistre sur une œuvre n'est pas évalué de la même manière selon qu'elle se situe en intérieur ou en extérieur. La dégradation subie par une œuvre en extérieur devra être d'un degré supérieur à celle qu'une œuvre subirait en intérieur pour être dédommée. En d'autres termes, l'assureur est beaucoup plus tolérant dans l'appréciation d'un sinistre sur une œuvre en extérieur qui est par nature soumise à toutes sortes de contraintes. Ces conditions sont à discuter avec l'assureur, et doivent rester proportionnées à l'aléa (b).

⁵³² Exposition Photoquai, Musée du quai Branly, 2013, annexe 37

b. La souplesse des assureurs dans l'évaluation des sinistres

L'évaluation d'un sinistre dans le cas de l'art contemporain fait l'objet de discussions entre les divers protagonistes. Lorsque le sinistre concerne le support matériel de l'œuvre, plusieurs options s'offrent. Si le sinistre est total, l'œuvre doit être remboursée dans son intégralité. Les choses se compliquent lorsque le propriétaire de l'œuvre détient une collection et qu'il considère que sa collection a souffert de la perte de cette pièce. Cela peut-être constitutif d'un préjudice immatériel consécutif. Si le préjudice est partiel, le propriétaire peut demander la restauration de l'œuvre d'art aux frais de l'organisateur de l'exposition voire, si cela altère sa collection ou s'il considère que l'œuvre est trop endommagée pour être restaurée sans rester dégradée, demander le remboursement total de l'œuvre d'art. Il arrive également que le propriétaire souhaite que l'assureur rachète l'œuvre, au montant agréé dans la police d'assurance. De nombreux exemples de tentatives d'escroquerie selon ce schéma existent dans ce milieu, et les institutions de l'art contemporain en ont tous subis. Lorsqu'une telle requête est faite, les assureurs et représentants du musée, le propriétaire de l'œuvre et ses assureurs, sont réunis pour négocier sur la manière de réparer le dommage le plus convenablement possible. Ce genre de situation n'existe pas lorsque le sinistre concerne une œuvre d'art reproductible, comme une photographie ou un film. Alors, le raisonnement diffère (bien qu'il ne diffère pas en droit d'auteur), et la pratique prend le pas sur la stricte application du droit et l'œuvre est reproduite.

Lorsque le sinistre concerne une œuvre d'art en extérieur, les protagonistes font généralement preuve de plus de souplesse dans l'appréciation du dommage. Le dommage sur une œuvre en extérieur est apprécié moins strictement que sur une œuvre dans un musée, faisant l'objet d'une surveillance permanente et dont les paramètres de température, d'hygrométrie et de luminosité sont examinés à chaque instant. Le degré d'altération de l'œuvre à partir duquel la restauration est envisagée n'est pas le même. Le raisonnement du juge face aux dégradations subies par les œuvres dans les musées s'avère parfois drastique voire disproportionné, comme en témoigne le choix opéré par la Cour dans l'affaire du baiser de Rindy Sam, qui avait tranché en faveur de la restauration de l'œuvre (le nettoyage de la trace

de rouge à lèvres qu'avait laissée la jeune femme sur la toile vierge s'élevait à un montant de plus de quinze mille euros), au lieu d'opter pour le remplacement de la toile vierge. Le raisonnement face à l'art dans l'espace public est au contraire beaucoup plus matérialiste, raisonné et proportionné. Dans l'exposition Photoquai au Musée du quai Branly, un dommage causé à l'une des bâches sur lesquelles était reproduite une photographie a été réglé par le retraitage de la bâche et non par une restauration de la bâche beaucoup plus onéreuse. Aussi, la moindre rayure n'est pas considérée comme un dommage mais comme un risque inhérent au fait que l'œuvre soit située en extérieur, un véritable dommage serait une coupure de la bâche ou un graffiti. Dans cet exemple, le coût de réparation du dommage était sans comparaison avec la restauration de la toile vierge de Cy Twombly. L'assurance dans le domaine de l'art public permet de retrouver une souplesse et un bon sens que l'art contemporain tend à perdre. La limite de cette méthode est l'indemnisation éventuelle du préjudice de l'auteur. Néanmoins, la plupart du temps il est plus préjudiciable pour l'auteur de voir son œuvre dégradée que de la voir aussitôt remplacée par une nouvelle, fût-elle un retraitage.

La souplesse de ces règles est importante parce que sans elle, de nombreux projets ne pourraient voir le jour tant le risque serait conséquent pour les assureurs, et les sommes mises en jeu seraient élevées. Le raisonnement diffère encore une fois que l'œuvre a été remise au commanditaire public, et que celui-ci en détient la responsabilité (B)

B. Assumer la responsabilité de l'œuvre par l'acte de réception

A la remise de l'œuvre d'art public certaines assurances concernant la structure de l'œuvre perdurent. Le commanditaire et nouveau propriétaire devient toutefois à ce moment responsable à part entière de l'œuvre d'art, au sens du droit d'auteur et du droit des biens. Il a l'obligation d'en assurer la pérennité et de réparer toute dégradation. L'assurance privée de l'œuvre d'art se transmet à la personne publique, qui pratique souvent l'auto-assurance (1). La responsabilité qui lui incombe est pourtant beaucoup plus vaste qu'il n'y paraît et ne peut être réduite à de simples considérations pécuniaires (2).

1. De l'auto-assurance publique à compter de la réception de l'œuvre

La responsabilité relative aux travaux de l'œuvre d'art public ne s'arrête pas automatiquement au jour de la remise de l'œuvre au commanditaire. Ce type d'assurance perdure (celles des bureaux d'études, des architectes, etc.) et se cumule avec celle du propriétaire. Le point de départ de toutes ces responsabilités est la réception de l'œuvre d'art par son propriétaire (a). La personne publique utilise souvent la technique de l'auto-assurance, ce qui contraste avec les professionnels de la construction qui continuent d'engager leur responsabilité après la fin du chantier et ont l'obligation de recourir à une assurance privée. Cela induit une approche différente du dommage et de sa réparation (b).

a. Le point d'attaque : la réception de l'œuvre d'art

La réception de l'œuvre d'art est l'acte par lequel le commanditaire déclare l'accepter avec ou sans réserve. Cet acte est le point de départ des délais des diverses assurances : des garanties décennale, de parfait achèvement et de dommage-ouvrage. En général, chaque œuvre est réceptionnée par le pouvoir adjudicateur sous réserve de la production par le titulaire de certaines pièces, à savoir :

- un dossier comprenant la description de l'œuvre installée : une notice descriptive et des documents précisant les matériaux et techniques employées (plans d'exécution, carnets de détails...) ;
- la description de l'implantation réalisée : le plan des fondations, des modifications de voirie, des réseaux mis en œuvre ;
- le rapport conforme du bureau de contrôle (éventuels bureaux d'études) ;
- un dossier d'intervention ultérieure sur les ouvrages, validé le cas échéant par un coordonnateur en matière de sécurité et de protection de la santé (SPS), comprenant la description de l'entretien et de maintenance, décrivant les opérations nécessaires, y compris en cas de sinistre et comportant un budget estimatif annuel de l'entretien courant pour les dix années suivant l'installation ;
- éventuellement des photographies des différentes étapes de la réalisation et de l'installation de chaque œuvre, et les échanges écrits avec les artistes

Dans certains cas, le pouvoir adjudicateur exige une pré-réception des œuvres avant leur installation sur le site, qui se déroule selon la même procédure que la réception définitive de l'œuvre installée. Le pouvoir adjudicateur procède aux opérations préalables à la réception des ouvrages dans un délai raisonnable à compter de la date de réception de l'avis mentionné ci-dessus ou de la date indiquée dans cet avis pour l'achèvement des travaux d'installation, si cette dernière date est postérieure. Les opérations préalables à la décision de réception sont :

- la reconnaissance des ouvrages exécutés ;

- la constatation éventuelle de l'inexécution des prestations prévues au marché ;
- la vérification de la conformité des conditions de pose des équipements aux spécifications des fournisseurs conditionnant leur garantie ;
- la constatation éventuelle d'imperfections ou malfaçons ;
- la constatation du repliement des installations de chantier et de la remise en état des terrains et des lieux ;
- les constatations relatives à l'achèvement des travaux d'installation ;

Ces opérations font l'objet d'un procès-verbal dressé sur-le-champ par le pouvoir adjudicateur et signé conjointement avec le titulaire du marché. A la suite du procès-verbal, le pouvoir adjudicateur fait connaître au titulaire s'il a ou non décidé de prononcer la réception des ouvrages et, dans l'affirmative, la date d'achèvement des travaux qu'il a proposé de retenir, qui vaut date de prise d'effet de la réception, ainsi que les réserves dont il a éventuellement proposé d'assortir la réception. Lorsque la réception est assortie de réserves, le titulaire doit remédier aux imperfections et malfaçons correspondantes dans le délai fixé par le pouvoir adjudicateur. Au cas où ces travaux ne seraient pas réalisés dans le délai prescrit, le pouvoir adjudicateur peut les faire exécuter aux frais et risques du titulaire, après mise en demeure demeurée infructueuse. A l'expiration du délai de garantie, le titulaire est dégagé de ses obligations contractuelles, à l'exception des garanties particulières éventuellement prévues pour certaines œuvres. L'obligation de parfait achèvement ne s'étend pas aux travaux nécessaires pour remédier aux effets de l'usage de l'œuvre ou de son usure normale.

La réception de l'œuvre est formalisée par un constat. A partir du moment où le constat est réalisé, l'œuvre d'art appartient définitivement à la personne publique. Cette dernière est alors responsable de son entretien et de son intégrité. Dès lors, deux types de responsabilité se cumulent : la responsabilité du propriétaire envers l'œuvre et son auteur, et la responsabilité du constructeur et maître d'œuvre. Ce dernier cumule la garantie de parfait achèvement et la garantie décennale qui s'appliquent à tout chantier ainsi qu'à la construction de tout ouvrage.

Le moment exact de réception de l'œuvre doit être fixé précisément, puisqu'il conditionne la mise en œuvre de diverses garanties. Si la réparation du dommage lié aux actes des constructeurs est réglée par leurs assurances professionnelles, il n'en est pas de même de la réparation de dommage que le propriétaire doit prendre en charge, lorsqu'il pratique l'auto-assurance (b).

b. De la réparation du dommage dans l'auto-assurance publique

À partir de la réception de l'œuvre d'art, tout dommage est évalué en fonction du constat réalisé à la réception de l'œuvre. Il faut alors différencier les dommages provenant de la structure de l'œuvre elle-même ou du travail du constructeur, des dommages provenant du contexte dans lequel l'œuvre est placée, en extérieur, soumises aux intempéries et aux actes de vandalisme. Les dommages causés par le travail des personnes ayant contribué à réaliser l'œuvre sont pris en charge par leurs assurances professionnelles, la garantie de parfait achèvement et la garantie décennale. Les dommages sont pris en charge dès lors qu'ils limitent l'usage de l'ouvrage ou le rendent impropre à sa destination ; tandis que les dommages causés par les intempéries, le vandalisme, ou simplement liés à l'usure normale de l'œuvre sont pris en charge par le propriétaire de l'œuvre d'art et son assureur.

Or en pratique, les pouvoirs publics ne s'assurent pas, ils pratiquent l'auto-assurance. Cela signifie que les pouvoirs publics doivent prendre en charge à leurs frais la réparation du dommage. Le problème est qu'il est fort tentant pour les pouvoirs publics de ne pas y remédier et de laisser l'œuvre en l'état ou de s'en débarrasser. Faute de moyens, les pouvoirs publics peuvent aussi faire appel à leurs services internes pour réparer le dommage, et ne pas avoir recours à des techniciens spécialisés, ou encore aux sous-traitants qui avaient fourni les matériaux de l'œuvre et les avaient assemblés.

Le raisonnement public face à la dégradation de l'œuvre, à sa perte totale ou partielle n'est malheureusement pas celui que tiennent les assureurs privés. Or la personne publique en

tant que propriétaire de l'œuvre a une responsabilité accrue envers elle, qui ne devrait pas se dissoudre aussi aisément (2).

2. Vers une conception élargie de la responsabilité publique envers l'œuvre d'art

A compter de la réception de l'œuvre, la personne publique propriétaire doit garantir l'intégrité de l'œuvre au titre du droit moral de l'auteur, et pour cela éventuellement sa pérennité. Les personnes publiques pratiquent l'auto-assurance, et cette pratique influe sur l'appréciation de la perte totale ou partielle de l'œuvre et sur ses conséquences. Cela peut aboutir à la prise de décisions faciles, caractérisées par un désengagement de la personne publique, qui ne se sent pas obligée de payer pour remédier aux dommages subis par l'œuvre. Ce raisonnement comporte des limites (a), la responsabilité de la personne publique sur l'œuvre d'art qu'elle a commandée allant souvent au-delà de considérations pécuniaires (b).

a. Les limites du raisonnement public face à la perte totale ou partielle de l'œuvre

Les personnes publiques, commanditaires d'œuvres d'art public, font preuve d'une grande exigence à l'égard des garanties d'assurance souscrites par les constructeurs de l'œuvre d'art. Néanmoins, une fois l'œuvre d'art réceptionnée, elles font rarement appel à un assureur et pratiquent le plus souvent le système de l'auto-assurance. C'est la personne publique elle-même qui prendra en charge l'assurance de l'œuvre d'art et donc la réparation de chaque dommage subi par l'œuvre. L'appréciation du sinistre est donc réalisée par la personne publique, beaucoup trop souvent au mépris du droit d'auteur. Le raisonnement des personnes publiques face à la perte totale ou partielle de l'œuvre diffère fondamentalement du raisonnement mené par les assureurs et leurs clients en matière d'œuvre d'art. En clair, lorsqu'une œuvre assurée est endommagée, le propriétaire doit *a minima* déclarer les dégâts à l'assureur, afin que celui-ci les prenne en compte et qu'il connaisse l'évolution de l'œuvre d'art, même si des réparations ne sont pas effectuées dans l'immédiat. En connaissance de cause il pourra alors exiger du propriétaire qu'il effectue des réparations ou restaurations, quand bien même les réparations seraient payées par l'assurance, afin d'éviter des dégradations futures et connexes plus coûteuses encore. Si l'assuré ne prévient pas l'assurance des dégâts occasionnés, il prend le risque de voir son indemnité réduite voire annihilée en cas de sinistre ultérieur.

Le propriétaire public non assuré n'a personne à prévenir en cas de dommage à l'œuvre d'art. Il est le seul décideur de son avenir. En principe, il devrait en faire part à l'auteur de l'œuvre, pour déterminer avec lui quelles mesures prendre pour garantir la pérennité de l'œuvre, tout en respectant son travail et son droit moral⁵³³. Les contrats d'artistes contiennent des clauses qui prévoient que l'œuvre ne peut être modifiée ou déplacée sans l'accord de son auteur. Sont incluses dans les modifications de l'œuvre toute réparation ou toute restauration. Normalement, la personne publique doit prendre en compte les instructions de l'artiste pour remettre l'œuvre en état. Ne pas le faire, et ne pas agir pour réparer l'œuvre vont à l'encontre du droit d'auteur et constituent une atteinte à l'œuvre plus grave encore que le dommage qu'elle a subi.

⁵³³ Référence code de propriété intellectuelle

Face à la perte totale de l'œuvre, la personne publique ne s'auto-indemnice pas : soit elle décide de commander une nouvelle œuvre à l'artiste, soit elle assume la perte financière et morale de l'œuvre d'art. Face à la perte partielle de l'œuvre, à savoir une dégradation suite à des intempéries ou des actes de vandalisme, ou simplement suite à l'usure naturelle de l'œuvre d'art en extérieur, la personne publique propriétaire a plusieurs options. La première, dans l'idéal, est de restaurer l'œuvre immédiatement. Dans ce cas, aucun problème ne se pose, sinon celui de financer la restauration de l'œuvre puisqu'elle n'est pas assurée. Trop souvent les pouvoirs publics optent pour la seconde option qui est de laisser l'œuvre telle qu'elle est, se dégrader avec le temps, ou dans les cas extrêmes, procéder à son enlèvement faute de moyens pour la rénover. Entre ces deux choix, l'enlèvement a le mérite de ne plus présenter l'œuvre dégradée. Ainsi, tout en atteignant violemment aux droits de son auteur, le commanditaire met simultanément (et paradoxalement), fin à cette violation. Laisser une œuvre d'art dégradée à la vue du public a des effets beaucoup plus dévastateur sur le travail générale de l'artiste, que le fait de l'enlever. La problématique récurrente est souvent le manque de moyens pour restaurer l'œuvre d'art, mais parfois cela peut aussi être une opportunité pour les pouvoirs publics de se faire juges de l'esthétique en déposant une œuvre obsolète.

Derrière cette notion d'assurance de l'art se pose en filigrane la question essentielle de qui détient la responsabilité de l'œuvre d'art et comment elle doit être exercée. C'est une responsabilité qui va bien au-delà du droit, de la responsabilité civile, professionnelle ou pénale. La responsabilité de l'art contemporain dans l'espace public est partagée entre l'artiste, les pouvoirs publics, le pouvoir adjudicateur ou commanditaire et propriétaire de l'œuvre d'art, mais aussi avec les spectateurs et usagers des lieux publics. On se doit d'envisager cette responsabilité de manière plus vaste que telle qu'on la conçoit aujourd'hui (b).

b. L'avènement d'une conception plus vaste de la responsabilité des pouvoirs publics à l'égard de l'œuvre d'art

La gestion des responsabilités afférentes à la réalisation et à l'intégration d'une œuvre d'art dans l'espace public nécessite la prise en compte de chaque phase du projet artistique et de l'implication de chaque acteur à chaque instant. La remise de l'œuvre au commanditaire ne transfère pas toute responsabilité aux pouvoirs publics, mais seulement une partie, liée à la construction même de l'œuvre d'art, à savoir sa dimension purement matérielle. L'artiste quant à lui garde une responsabilité liée à son droit moral tout au long de la vie de l'œuvre, il est le garant de la dimension immatérielle de l'œuvre, et le propriétaire de l'œuvre doit l'y aider. Pourtant ces deux types de « responsabilités » vont parfois l'une à l'encontre de l'autre. L'artiste ou son droit moral s'opposent aux souhaits et agissements du propriétaire du support matériel de l'œuvre d'art. C'est à ce moment que se rencontrent les règles du domaine public et le droit d'auteur.

C'est pourquoi il nous semble que le législateur devrait s'interroger sur la véritable question de ce qu'est la responsabilité du propriétaire sur l'œuvre d'art qu'il détient, de savoir à qui elle incombe vraiment et comment concilier différents types de responsabilité, qui relèvent tant du droit pur que d'une responsabilité culturelle que le droit essaie de préserver du mieux qu'il puisse. On touche ici à des problématiques éminemment politiques, à la liberté de création et à la préservation de la culture d'un pays, ce qui fait l'objet de plus en plus de revendications et de reconnaissance juridique et politique, si l'on regarde l'ensemble des débats qui agitent le monde à ce sujet, depuis les procédures de restitution des biens culturels des Etats aux diverses conventions rédigées par les instances internationales. L'art public prend de nombreuses dimensions, il dépasse l'art cloisonné, l'art dans les musées, l'art privé ou de collectionneur averti, c'est un art qui est inclus dans la vie sociale et qui sert à définir le territoire. À l'heure de la réforme territoriale on peut d'ailleurs se poser la question de savoir à qui va incomber la responsabilité de la culture et de l'art contemporain dans les futurs territoires, et si cette responsabilité ne va pas tendre à se délayer – voire à se déliter entre toutes ces instances.

Le droit de la création artistique peut évoluer de diverses manières. Celle que nous avons envisagée dans ce chapitre est probablement spécifique au secteur de l'art contemporain. Cette évolution peut prendre forme par l'intégration des usages et coutumes pratiqués par les professionnels de l'art contemporain. Ces pratiques sont souvent formalisées dans les contrats de production. C'est pourquoi nous nous intéressons aux formes contractuelles utilisées, ainsi qu'au contenu des contrats, de telle manière que nous puissions analyser ces clauses. On constate d'ailleurs que les modèles contractuels érigés de manière informelle sont fréquemment calqués sur la production audiovisuelle, et que les problématiques rencontrées sont proches de celles du spectacle vivant. C'est dans ces rapprochements que les enjeux de la production d'art contemporain se concentrent. Si le rapprochement du spectacle vivant semble cloisonné par la problématique récurrente et irrésolue du statut des intermittents, celle de l'industrie audiovisuelle est envisageable. A ce titre, les projets d'art contemporain sont aujourd'hui menés de front par plusieurs acteurs, c'est ce qu'on appelle la coproduction. Un secteur clé de l'intégration des usages et coutumes est l'assurance des œuvres d'art et des événements artistiques qui fonctionne en grande part sur les usages, selon les grands principes posés par le droit. Il n'est nul besoin de légiférer sur le sujet, mais simplement de guider les professionnels vers des pratiques communes à tous, visées par le droit. A partir de ces évolutions, on peut imaginer que l'approche qu'ont les pouvoirs publics de l'art contemporain pourrait changer, et les procédures de marchés publics muter en ce sens (**Chapitre 2**).

CHAPITRE 2

VERS UNE RÉORGANISATION DES MARCHÉS PUBLICS ET LA SÉCURISATION DE L'ŒUVRE D'ART

L'appréhension juridique de l'art contemporain par ses modes de production passe par l'intégration des usages et coutumes au système juridique et donc par une réorganisation des marchés publics et la sécurisation des œuvres d'art. Cela signifie concevoir la commande publique artistique avant tout sur le fondement de la production d'œuvres d'art contemporain (**Section 1**). Les procédures peuvent être adaptées dans leur forme et leur format, dans leur style et leurs étapes. Pour que la transformation de l'appréhension des pouvoirs publics soit totale, il faut également nuancer la perception et la place de l'œuvre d'art dans la commande, en s'orientant progressivement vers une approche de l'œuvre d'art à la fois sécurisée et respectueuse de l'ordre public, mais aussi qui ne fasse pas l'objet d'un contrôle outrancier par les pouvoirs publics (**Section 2**).

Section 1. Vers une refonte du marché public artistique

L'art public réalisé dans l'espace public fait l'objet d'un véritable système de production. C'est une donnée que les pouvoirs publics tentent de prendre en compte dans les procédures de commande publique artistique. Pour cela il est nécessaire d'adopter une méthode d'organisation des marchés artistiques (**Paragraphe 1**), de telle manière à repenser le modèle desdits marchés, correspondant à l'essor de l'économie de projet que connaît le milieu de l'art contemporain (**Paragraphe 2**).

Paragraphe 1. Organiser le marché artistique

On parle aujourd'hui de production de l'art, c'est un terme qui sous-entend que l'œuvre d'art est conçue et réalisée en de multiples étapes, qu'il est opportun de distinguer clairement. Il est donc convenable de les envisager y compris au sein de la procédure de commande publique. Pour cela il existe certaines pratiques à privilégier, comme par exemple le fait de mettre en place une succession de marchés plutôt que de se concentrer sur un marché unique. Cela présente l'avantage de pouvoir remettre en concurrence le titulaire du marché initial à chaque étape. On évite ainsi d'écarter d'office le titulaire du marché précédent ou au contraire d'empêcher d'autres acteurs d'intégrer un unique marché. L'organisation de la commande publique et des phases de procédure est essentielle pour leur donner une meilleure lisibilité, compréhension et application (A). C'est pourquoi il faut repenser notre vision de la réalisation de l'œuvre d'art dans la commande publique en prenant en compte les pratiques professionnelles s'articulant autour de la notion de production artistique. Les procédures publiques et le droit ne pourront qu'évoluer (B).

A. L'intérêt de procédures de définition des besoins par étapes

Le choix du ou des titulaires du marché, de l'artiste et du projet artistique est fait en fonction des critères établis dans les documents du marché. Ces critères sont déterminants, ils sont définis de la manière la plus objective possible, bien que le choix final soit malgré tout empreint de subjectivité. L'enjeu de ces marchés est de choisir un projet artistique satisfaisant pour le commanditaire, les critères de définition du marché doivent donc être définis précautionneusement. Ces critères de choix doivent donc refléter les besoins identifiés du commanditaire, or trop souvent le besoin n'est pas clairement défini dès le départ (1). Fort heureusement, les procédures choisies, calquées sur les phases de production des œuvres d'art public

ont pour avantage de laisser au pouvoir adjudicateur la possibilité d'ajuster la définition de son besoin au fur et à mesure. Pour ce faire les procédures prennent des formats variables (2).

1. Détail des critères de choix de l'artiste et du projet artistique

À travers la détermination de ses besoins dans les documents du marché, le commanditaire public va tenter de détailler les critères qui lui permettront de choisir l'artiste et le projet artistique qui lui conviendront. Ce sont les critères auxquels le candidat devra se conformer pour répondre au marché, et mettre toutes les chances de son côté pour tenter de le remporter (a). Les critères de choix détaillés dans le règlement de consultation et hiérarchisés par ordre d'importance délimitent aussi la frontière entre ce qui est attendu d'un marché public artistique, ce qui l'est d'une relation de salariat ou de subordination de l'artiste au commanditaire et enfin, ce qui pourrait relever de l'attribution d'une subvention. Les critères reflètent l'état d'esprit du commanditaire public et les directives imposées dans les cahiers des charges administratifs et techniques, lesquels doivent être suffisamment précis au risque de confondre le marché avec l'attribution d'une subvention, sans l'être trop afin de ne pas gêner l'artiste dans sa dimension créatrice (b).

a. Les critères auxquels l'artiste doit se conformer

Selon l'article 1 du Code, les marchés publics sont « *les contrats conclus à titre onéreux entre les pouvoirs adjudicateurs définis à l'article 2 et les opérateurs économiques publics ou privés, pour répondre à leurs besoins en matière de travaux, de fournitures ou de services* ». L'article 5 du Code des marchés publics prévoit à ce titre que :

« La nature et l'étendue des besoins à satisfaire sont déterminés avec précision avant tout appel à la concurrence ou toute négociation non précédée en prenant en compte des objectifs de développement durable. Le pouvoir adjudicateur détermine le niveau auquel les besoins sont évalués. Ce choix ne doit pas avoir pour effet de soustraire des marchés aux règles qui leur sont normalement applicables en vertu du présent code ».

Cela signifie que les marchés conclus par le pouvoir adjudicateur ont pour objet exclusif de répondre aux besoins qu'il a clairement exprimés et qu'il a défini en amont. Ce principe d'antériorité des besoins permet d'éviter l'établissement de cahiers des charges sur mesure. Il est donc primordial pour le commanditaire public de définir ses besoins en amont du projet. Ce principe est toutefois modulable dans les procédures adaptées, dans le sens où le besoin doit certes être défini en amont, mais une part de flou est laissée à l'imagination des candidats, afin que leur expertise contribue à une délimitation plus précise et plus juste du besoin du commanditaire.

La rédaction d'un cahier des charges technique et complet en matière artistique est un exercice difficile. Il faut concilier l'absence de connaissance de l'aboutissement du projet avec le souhait de vouloir mettre en œuvre un tel projet, en d'autres termes il faut résoudre le paradoxe du commanditaire qui sait qu'il veut répondre à un besoin d'art, mais qui ne sait pas comment y répondre et sous quelle forme. Souvent, en premier lieu, le contexte urbain dans lequel s'inscrit le projet est rappelé, et sert de base aux artistes et à leurs équipes pour proposer un projet.

Par exemple dans le cadre du projet d'aménagement Paris Rive Gauche, la SEMAPA⁵³⁴ a ouvert un appel d'offre relatif à la conception d'une œuvre d'art dans le 13^e arrondissement de Paris. Elle énonce en guise d'introduction que *« La SEMAPA souhaite sélectionner un artiste en charge de concevoir et suivre la réalisation d'une intervention artistique sur un espace public stratégique de ce nouveau quartier »*. Ainsi, *« L'œuvre que la SEMAPA souhaite s'appuiera sur les particularités et l'évolution du territoire et permettra d'affirmer et de conforter l'attractivité et la centralité de cette nouvelle liaison urbaine et, plus largement, de ce quartier en mutation. Elle permettra également de mettre en relation des espaces publics*

⁵³⁴ Société d'économie mixte d'aménagement de Paris en charge du projet urbain Paris Rive Gauche, dans le XIII^e arrondissement de Paris, annexe 22

significatifs qui sont déjà des lieux propices aux pratiques économiques, culturelles et sociales ». Après avoir rappelé ses attentes au regard du contexte local dans lequel l'œuvre s'inscrit, elle définit le lieu et le type de prestation souhaité, tout en restant ouverte « *à tous les registres de création* ».

Dans le domaine de l'art public, la technique importe peu au commanditaire tant que l'œuvre s'adapte au contexte dans lequel elle s'inscrit et qu'elle remplit sa mission sociale et urbaine pour la durée déterminée contractuellement. En l'occurrence, le pouvoir adjudicateur n'a pas exprimé de souhait précis sur la manière de travailler de l'artiste ou les techniques utilisées. Le cahier des charges techniques exprime ensuite les attentes du commanditaire sur le détail de la prestation, des éventuels livrables et tâches administratives à fournir.

Les critères pour juger des offres en fonction des besoins exprimés sont prévus à l'article 53-1 du Code des marchés publics⁵³⁵. Les critères qualitatifs et financiers sont principalement mis à l'honneur. Ils peuvent être complétés par des critères additionnels, à condition que ceux-ci soient justifiés par l'objet du marché ou ses conditions d'exécution. La réponse faite au cahier des charges sera examinée au vu de ces critères « classiques » et le commanditaire public choisira l'offre qu'il juge économiquement la plus avantageuse au regard des critères pondérés. L'offre économiquement la plus avantageuse n'est *a priori* pas l'offre la plus basse, mais celle qui correspond au meilleur rapport entre la qualité de la démarche et du projet et le prix proposé. En réalité, le projet le moins cher est souvent retenu : telle est la réalité du prix de l'art. Cela conduit les artistes à toujours proposer des prix réduits voire à travailler à perte, celle-ci étant (en théorie) compensée par la renommée. Dans le cas du marché de la SEMAPA, les critères évoqués pour départager les candidats étaient :

⁵³⁵ I.-Pour attribuer le marché au candidat qui a présenté l'offre économiquement la plus avantageuse, le pouvoir adjudicateur se fonde :

1° Soit sur une pluralité de critères non discriminatoires et liés à l'objet du marché, notamment la qualité, le prix, la valeur technique, le caractère esthétique et fonctionnel, les performances en matière de protection de l'environnement, les performances en matière de développement des approvisionnements directs de produits de l'agriculture, les performances en matière d'insertion professionnelle des publics en difficulté, le coût global d'utilisation, les coûts tout au long du cycle de vie, la rentabilité, le caractère innovant, le service après-vente et l'assistance technique, la date de livraison, le délai de livraison ou d'exécution, la sécurité d'approvisionnement, l'interopérabilité et les caractéristiques opérationnelles. D'autres critères peuvent être pris en compte s'ils sont justifiés par l'objet du marché ;

2° Soit, compte tenu de l'objet du marché, sur un seul critère, qui est celui du prix.

- *La créativité et la qualité artistique de l'œuvre au regard des orientations de la commande et de l'analyse du site réalisée (45%)*. C'est le critère le plus subjectif, qui est examiné par la Commission des appels d'offre. Il y a lieu ici à un jugement esthétique au même titre que le jugement opéré par les comités de sélection des FRAC. Or dans le cadre des projets d'art public cette phase est souvent réalisée par des personnes qui ne sont pas des professionnels de l'art. C'est d'ailleurs pourquoi un certain nombre de commanditaires se fait aider par des professionnels privés ou par la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC), ce que nous aborderons plus loin. Une manière d'objectiver l'appréciation de ce critère est d'une part d'analyser la réponse donnée par le candidat en corrélation avec le cahier des charges rédigé par le commanditaire, et d'autre part de vérifier que la réponse apportée par le candidat s'inscrive dans la suite logique de l'analyse du site qu'il aura faite.

- *Le coût estimé de l'œuvre (30%)*, est un critère « classique » et objectif proposé par le Code, qui ne peut être pris en compte seul mais seulement en corrélation avec les autres critères, sans quoi seuls les projets bon marché seraient retenus quelle que soit la qualité de l'intention artistique et de l'analyse du site, du contexte et du besoin du commanditaire. Ce critère est régulièrement dénoncé par les artistes qui estiment que l'argent est en réalité le critère principal de choix.

- *La mise en œuvre du projet (25%) au regard notamment :*
 - *du respect des contraintes* : cela comprend les contraintes légales, règlementaires, imposées par les cahiers des charges administratif et technique ;
 - *des garanties de pérennité et des dispositions de maintenance présentées* : le commanditaire veut s'assurer du devenir de l'œuvre et que les contraintes auxquelles sont soumises les œuvres réalisées dans l'espace public soient intégrées par l'artiste. C'est une manière pour le commanditaire de se prémunir contre toute dégradation potentielle de l'œuvre. Ce n'est pas un critère pour tous les commanditaires publics, ce qui est fort dommageable ;
 - *de la méthodologie de conception, de fabrication, de transport et d'installation de l'œuvre exposée et du planning de la réalisation proposée par l'artiste* : ces deux

derniers critères très pragmatiques permettent un tant soit peu d'objectiver le choix du projet, en jugeant le candidat sur sa faculté à avoir une logique de projet respectant des délais et des contraintes matérielles *a priori* initialement extérieurs à l'œuvre d'art, mais dont dépend la bonne exécution du projet artistique.

Ces critères sont des aides à la difficile tâche d'appréhender les besoins d'une personne publique en matière d'art de la manière la plus objective possible, sans être trop intrusif dans la définition de l'intention artistique. C'est ce que tentent de faire les commanditaires publics qui se lancent dans un marché artistique. L'exercice paraît plus évident dans les procédures de Un pourcent artistique où l'œuvre doit être intégrée à un lieu déterminé, comme un lycée ou une université, lieu souvent fermé, incluant des contraintes qui lui sont intrinsèques. Bien qu'il soit compliqué d'objectiver des critères si empreints de subjectivité, c'est une nécessité pour s'assurer de l'égalité des chances des candidats devant le commanditaire, mais aussi parce que c'est à travers ces critères et cahiers des charges que l'on peut qualifier juridiquement la relation à l'artiste, que ce soit une relation de commanditaire à titulaire du marché, ou encore une relation de travail type employeur-employé, ou encore de mécène à artiste subventionné (b).

b. Des critères distinguant marché, salariat et subvention

Dans la commande publique, le commanditaire édicte dans les documents du marché, et notamment les cahiers des charges, des directives quant au thème et à la symbolique de l'œuvre à réaliser (fonction décorative, commémorative, ludique, sociale, etc.). Il se doit d'être vigilant dans les termes choisis et le degré des directives imposées au risque d'aisément « *brider l'élan et l'inspiration créatrice de l'artiste* »⁵³⁶. Effectivement, il est clair qu'un cahier des charges trop précis pourrait s'apparenter à de réelles instructions de travail et changerait la nature du marché. On distingue alors deux cas : soit les documents ont été complétés à

⁵³⁶ Pour rappel : avant toute création on ne peut raisonner sur le terrain du droit d'auteur, mais sur celui de la liberté de création

la suite d'une première consultation et reprennent les termes du projet artistique choisi lors d'une première phase de consultation, et dans ce cas l'artiste a effectivement eu la possibilité de créer son projet comme il l'entendait ; soit les conditions lui ont été imposées dès le départ, le risque est alors que cela limite sa liberté de création artistique.

La jurisprudence estime que l'expression de « sujétions » imposées par le commanditaire ne fait pas forcément obstacle à ce que l'artiste exprime sa personnalité. En revanche elle a déterminé des « sujétions inadmissibles » qui elles, sont un obstacle à l'expression de sa personnalité par l'artiste. C'est le cas d'un rythme de production insupportable⁵³⁷. Ces sujétions inadmissibles sont déterminées au cas par cas et la jurisprudence est peu abondante en la matière. C'est donc au commanditaire public d'être prudent dans sa manière de rédiger les documents du marché, principalement le Cahier des clauses techniques particulières dans lequel sont détaillées les attentes du commanditaire pour le projet artistique en fonction du contexte de la réalisation de l'œuvre. Dans le cas où des sujétions inadmissibles sont exprimées, la liberté de création de l'auteur est remise en cause, et la créativité inhérente à la réalisation du projet artistique également. A ce moment, le marché public s'efface devant une relation de salariat informelle, ou bien se transforme progressivement en un simple marché de fournitures ou de travaux dans lequel le commanditaire fait appel à un prestataire capable de se conformer à ses désirs les plus stricts.

Ainsi, l'œuvre d'art réalisée risquera d'être reconsidérée si l'on ne peut faire état de l'empreinte de la personnalité de son auteur, à moins de considérer que le commanditaire public qui a imaginé le projet est le véritable auteur de l'œuvre, et qu'il en a simplement délégué la matérialisation, mais cela est un autre débat. La définition de la situation, qu'elle soit marché public ou relation de salariat, a des incidences sur les procédures. Cela peut amener à requalifier l'ensemble du projet, voire à avoir un impact en termes de droit d'auteur, en matière fiscale et sur le devenir de l'œuvre. La définition du besoin du commanditaire et de fait, des critères de sélection, est déterminante de l'ensemble du marché.

⁵³⁷ CA Aix, 23 février 1965, D. 1966, P. 166. SAVATIER. RTD com. 1965, « *Comme contraire aux principes qui régissent la propriété intellectuelle, une telle convention entravant ainsi la liberté créatrice du commandité, tenu à respecter un rendement déterminé, ce qui est de nature à compromettre gravement la qualité de son oeuvre, sa réputation et son avenir* ».

A contrario si le cahier des charges n'est pas suffisamment précis, il sera difficile d'argumenter pour justifier le choix du titulaire du marché. Il sera alors difficile de prouver que l'égalité d'accès à la commande publique des divers candidats et la neutralité du choix ont été effectives. Si le pouvoir adjudicateur manque de fil directeur, et que le projet est entièrement mené par le candidat, on pourra se demander si ce type de relation ne relève pas plutôt du domaine de la subvention. Dans ce sens cela ne pose pas forcément de problème, c'est plutôt dans le sens où une subvention est accordée à un acteur économique et/ou culturel que l'on se pose la question de savoir si elle n'est pas requalifiable en marché public. Lorsque le projet émane d'un acteur culturel et qu'il le propose à une personne publique, la personne publique peut le soutenir *via* une subvention. Or de plus en plus de subventions contractualisées sont menacées d'absorption par le droit des marchés publics⁵³⁸. Souvent, ces projets culturels et artistiques sont coproduits entre l'acteur culturel et la personne publique. Le critère caractérisant la subvention est à rechercher du côté du degré de l'initiative culturelle laissée au partenaire de l'administration. Si la personne publique s'engage dans un marché public au lieu d'une subvention, cela ira dans le sens actuel de la jurisprudence. En revanche le véritable problème restera celui de justifier le choix du titulaire du marché. Encore une fois, la rédaction du cahier des charges et l'élaboration de critères précis sont déterminantes de la relation entre le commanditaire et le titulaire du marché. Lorsque le marché concerne un événement artistique, cela peut aussi s'apparenter à une délégation de service public⁵³⁹.

L'ensemble de ces critères permet de déterminer le champ d'action de la commande publique, faisant entrer les projets artistiques dans un cadre précis caractérisé par la législation. Le degré de liberté de l'artiste en dépend. Une fois la relation caractérisée par une procédure de marché public, le cadre est suffisamment souple pour s'adapter et laisser une marge de manœuvre au commanditaire dans les phases successives du projet. Afin d'éviter les problématiques de sujétions normales ou anormales, et de risquer de réduire à tort le champ d'action de l'artiste, le commanditaire public a le choix de mettre en concurrence les professionnels d'un secteur en divisant son projet en fonction des différentes phases dudit projet. Cela permet d'identifier les besoins au fur et à mesure de l'avancement de chaque phase, et au

⁵³⁸ CAA Marseille, 20 juillet 1999, *Commune de Toulon*, *AJDA* 2000, p. 222, chron. Lilian BENOIT

⁵³⁹ CE Contentieux, 23 mars 2007, *Commune d'Aix-en-Provence*, n°284736

pouvoir adjudicateur de rester précis lors de l'élaboration de chaque marché, tout en n'outrepas-
sant pas son rôle et ses fonctions (2).

2. Un fonctionnement par phases successives

Les procédures favorites de l'action culturelle et artistique sont les procédures adaptées et négociées. Une fois ce format établi, les commanditaires publics ont encore la possibilité de « découper » le processus de commande afin de répondre au mieux à leurs attentes, à commencer par la définition de leur besoin en art. Ainsi, ils peuvent définir le besoin en plusieurs phases (a), puis prendre le temps de réfléchir aux meilleures possibilités de concevoir et réaliser le projet artistique, en distinguant les phases techniques de production de l'œuvre d'art par des phases de procédure correspondantes (b).

a. L'intérêt de définir son besoin en plusieurs phases

Un marché à procédure adaptée peut prendre différentes formes. En premier lieu le pouvoir adjudicateur a la possibilité d'opter pour un marché ouvert ou un marché restreint⁵⁴⁰. Le marché restreint permet d'ajouter une étape supplémentaire au processus de choix, en opérant une première sélection très administrative, puis une seconde sur les projets artistiques des candidats retenus à l'issue de la première phase. La seconde étape met en concurrence toutes les équipes sélectionnées qui doivent alors présenter un projet artistique, documents et es-

⁵⁴⁰ Procédure restreinte au sens de la directive 2004/18/CE : « Les procédures restreintes sont les procédures auxquelles tout opérateur économique peut demander à participer et dans lesquelles seuls les opérateurs économiques invités par les pouvoirs adjudicateurs peuvent présenter une offre. » (Source : Art. 1 de la directive 2004/18/CE du Parlement européen et du Conseil, du 31 mars 2004, relative à la coordination des procédures de passation des marchés publics de travaux, de fournitures et de services)

Procédure restreinte au sens de l'ordonnance n° 2005-649 du 6 juin 2005 : « Une procédure est restreinte lorsque le pouvoir adjudicateur ou l'entité adjudicatrice invite un certain nombre de candidats choisis sur la base de critères objectifs et non discriminatoires à participer à la procédure. » (Source : ordonnance n° 2005-649 du 6 juin 2005 relative aux marchés passés par certaines personnes publiques ou privées non soumises au code des marchés publics)

quisses éventuelles à l'appui. Les équipes non retenues sont indemnisées pour le temps passé et investi dans cette seconde phase⁵⁴¹. Les marchés à procédure restreinte permettent une négociation lors de la deuxième phase, au moment de choisir le titulaire définitif du marché. Le commanditaire peut alors envisager d'assouplir la manière de mettre en œuvre le marché et la définition des besoins. Ce type de schéma procédural constitue une alternative au fait de décider seul et unilatéralement du marché et de son contenu, ou au contraire au fait de laisser l'initiative totale à l'artiste. C'est aussi grâce à l'évolution des schémas de procédures que sont de plus en plus fréquemment envisagés les recours à des intermédiaires spécialisés prêtant main forte au commanditaire pour réaliser son projet de commande publique artistique.

A titre d'exemple, le marché de la SEMAPA « *Etude de faisabilité et de programmation pour la valorisation de l'opération d'aménagement Bruneseau nord* » est un marché passé en procédure restreinte⁵⁴². La première phase de la consultation avait pour but « d'écrémer » les candidatures en demandant aux candidats des documents administratifs et des références professionnelles, les jugeant selon les critères suivants par ordre d'importance décroissante :

- i) la satisfaction aux exigences légales des mentions figurant dans la déclaration sur l'honneur, c'est à dire la santé financière, la régularité de la situation de l'entreprise au regard notamment du paiement de ses impôts et cotisations sociales et la régularité de l'entrepreneur au regard notamment des condamnations inscrites au bulletin n° 2 du casier judiciaire ;

⁵⁴¹ Le montant de l'indemnisation prévu à l'article 70 du Code des marchés publics « *après réception de l'avis et des procès-verbaux du jury, et après examen de l'enveloppe contenant le prix, le ou les lauréats du concours sont choisis par le pouvoir adjudicateur. Des primes sont allouées aux candidats conformément aux propositions du jury.* »

Le principe d'indemnisation des concours est inscrit dans l'article 74 du code des marchés publics : « *Les candidats ayant remis des prestations conformes au règlement du concours bénéficient d'une prime. L'avis d'appel public à la concurrence indique le montant de cette prime. Le montant de la prime attribuée à chaque candidat est égal au prix estimé des études à effectuer par les candidats telles que définies dans l'avis d'appel public à la concurrence et précisées dans le règlement du concours, affecté d'un abattement au plus égal à 20%. La rémunération du marché de maîtrise d'œuvre tient compte de la prime reçue pour sa participation au concours par le candidat attributaire* ». En ce qui concerne les maîtres d'ouvrage assujettis à l'ordonnance 2005 649 du 6 juin 2005, l'obligation de 80% ne concerne que les opérations relevant de la loi MOP.

Par exemple dans le cadre de la réalisation du 1% artistique au sein de la Citadelle d'Amiens, s'intégrant au Projet Renzo Piano Building Workshop de construction du nouveau pôle de l'Université de Picardie Jules Verne (UPJV), dont le budget total toutes taxes comprises est de cinq cent mille euros, le montant de l'indemnité était de trente mille euros toutes taxes comprises.

⁵⁴² Avis 2489137 / 20 septembre 2013

- ii) la qualité des références fournies ;
- iii) la qualité et la qualification de la ou des équipes notamment au regard des capacités professionnelles produites.

La première phase permet de s'assurer du minimum d'adéquation entre l'équipe proposée et le futur projet à mettre en œuvre, et de s'assurer du professionnalisme et de la bonne santé financière et juridique des candidats. L'examen des candidatures à l'aune de ces critères constitue le passage à la seconde phase. Ce laps de temps entre les deux phases est essentiel pour réfléchir et affiner le besoin à la suite des premiers éléments de réponse au marché. Procéder en deux phases présente l'avantage de faciliter la tâche d'analyse des candidatures en ne retenant qu'un nombre de candidats limités. De plus, les candidats à la seconde phase étant indemnisés, ils peuvent prendre le temps d'approfondir leur projet et de faire une proposition aboutie au commanditaire. Dans cet exemple, la consultation visait à choisir le titulaire du marché de « *réalisation d'une mission d'étude de faisabilité et de programmation d'une démarche de valorisation de l'opération d'aménagement du secteur Bruneseau nord de la Zone d'Aménagement Concerté Paris Rive Gauche* ». L'étude avait pour but de définir la ligne directrice d'une démarche de valorisation, les actions qui la composent, et les modalités opérationnelles qui permettent leur mise en œuvre sur les différents sites du secteur Bruneseau nord pendant quatre ans.

Cette démarche de mise en valeur consiste en l'utilisation des sites et des chantiers comme support de communication et d'expression du territoire et du site urbain au sens large, à travers des interventions ludiques et participatives, qui traitent des questions à la fois locales, culturelles, pédagogiques, urbaines et sociales. La SEMAPA a souhaité fragmenter son projet culturel en préparant dans un premier temps une phase d'étude en procédure restreinte et dans un second temps seulement une phase de réalisation du ou des projets. Ainsi le commanditaire a pris le temps pour l'étude de choisir un prestataire répondant à ces critères, affinant son choix lors des phases successives de candidature et de remise des offres, puis, ne s'étant pas engagé sur la seconde phase trop en amont, de fragmenter en lots la phase de réalisation, créant un lot pour chaque œuvre d'art ou chaque évènement culturel envisagé. L'intérêt de fragmenter la procédure de cette manière est de faire gagner le projet en profondeur et

en lisibilité. Une fois la phase d'étude du contexte terminée, distinguer les phases d'études techniques et de réalisation constitue une bonne méthodologie de projet (b).

b. L'intérêt de définir la réalisation de l'œuvre d'art en plusieurs phases

Les procédures restreintes laissent le soin au commanditaire d'affiner son besoin au long de la procédure. Il peut poursuivre cette logique en privilégiant de séparer les différentes phases de la réalisation de l'œuvre d'art en autant de phases de marchés publics. Cependant, des formes plus simples sont aussi de très bonnes options pour certains types de projets artistiques. La forme la plus banale pour réaliser un programme artistique est d'opter pour un seul et unique marché, prévoyant le choix d'un artiste proposant un projet, qu'il met en œuvre avec l'équipe avec laquelle il aura répondu.

C'est la procédure idéale pour réaliser certains projets d'œuvres uniques destinés à un lieu très clairement identifié et défini comme une place publique, ou encore comme les procédures de Un pourcent artistique qui ont vocation à s'appliquer dans le cadre d'un chantier et dans un bâtiment donné. La rédaction de ces appels d'offre sous entend plusieurs choses : tout d'abord que le marché comprend toutes les phases nécessaires à l'aboutissement du projet que sont la remise des propositions d'artistes, le choix du titulaire par le commanditaire, l'affinage du projet artistique entre le commanditaire et le titulaire du marché, la réalisation de l'œuvre d'art, et enfin la remise de celle-ci au commanditaire ; mais aussi que le commanditaire a déjà une idée de ce qu'il souhaite et sera exigeant sur la qualité des projets proposés. Par exemple dans le marché de « *Conception, réalisation et installation d'une œuvre d'art au titre des Un pourcent artistiques dans le cadre de la construction d'une Université Régionale des Métiers et de l'Artisanat de Caudry et la relocalisation de l'antenne économique de Cambrai à Caudry* », le commanditaire précise que :

« *Le budget global du Un pourcent artistique, conformément au Décret, s'élève à cent deux mille euros toutes taxes comprises (TTC). Il comprend : i) Les honoraires de l'ar-*

tiste lauréat et les indemnités du (des) candidats non retenus, ii) la cession des droits d'auteurs, iii) le coût de la réalisation et de l'installation de la commande jusqu'à sa réception définitive, iv) les taxes et cotisations. Une indemnité de deux mille euros TTC est attribuée aux artistes sélectionnés non retenus pour réaliser l'œuvre. Cependant le maître d'ouvrage, après avis du comité artistique, peut décider de supprimer ou réduire le montant de l'indemnité en cas d'insuffisance manifeste du projet proposé. »

Dans cet exemple, calquer les procédures sur la réalisation de l'œuvre n'est pas nécessaire. En revanche, ces configurations ne sont pas majoritaires, et aujourd'hui les projets d'art public sont de plus en plus complexes et intègrent diverses problématiques urbanistiques, sociales et juridiques. Les commanditaires sont plus exigeants et souhaitent des projets variés. Les budgets alloués sont plus conséquents et les œuvres réalisées dans des projets d'art public doivent la plupart du temps être pérennes. Le format décrit ci-dessus, d'une seule procédure valable pour l'ensemble d'un projet n'est pas ajustable à ces mutations de l'art. Etant donné les échelles budgétaires et de calendrier, le besoin du commanditaire est redéfini, précisé, modifié, ajusté en permanence, au vu de l'avancement de la prestation artistique. Ainsi, lorsque l'œuvre d'art n'est pas directement réalisée par l'artiste, il est possible de distinguer la phase d'étude effectuée par l'artiste de la phase de réalisation matérielle de l'œuvre d'art, afin de dissocier le processus de décision. Dans un premier temps le choix se portera sur l'œuvre et ses détails, et le projet sera revu à l'aune des exigences du commanditaire à l'issue de la proposition d'intention de la part de l'artiste. Puis on ajustera le besoin pour la réalisation concrète de l'œuvre par un artisan, prestataire, éventuellement recommandé par l'artiste mais surtout choisi en accord avec le maître d'ouvrage.

La production de l'œuvre d'art contemporain étant ce qu'elle est aujourd'hui, une évolution intéressante des procédures de marchés publics serait d'insérer ce mode de fonctionnement et de proposer des marchés à étapes successives, correspondant à la définition du besoin dans un premier temps, puis à la recherche de la réponse la plus adaptée à ce besoin dans un second temps. Cela ne remet pas pour en autant en cause le fait que la procédure unique soit

une solution adéquate lorsque le commanditaire connaît son besoin et qu'il arrive à l'exprimer clairement dans son appel d'offre.

La commande publique artistique est caractérisée par l'application de procédures dérogoires ou exorbitantes du droit commun. Le législateur a prévu ces exceptions pour favoriser la création artistique. Elles permettent au commanditaire public de passer des marchés sans mise en concurrence et publicité préalable, d'adapter les modalités de publicité au marché qu'ils proposent, ou encore de négocier les modalités du marché avec le candidat retenu. Ainsi, le pouvoir adjudicateur a la possibilité d'affiner son besoin au fur et à mesure des différentes phases de la procédure, dans un cadre moins strict que la commande publique habituelle. Les commanditaires publics doivent tout de même justifier l'utilisation de ce type de procédure, et le juge se fait le garant de la bonne application de ces exceptions et adaptations à la loi. Les principes généraux de la commande publique doivent être respectés quoiqu'il en coûte. L'égalité d'accès, la transparence et la neutralité sont les principes garants de la bonne exécution des marchés et du traitement adéquat des candidats. Effectivement, la prestation artistique est clairement marquée par l'*intuitus personae*. Le choix d'un artiste résulte d'un coup de cœur, il faut alors rester vigilant pour ne pas sombrer dans le délit de favoritisme. Ce système fonctionne plutôt correctement, bien que certains écueils soient à éviter, et que les procédures restent encore trop complexes pour ne pas rebuter des artistes à répondre aux appels d'offre. D'où l'intérêt de favoriser des marchés distinguant plusieurs phases de procédure, permettant ainsi de se calquer sur les diverses phases de la réalisation d'une œuvre d'art contemporain. Pour continuer en ce sens, il est nécessaire de définir clairement lesdites phases (B).

B. Le lien étroit entre procédure et phases de projet artistique

Il est nécessaire de définir clairement les phases d'étude et de réalisation au sein même des procédures de commande publique artistique, afin de « coller » aux étapes de production de l'art (1). Cela se traduit par des formats procéduraux distincts (2).

1. Définition des phases d'étude et de réalisation

On peut identifier deux phases phares dans la production de l'œuvre d'art contemporain que sont d'une part la phase d'étude, et d'autre part la phase de réalisation de l'œuvre d'art. La phase d'étude consiste en la définition du projet artistique, en l'esquisse de l'œuvre d'art et dans le choix des options et de la direction du projet. Cela est fait par l'artiste en collaboration avec le commanditaire et éventuellement l'AMO (a). La phase de réalisation quant à elle est celle de concrétisation de l'art, dans le sens où l'ensemble des matériaux de l'œuvre vont être réalisés et assemblés pour créer le projet artistique choisi et longuement mûri. Ce sont des sous-traitants qui vont réaliser l'œuvre sous la supervision de l'artiste (b).

a. L'étude ou la phase de définition de l'art

De plus en plus fréquemment les acteurs culturels décomposent les phases du projet culturel en phases d'étude et de réalisation. La phase d'étude consiste à définir une démarche artistique, bien souvent de valorisation d'un site ou d'une zone urbaine. Les termes d'étude et de réalisation proviennent du vocabulaire de la construction et de l'architecture mais se démarquent de ces secteurs d'activité dans leur définition.

On distingue dans la phase d'étude, l'étude globale du projet d'art public des études spécifiques à chaque œuvre. Les études globales ont pour objet la détermination de diagnostics artistiques, urbains et architecturaux. Elles sont souvent menées par des équipes pluridisciplinaires rassemblant artistes ou directeurs artistiques, urbanistes, architectes, galeristes et porteurs de projet ou assistants à maîtrise d'ouvrage. Elles s'appuient sur des données socio-économiques, environnementales et urbanistiques. Si les études de diagnostic dans la construction permettent de renseigner le maître de l'ouvrage sur l'état du bâtiment et sur la faisabilité de l'opération, en matière artistique elles ont pour rôle de renseigner la maîtrise d'ouvrage sur l'état du lieu d'implantation de l'œuvre d'art, sur le contexte socio-économique du quartier et sur la faisabilité de l'implantation de l'œuvre en fonction des contraintes du site, que ce soient des contraintes physiques, techniques, juridiques, ou encore sociales. Cela permet d'établir un état des lieux intégré au cahier des charges, voire une estimation financière des travaux nécessaires préalablement à la réalisation de l'œuvre sur lesquels les artistes devront s'appuyer pour répondre au marché⁵⁴³. L'art est étroitement lié aux problématiques environnementales, à l'urbanisme et aux volontés d'amélioration du cadre de vie, et ces problématiques doivent se ressentir dans les documents du marché.

Viennent ensuite les études réalisées par les artistes, se matérialisant par des esquisses et des notes d'intention, dans lesquelles ils expliquent leurs propositions artistiques. Un artiste s'engage donc pour la phase d'avant-projet, à concevoir un projet d'œuvre originale conforme à la note d'intention et à l'esquisse proposées en tenant compte des diverses contraintes signifiées par la maîtrise d'ouvrage ou l'assistant.

Les études des artistes se différencient des études techniques réalisées une fois le projet d'œuvre art défini, par les architectes, urbanistes et bureaux d'études. Parmi les études techniques d'avant projet, on peut distinguer les études d'avant-projet sommaire des études d'avant-projet définitif. Les études d'avant-projet sommaire (APS) envisagent les dispositions techniques, le calendrier prévisionnel et les dates d'échéances, la répartition du budget prévisionnelle et traduisent les éléments majeurs du programme. Les études d'avant-projet définitif (APD) détaillent ces éléments en proposant des schémas et des plans, en définissant les maté-

⁵⁴³ C'est le cas de l'étude de valorisation du site Bruneseau par la SEMAPA que nous avons étudié précédemment.

riaux de l'œuvre d'art à réaliser, ses dimensions et son aspect. Le coût et le calendrier de réalisation sont affinés à ce moment. Parfois l'APS et l'APD sont réalisés en une seule phase. Les études d'avant-projet comprennent également l'établissement des dossiers et les consultations relevant de la compétence de la maîtrise d'œuvre nécessaires à l'obtention du permis de construire et des autres autorisations administratives, ainsi que l'assistance au maître de l'ouvrage au cours de leur instruction⁵⁴⁴. Dans ces conditions, le maître de l'ouvrage pourra arrêter définitivement le programme artistique.

Le projet artistique est formalisé par la remise au commanditaire, ou à la personne mandatée pour cela, de tous les éléments susceptibles de permettre une meilleure compréhension du projet d'œuvre et son implantation dans l'espace (échantillons de matériaux, maquette, simulation vidéo...), conformément au calendrier arrêté. Il est généralement prévu dans les contrats qu'à la remise de l'avant-projet, le commanditaire dispose d'un délai de quinze jours calendaires pour demander des adaptations à l'artiste et ce jusqu'à obtention d'un avant-projet satisfaisant au regard des exigences techniques et budgétaires. Une fois l'avant-projet approuvé, l'artiste s'engage à apporter les éclaircissements et informations nécessaires à la réalisation des études techniques (structures, fluides...). Celles-ci sont destinées à encadrer la faisabilité du projet, à répondre à toutes les questions du commanditaire concernant l'œuvre dans un délai raisonnable, puis à apporter à l'avant-projet toutes les adaptations qui seraient requises en considération des contraintes techniques, budgétaires et/ou sécuritaires retenues pour la production de l'œuvre, et justifiées par les analyses techniques. Ces adaptations devront être apportées par l'artiste dans un délai raisonnable également, jusqu'à ce qu'elles répondent de manière satisfaisante aux exigences du commanditaire, justifiées par les diverses études. Une fois l'étude réalisée, le terrain est dégrossi et la réflexion sur les œuvres et leur implantation est très avancée. Il est alors temps de passer à la phase de réalisation de l'œuvre d'art (b).

⁵⁴⁴ Décret n° 93-1268 du 29 novembre 1993 relatif aux missions de maîtrise d'œuvre confiées par des maîtres d'ouvrage publics à des prestataires de droit privé, Art. 4

b. La réalisation ou la phase de concrétisation de l'art

La phase de réalisation concerne la matérialisation des œuvres d'art, projets artistiques ou évènements. Pour cela il est fait appel aux compétences de multiples acteurs : les artistes en premier lieu ; puis en second lieu, celles de sous-traitants, principalement des artisans ou techniciens qui vont pouvoir donner un visage réel à l'œuvre (fondeurs, mosaïstes, métallurgistes, maîtres verriers, tapissiers, etc.). La réalisation de l'œuvre d'art est composée de plusieurs étapes que sont les suivantes.

La consultation des entreprises qui aideront à la réalisation de l'œuvre d'art : cela comprend la rédaction de documents de marché, le choix des sous-traitants, ainsi que la contractualisation avec eux *via* le formulaire DC4 de déclaration de sous-traitance⁵⁴⁵, et parfois même par l'intermédiaire d'un contrat de travaux.

La production des œuvres selon leur nature et les matériaux qui les constituent consiste en la préfabrication de l'œuvre d'art, c'est-à-dire la fabrication et la fourniture de tous les éléments de l'œuvre, et leur livraison sur site. Cette production est sous-traitée à des artisans ou industriels à même de fournir à l'artiste les éléments qu'il souhaite. Par exemple, Jean Michel Othoniel a fait fabriquer l'ensemble des boules de verres de couleur présentes sur le belvédère qu'il a imaginées pour le projet des Rives de Saône à Lyon par des maîtres verriers vénitiens.

Les travaux d'aménagement, d'intégration et d'installation de l'œuvre d'art comprennent les travaux préparatoires de préparation et de protection du support, d'éventuels travaux annexes (par exemple des renforcements ponctuel des éléments de maçonneries), l'installation des éléments de l'œuvre et les opérations préalables à la réception de l'œuvre d'art en présence des entreprises sous-traitantes et du maître d'ouvrage. Ces travaux sont sous-traités à des professionnels du bâtiment, disposant de toutes les garanties nécessaires à ce type d'ouvrage et du savoir-faire correspondant. Toujours dans le cas du belvédère d'Othoniel, ont

⁵⁴⁵ Conformément à l'article 1er de la loi n° 75-1334 du 31 décembre 1975 relative à la sous-traitance, seuls les marchés publics ou accords-cadres de travaux, de services ou industriels peuvent être sous-traités et le pouvoir adjudicateur ou l'entité adjudicatrice peut uniquement sous-traiter l'exécution d'une partie du marché public ou de l'accord-cadre. Le formulaire DC4 est un modèle de déclaration de sous-traitance qui peut être utilisé par les candidats ou titulaires de marchés publics ou d'accords-cadres pour présenter un sous-traitant, ou qui doit l'être si le pouvoir adjudicateur ou l'entité adjudicatrice qui passe le marché public ou l'accord-cadre l'exige.

été sous-traités les travaux de fondations, de raccordement électrique, de création de la base et de la rampe du belvédère, de préfabrication du belvédère et d'installation de l'œuvre d'art.

La production est finalisée par la livraison de l'œuvre d'art, et si besoin, la mise en conformité aux exigences du commanditaire si la réception est assortie de réserves, et enfin, son inauguration.

Souvent, l'artiste s'engage à réaliser un « suivi de réalisation », puisqu'il est le « chef d'orchestre » de la production de son œuvre d'art. En contrepartie de ce travail, il perçoit une rémunération. Dès lors il s'engage généralement à effectuer les tâches suivantes :

- apporter à l'œuvre les adaptations nécessaires afin de se conformer aux contraintes techniques et budgétaires retenues pour la production de l'œuvre par le commanditaire ;
- répondre aux questions du commanditaire concernant l'œuvre dans un délai raisonnable ;
- suivre la réalisation de l'œuvre jusqu'à son installation, sur les aspects artistiques, et à s'assurer de la conformité au projet initial ;
- se rendre disponible pour des réunions et des visites de chantier à la demande du commanditaire ;
- participer aux actions de communication et de presse liées à la promotion du projet et notamment à toute interview qui lui serait demandée par le commanditaire, dans des limites raisonnables, en fonction de ses disponibilités, et sous réserve d'une notification préalable dans des délais raisonnables.

Mais l'artiste et les sous-traitants ne sont pas les seuls à agir lors de la réalisation de l'œuvre d'art. Le commanditaire, ou l'AMO, a la charge financière de la production et de la réalisation de l'œuvre. A ce titre, il prend notamment en charge la consultation de l'ensemble des entreprises intervenant lors de la réalisation et de l'installation de l'œuvre, les commandes à ces entreprises et leur règlement, l'obtention des autorisations administratives ainsi que la souscription de l'assurance responsabilité civile nécessaire à la couverture du chantier de réalisation de l'œuvre.

En raison des particularités de chaque phase et de l'implication de personnes distinctes en fonction de celles-ci, les isoler par des procédures séparées est un atout. Il existe des formats de procédure adaptés à l'une ou l'autre des étapes du projet artistique en cours qu'il convient de mettre en œuvre de manière préférentielle (2).

2. Définir des formats de procédure adaptés aux étapes de production de l'œuvre d'art

Afin de distinguer les étapes d'étude et de réalisation, et même les différentes phases de réalisation entre elles, les procédures de marchés publics disposent de plusieurs outils. Les commanditaires publics peuvent faire le choix d'opter pour un accord-cadre complété par des marchés subséquents ou d'un marché à bons de commande, ou encore de sectoriser le marché en lots ou en tranches fermes et conditionnelles. Un projet d'art public rassemble des rôles de coordination et de direction s'adaptant particulièrement aux procédures cadres de longue durée (a), mais aussi des rôles ponctuels liés à la réalisation des œuvres d'art, pour lesquels des procédures moins ambitieuses, mais d'une plus grande précision dans la définition sont à envisager (b).

a. Des procédures cadres

Les procédures cadres des marchés publics culturels sont les accords-cadres et les marchés à bons de commande. La durée de ces procédures ne peut excéder quatre ans, sauf dans des cas exceptionnels dûment justifiés par leur objet ou par le fait que leur exécution nécessite des investissements amortissables sur une durée supérieure à quatre ans⁵⁴⁶.

⁵⁴⁶ Article 76 §V du Code des marchés publics

Un accord-cadre peut être conclu par un ou plusieurs pouvoirs adjudicateurs avec un seul opérateur économique⁵⁴⁷. Les marchés successifs attribués à l'opérateur économique titulaire de l'accord-cadre peuvent alors être conclus lors de la survenance du besoin, ou bien selon une périodicité particulière prévue par l'accord-cadre. Le montant à payer effectivement est alors défini, après remise en concurrence, pour chaque marché attribué sur la base de l'accord-cadre⁵⁴⁸. Un accord-cadre est passé pour attribuer une mission globale à un opérateur unique qui coordonne tous les autres.

Dans le milieu artistique ce sont des marchés d'assistance/accompagnement à maîtrise d'ouvrage, de coordination, de production déléguée et de direction artistique. Les accords-cadres ont pour objet « *d'établir les termes régissant les marchés à passer au cours d'une période donnée, notamment en ce qui concerne les prix et, le cas échéant, les quantités envisagées* »⁵⁴⁹. Ils préparent la conclusion de marchés ultérieurs de services avec les entreprises titulaires de l'accord-cadre. La procédure est dans ce cas la suivante : dans un premier temps les entreprises sont sélectionnées et invitées à présenter leurs conditions générales d'intervention ; dans un second temps clôturé par la signature d'un authentique marché, les entreprises finalisent leurs offres compte tenu des indications supplémentaires apportées par le pouvoir adjudicateur. Le candidat choisi l'est alors pour toute la durée du marché. Des marchés subséquents pourront être passés ultérieurement avec d'autres candidats pour les autres missions en découlant. Généralement, l'accord-cadre est conclu avec un professionnel de la coordination de projets artistiques ou bien un directeur artistique, tandis que les marchés subséquents sont

⁵⁴⁷ On parle d'accord-cadre mono-attributaire ou multi-attributaire

⁵⁴⁸ Les accords-cadres sont les contrats conclus entre un des pouvoirs adjudicateurs définis à l'article 2 [du CMP 2006] et des opérateurs économiques publics ou privés, ayant pour objet d'établir les termes régissant les marchés à passer au cours d'une période donnée, notamment en ce qui concerne les prix et, le cas échéant, les quantités envisagées. (Art. 1 du Code des Marchés Publics 2006). Le régime des accords-cadres est défini à l'article 76 du code des marchés publics 2006. L'accord-cadre a pour caractéristique essentielle de séparer la procédure proprement dite de choix du ou des fournisseurs de l'attribution des commandes ou des marchés effectifs. Il s'agit plus d'un instrument de planification et d'optimisation de l'achat que d'une façon de différer les commandes. L'accord-cadre est un dispositif qui permet de sélectionner un certain nombre de prestataires qui seront ultérieurement remis en concurrence lors de la survenance du besoin. Un accord-cadre est un contrat conclu avec un ou plusieurs opérateurs économiques. Ce contrat pose les bases essentielles de la passation de marchés ultérieurs pris sur son fondement et accorde en conséquence une exclusivité unique ou partagée aux prestataires ainsi retenus pour une durée déterminée. Les marchés subséquents passés sur le fondement de cet accord peuvent compléter ses dispositions sans le modifier substantiellement. Les opérateurs économiques sont sélectionnés selon les critères déterminés pour choisir les offres indicatives économiquement les plus avantageuses. Les termes de l'accord pourront être précisés ou affinés lors de la remise en concurrence des titulaires de l'accord-cadre.

⁵⁴⁹ Article 1 alinéa 3 du Code des marchés publics

passés avec les artistes retenus et les prestataires impliqués dans la réalisation technique de l'œuvre d'art.

Un exemple probant est le projet d'art public lié à l'aménagement des Rives de Saône pour lequel un accord-cadre a été passé avec un groupement composé d'un directeur artistique et d'une société de production d'œuvres d'art dans l'espace public (Jérôme Sans et ARTER). Ceux-ci ont été chargés d'une « *Prestation de conseil et de direction artistique et technique pour la définition d'un programme d'art public et la réalisation et l'insertion d'œuvres d'art dans le cadre du réaménagement des rives de Saône* » pour une durée de cinq ans (on note que le marché est dérogatoire au délai de quatre ans)⁵⁵⁰. Ont ensuite été passés des marchés subséquents pour la réalisation des études concernant chaque site d'implantation des œuvres, puis une autre vague de marchés subséquents concernant la conception matérielle de chaque œuvre séparément. Ces marchés subséquents sont passés d'une part avec les artistes, et d'autre part avec les sous-traitants réalisant les œuvres (souvent des artisans comme des fondeurs, maîtres verriers, etc).

Le deuxième type de procédure cadre qui correspond à ces missions est le marché à bons de commande. Ceux-ci sont fréquents dans le milieu de la culture. Ils donnent l'avantage au commanditaire de pouvoir passer la commande étape par étape, en fonction de l'avancement de la définition du besoin, de la levée des moyens financiers et de la réunion des compétences techniques et humaines⁵⁵¹. Les marchés à bons de commande sont utilisés lorsque le commanditaire public manque de visibilité à long terme.

Un marché à bons de commande est un marché conclu avec un ou plusieurs opérateurs économique, et exécuté au fur et à mesure de l'émission de bons de commande. Lorsqu'un marché à bons de commande est attribué à plusieurs opérateurs économiques, ceux-ci sont au moins au nombre de trois, sous réserve d'un nombre suffisant de candidats et d'offres. Dans ce marché le pouvoir adjudicateur a la faculté de prévoir un minimum et/ou un maximum en

⁵⁵⁰ En l'occurrence la durée du marché est justifiée par le fait qu'elle soit calquée sur le calendrier du projet d'urbanisme plus global de réhabilitation des rives de Saône, cf délibération du conseil de communauté du Grand Lyon du 6 septembre 2010 n°2010-1666

⁵⁵¹ Il est à noter que les marchés à bons de commande au sens du code des marchés publics sont des accords-cadres au sens du droit communautaire (CE, 8 août 2008, no 309136, *Commune de Nanterre*, Mentionné dans les tables du recueil Lebon) Article 169 [Opérateurs de réseaux, dispositions particulières pour les accords-cadres et marchés à bons de commande] code des marchés publics

valeur ou en quantité, ou de prévoir que le marché est conclu sans minimum ni maximum. L'émission des bons de commande s'effectue sans négociation ni remise en concurrence préalable des titulaires, selon des modalités expressément prévues par le marché. Les bons de commande sont des documents écrits adressés au titulaire du marché. Ils précisent celles des prestations, décrites dans le marché, dont l'exécution est demandée et en déterminent la quantité. L'émission des bons de commande ne peut intervenir que pendant la durée de validité du marché. Les marchés à bons de commande présentent l'avantage de pouvoir choisir un titulaire différent à chaque mission. Le bon de commande est déterminé très simplement, selon les mêmes critères qu'en droit privé.

Un exemple de marché à bon de commande est le marché d'assistance à maîtrise d'ouvrage passé pour la RATP, dont le budget de deux cent mille euros hors taxes est alloué à une mission de « *Coordination et de programmation artistique, de direction de la conception et de la réalisation du projet d'art public sur la ligne 4 du métro parisien* ». La RATP a souhaité allier le travail et la vision d'un artiste à l'extension de cette ligne vers le sud, dans la station Mairie de Montrouge. L'artiste, Hugues Reip, propose aux usagers de découvrir progressivement l'œuvre en occupant différents espaces et en jouant sur la variété des points de vues. Il a conçu une descente souterraine ponctuée d'éléments nés d'une réalité fantasmée, comme un écho au mythe de la caverne de Platon ou aux aventures romancées de Jonathan Swift. Tout est ici hors d'échelle et ce décalage, cette friction entre le réel et l'absurde offre aux voyageurs le monde de l'imaginaire. Le bon de commande a permis au commanditaire de passer la commande au moment coïncidant avec les travaux du métro⁵⁵².

Dans le cadre de marchés artistiques liés à la création de nouveaux bâtiments ou de transports en commun, les marchés à bons de commande donnent de la souplesse aux procédures, en termes de délais de réalisation et de moment de mise en œuvre de la part à bon de commande. La réalisation des œuvres fait quant à elle appel à des missions individuelles pour lesquelles d'autres types de procédures sont utilisés (b).

⁵⁵² Annexe 42

b. Des procédures individualisées de réalisation des œuvres

Ces procédures permettent de diviser le projet entre étude et réalisation, mais aussi au sein de la phase de réalisation de certaines œuvres, en fonction des multiples sous-phases que l'on peut déterminer. Pour cela sont utilisés les outils suivants : la décomposition en tranches fermes et conditionnelles, l'allotissement ou encore les bons de commande et marchés subséquents.

Le commanditaire peut opter pour la division du marché en tranches⁵⁵³. Celles-ci peuvent être fermes dès le départ et attribuées à un candidat, mais aussi conditionnelles, ce qui signifie qu'elles ne seront affermies que si les conditions sont réunies pour ce faire. C'est au commanditaire d'en décider selon les dispositions de la loi, en octroyant une indemnité d'attente ou en révisant les prix selon un indice légal si cela est nécessaire. Par exemple, dans un projet de Un pourcent culturel mené par Amiens Aménagement, agissant au nom d'Amiens métropole, trois phases sont distinguées, dont une conditionnelle. La troisième phase est conditionnée par la bonne exécution des phases précédentes et ne saurait être confirmée sans cela.

« Les deux premières phases seront fermes ; elles constitueront la tranche ferme. La troisième, conditionnelle, constituera la tranche conditionnelle. Pour la troisième phase portant sur le fonctionnement futur, il n'est pas demandé à l'équipe retenue de s'engager sur un projet mais d'élaborer un « schéma directeur » de programmation d'événements et de rencontres prolongeant l'esprit des deux premières phases, en garantissant la continuité et prenant en compte l'existence et la connaissance des institutions et événements qui font aujourd'hui la vie culturelle et artistique amiénoise ».

⁵⁵³ Le marché à tranches conditionnelles comporte une tranche ferme et une ou plusieurs tranches conditionnelles. Le marché définit la consistance, le prix ou ses modalités de détermination et les modalités d'exécution des prestations de chaque tranche. Les prestations de la tranche ferme doivent constituer un ensemble cohérent ; il en est de même des prestations de chaque tranche conditionnelle, compte tenu des prestations de toutes les tranches antérieures. L'exécution de chaque tranche conditionnelle est subordonnée à une décision du pouvoir adjudicateur, notifiée au titulaire dans les conditions fixées au marché. Lorsqu'une tranche conditionnelle est affermie avec retard ou n'est pas affermie, le titulaire peut bénéficier, si le marché le prévoit et dans les conditions qu'il définit, d'une indemnité d'attente ou d'une indemnité de dédit. (Article 72 du Code des Marchés Publics de 2006)

Le fait de proposer des tranches conditionnelles laisse une marge de manœuvre au commanditaire public. Cela prouve la cohérence à long terme d'un projet et la volonté du commanditaire de ne pas être figé en cas de changement de programme ou d'insuffisance de moyens. Les pouvoirs adjudicateurs peuvent aussi cumuler plusieurs types de procédures à multiples niveaux, comme par exemple des bons de commande et des tranches fermes et conditionnelles. C'est le cas du marché de « *Prestations de coordination, de gestion opérationnelle, et de production déléguée de la Biennale de photographie Photoquai pour son édition 2013* », organisée par l'établissement public du Musée du quai Branly. Cette manifestation artistique prend la forme d'un marché à procédure adaptée pour un budget total hors taxes d'environ un million cent vingt six mille euros divisé en deux parts, une part forfaitaire dont une tranche ferme et une tranche conditionnelle. La première part concerne la réalisation de l'événement dans son ensemble, la dernière est destinée aux solutions envisagées pour le stockage des œuvres, et une part à bons de commande d'un montant maximal de soixante mille euros hors taxes est réservée aux options proposées par les candidats (en l'occurrence la mise en place de distributeurs de catalogues sur le site d'exposition).

Le pouvoir adjudicateur peut également allotir son marché⁵⁵⁴. L'allotissement est la décomposition d'un marché en plusieurs lots pour des raisons économiques, financières ou techniques. Un lot est une unité autonome qui est attribuée séparément, les lots sont susceptibles de faire l'objet d'attributions distinctes. Lorsqu'une opération comporte des prestations diverses, des lots peuvent être établis pour chacune d'entre elles. L'allotissement facilite l'accès au marché d'entreprises de petite taille ou très spécialisées et donc la concurrence, excepté dans les cas où cette procédure est compensée par une stratégie de groupement des entreprises. L'allotissement ne saurait être utilisé pour « saucissonner »⁵⁵⁵ un marché pour échapper aux contraintes de procédures.

Un bon exemple de marché alloti est celui de « *Production déléguée pour la réalisation des œuvres du tramway T3 de la Ville de Paris* » d'un budget hors taxes de plus de deux

⁵⁵⁴ Avec l'article 10 du Code des marchés publics, l'allotissement est désormais érigé en principe pour susciter une réelle concurrence entre les entreprises, quelle que soit leur taille.

⁵⁵⁵ C.J.C.E., 15 mars 2012, C-574/10, *Commission c. Allemagne*

millions d'euros. Ce marché négocié sans publicité préalable ni mise en concurrence avec le titulaire pour cause de réalisation de prestations similaires est divisé en deux lots séparés. Selon l'échelle et le degré de complexité technique des œuvres, chaque lot peut prendre la forme d'un marché à bons de commande, un bon de commande étant émis pour chaque œuvre à produire.

L'allotissement est une technique adéquate pour séparer les tâches du marché par le nombre d'œuvres d'art à réaliser, ou encore au moment de la réalisation des œuvres d'art, pour séparer les types de travaux. Par exemple dans le cas de la réalisation de l'œuvre de Karina Bisch, au sein du projet 8^{ème} art à Lyon, le marché de réalisation de l'œuvre d'art est divisée en deux lots : un premier lot de gros œuvre et un second lot concernant les ouvrages métalliques. Ceux-ci sont attribués à des prestataires différents, spécialisés dans l'une ou l'autre des techniques.

Enfin, dans le cas de passation de procédures cadres, le pouvoir adjudicateur a toujours la possibilité de passer des bons de commande ou des marchés subséquents. Par exemple dans le projet Rives de Saône, des marchés subséquents ont été passés à la suite de l'attribution de l'accord-cadre : i) pour préciser le concept artistique global et sa déclinaison par site, ii) pour la conception des œuvres par site, iii) pour la production et l'implantation des œuvres sur chaque site. L'option des marchés subséquents est assez lourde à mettre en œuvre, puisque cela comporte beaucoup de dossiers à rendre pour les artistes et les sous-traitants, complexifie le processus et demande des analyses fréquentes de l'ensemble des pièces de marché et des réponses des candidats.

Le droit de la commande publique prend en compte ponctuellement la particularité des marchés liés à la réalisation d'œuvres d'art, et les modes de production de l'art contemporain. Il est essentiel aujourd'hui que cette pratique se généralise, et que les procédures de marchés publics soient organisées en conséquence. Une approche de la commande publique par la production de l'œuvre d'art nous semble intéressante dans la mesure où elle se rapproche des problématiques rencontrées sur le terrain. Il faut aussi distinguer la phase d'étude, ou de définition de l'art et de la phase de réalisation, ou de concrétisation de l'œuvre d'art. Cela permet de donner à chaque projet le temps d'être mûri au fil des procédures, et d'être approfondi et de rechercher à en exprimer les particularités. De plus, cela simplifie le modèle procédural et permet d'envisager une méthodologie spécifique de la commande publique artistique. Les procédures doivent se calquer sur ces étapes de production, afin de gagner en cohérence et en lisibilité administrative. Les commanditaires peuvent envisager des contrats-cadres pour organiser les marchés de manière générale, et des procédures individualisées pour la réalisation de chaque œuvre. L'intégration des formats de production au sein de la logique de commande publique doit être le point de départ à l'intégration juridique des usages et coutumes nés de la commande publique artistique. Les usages et coutumes peuvent être sources de droit, et il en existe au sein de la commande publique artistique qui méritent d'être caractérisés et intégrés. Le droit est susceptible d'évoluer au contact de la production d'œuvres d'art dans l'espace public. La prise en compte des contraintes liées à la commande publique artistique tend à révéler les limites du droit, mais aussi à le faire évoluer. Les normes juridiques des marchés publics artistiques sont questionnées (**Paragraphe 2**).

Paragraphe 2. Repenser le marché public artistique

Il est essentiel que la contractualisation, qu'elle soit publique ou privée, se base sur la réalité de la production artistique et de ses étapes clés, créées par les usages et la coutume (A). Cela sous-entend de prendre en compte la réalité d'une économie de projet artistique, impliquant l'accompagnement des commanditaires publics dans cette tâche (B).

A. Intégrer usages, coutumes et formats de production de l'art contemporain

En cela, il est intéressant dans un premier temps d'identifier les us et coutumes qu'ont développés les professionnels du secteur de la production de l'art contemporain (1), puis de les intégrer dans les processus de commande publique si nécessaire (2).

1. Les us et coutumes de la commande publique artistique

Les usages et coutumes sont une des sources du droit public auxquels peuvent être donnée une véritable force juridique s'ils répondent à certains critères (a). Il nous faut identifier lesquels sont nés dans le domaine de commande publique artistique contemporaine et s'ils peuvent être caractérisés comme tels par le droit (b).

a. Les usages et coutumes sources de droit public

Sont pris en compte comme sources non écrites du droit public la coutume et l'usage local. La coutume est une source exceptionnelle du droit administratif. La plupart des coutumes ont été intégrées dans des sources écrites du droit public. La coutume se définit comme « *une règle qui n'est pas formulée en forme de commandement par les pouvoirs publics, mais issue d'un usage général et prolongé de la croyance en l'existence d'une sanction à son inobservation* »⁵⁵⁶. Cette définition est sensiblement la même que celle retenue pour la coutume privée⁵⁵⁷. Les éléments caractéristiques de la coutume en droit administratif sont donc : la généralité, la durée dans le temps et la sanction en cas d'irrespect à cet usage. En droit administratif, l'usage local serait une déclinaison de la coutume. La différence entre les deux notions est que l'usage s'applique localement à une zone géographique précise ou à un domaine d'activité particulier, tandis que la coutume est générale. Si l'on applique cette définition au domaine de l'art contemporain, il faut donc privilégier la notion d'usage local à celle de coutume.

L'usage local n'est pas défini clairement dans les textes, il revient à la jurisprudence de le faire. La reconnaissance d'un usage local peut être entérinée par le juge, « *lorsqu'une situation a connu un usage non démenti* »⁵⁵⁸, par le législateur ou le pouvoir réglementaire. Les éléments constitutifs de l'usage local sont la constance, l'ancienneté, le fait d'être reconnu par tous, et enfin, d'être géographiquement délimité ou sectorisé⁵⁵⁹. L'usage local du secteur artistique contemporain doit être reconnu par l'ensemble de ses professionnels depuis une durée significative, et de manière constante. Comme le rappelle Frédéric Colin, l'usage local a pour avantage d'intégrer les administrés dans l'élaboration de la norme, de sécuriser les relations juridiques, tout en gardant une grande souplesse. L'usage local en droit public ne peut cependant pas s'assimiler à une pratique contractuelle, contrairement au droit privé. Cet élément est

⁵⁵⁶ Frédéric COLIN, « Les usages locaux, source du droit administratif », RFDA 2007, p466

⁵⁵⁷ Voir la section sur la contractualisation et les usages et coutumes en droit privé

⁵⁵⁸ Idem

⁵⁵⁹ CAA Douai, 26 mai 2005, *Commune de Férin*, n°04DA00251

essentiel pour notre analyse des usages de l'art contemporain, dont une grande partie se fonde sur les pratiques contractuelles.

Les usages locaux s'appliquent en principe directement sans avoir besoin de validation explicite des pouvoirs publics. La tendance actuelle est de les intégrer au système normatif pour servir d'interprétation de la règle de droit, ou bien d'être extrêmement restrictif sur les conditions pour les caractériser, faisant « *peu de place à la volonté des administrés, [conduisant] à s'interroger sur leur valeur juridique* »⁵⁶⁰. Il faut également prendre en considération le fait que lorsque le juge administratif intègre un usage local, il s'impose à lui et qu'il doit l'appliquer indifféremment du droit. Il n'est nul besoin de l'intégrer dans une loi pour le pérenniser. Peut-être est-ce pour cette raison qu'il est si frileux à cet égard.

Les usages locaux de la commande publique artistique auraient-ils vocation à être pérennisés par le juge ? Nous en doutons, étant donné le peu de jurisprudence en la matière. Les usages doivent se faire une place d'eux-mêmes, puisqu'ils obtiennent par leur seule existence une légitimité propre. Il n'est pas non plus nécessaire de les pérenniser par la loi ou le règlement, sans quoi cela risquerait de rigidifier les rapports entre les commanditaires, les candidats aux marchés et les usagers du service public. Toutefois ils pourraient être pris en considération dans un Guide des bonnes pratiques par exemple. Il existe d'autres manières d'officialiser des usages qu'en les codifiant.

Nous venons à travers ces différents paragraphes d'identifier les différentes possibilités offertes aux commanditaires publics pour mettre en œuvre un projet artistique. La question que nous devons maintenant nous poser est de savoir s'il existe des usages dans ce domaine, et si oui, il nous faut les identifier. Il nous faudra également différencier les usages qu'il est souhaitable de conserver, et ceux dont la légitimité pose question. Nous allons tenter de dresser un panel de ces usages et de les caractériser au regard des critères que nous venons de détailler (b).

⁵⁶⁰ Cf *ibid*

b. Identifier les usages de la commande publique artistique

La majorité des usages de la commande publique artistique touche les modalités de mise en œuvre des marchés, à savoir les procédures choisies en l'absence de recommandations de la part de l'autorité administrative.

On constate tout d'abord que les marchés à procédure adaptée (MAPA) sont les marchés les plus utilisés dans la commande publique artistique. Ce sont des marchés à procédures souples, adaptés aux projets d'art public ainsi qu'à la réalité de la production de l'œuvre d'art contemporain. Effectivement ces procédures sont utilisées de manière constante dans les projets d'art public mis en œuvre ces dernières années, par l'ensemble des professionnels de l'art contemporain. S'ils étaient officiellement reconnus comme tels, cela aurait pour conséquence de minimiser le recours aux exceptions du Code des marchés publics ou d'octroyer une logique dans la mise en œuvre de ces exceptions.

Ensuite, au sein des MAPA, la préférence va aux marchés à procédure restreinte. La négociation fait donc souvent partie intégrante du marché. On est en droit de se poser la question de savoir si c'est une véritable négociation, ou pas simplement une manière de baisser les prix. On constate en effet que dans le domaine culturel, les offres sont fréquemment anormalement basses. L'offre anormalement basse est caractérisée si son prix ne correspond pas à une réalité économique. Pour autant, c'est une donnée difficile à évaluer puisque l'objectif de ce principe n'est pas de s'assurer de la viabilité des opérateurs qui répondent aux marchés, et donc de s'assurer que le projet soit rentable pour eux, mais de ne pas biaiser la concurrence. L'appréciation de l'absence de « concurrence déloyale » (si l'on peut employer ce terme en droit public) est donc suffisante. Il faut pour cela évaluer le prix des prestations qui dépend de critères très subjectifs tels que la valeur de l'œuvre, son prix de production, la difficulté technique, la notoriété de l'artiste, les prix du marché, la côte de l'artiste à ce moment donné, etc. Pour se faire une idée de la constitution d'une concurrence déloyale, l'entité adjudicatrice ne peut se contenter de comparer les offres entre elles. Elle doit se référer à la décomposition du prix global et forfaitaire (DPGF) du marché. Ainsi, elle doit examiner point par point les pres-

tations facturées et évaluer la justesse de leur prix. En réalité beaucoup d'offres sont réalisées à perte.

L'offre ne doit pas émaner d'une entreprise ou d'un artiste en position dominante : or comment caractériser cette position dominante ? Si une entreprise propose une prestation qui n'est pas rentable pour elle, cela ne constitue-t-il pas une forme de concurrence déloyale pour toutes les autres qui ne se permettent pas de travailler sur des projets non rentables ? En tout état de cause, il n'y a pas, ou peu, de contentieux en la matière. Le problème doit donc être résolu en amont au moment de la réponse au marché, de l'établissement des clauses contractuelles, par une meilleure information et un meilleur accompagnement de ces acteurs. C'est le rôle de fédérations comme le CIPAC. Les organisations professionnelles ont un rôle à jouer dans la régulation des pratiques. Ici on ne parle évidemment pas d'usage, mais la pratique contractuelle a un rôle essentiel dans la détermination des usages dans le même domaine.

Enfin, les commanditaires ont une préférence pour l'échelonnage de marchés à budget substantiel sur plusieurs années. Ils privilégient pour cela l'usage des accords-cadres. Les commanditaires distinguent de plus en plus systématiquement l'étude de la réalisation ultérieure de l'œuvre d'art. Les marchés d'étude concernent les marchés de faible montant, inférieur à quatre-vingt dix mille euros hors taxes, tandis que les marchés de réalisation ont des budgets plus conséquents correspondant au montant des matériaux constituant l'œuvre d'art. En revanche la manière de différencier ces deux étapes n'est pas établie et varie régulièrement. Comme nous l'avons détaillé plus haut, sont alors envisageables l'élaboration de deux marchés successifs, d'un accord-cadre assorti de marchés subséquents, d'un marché à bons de commande, ou encore l'allotissement d'un unique marché. Toutes ces solutions présentent des avantages et des inconvénients. Néanmoins, si une procédure était conseillée pour les projets d'art public, cela aurait l'avantage de donner plus de lisibilité aux artistes et candidats. Il n'est pas forcément souhaitable de guider la pratique par l'élaboration d'une norme, mais des recommandations pourraient être envisagées, créant à la longue un usage en la matière. Aujourd'hui les possibilités sont multiples et contribuent à la lourdeur administrative, les bureaux des achats ne sachant pas toujours quel schéma procédural privilégier.

Si le schéma procédural était sensiblement toujours le même, les candidats pourraient anticiper une méthodologie de réponse aux marchés plus systématique. C'est pourquoi il pourrait être bénéfique d'intégrer ces pratiques et de leur faire une place à part (2).

2. Intégrer les us et coutumes

La seule manière d'intégrer les usages et coutumes dans la commande publique, est que l'initiative provienne directement des commanditaires publics eux-mêmes, qui les intègrent dans leur processus internes et dans leurs modes de fonctionnement (a). Un Guide des bonnes pratiques pourrait être rédigé à leur attention, servant d'outil de référence de la commande publique artistique (b).

a. Dans les processus internes des commanditaires publics

Les usages que nous venons d'identifier sont à pérenniser en grande majorité. Ils sont utilisés par l'ensemble des commanditaires publics qui mettent en œuvre des projets d'art public dans l'espace public. Simplement, chaque commanditaire se pose à chaque fois la question de savoir comment la commande doit être organisée. Les opérationnels doivent alors enquêter pour savoir comment procéder, puis s'accorder avec le service des marchés. Ils prennent exemple sur des marchés déjà réalisés et se font conseiller par des professionnels du droit. C'est pourquoi il existe une grande diversité des opérations : toutes les possibilités de commande publique ont été explorées. Elles ont des points communs, dont le premier est l'objectif poursuivi, mais certaines sont plus aisément applicables que d'autres et s'adaptent mieux aux exigences du projet artistique. C'est pourquoi certaines procédures sont privilégiées au fur et à mesure, et qu'il peut être judicieux de systématiser le recours à ces usages, et ainsi d'orienter les commanditaires publics qui n'auraient pas cette expérience.

Au même titre qu'un guide des bonnes pratiques en matière de marchés publics existe, un guide servant d'application pratique du guide des bonnes pratiques des marchés publics à l'art pourrait être rédigé sur la base des constatations réalisées. Les recommandations du premier guide seraient appliquées à la production d'art public, des explications seraient données sur l'intérêt des différents mécanismes, et préconiseraient l'application de formats de procédures en particulier. L'adéquation avec les modes actuels de production de l'art serait toujours explicitée, avec des exemples à l'appui afin de gagner en clarté.

C'est aux commanditaires publics de réaliser ce chantier, en partenariat avec les professionnels de l'art contemporain représentés par leurs organisations. Des délégations pourraient être formées et consultées, composées de professionnels reconnus dans le milieu. Les quelques collectivités territoriales qui commencent à avoir une expertise en la matière à force de proposer des projets artistiques (événements et d'art public), ou quelques sociétés d'aménagement pourraient être consultés à ce sujet. Des juristes travaillent également sur la question.

Un tel guide aurait vocation à s'appliquer à tout commanditaire qui répond au code des marchés publics. Il pourrait également servir aux candidats pour faciliter la compréhension des procédures dans lesquelles ils s'engagent et expliciter les requêtes des pouvoirs adjudicateurs. Enfin, cela donnerait aux organisations professionnelles la possibilité d'organiser des formations sur ce sujet, avec des interlocuteurs dont le discours serait cohérent, et le même pour tous. Tant les professionnels des marchés publics que ceux des entreprises de production pourraient alors travailler sur les mêmes bases. Des stratégies pourront ensuite être développées d'un côté comme de l'autre pour améliorer les procédures ou les techniques de réponse à ces appels d'offre. Les critères de sélection et les attentes du pouvoir adjudicateur en seront éclaircies.

Il pourrait être également envisagé de proposer un accompagnement aux artistes pour répondre aux marchés. C'est aujourd'hui une partie du travail des intermédiaires producteurs d'art, lorsqu'ils répondent en groupement avec un artiste. En revanche, cela ne peut être le

rôle d'un AMO agissant pour le commanditaire, à moins qu'il ne s'assure que l'égalité entre les candidats soit réellement respectée et préservée.

Le premier objectif de cette double démarche serait de préserver l'égalité des candidats face au service public, et plus particulièrement de préserver l'égalité des artistes face à la commande publique. On a constaté que de nombreux artistes ne répondent pas aux offres publiques à cause de la complexité des procédures, et qu'ils tendent à s'entourer de professionnels aguerris et d'équipes aux compétences multiples pour y répondre. Le second objectif, qui découle du premier, est de privilégier une procédure moins lourde et plus lisible pour l'ensemble des usagers. Certains projets sont d'une telle complexité administrative que l'on perd en fluidité dans l'action artistique. En un sens, cela reviendrait à préserver l'égalité des candidats face au service public en évitant de tomber dans l'écueil d'une procédure trop lourde.

De plus, les commanditaires publics ont la responsabilité d'être attentifs à l'organisation de leurs services d'achat ainsi qu'à la formation des personnels qui ont la charge de cette tâche⁵⁶¹. Ils requièrent une formation particulière, notamment sur les techniques de négociation des marchés à procédure restreinte. Le Guide rappelle que la stricte application des règles de procédure est essentielle⁵⁶² mais « *ne suffit pas, à elle seule, à garantir la qualité d'un achat et la meilleure gestion des deniers publics* »⁵⁶³. Dans le cas d'un achat artistique cela est d'autant plus vrai que le choix est empreint de subjectivité. Pour l'ensemble de ces raisons, l'élaboration d'un guide des bonnes pratiques de la commande publique artistique doit être étudiée (b).

b. La rédaction d'un guide des bonnes pratiques

⁵⁶¹ Conclusion du Guide des bonnes pratiques de la commande publique

⁵⁶² Sanctionnée par le juge, et par l'OCDE : « *Le strict respect des règles de droit est indispensable. Il est, le cas échéant, sévèrement sanctionné par le juge (juge du référé précontractuel, juge du référé contractuel doté du pouvoir d'infliger des amendes à l'acheteur public (259), juge des comptes, juge pénal (260), juge européen). La traçabilité de la procédure est essentielle ; les acheteurs publics devront tout particulièrement y veiller pour les marchés relevant de la procédure adaptée ou passés sans publicité ni mise en concurrence. Les acheteurs publics sont invités à suivre les recommandations du Conseil de l'Organisation de coopération et de développement économiques (OCDE) sur le renforcement de l'intégrité dans les marchés publics* »

⁵⁶³ §1 de la conclusion : *maîtriser l'achat public*

Afin de réaliser ce guide, les commanditaires pourraient mettre en commun les documents correspondants aux procédures passées et conservés au titre de la traçabilité des procédures. A partir de cette documentation, il serait envisageable de répondre *a minima* aux questions suivantes :

- Quand utiliser les exceptions aux marchés publics et sous quelles conditions ?
- Pourquoi utiliser de préférence les marchés à procédure adaptée pour tout achat d'art public ?
- Faut-il privilégier les procédures restreintes pour ce type d'achat ?
- Si oui, comment faut-il négocier, quelles sont les méthodes à appliquer dans ce secteur d'activité ? Quels sont les réels critères déterminants pour le choix d'un projet artistique plutôt qu'un autre ? Qu'est-ce qu'une offre anormalement basse dans le milieu culturel, cela a-t-il un rapport avec la viabilité des structures artistiques ?
- Comment organiser le marché culturel, éventuellement le diviser en diverses procédures correspondant aux réalités du projet artistique, à savoir une première phase pour la détermination des besoins du commanditaire avec l'artiste et son équipe, et une deuxième phase de réalisation du projet choisi ? Comment échelonner les marchés convenablement, en utilisant des procédures lisibles, et si possible systématiques afin de simplifier les démarches administratives ?
- Comment contractualiser en matière de propriété intellectuelle pour être en conformité avec les exigences du droit d'auteur, tout en préservant les règles nécessaires au maintien de l'ordre public ?
- Comment gérer la publicité des marchés publics artistiques, quels modes de publication privilégier afin de créer une base de référence commune à tous les commanditaires publics voulant procéder à des acquisitions d'art public ?
- En plus des pièces administratives classiques, que demander aux artistes candidats, et sous quel format, pour justifier de leur motivation, de leurs intentions et de leurs références artistiques ?

- Comment appliquer les principes de la dématérialisation des marchés publics de manière adéquate aux marchés artistiques ?
- Comment appliquer les préoccupations environnementales des acheteurs publics aux marchés publics artistiques ? Qu'attendre de ces acteurs ?

Toutes ces questions sont aujourd'hui traitées de manière indépendante par chaque commanditaire, au gré des commandes réalisées, et des conseils qu'on lui a procurés. Il manque des procédures systématiques et cela nuit à l'économie de projet qui se développe autour de l'art public. C'est pourquoi se développent des professions fondées sur l'accompagnement aux artistes, et commanditaires, dans leur réponse ou leur demande d'art (B).

B. Une économie de projets basée sur l'accompagnement

Le milieu artistique est délicat à saisir, c'est pourquoi en amont de nombreux projets d'œuvres d'art il est essentiel d'organiser la procédure publique selon une économie de projet (1). Une manière de s'organiser est de faire appel à un conseil spécialisé en art, souvent un directeur artistique ou un assistant à la maîtrise d'ouvrage, qui donne forme à l'idée du commanditaire en amont du projet. Ce type de marché est destiné à des « producteurs » d'art, appelés aussi médiateurs ou coordinateurs de projet, qui mettront tous les moyens en œuvre pour donner forme concrète au projet artistique (2).

1. Le projet artistique

L'économie de projet a conquis le monde artistique, et principalement la production d'art dans l'espace public. Voyons comment en définir les contours (a) et l'appréhender juridiquement (b)

a. Contours d'une notion

La réalisation d'une œuvre d'art s'inscrit aujourd'hui dans une économie de production, et donc irrémédiablement dans une économie de projet. Ces œuvres, souvent monumentales, ne sont pas des œuvres destinées à être vendues dans une galerie ou à des collectionneurs de manière assez classique, mais à rester *in situ* pendant une certaine durée à l'issue de laquelle elles sont parfois « déposées ». Une économie à part entière s'est créée autour de ces systèmes de réalisation des œuvres d'art public.

La production d'une œuvre d'art et la réalisation du projet de l'artiste requièrent de réunir des moyens matériels, humains ou financiers. Bien souvent, ces œuvres nécessitent aussi la mobilisation de capitaux importants et induisent une délégation de la production à des interlocuteurs spécialisés (dont nous détaillerons les fonctions plus bas). Il existe donc divers interlocuteurs qui sont impliqués dans la réalisation de l'œuvre. L'artiste est généralement à l'initiative du concept artistique, mais il se fait assister par un arsenal de professionnels pour réaliser l'œuvre d'art, en leur fournissant un protocole à respecter.

Par exemple, l'artiste Farhad Moshiri conçoit des œuvres constituées de couteaux plantés dans les murs des lieux où il expose⁵⁶⁴. Il propose une fiche technique aux techniciens chargés de réaliser l'œuvre, dans laquelle il précise la taille des couteaux, les matériaux constituant la lame, l'espacement des couteaux entre eux, et encore bien d'autres dispositions techniques. Il fournit également une trame pour planter les couteaux selon le motif choisi à destination des techniciens qui réalisent l'œuvre. Le budget de réalisation de cette œuvre d'art doit donc comprendre à la fois les frais relatifs au matériel utilisé, la rémunération des équipes qui produisent l'œuvre, la prestation de suivi de réalisation de l'artiste et le paiement des droits d'auteur sur l'œuvre d'art. C'est pourquoi on parle littéralement de « mode de produc-

⁵⁶⁴ Annexe 43

tion » et que les artistes et leurs équipes s'organisent aujourd'hui autour de « projets » artistiques.

Ces considérations modifient toute l'économie de l'art qui s'articule autour d'une économie de projet. Au sein du marché de l'art les relations en sont modifiées, et le rapport à l'œuvre d'art aussi. Aujourd'hui le galeriste se change en producteur, et l'artiste n'est plus « salarié » de sa galerie, selon l'ancien modèle où le galeriste fournissait des avances régulières à l'artiste, et se remboursait sur la vente des œuvres⁵⁶⁵. De nos jours, le galeriste investit dans une « promesse d'œuvre », un concept et un protocole. Par exemple, Emmanuel Perrotin a créé « Rêves d'artistes », un dispositif qui permet à des collectionneurs d'investir dans la production d'œuvres d'artistes et de toucher un pourcentage au moment de la vente. Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox estiment que :

« La relation individualisée de l'artiste avec sa galerie laisse place à des montages sophistiqués, de type adhocratique⁵⁶⁶, impliquant, outre les galeries, des collectionneurs, des mécènes, des institutions, au risque pour la galerie de perdre son influence sur le marché. »⁵⁶⁷

De nouvelles méthodes de travail émergent, fondées sur des pratiques de collaboration. On met en œuvre des méthodes de gestion de projet pour déterminer le budget et le calendrier des événements ou de la production. Cette économie n'est plus forcément fondée sur la vente de l'œuvre d'art, mais sur d'autres types de vente : la vente d'une prestation de la part de l'artiste et de ses équipes, la revente non pas de l'œuvre elle-même mais de produits dérivés, ou de preuves en image que l'œuvre a bel et bien existé (par des photographies, des films, des esquisses...). Si ces œuvres ne sont pas forcément « rentables » au premier abord, elles peuvent entrer dans une autre dynamique économique, comme par exemple servir de publicité à l'artiste, s'assimilant alors à une forme d'investissement sur l'avenir. Elles peuvent aussi

⁵⁶⁵ Voir tous les galeristes du XIXème : Ambroise Vollard, Wilhelm Uhde

⁵⁶⁶ Robert WATERMAN JR. dans *Adhocracy. The power to change* (1990)

⁵⁶⁷ Nathalie MOUREAU, Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *Le marché de l'art contemporain*, Editions La Découverte, Collection Repères, Clamecy, 2010, p101 et suivantes

être valorisées par la rémunération des droits d'auteur et de la prestation que l'artiste réalise sans qu'il ne soit rémunéré directement pour la vente de l'œuvre.

Cette économie de la production est caractérisée par l'arrivée de nouveaux acteurs aux multiples casquettes capables de jouer le rôle de collectionneur, de producteur et de galeriste à la fois. Nathalie Moureau estime que ces figures du marché dessinent un nouveau modèle économique de l'art contemporain qu'elle qualifie de :

« Fondamentalement hybride, à cheval sur l'économie du spectacle vivant, l'économie des médias (où l'on vend la plupart du temps autre chose que l'œuvre elle-même), l'économie de l'édition (où l'artiste se fait payer sous forme de droits d'auteur) et naturellement l'économie du marché de l'art. »

La production de l'art contemporain s'inspire effectivement des mécanismes d'autres domaines culturels, et cela se ressent jusqu'à l'élaboration de son modèle économique. C'est donc une économie qui est basée sur une flopée d'acteurs du monde de l'art, dont les rôles s'inspirent des entreprises de production des autres disciplines culturelles. Des équipes entières sont dédiées à ces projets, les rôles sont redistribués, les artistes sont les têtes pensantes sous les directives desquels les œuvres d'art sont produites, induisant des problématiques de marché différentes.

« Le couple conservateur-galerie qui structure le marché de l'art contemporain depuis le milieu des années 1950 est néanmoins de plus en plus débordé par le couple commissaire d'exposition-artiste. Mais il s'agit d'un commissaire d'exposition lui-même hybride, à la fois collectionneur, producteur, auteur d'exposition, mécène et capable de mobiliser, pour les besoins d'une création, les concours des galeries, des musées ou des centres d'art contemporain désormais satellisés »⁵⁶⁸.

Ce type d'économie identifié, il faut déterminer dans quelles conditions il est intégré au sein des procédures de marchés publics par les commanditaires (b).

⁵⁶⁸ Nathalie MOUREAU, *cf ibidem*, p108

b. L'appréhension du projet artistique par les commanditaires publics

La notion d'économie de projet est difficile à appréhender par le droit, qui plus est dans la commande publique artistique. C'est une notion avant tout managériale. L'économie de production est mieux prise en compte à travers la mise en place de procédures de commande publique aménagées. Le terme de production n'est pas utilisé à proprement parler mais toutes ses caractéristiques sont prises en compte. Ainsi, la spécificité de chaque acteur est étudiée par tout acheteur public afin de comprendre en quoi il est utile de scinder un projet en plusieurs procédures de marché, ou pourquoi il est intéressant de confier une mission cadre à un artiste et son équipe.

Les mécanismes de coproduction, les modèles de financement de ces œuvres exigeantes, dont le coût est élevé mais pour lesquelles l'artiste n'est pas toujours rémunéré tout autant que les mécanismes de production des œuvres d'art en elles-mêmes sont étudiés en détails. C'est pourquoi des marchés subséquents ou des actes de sous-traitance sont conclus avec des artisans ou experts recherchés.

Les processus de production peuvent être pris en compte par tous les procédés administratifs que nous avons mis en exergue. C'est aux commanditaires publics de les mettre en œuvre dès maintenant. L'économie de projet pourrait, elle, faire l'objet de réflexions. Effectivement, les mécanismes de financement pourraient être améliorés, afin que l'art public ne se résume pas à l'achat des matériaux constitutifs de l'œuvre d'art et à sa chaîne de production, mais que le financement soit réparti entre tous les acteurs présents. Les initiatives privées doivent être encouragées, à l'instar de celles proposées par Emmanuel Perrotin. L'économie des marchés publics doit intégrer celle de la production des œuvres d'art, afin d'adapter les procédures de marchés publics en conséquence. Pour cela, des professionnels se sont spécialisés dans le conseil en matière de production artistique, se voulant coordinateurs de projet, communicants, voire financeurs. Ce sont parfois des galeries, mais aussi des « producteurs » ou encore des « médiateurs ». Dans tous les cas, ce sont des experts du projet artistique. Leur soutien est aujourd'hui un atout (2).

2. Le soutien d'experts du projet artistique

Bien souvent les commanditaires ne sont pas des professionnels du monde de l'art. L'affinage du besoin du commanditaire par un expert est donc la plupart du temps une aide utile à la réalisation du projet artistique. On distingue deux types de conseils : les conseils sur la stratégie artistique, et ceux sur la coordination du projet. Dans les deux cas, le choix des personnes prodiguant ces conseils est à faire en amont du projet. Le titulaire ne peut alors être remis en concurrence aisément, faute d'unité du projet. L'accompagnement exercé par le choix artistique est réalisé par un Directeur artistique, dont le rôle peut être complété par l'action de la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) (a). Quant à l'accompagnement réalisé sur le projet, il prend dans les appels d'offre le nom de mission de coordination, d'assistance ou d'accompagnement à la maîtrise d'ouvrage, et il est réalisé par un autre type de professionnel nommé producteur d'art ou médiateur (b).

a. Les stratèges : le directeur artistique et la DRAC

Aujourd'hui lorsqu'un commanditaire public souhaite se faire accompagner sur un projet artistique, il peut l'initier de deux manières ; soit en recherchant dans un premier temps une direction artistique puis dans un second temps, lorsque la taille du projet le nécessite, une personne coordonnant le projet ; soit en recherchant dès le début du projet à répondre à ces deux attentes simultanément en attribuant le marché à un groupement composé d'un directeur artistique et d'un gestionnaire de projet.

Pour comprendre l'intérêt de l'un ou l'autre des montages envisagés, il faut différencier les types de missions concernées, à savoir les prestations de conseil et de direction artis-

tique d'une part et les prestations techniques et de coordination de projet d'autre part. La mission de direction artistique consiste dans le fait de préciser et de formaliser le concept général artistique retenu, et la ligne directrice du projet d'art public sur la base du cahier des charges défini par le maître d'ouvrage. Le concept est ensuite décliné sur le territoire, en lien avec le projet d'aménagement, par des propositions territorialisées et par la définition d'un principe de signalétique général, adaptable sur chaque site et pour chaque œuvre. Le directeur artistique propose des artistes capables de travailler et de dialoguer avec les équipes de maîtrise d'œuvre pour chacun des sites qui accueilleront une œuvre, de rédiger des notices scientifiques et des textes de présentation sur le projet artistique global et sur les œuvres, pour les supports de communication et de valorisation du projet. La DRAC peut intervenir à ce moment, en veillant à la cohérence des projets artistiques, et en mettant en œuvre sa mission d'aménagement des territoires par l'art. La mission de direction artistique constitue la pierre angulaire de l'ensemble du projet. C'est pourquoi elle est souvent liée à une mission de coordination, que la coordination soit entièrement exécutée par le directeur artistique ou non. Lorsque le travail de coordination ne peut être mené en collaboration avec les services internes du commanditaire, les pouvoirs adjudicateurs se tournent vers des intermédiaires et leurs confient une mission d'assistance à maîtrise d'ouvrage.

La mission de chef de projet ou de coordinateur artistique est centrée sur la production de l'œuvre d'art, et se poursuit avec son insertion sur site. Cela comprend donc un accompagnement lors de la création artistique, de la conception, de l'expertise technique, de relations aux agents et galeristes, de constituer un interface avec les maîtres d'œuvres des projets d'aménagement et la maîtrise d'ouvrage, de conduire des actions de concertation et de médiation sur le projet artistique global et sur les œuvres proposées auprès des communes et de la population, en cohérence avec la stratégie de concertation.

Nous avons les exemples des deux schémas dans des commandes publiques récentes lyonnaises : les projets huitième art et Rives de Saône. Nous allons nous intéresser tout d'abord au projet du huitième art dans lequel le commanditaire a opté pour une direction artistique.

Dans le cadre de la candidature de Lyon à la capitale européenne de la culture 2013, un ensemble de programmes d'art public ont été mis en œuvre. Le huitième art, tout comme Rives de Saône ont débuté ainsi. Dans le huitième arrondissement lyonnais, quartier des Etats-Unis pensé par l'architecte Tony Garnier, l'établissement public Grand Lyon Habitat (GLH) a souhaité intégrer de l'art dans ses logements sociaux dès 2008 sous l'impulsion de son Président Yvon Deschamps. L'objectif poursuivi était d'améliorer le cadre de vie des habitants du quartier et de leur proposer une meilleure offre culturelle, s'inscrivant ainsi dans la droite ligne des objectifs du Ministère de la culture. L'art ne faisant pas partie de ses prérogatives, GLH a pris contact avec la DRAC qui, dans un premier temps, a exercé un simple rôle de conseil. Un comité d'experts a été instauré dans le but d'évaluer la faisabilité politique, budgétaire et artistique du projet. Une fois celle-ci établie, GLH a publié un appel à candidature pour les fonctions de « *chef de projet huitième art* ». Andrea Bellini, directeur du centre d'art contemporain de Genève, avait été pressenti sur les conseils de la DRAC, puis retenu à l'issue de la consultation, ce qui n'a pas empêché l'appel à projet d'être mené à son terme et à chaque candidat de proposer un projet artistique. Le programme artistique n'a eu de soutien financier de la DRAC qu'à partir de cet instant. Une fois le chef de projet et la direction artistique arrêtés, une consultation d'artistes internationaux a été réalisée. La stratégie artistique arrêtée a été de choisir des artistes n'ayant pas d'expérience en art public, afin d'éviter de recourir à des artistes « logotypés ». Un risque a été pris en faisant un tel choix, mais c'était un point qui tenait à cœur au commanditaire ainsi qu'au chef de projet. L'intention artistique est de s'inscrire dans un quartier marqué par le style et l'intention architecturale de Tony Garnier. Le « fil rouge » du projet est l'histoire, l'utopie moderne et le rapport des artistes avec cette histoire, que ce soit en imitant les codes ou en les critiquant. L'aboutissement du projet se matérialisera dans les années à venir par la réalisation de neuf œuvres sur un espace de deux kilomètres cinq cent de long. Aujourd'hui deux œuvres ont vu le jour, celles de Karina Bisch et d'Armando. GLH a fait le choix de ne pas faire appel à un assistant à maîtrise d'ouvrage, préférant internaliser cette fonction sous les directives du « directeur artistique/chef de projet » Andrea Bellini. Le rôle de la DRAC a été dans le cas du projet du huitième art, de guider le commanditaire dans sa manière de mettre en œuvre le projet⁵⁶⁹.

⁵⁶⁹ Décret n° 2010-633 du 8 juin 2010 relatif à l'organisation et aux missions des directions régionales des affaires culturelles

Au contraire, dans le projet d'art public des Rives de Saône, c'est le second schéma qui a été choisi. Le directeur artistique et l'assistant à maîtrise d'ouvrage ont constitué une seule et même équipe pour toute la durée du projet. Comme l'énonce la Communauté urbaine, à travers Rives de Saône :

« La mise en œuvre de ce projet passe par la sélection d'une équipe de direction artistique et technique complète, qui définira le concept général du projet Art public et déterminera avec la maîtrise d'ouvrage le type d'interventions artistiques et leur localisation sur les Rives de Saône. Elle proposera les artistes pressentis, assurera la production et l'insertion des œuvres, et aura également pour mission d'être force de proposition pour la stratégie et les actions de concertation et médiation autour du projet Art public. Une dizaine d'œuvres seront réalisées dans le cadre de ce marché.⁵⁷⁰ »

Dans ce cas, la direction artistique est associée à un producteur d'art, permettant l'établissement d'un partenariat constant dès l'origine du projet entre ces deux entités. Les tâches étaient donc réparties entre les deux acteurs, à la différence du projet du huitième art, où Andrea Bellini était à la fois le directeur artistique et le chef de projet. La DRAC n'a joué aucun rôle dans ce projet, le commanditaire public ne lui ayant pas fait appel, pourtant elle avait autant de légitimité d'y participer qu'à celui du huitième art.

Au-delà de la dimension purement artistique du projet s'étend donc la mission d'accompagnement technique et pratique du projet artistique. C'est une mission de plus en plus prise en compte par des coordinateurs de projet appelés dans les procédures d'appels d'offre et de marchés publics des assistants à maîtrise d'ouvrage (b).

b. Le coordinateur : l'assistant à maîtrise d'ouvrage

⁵⁷⁰ Délibération n°2010-1666, du conseil de communauté urbaine du Grand Lyon, voir annexe

L'assistant à maîtrise d'ouvrage (AMO) a pour mission de faciliter la réalisation du projet artistique et des œuvres d'art. L'atout pour le maître d'ouvrage, ou commanditaire, est qu'il peut s'associer à un AMO à tout moment du projet : tant au départ en partenariat avec le directeur artistique, qu'une fois l'ensemble du projet arrêté et les artistes choisis pour simplement mener à bien la réalisation des œuvres. L'assistance à maîtrise d'ouvrage est demandée par le maître d'ouvrage s'il n'a aucune compétence en interne en art public ou si cela correspond à sa politique de conduite de projet. L'assistance à maîtrise d'ouvrage n'a pas de définition légale au contraire de la maîtrise d'ouvrage déléguée qui emporte un certain nombre de responsabilités (comme les responsabilités dommage ouvrage et décennale)⁵⁷¹.

Le rôle de l'assistant se limite à l'aide et au conseil au Maître d'ouvrage (MOA). Il ne prend pas de décision à la place de ce dernier. Il est mandaté par le maître d'ouvrage et exerce au nom et pour le compte du commanditaire tout ou partie des attributions de la maîtrise d'ouvrage. Il accompagne et pilote les phases de déroulement d'un projet. Lorsqu'il intervient dès le départ au même moment que le directeur artistique, il a pour mission de définir les conditions administratives et techniques selon lesquelles l'œuvre d'art sera étudiée et réalisée, de préparer le choix des artistes et des sous-traitants conformément aux consignes du directeur artistique, de signer les contrats avec eux après approbation de la maîtrise d'ouvrage et de suivre l'exécution desdits contrats. Il approuve les avant-projets et le projet une fois conforme au cahier des charges du commanditaire ainsi qu'au fil rouge du directeur artistique, il verse les rémunérations et réceptionne les œuvres pour le commanditaire. L'assistant à maîtrise d'ouvrage veille sur le bon déroulement de l'ensemble des opérations et sur la cohérence globale du projet aux côtés de la direction artistique. Lorsque l'AMO est appelé en seconde phase du projet, sa mission est de coordonner la réalisation des œuvres et la gestion opérationnelle, on parle même parfois de « production déléguée ». Ce terme est généralement utili-

⁵⁷¹ La maîtrise d'ouvrage déléguée se rapproche du contrat de mandat. Le MOD est défini par la loi MOP du 12/07/1985. Il s'agit de l'entité à qui le MOA donne mandat d'exercer en son nom et pour son compte tout ou une partie des responsabilités qui lui incombent. Ce n'est pas un simple conseiller même si le MOA conserve un droit de regard sur l'exécution des missions de son délégué qui doit lui rendre compte de ses activités. Dans les missions caractéristiques d'un MOD, on retrouve : l'élaboration et la signature des différents contrats, le choix des entreprises et fournisseurs, la préparation et la gestion des marchés, la gestion financière et administrative de l'opération ainsi que le paiement des prestataires. Le cadre d'application des responsabilités du MOD est défini par la loi Spinetta 78-12 du 4 janvier 1978 relative à la responsabilité et à l'assurance dans le domaine de la construction. Ainsi, un MOD ou « constructeur non réalisateur » est responsable pour les dommages qui compromettent la solidité de l'ouvrage ou qui l'affectent dans l'un de ses éléments constitutifs ou l'un de ses éléments d'équipement le rendant impropre à sa destination.

sé dans le cas de manifestations et d'évènements artistiques, mais l'est aussi dans les programmes d'art public.

L'assistance à maîtrise d'ouvrage se développe mais n'est pas encore suffisamment établie ou ancrée pour que le vocabulaire utilisé dans les procédures de marchés publics soit toujours identifiable au premier abord. Les commanditaires publics souhaitant avoir recours ce type d'intervention ne sont pas très explicites dans les termes qu'ils utilisent et les appellations changent souvent. Par exemple, une mission d'assistance à maîtrise d'ouvrage peut tant être dégagée d'un avis d'appel public à la concurrence (AAPC) concernant une procédure de Un pourcent artistique que d'un AAPC élaboré dans le cadre d'une procédure d'aménagement de l'espace public. Ainsi, dans les marchés de « *Conception, réalisation et installation d'une œuvre d'art au titre des 1% artistiques dans le cadre de la construction d'une Université Régionale des Métiers et de l'Artisanat de Caudry et la relocalisation de l'antenne économique de Cambrai à Caudry* » ou encore de « *Réalisation d'une œuvre d'art au titre de décoration des constructions publiques (1% artistique) dans le cadre de la construction du Pôle scientifique et technique Paris-Est, projet "Bienvenue", à Champs sur Marne* », ont été retenus des équipes composées d'un artiste et d'un AMO, appelé également coordinateur de projet, entreprise de production ou médiateur artistique. Bien sûr, d'autres commanditaires publics formalisent directement la mission, comme ça a été le cas du marché d'« *Assistance à maîtrise d'ouvrage pour la mise en place de la co-construction du projet avec les acteurs - pôle culturel et créatif Seegmuller* » mis en œuvre par la communauté urbaine de Strasbourg ou du marché d'« *Assistance à maîtrise d'ouvrage pour le suivi d'une commande artistique destinée au château de Chaumont-sur-Loire* » proposé par le Conseil régional du Centre. Un vocabulaire commun faciliterait la compréhension de la mission par chacun, et guiderait les artistes qui y répondent pour savoir s'ils ont intérêt à se présenter en groupement avec un producteur d'art.

Les commanditaires eux-mêmes, lorsqu'ils n'ont jamais mis en œuvre de projet d'art public, ne connaissent pas toujours ce rôle et qui peut le remplir. C'est une mission très vaste qui prend toute légitimité dans les projets d'urbanismes intégrant une dimension artistique ou culturelle, que des œuvres d'art public soient créées ou non. On s'aperçoit ainsi que les AMO ont trouvé une place dans les marchés d'études liés aux grands projets urbains de réhabilita-

tion de certaines zones géographiques, de certains immeubles et bâtiments. Par exemple le marché de « *réhabilitation de la promenade Lénine de Vaulx-en-Velin* » propose un programme d'aménagement urbain articulant des réalisations d'aménagement et une programmation artistique et culturelle pouvant se développer sur plusieurs années. Un AMO y trouve sa place aux côtés de cabinets d'architecture. On peut également prendre pour exemple le projet de « *Réaménagement de l'école d'application de l'infanterie de Montpellier* ». En septembre 2012, après avoir racheté le site à l'Etat et sur la base d'un appel à idée, la Ville de Montpellier a lancé une procédure de dialogue compétitif pour sélectionner une équipe d'architectes urbanistes devant proposer un projet sur la base de trois priorités fixées par la Ville (« culture, créativité, convivialité ») dans lequel un AMO artistique peut apporter un sens culturel pertinent.

Les missions de conseil dans la commande publique artistique jouent un rôle majeur dans la définition des besoins du commanditaire ou du maître d'ouvrage puis lors du choix d'une direction artistique, et enfin, lors de la réalisation concrète du projet et que les œuvres d'art imaginées par les artistes deviennent réalité grâce aux compétences d'un assistant à maîtrise d'ouvrage. Afin d'officialiser ce type de mission, une uniformisation du vocabulaire de la production artistique serait souhaitable, ainsi qu'une définition des divers rôles à tenir et à pourvoir : la direction artistique, l'assistance à maîtrise d'ouvrage artistique, etc.

L'organisation officielle des marchés publics artistiques est un chantier qui aurait pour avantage de procurer aux professionnels de l'art contemporain un outil efficace et simple de gestion. Les marchés publics doivent pour cela être organisés pour permettre aux commanditaires publics d'optimiser leurs procédures, en définissant leurs besoins au fur et à mesure, et donc en leur donnant le temps de la réflexion dans un domaine qu'ils connaissent peu, voire de se faire assister dans ce travail. La clarification des besoins du commanditaire et de la manière d'y répondre faciliterait grandement le travail des artistes et de leurs équipes, qui est souvent antinomique avec celui des bureaux des marchés. Les incompréhensions existent, et cela ne peut être que bénéfique de travailler à leur suppression. Si les commanditaires publics ont une meilleure compréhension des projets artistiques, alors ils seront plus à même de les gérer, et d'adapter leurs formats procéduraux à leurs besoins. Cette organisation devrait être confortée par la rédaction officielle d'un guide des bonnes pratiques de la commande publique artistique qui intégrerait les usages actuels du milieu de la production artistique contemporaine. Une telle avancée participerait à l'avènement des nouvelles formes de production de l'art contemporain, et notamment au développement de la coproduction, qui se révèle être l'enjeu principal de la création dans les arts graphiques et plastiques. Un autre enjeu auquel elle est confrontée, mais qui est plus difficilement maîtrisable, est celui du pouvoir que détient le commanditaire public sur l'art public, qui a tendance à encourager une approche sécuritaire de l'art, au détriment du projet artistique, provoquant alors une forme de contrôle nuisant à la création (**Section 2**).

Section 2. Vers une approche sécurisée de l'œuvre d'art sans contrôle de la création

L'œuvre d'art public est appréhendée en fonction de sa conformité avec les règles qui régissent l'espace public par les pouvoirs publics. C'est pourquoi la définition de l'œuvre d'art contemporain doit être nuancée. La perception des pouvoirs publics devrait changer petit à petit, en évitant les discours sécuritaires sans nuances et en modulant leur approche (**Paragraphe 1**). La conséquence du fait de nuancer cette définition serait de sécuriser l'intégration de l'œuvre d'art dans l'espace public, en faisant en sorte que les pouvoirs publics soient moins prompts à la « censure » comme règlement de toute problématique rencontrée (**Paragraphe 2**).

Paragraphe 1. Nuancer la définition et la perception de l'œuvre d'art contemporain

Pour nuancer la perception de l'œuvre d'art contemporain par les pouvoirs publics, il faut commencer par donner une place appropriée à l'œuvre d'art au sein du chantier de réalisation (A). Cela nécessite de prendre en compte toutes les étapes traversées par l'œuvre d'art, qui la transforment de simple chose à un véritable objet de création. L'œuvre d'art contemporain est une œuvre « en devenir », et ce statut est induit par ses modes de production. La notion d'œuvre quasi-existante est d'ailleurs interrogée au sujet de sa prise en compte dans les procédures d'achat des pouvoirs publics (B).

A. Définir une place appropriée à l'œuvre d'art dans un chantier

Afin de définir une place appropriée à l'œuvre d'art dans l'espace public, les pouvoirs publics doivent dépasser les problématiques de construction et d'urbanisme qui les entravent dans leur vision de l'œuvre d'art (1). On a constaté qu'à cet égard, l'œuvre d'art dans l'espace public est régulièrement assimilée à un ouvrage public, par ses dimensions, sa forme ou ses usages. Or cela a pour conséquences d'imposer à l'artiste des contraintes au regard de la conception de l'œuvre et de son devenir, qui sont parfois sans commune mesure avec son projet artistique. C'est pourquoi il est primordial d'envisager l'œuvre d'art public, qui plus est lorsqu'elle est monumentale, autrement qu'un ouvrage public. Si l'œuvre d'art s'apparente parfois à un ouvrage public, elle en est en réalité bien distincte et il serait utile d'intégrer ses spécificités dans la définition qu'en fait le droit, et par conséquent, les pouvoirs publics (2).

1. Dépasser les problématiques de construction et d'urbanisme

La notion d'œuvre d'art est limitée dans la commande publique par des réglementations a priori étrangères au champ artistique, mais qui lui sont pourtant applicables. On relève d'une part celles liées au droit de l'urbanisme, et d'autre part celles liées au droit de la construction (a). Cela emporte des conséquences esthétiques sur l'œuvre d'art et impacte ses modes de production. Il serait pertinent de travailler sur l'interaction entre ces règles et l'œuvre d'art (b).

a. Des problématiques d'urbanisme et de construction liant l'œuvre d'art

Les artistes agissant dans l'espace public sont confrontés à de nombreuses règles liées à l'urbanisme, au service public, à la propriété ou encore à des considérations esthétiques et de sécurité publique. Certains dénoncent ces règles comme des formes d'entraves à la création, ne se préoccupant pas de leur nécessité dans l'espace public. C'est pourtant une vision triviale : les normes de l'espace public ont été édictées pour préserver la paix sociale, et si des aménagements peuvent être envisagés au nom de l'art et de la liberté de création, on ne peut les ignorer. La création est contrôlée à la fois en amont, par les réglementations régissant l'espace dans lequel l'œuvre prend forme, mais aussi une fois l'œuvre créée. Le rôle du droit ne fait alors que commencer puisque l'œuvre doit encore être pérennisée au sein du territoire, de l'espace public, voire du domaine public. Si l'on compare la production d'une œuvre dans l'espace public en vue de l'exposer, à la construction d'un bâtiment ou d'un ouvrage, on constate que les contraintes réglementaires relatives à la structure de l'œuvre sont identiques, malgré une utilisation différente du bâtiment et de l'œuvre d'art. Pourquoi alors ne pas réfléchir à un aménagement de ces règles dans le cas des œuvres situées dans l'espace public ?

L'œuvre d'art n'est pas explicitement mentionnée par le Code de l'urbanisme, mais sa réalisation sera dispensée de permis de construire si elle remplit les critères qu'il propose.

L'œuvre d'art était appréhendée par l'article R421-1-6 du code de l'urbanisme jusqu'en 2007⁵⁷². Depuis, elle n'est que mentionnée succinctement dans sa relation aux secteurs sauvegardés⁵⁷³, ou envisagée par défaut à l'article R421-2 de la manière suivante :

« Sont dispensées de toute formalité au titre du présent code, en raison de leur nature ou de leur très faible importance, sauf lorsqu'ils sont implantés dans un secteur sauvegardé ou dans un site classé ou en instance de classement : a) Les constructions nouvelles répondant aux critères cumulatifs suivants : i) une hauteur au-dessus du sol inférieure ou égale à douze mètres ; ii) une emprise au sol inférieure ou égale à cinq mètres carrés ; iii) une surface de plancher inférieure ou égale à cinq mètres carrés ».

L'œuvre doit donc présenter des dimensions maximales de douze mètres de haut et de cinq mètres carrés d'emprise au sol et de surface de plancher. Ces limites sont arbitraires, et l'on se demande en quoi une œuvre qui ne ferait que quelques centimètres de plus devrait entrer dans cette catégorie. Cependant, il est bel et bien nécessaire de poser une limite. Il est effectivement permis aux pouvoirs publics de limiter la création au nom du droit de l'urbanisme, notamment en imposant à l'artiste des dimensions maximales à son œuvre. C'est ce qui différencie le régime de la simple déclaration préalable ne donnant lieu à aucun jugement esthétique du régime de demande d'autorisation, prenant dans ce cas la forme du permis de construire⁵⁷⁴. L'œuvre qui entre dans la catégorie des constructions nouvelles nécessitant l'octroi d'un permis de construire fait donc l'objet d'un contrôle par l'administration et éventuellement par le juge. En cela, *« l'autorité administrative qui délivre le permis de construire de-*

⁵⁷² En vertu du quatrième alinéa de l'article L. 421-1 n'entrent pas dans le champ d'application du permis de construire, notamment, les travaux ou ouvrages suivants : 1. Lorsqu'ils sont souterrains, les ouvrages ou installations de stockage de gaz ou fluides et les canalisations, lignes ou câbles ; [...] 6. Les statues, monuments ou œuvres d'art, lorsqu'ils ont une hauteur inférieure ou égale à 12 mètres au-dessus du sol et moins de 40 mètres cubes de volume ;

⁵⁷³ Article R421-25 du Code de l'urbanisme, Modifié par Décret n°2014-253 du 27 février 2014 - art. 4
Dans les secteurs sauvegardés, les sites classés ou en instance de classement et les réserves naturelles, l'installation de mobilier urbain ou d'œuvres d'art, les modifications des voies ou espaces publics et les plantations qui sont effectuées sur ces voies ou espaces, à l'exception des travaux d'entretien ou de réparations ordinaires et des travaux imposés par les réglementations applicables en matière de sécurité, doivent également être précédées d'une déclaration préalable.

⁵⁷⁴ Jessica MAKOWIAC, Esthétique et droit, LGDJ 2004 T7, collection « Bibl. droit de l'urbanisme et de l'environnement », p202 et s.

vient arbitre des élégances, sous le contrôle du juge administratif »⁵⁷⁵. Dès lors, le droit moral de l'auteur passe au second plan après le respect de l'ordre public, qu'il soit édicté par des mesures d'urbanisme et de protection des monuments historiques et des sites⁵⁷⁶ ou par des mesures d'ordre pénal⁵⁷⁷. Une hiérarchie dans les valeurs publiques est opérée au nom de l'intérêt général. « *L'intérêt privé à la protection de la création est absorbé par l'intérêt général à maintenir l'ordre défini par le droit de l'urbanisme* »⁵⁷⁸.

Les règles d'urbanisme sont une chose, mais l'artiste et ses équipes doivent souvent se plier à des règles de construction qui proposent d'autres mesures contraignantes. Sans faire d'exposé exhaustif des réglementations applicable en matière de construction, nous en relevons quelques unes révélatrices des contraintes imposées à l'artiste. On peut ainsi nommer les règles de responsabilité particulières aux chantiers de construction qui induisent des obligations d'assurance ; les dispositions spéciales applicables aux constructions en bord de voirie⁵⁷⁹ ; les autorisations nécessaires aux éventuels travaux souterrains ; les réglementations concernant la vue et les constructions mitoyennes, les constructions proches de forêts ou de tout autre lieu règlementé ; les normes de sécurité et d'incendie appliquées lorsque l'œuvre est destinée à l'usage du public. Toutes ces mesures sont autant d'éléments que l'artiste et ses équipes doivent prendre en compte pour mener à bien le projet d'art public. Ils doivent se plier aux réglementations en vigueur et demander des autorisations à l'administration avant de s'engager dans un projet. C'est alors à cette dernière d'apprécier la conformité du projet artistique à l'ensemble des réglementations, et vraisemblablement d'assortir son autorisation de conditions d'aménagement du projet.

⁵⁷⁵ Philippe BILLET, « L'œuvre d'art revue et corrigée par le droit de l'urbanisme », Actes du séminaire du 8 juin 2006 « L'art contemporain confronté au droit » à l'université Panthéon-Assas Paris II, p32-35

⁵⁷⁶ Affaire des colonnes de Buren au Palais Royal, CE, 28 décembre 1992, *Cusenier et al*, Dr admi 1993 comm 81, JCP N1993, II, p155 ; JCP G1993, IV, p71, n°612

⁵⁷⁷ Affaire de la Tour Arman, Crim, 3 juin 1986, Bull crim n°194, D1987, jurisp p301, note B. EDELMAN

⁵⁷⁸ P. BELLET, cf supra

⁵⁷⁹ Article L112-1 et suivants, l'ouvrage s'élevant en bordure de voie publique doit être conforme à l'alignement

Par exemple, l'œuvre *Heavy Water* de James Turrell⁵⁸⁰, acquise par le Ministère de la Culture en 1993, a été exposée du 28 mai au 11 octobre 1992 au Confort Moderne à Poitiers. L'œuvre est composée d'un cube qui émerge en surface, et d'une piscine « souterraine » dans laquelle les spectateurs vêtus de costumes de bains particuliers sont amenés à sauter *via* le cube extérieur. Le Palais de Tokyo avait envisagé pour sa réouverture de présenter cette œuvre sur son parvis. L'agence de production ARTER s'était alors confrontée à l'ensemble de ces problématiques. Le « cube » devait être installé sur le parvis, une zone accessible au public, proche des quais de Seine, de la voierie, et des réserves du Musée. Sa construction nécessitait une implantation directe dans un lieu parisien emblématique et d'opérer de nombreuses opérations de consolidation de la dalle du parvis. Ces travaux de taille devaient donc être soumis à diverses autorisations, difficultés auxquelles il a fallu ajouter les autorisations nécessaires pour conduire et faire stationner des véhicules de chantier. Les travaux étaient tellement conséquents et onéreux que l'on ne pourrait s'étonner que cela ait participé à l'abandon du projet. Le projet a pu être considéré comme trop ambitieux par les pouvoirs publics qui ont été déconcertés devant tant de réponses à donner pour la réalisation d'une œuvre d'art.

L'administration peut donc contrôler la création à travers l'octroi de ces autorisations. Aujourd'hui en théorie, le défaut de caractère artistique ou esthétique ne peut en soi fonder un refus de permis de construire, sauf éventuellement lorsque l'œuvre est implantée dans un environnement protégé. L'esthétique des paysages, l'équilibre entre patrimoine bâti et non bâti, ou encore la protection du patrimoine culturel sont autant de critères pouvant entrer en contradiction avec la création d'une œuvre d'art⁵⁸¹. Le besoin d'un permis de construire est justifié pour l'élaboration de certaines œuvres monumentales qui nécessitent des calculs de structures conséquents, ou pour les œuvres qui vont être « utilisées » par le public. Pourtant, il existe sûrement des manières d'aménager l'application de ces réglementations parfois trop restrictives au nom de l'ordre public, et peu enclines à faire une place aux œuvres d'art contemporain (b).

⁵⁸⁰ Cf annexe 44

⁵⁸¹ Affaire de la Demeure du Chaos, *cf infra*

b. Au-delà de ces règles

La rigidité des normes d'urbanisme et de la construction semble peu propice à une cohabitation sans heurt avec les artistes. Comme on le rappelait dans le paragraphe précédent, il n'est pas évident qu'une œuvre d'art dépassant de quelques centimètres seulement la limite imposée par le permis de construire nécessite tout particulièrement une demande d'autorisation de permis, par rapport à une œuvre dont la structure est à peine inférieure aux limites du permis de construire. Pourtant, c'est bien la réalité actuelle, et comme l'analyse Jacqueline Morand-Deville qui modère l'impact de ces normes sur la création, elle rappelle que ce sont « *des standards [...] posés comme points de repère, servant de critères partiels à l'esthétique dont ils ne seraient qu'une composante* »⁵⁸². Il faut effectivement bien proposer une norme, poser une limite, et de manière arbitraire proposer des critères concrets de délimitation du régime d'autorisation. Ces critères n'ont pas pour but premier d'avoir un impact sur la création, mais ils en ont un par la force des choses. Il faut simplement que cet impact soit le moins perturbateur possible et surtout que ces règles ne servent pas à couvrir des actes de contrôle de la création artistique dans l'espace public.

De plus, la conciliation entre les règles de propriété intellectuelle et celles liées au droit de la construction et de l'urbanisme crée des contraintes intellectuelles autrement plus complexes à gérer que les problématiques rencontrées au sujet de contraintes structurelles. Effectivement, l'esthétique et les prérogatives de l'auteur sont altérées par ces contraintes issues du droit de l'urbanisme et du droit de la construction. Pourtant, c'est bel et bien le lot de l'art public que de se plier à ces « règles du jeu ». À travers elles sont impliqués la préservation de l'ordre public et, parmi ses composantes, principalement la sécurité publique. Une œuvre ne doit pas devenir problématique sous prétexte d'inventivité artistique, en cela, nous rejoignons les considérations pratiques de Mme Morand-Deville.

Toutefois, on peut se demander si ces règles ne pourraient être appliquées de manière plus souple par les pouvoirs publics. Ni la stricte limite du permis de construire, ni les règles

⁵⁸² Jacqueline MORAND-DEVILLER, *Esthétique et droit de l'urbanisme*, in Mélanges Chapus, Montchrestien, 1992, p434

de la construction ne peuvent être modifiées. Il est cependant essentiel d'examiner l'impact de la loi au regard de l'objet d'études en question qu'est l'œuvre d'art. Si les limites imposées l'ont été de manière arbitraire « parce qu'il fallait bien imposer une limite », elles pourraient être légèrement modulées. L'illustration exemplaire de ce paradigme est la relation qu'entretient l'œuvre d'art public avec la notion d'ouvrage public. On s'aperçoit que les pouvoirs publics ont tendance à considérer que la définition de l'œuvre d'art public s'approche des critères de définition de l'ouvrage public. Dès lors, ils l'appréhendent trop souvent uniquement sous ce dernier angle, et sont moins enclins à prendre en considération l'intention artistique qui la caractérise.

Cette dimension mise de côté, les décisions administratives ont un impact direct sur l'esthétique de l'œuvre, mais aussi sur la façon d'appréhender l'art dans l'espace public. Les procédures de commande publique s'en trouvent modifiées, d'autres contraintes apparaissent, les rôles et les acteurs changent. Pourtant la notion d'œuvre d'art - ouvrage public devrait prendre une place à part entière, que les pouvoirs publics puissent accepter avec moins d'appréhension s'ils en définissaient clairement les contours (2).

2. De l'ouvrage public à l'œuvre d'art

L'ouvrage public est une notion développée en droit administratif (a). Parfois l'œuvre d'art public s'en rapproche : elle se voit alors appliquer les règles qui régissent ce type d'ouvrage. L'œuvre d'art devenant ouvrage public perd trop souvent les prérogatives induites de l'intention artistique de son auteur. Serait-il utile de nuancer ces pratiques, et d'intégrer des particularités de l'œuvre d'art à l'ouvrage public ? (b)

a. De l'ouvrage public

L'œuvre d'art qui nécessite un permis de construire devient un bâtiment à part entière et son créateur doit rassembler un certain nombre de documents à l'appui de sa demande de permis de construire. Ainsi, l'œuvre d'art complexe peut voir son statut évoluer d'œuvre d'art à celui d'ouvrage public, voire même au statut non juridique d'ouvrage d'art.

L'ouvrage public n'est pas défini clairement par la jurisprudence. L'existence de l'ouvrage public est généralement réalisée par trois critères. Le premier de ceux-ci est que l'objet en question puisse être qualifié de bien immobilier⁵⁸³. Cette définition n'est pas si cloisonnée, et ce serait à tort que nous aurions tendance à exclure les œuvres d'art de cette catégorie. Néanmoins, la jurisprudence peut être parfois extensive. Elle a par exemple considéré que la cage de buts d'un stade municipal est un ouvrage public, alors même que ses poteaux étaient simplement posés et non fixés au sol⁵⁸⁴. Le deuxième critère est que l'ouvrage soit aménagé⁵⁸⁵. La notion d'aménagement s'applique par exemple au fait qu'un bassin soit creusé dans les rochers d'une plage⁵⁸⁶. Une œuvre d'art fait donc forcément l'objet d'un aménagement : elle n'est pas un matériel brut, elle est réalisée et produite selon un protocole spécifique. Le troisième critère est celui de l'affectation à l'intérêt général⁵⁸⁷. L'œuvre d'art public produite dans l'espace public est affectée à l'intérêt général en ce qu'elle participe du service public

⁵⁸³ CE 12 octobre 1973, *Commune de Saint-Brévin-lès-Pins*, Lebon 567 : un plongeur flottant installé sur une plage sans être fixé au fond de la mer n'est pas un ouvrage public, CE 26 septembre 2001, Département du Bas Rhin, Lebon 434 : un banc situé dans la cour de récréation d'un collège, n'étant pas fixé au sol, ne peut pas être regardé comme élément de l'ouvrage public constitué par l'établissement scolaire (source : répertoire de droit administratif Dalloz)

⁵⁸⁴ TC, 23 février 1981, *Préfet des Hauts-de-Seine*, Lebon T952

⁵⁸⁵ Il faut, en outre, que l'ouvrage public présente un aménagement, fût-il très limité : tel est le cas d'un bassin creusé dans les rochers d'une plage (CE 6 mars 1968, Huet, Lebon 166), d'un fossé aménagé en collecteur d'égout (CE, 10 avril 1974, Ville de Cannes c/ Sté Ricordel, Lebon 227), d'un terre-plein sommairement aménagé en parc de stationnement (CE 19 oct. 1979, Sté « Difamelec au roy de la télévision », Lebon T. 909) ou encore d'une cale d'accès à la mer constituée d'une dalle en béton coulée sur un enrochement (TA Caen, 20 janv. 2004, Assoc. Manche nature, AJDA 2004. 1776, note X. BRAUD)

⁵⁸⁶ CE, 6 mars 1968, Lebon 227

⁵⁸⁷ « Immeuble appartenant à une personne publique et affecté soit à l'usage du public, soit à un service public ou du moins [...] à un but d'utilité générale » (concl. BRAIBANT sur CE Sect., 13 juill. 1965, Arbez-Gindre, Lebon 442 ; V. aussi CE Sect., 1^{er} juin 1951, SNCF, Lebon 313 ; TC, 21 mars 1966, Cne de Soulz et Sté Althofer et Cie, Lebon 828 ; CE, 3 juillet 1970, Cne de Dourgne, Lebon 462 ; CE, sect., 10 mars 1978, OPHLM de Nancy, Lebon 121, AJDA 1978. 401, conclusions LABETOULLE ; CE 2 oct. 1987, Cne de Labastide-Clairence, Lebon 991 ; Civ. 1^{re}, 2 juin 1993, EDF c/ Épx Moreau et autres, n° 91-16.780, D. 1993, IR 157)

culturel⁵⁸⁸. L'œuvre d'art devient ouvrage public à partir du moment où elle a une emprise sur le sol, où elle est spécialement aménagée pour le lieu dans lequel elle s'inscrit et qu'elle participe effectivement par sa nature d'œuvre au service public culturel. Ces critères la font entrer dans le registre de l'ouvrage public et donc la soumettent à des règles d'urbanisme et de construction. En revanche, il n'est pas nécessaire que l'œuvre d'art en question résulte d'un travail public pour être assimilée à un ouvrage. En effet, selon la jurisprudence Effimieff⁵⁸⁹, il peut arriver pour autant qu'un ouvrage public ne soit pas issu d'un travail public. Un travail public est un travail réalisé sur un immeuble : toute opération d'aménagement, de construction, de démolition, d'installation, de réparation ou d'entretien ayant pour objet ou pour support un immeuble. L'intervention d'une personne publique est nécessaire pour que le travail soit regardé comme public.

Un ouvrage public n'est pas non plus assimilable à un ouvrage d'art, bien que les définitions puissent s'appliquer à une construction. L'ouvrage d'art est une construction de grande importance provoquée par l'établissement d'une voie de communication routière, ferroviaire ou fluviale, par un dispositif de protection contre l'action de la terre ou de l'eau, ou encore par un dispositif de transition entre plusieurs modes de transport. De tels ouvrages sont qualifiés « d'art » parce que leur conception et leur réalisation font intervenir des connaissances où l'expérience est indissociable des connaissances théoriques. Cet ensemble de connaissances constitue d'ailleurs ce que l'on appelle l'art de l'ingénieur⁵⁹⁰.

Certaines œuvres d'art peuvent être des ouvrages d'art, mais cela n'emporte pas l'application de règles spécifiques. Cela implique en revanche qu'un ingénieur soit impliqué dans la réalisation de l'œuvre. La plupart du temps un ouvrage d'art est en réalité un ouvrage public. Une œuvre d'art qui peut être qualifiée d'ouvrage d'art cumule donc les indices prouvant sa nature d'ouvrage public.

⁵⁸⁸ CE, 11 mai 1959, Dauphin, D., 1959, J., p. 315, Cl. H. MAYRAS et CE, 21 janvier 1983, Rec., p. 14 (Nous ne développerons pas ce point qui est une vaste notion, très bien traité par certains auteurs)

⁵⁸⁹ TC, 28 mars 1955, n° 01525

⁵⁹⁰ Anne BERNARD-GELY, Jean-Armand CALGARO, *Ouvrages d'art, aspect architectural et environnement*, Techniques ingénieur, 2011

En cas de contentieux, la législation applicable sera déterminée en fonction de l'origine du dommage. On assistera alors à l'imbrication de diverses législations entre elles que sont celles des travaux et des ouvrages publics, avec celle de la création artistique constituée de la propriété littéraire et artistique et du droit des contrats. Le litige sera bien souvent réglé par l'application des règles de responsabilité et la mise en œuvre des règles d'assurance, en remettant en question le droit d'auteur.

La problématique rencontrée par les artistes et leurs équipes lorsque l'œuvre est assimilée à un ouvrage public, avant d'être reconnue comme œuvre de l'esprit, est celle de se heurter à des réglementations restrictives emportant des contraintes techniques, que toute équipe artistique tente de fait, de dépasser (b).

b. Du dépassement de l'ouvrage public

Une œuvre d'art confrontée au droit de la construction se heurte aux problématiques administratives et de responsabilité liées aux ouvrages publics, voire aux problématiques techniques liées à la conception des ouvrages d'art. Si les limites imposées par le droit de l'urbanisme sont principalement d'ordre structurel au premier abord, elles peuvent rapidement devenir esthétiques. Se pose alors la question du devenir des droits d'auteur sur l'œuvre.

Selon un raisonnement analogue à celui de la Cour administrative d'appel de Marseille au sujet de l'œuvre d'art existante⁵⁹¹, l'œuvre d'art qui cumule la fonction d'ouvrage public reste protégée par le droit d'auteur. Cependant, pour savoir si l'œuvre doit respecter des critères structurels et urbanistiques, le juge administratif ne s'intéresse pas à la propriété littéraire et artistique mais bel et bien au droit administratif et à la préservation de l'ordre public.

Prenons à titre d'illustration les passerelles de l'artiste Tadashi Kawamata, l'une avait été créée à Bordeaux dans le cadre de l'événement « Evento », l'autre a été réalisée à Lyon suite au projet d'aménagement des rives de la Saône.⁵⁹² Ces passerelles de plusieurs dizaines

⁵⁹¹ Cf décision *Commune de Barcarès*

⁵⁹² Annexe 46

de mètres de long ont vocation à acheminer du public. Elles sont réalisées en bois et structures métalliques et l'une est même implantée dans les eaux du fleuve. Les contraintes techniques sont conséquentes, beaucoup plus que pour la plupart des œuvres d'art public. Il est nécessaire que des études soient réalisées par des architectes DPLG agréés et des bureaux d'étude, et qu'elles répondent à diverses normes liées à la sécurité du public et à la structure de l'ouvrage (présence de gardes corps, marches anti dérapage, etc.).

Cela complexifie grandement la production de l'œuvre. Pour autant la construction réalisée est bien une œuvre d'art à part entière. La question se pose alors de savoir comment arriver à concilier œuvre d'art, ouvrage d'art et ouvrage public. Les exigences demandées aux artistes pour réaliser ce type d'œuvres sont-elles véritablement justifiées à tous points de vue, ou cela ne devrait-il concerner que des œuvres exceptionnelles comme les passerelles de Kawamata ?

À moindre échelle, et alors même qu'il n'y a pas forcément lieu de demander un permis de construire, on s'aperçoit les confrontations entre la sécurité du public et la liberté d'expression sont fréquentes. C'est ce qui est arrivé à l'œuvre de Karina Bish installée dans le huitième arrondissement de Lyon. Son œuvre est implantée sur un site appartenant à la mairie d'arrondissement. Une autorisation d'occupation du domaine public avait été obtenue et les services de la mairie intégrés au processus artistique et informés du projet dès le départ. Au moment de la réalisation de l'œuvre, les pouvoirs publics ont toutefois considéré que l'œuvre était dangereuse et ne pouvait être réalisée. Il a fallu trouver un compromis avec l'artiste, à qui il était difficile de demander une modification de l'œuvre déjà pleinement aboutie. La solution retenue a été de placer un cartel indiquant la potentielle dangerosité de l'œuvre et d'installer des rondins de bois aux endroits stratégiques pour dissuader les enfants de grimper sur l'œuvre d'art.

Dans cet exemple l'œuvre d'art était une autre forme d'ouvrage public, avec une emprise au sol moins conséquente que la passerelle de Tadashi, que l'on apparente à un véritable ouvrage d'art. Cependant, l'appréciation des règles de sécurité a été très extensive, et peut-être injustifiée. Une marge d'appréciation est laissée aux pouvoirs publics qui déterminent notamment la potentielle dangerosité d'une œuvre. Or on s'aperçoit que l'appréciation de la dangerosité d'un tel objet est empreinte de subjectivité. Au nom de la sécurité publique, des

autorités prennent parfois des décisions exagérées qui prennent le pas sur la création. La dérive d'une telle pratique est d'aboutir à l'utilisation de l'ordre public comme prétexte pour brider certains élans artistiques.

La sécurité publique fait l'objet d'interprétations plus ou moins strictes, parfois démesurées, se heurtant au principe de liberté d'expression. Cela engendre des problématiques de construction et de production de l'œuvre d'art qu'il faut appréhender en amont. Un tel écueil pourrait pourtant être évité en anticipant l'intégration de l'œuvre dans l'espace public et en provoquant un meilleur dialogue avec tous les interlocuteurs. Les normes d'urbanisme ne sont pas toujours pleinement justifiées et le chevauchement de la propriété littéraire et artistique et du droit administratif pourrait être clarifié. En tous cas, l'œuvre d'art pourrait être appréhendée comme une œuvre de l'esprit dans l'analyse des propriétaires publics. Cela éviterait de la confondre avec du mobilier urbain, dont l'usage est bien différent. Toujours est-il qu'en l'état actuel des choses cette comparaison entre l'œuvre d'art et l'ouvrage d'art est clairement à identifier. Elle doit être intégrée par les artistes et leurs équipes dans le processus de réalisation et de production du projet artistique, qui doivent envisager toutes les questions de sécurité et de responsabilité qui en découlent.

L'intégration pérenne d'une œuvre est un objectif essentiel des projets d'art public. Il faut donc combiner les impératifs auxquels sont soumises les œuvres d'art public (que sont à la fois les règles de construction et d'urbanisme, et l'assimilation à un ouvrage public, notion émanant du droit administratif), et les intentions artistiques de leurs auteurs. Mais les pouvoirs publics contrôlent également la création en amont par l'éligibilité ou non aux procédures de marchés publics (B).

B. Donner une place appropriée à toute œuvre dans un marché

L'œuvre d'art n'est pas clairement définie dans le cadre de la commande publique artistique. Le juge se réfère soit à la définition du Code de la propriété intellectuelle⁵⁹³, soit à la définition du Code général des impôts⁵⁹⁴. Or ces définitions trop restrictives ne permettent pas d'envisager l'œuvre d'art au cours de sa réalisation, passant du statut de simple matériel au statut d'œuvre quasi-existante et enfin, à celui d'œuvre terminée, et « existante ». La réponse à cette question est pourtant fondamentale parce qu'elle pose les jalons de la commande publique artistique. Seuls les projets de commande d'œuvres encore non existantes sont soumis aux procédures de marchés publics, les œuvres dites « existantes » en sont actuellement exemptées. Ainsi, les œuvres d'art existantes acquises par les personnes publiques peuvent l'être de gré à gré. Cette exception est d'ailleurs actuellement remise en question par les projets de législation européenne. La notion d'existence de l'œuvre au moment où le commanditaire souhaite l'acquérir restreint les dispositifs de la commande publique artistique. En cela elle nécessite d'évoluer, se conformant de cette manière aux réalités de la production des œuvres d'art contemporain (1). Au-delà du débat sur le moment d'existence de l'œuvre d'art, la commande publique devrait prendre en compte l'artiste comme un opérateur économique différent et proposer une réelle définition de l'œuvre d'art public qui se distingue de celle de produit culturel ou artisanal (2).

⁵⁹³ Article L112-2 du Code de la propriété intellectuelle

⁵⁹⁴ Article 98A de l'annexe III du Code général des impôts

1. De la notion d'œuvre existante ou quasi-existante

Les œuvres d'art déjà réalisées peuvent être acquises de gré à gré, et sont de fait exclues du champ des marchés publics, ce qui facilite la transaction pour la personne publique qui souhaite acquérir l'œuvre. Or cette exception n'est valable que pour les œuvres réalisées, dites « existantes ». Un débat a récemment été amorcé à la suite d'une décision de jurisprudence, sur la définition de l'œuvre existante et sur le moment où l'œuvre peut véritablement être considérée comme telle (a). La législation européenne laisse penser que le moment de l'existence réelle de l'œuvre sera indifférent à moyen terme : les acquisitions d'œuvres d'art dites existantes étant vouées à intégrer les procédures de marchés publics au nom du respect des principes directeurs de la commande publique (b).

a. Le débat récent autour de l'œuvre existante

En fonction de la définition donnée à une œuvre d'art existante ou non, on entre dans le cadre des marchés publics. La commande d'une œuvre d'art à réaliser doit faire l'objet d'un marché, tandis que l'acquisition d'une œuvre déjà réalisée en est exemptée. Ainsi l'article 3§10 du Code des marchés publics précise que « *Les dispositions du présent code ne sont pas applicables aux [...] accords-cadres et marchés qui ont pour objet l'achat d'œuvres et d'objet d'art existants, d'objets d'antiquité et de collection* ». Selon la formulation retenue par le code, il s'agit bien d'une exemption. En principe l'acquisition d'une œuvre d'art fait l'objet « *d'accords-cadres et marchés* », mais les œuvres dites « *existantes* » en sont exemptées.

Cela pousse à se demander quelle est la notion exacte d'œuvre « existante »⁵⁹⁵. Sans quoi, les commanditaires publics pourraient être tentés de se passer de procédure dans de nombreux cas dans un souci de simplification. L'existence de l'œuvre est constituée au moment de la remise de l'œuvre d'art au commanditaire. C'est alors l'acceptation et la reconnaissance de l'œuvre par les tiers qui forme l'œuvre d'art définitivement. Le droit d'auteur

⁵⁹⁵ Aurélien BUREL, « L'achat d'œuvres d'art existantes », *Juris Art etc.*, mars 2014, p24-27

nous rappelle quant à lui que « *l'œuvre est réputée créée indépendamment de toute divulgation publique, du seul fait de sa réalisation, même inachevée, de la conception de l'auteur* »⁵⁹⁶. Selon cette définition, le droit des marchés publics ne devrait donc pas faire de distinction entre l'œuvre quasi-existante et l'œuvre existante. Par ailleurs, la législation fiscale n'accorde d'ailleurs la qualification d'œuvre d'art à une sculpture que si elle est « *entièrement exécutée par la main de l'artiste* »⁵⁹⁷ : l'œuvre doit être réalisée par la main de l'artiste, mais aussi « entièrement » exécutée. Le droit fiscal argumente implicitement en faveur du *distingo*. Les branches du droit proposent des approches différentes, qui ne sont pas en adéquation. C'est donc au juge de trancher dans chaque cas.

Le juge a récemment tranché sur ce point dans une décision de la Cour administrative d'appel de Marseille du 30 septembre 2013, « *Commune de Barcarès* »⁵⁹⁸. En l'espèce la Commune de Barcarès avait acquis de gré à gré une statue à l'état de maquette arguant que l'œuvre était déjà réalisée, bien qu'inachevée (dans le sens où elle n'avait pas pris sa forme définitive). Le raisonnement, conforme à celui de la propriété intellectuelle, s'est heurté au raisonnement de la Cour qui a fait primer le droit de la commande publique et ses principes :

« Les objectifs poursuivis par [le code de la propriété intellectuelle] visant à assurer une large protection de l'œuvre de l'esprit dès sa conception, sont étrangers aux finalités auxquelles tend le code des marchés publics, notamment celles énoncées à l'article 1^{er}, lesquelles sont destinées à garantir le respect des principes de liberté d'accès à la commande publique, d'égalité de traitement des candidats et de transparence des procédures ».

La Cour fait primer les principes de la commande publique sur les principes de la propriété intellectuelle pour répondre à la question de savoir si l'œuvre aurait dû être acquise selon une procédure de marché public ou non. A chaque procédure sa finalité, et le fait d'imposer au commanditaire une procédure de marché public pour acquérir son œuvre ne remet pas

⁵⁹⁶ Article L111-2 Code de la propriété intellectuelle

⁵⁹⁷ Article 98A Annexe III Code général des impôts

⁵⁹⁸ CAA Marseille, 30 sept 2013, n°11MA00299

en cause la protection accordée par le droit d'auteur à l'œuvre inachevée. L'œuvre d'art qui n'existe pas encore sous sa forme définitive, ou quasi-existante, est une création soumise aux procédures de marchés publics, tandis que l'œuvre d'art réalisée ou existante, en est actuellement exemptée. Ce raisonnement lui permet de trancher de la manière suivante :

« Eu égard aux finalités dont les dispositions du code des marchés publics tendent à assurer le respect, l'œuvre [...] présentée sous forme d'une maquette, ne pouvait être regardée, à la date de la décision [d'acquisition], comme étant une œuvre d'art existante ». « Dès lors, [comme l'analyse Me Burel], peu importe que le code de la propriété intellectuelle assure sa protection à l'œuvre inachevée ou à l'œuvre qui n'est que conçue sans être exécutée : l'achat n'échappera aux règles de la commande publique que si l'œuvre d'art concernée existe en sa forme définitive ».

La forme définitive de l'œuvre est la forme qu'elle doit revêtir pour être exposée sur le lieu choisi pour son implantation. La jurisprudence administrative ne s'embarrasse pas de déterminer le moment précis à partir duquel l'œuvre en création devient une œuvre d'art protégeable au titre du droit d'auteur. Ce moment est variable en fonction des techniques utilisées, particulièrement au jour où la création se dématérialise⁵⁹⁹. Ces considérations l'indiffèrent, puisque ce n'est pas la protection de l'œuvre d'art qui est en jeu, mais l'application ou non de procédures de commande publique. C'est donc la conception fiscaliste qui est retenue de l'état final de l'œuvre d'art.

Pourtant, la Communauté européenne tend à vouloir gommer cette distinction. Cela aurait pour avantage de mettre sur un pied d'égalité tous les types d'œuvres d'art contemporain. Cela participerait aussi à ne donner qu'une seule définition à l'œuvre d'art, quel que soit son mode de production, ou l'étape de réalisation dans laquelle elle se trouve. On peut en revanche se poser la question de savoir si l'acquisition d'œuvres d'art existantes ou « quasi-existantes » (comme la maquette de l'œuvre de la Commune de Barcarès) devrait obligatoirement entrer dans le cadre global, mais adapté, de la commande publique artistique, ou si elle

⁵⁹⁹ Judith ICKOWICZ, *Le droit face à la dématérialisation de l'œuvre d'art*, cf *supra*

pourrait faire l'objet de l'application de procédures exorbitantes telle celle prévue par l'article 35II8° du Code des marchés publics (b).

b. Des procédures dérogatoires pour les œuvres quasi-existantes

Pour justifier son choix d'acquérir une œuvre d'art sous forme de maquette en l'absence de toute forme extérieure de publicité et de mise en concurrence, la commune de Barcarès a tenté à titre subsidiaire d'arguer de l'application de l'exception de l'article 35II8° du Code des marchés publics. Toutefois cette procédure dérogatoire nécessite malgré tout le respect de certaines contraintes, à savoir une réelle négociation⁶⁰⁰ avec le titulaire du marché prouvée par l'établissement d'un rapport de présentation⁶⁰¹. Le pouvoir adjudicateur ne peut bénéficier de telles dérogations⁶⁰² qu'à condition de donner des justifications précises⁶⁰³. Or en l'espèce la Commune ne pouvait prouver qu'une négociation avait été menée, rapport à l'appui, c'est pourquoi son argument a été rejeté. Pourtant, l'acquisition aurait pu être légitimement justifiée de cette manière. Me Burel estime que la résolution législative du Parlement européen du 15 janvier 2014 adoptant le projet de directive⁶⁰⁴ « *permettrait aux Etats membres de supprimer la notion 'd'œuvre existante' dans la mesure où, que l'œuvre existe déjà ou soit à venir, son achat se ferait selon la procédure négociée prévue à l'article 35II8° du Code des marchés publics sans avoir toutefois à justifier d'éventuelles raisons artistiques* ».

⁶⁰⁰ Articles 65 et 66 du Code des marchés publics

⁶⁰¹ Article 79 du Code des marchés publics

⁶⁰² CAA Lyon, 5 avril 2012, n°10LY02298

⁶⁰³ CE, 8 décembre 1995, n°168253

⁶⁰⁴ Dir 2004/18/CE du 31 mars 2004, P7_TA(2014)0025, article 32 de la directive : « *il est possible de recourir à la procédure négociée sans publication préalable pour des marchés de travaux, de fournitures et de services (...) lorsque les travaux, fournitures ou services ne peuvent être fournis que par un opérateur économique particulier pour l'une quelconque des raisons suivantes : i) l'objet du marché est la création ou l'acquisition d'une œuvre d'art ou d'une performance artistique unique* »

Il n'y aurait plus de différence entre les œuvres existantes ou quasi-existantes, et celles avec les œuvres inexistantes s'amenuiseraient (concepts, maquettes, esquisses non encore réalisées). Bien que ces œuvres entrent toutes dans le cadre procédural, les justifications n'auraient plus lieu d'être, et cela pourrait œuvrer en faveur d'une simplification du droit. Toutes les œuvres à acquérir entrant dans le champ de l'article 35II8°, la question ne se poserait plus de savoir si les procédures de marchés publics devraient être utilisées, et comment justifier un tel choix. Ainsi, il n'y aurait pas non plus de contradiction ou de heurt du droit de la commande publique avec les dispositions de la propriété intellectuelle que le juge doit justifier.

Enfin, cela permettrait de clarifier la portée de l'article 35II8°, qui nous l'avons vu, n'est pas évident à mettre en œuvre et à justifier. De plus en plus de marchés ne concernant pas la création directement, mais plutôt la restauration ou l'entretien des œuvres dont la justification est alors plus simple, sont passés selon ce mécanisme.

Par exemple un marché de « *Prestations d'entretien des œuvres de Xavier Veilhan sur le site du Centre des congrès de la cité internationale à Lyon 6ème* » a été passé par la Communauté urbaine de Lyon. Le Grand Lyon, maître d'ouvrage de la Cité centre des congrès à la Cité internationale de Lyon sixième, avait fait le choix en 2004 de retenir au titre des consultations à caractère artistique le projet de M. Xavier Veilhan intitulé *Habitants* composé de six sculptures monumentales⁶⁰⁵. A cette occasion, le Grand Lyon avait attribué le marché de création d'œuvres d'art à la société Art Public Contemporain. Suite à l'examen des œuvres en novembre 2011, il est apparu nécessaire au Grand Lyon de les restaurer pour remédier aux dégradations des parties inférieures et aux salissures de l'intégralité des sculptures (ces interventions comportent le nettoyage de surface des sculptures, leur ponçage et la pose d'une couche de résine de finition). Le maintien en bon état des œuvres d'art sur les espaces publics relevant tant du respect des droits moraux de l'artiste que de la bonne gestion des deniers publics, toute intervention de maintenance sur les œuvres se devait de respecter le parti artistique originel et recueillir la validation de leur créateur. Pour mettre en œuvre la procédure de l'article 35II8° du Code, le Grand Lyon a justifié son choix d'octroyer le marché au concepteur des œuvres en précisant que « *ces interventions nécessitent une expertise en fabrication*

⁶⁰⁵ Les œuvres : Les Deux Pingouins, Le Grand Pingouin, La Roller Girl, Le Pizzaman et sa mobylette, L'Ours, et l'Homme au Téléphone, annexe 47

et restauration des sculptures en résine, mais aussi une connaissance des œuvres concernées
».

Dans cet exemple la justification paraît assez évidente : qui pourrait être un meilleur expert pour restaurer une œuvre que celui-là même qui l'a conçue ? Toutefois, ce n'est pas le cas lorsque cette procédure est utilisée pour l'acquisition d'une œuvre d'art directement. La jurisprudence est assez restrictive. L'argument de Me Burel n'est donc valable que si les justifications nécessaires à l'utilisation de ce type de procédures sont restreintes. Les conditions actuelles d'utilisation de cette procédure dérogatoire sont trop complexes. A vouloir simplifier l'utilisation de cette procédure on court toutefois le risque d'une moindre utilisation des procédures de commande publique artistique que nous avons détaillées au cours de cette thèse.

Pour l'instant, les exceptions au Code des marchés publics se voient petit à petit réduites, phénomène en cohérence avec les principes de la commande publique et l'orientation prise par les directives européennes. L'œuvre sera intégrée dans le Code des marchés publics quel que soit son degré de finition et d'existence, de manière globale, malgré la difficulté croissante de déterminer objectivement si elle est terminée ou non. On comprend le choix du juge administratif de ne pas fonder ses décisions sur le droit d'auteur mais plutôt sur les principes de la commande publique pour raisonner. Toutefois, le raisonnement atteint ses limites lorsque c'est bien la protection de l'œuvre d'art ou de la créativité, et la liberté d'expression de son auteur qui sont remises en cause par des principes relevant d'autres domaines que ceux de la propriété littéraire et artistique, comme le droit fiscal, ou encore le droit de l'urbanisme et de la construction.

L'œuvre d'art est un bien particulier, qui fait partie des biens culturels, mais se distingue de l'artisanat. C'est une œuvre issue de l'esprit d'un artiste, que l'on pourrait considérer comme un opérateur économique distinct de la plupart des opérateurs économiques classiques. Il serait intéressant de prendre en compte de manière plus claire ces distinctions dans la commande publique artistique (2).

2. Des notions de produit culturel, d'artisanat et d'artiste

La clarification des notions d'œuvre d'art, de produit culturel ou de production artisanale aurait l'avantage de spécifier la place de l'œuvre d'art au sein des marchés publics (a). Cela peut aller dans le sens de la reconnaissance de la spécificité de l'opérateur économique qu'est l'artiste, au sein de la commande publique. Et inversement, reconnaître une place spécifique à l'artiste qualifie autrement son œuvre (b).

a. L'œuvre d'art : entre produit culturel et production artisanale

L'œuvre d'art est un bien spécifique, qui ne peut être assimilé à toute autre production, y compris au sein des marchés publics. C'est pourquoi les commanditaires se réfèrent d'ailleurs au Cahier des clauses administratives générales concernant la propriété intellectuelle (CCAG-PI). L'exception de l'article 35II8° prend quant à lui en considération les raisons artistiques poussant à justifier le choix de l'opérateur économique, par le commanditaire public. L'œuvre d'art est donc appréhendée par le Code des marchés publics à travers les particularités de son auteur et ses qualités artistiques.

L'œuvre d'art est donc définie par les pouvoirs publics par la qualification de son auteur. A l'heure de la production artistique, on pourrait être tentés d'en rapprocher la définition de celle du produit culturel, qui pourrait simplifier la vision des commanditaires publics. Or il existe des distinctions entre ces notions. Dominique Sagot-Duvaurox en distingue trois⁶⁰⁶. Tout d'abord, ce qui distingue une œuvre d'art d'un produit culturel sont les caractéristiques industrielles du produit. L'œuvre d'art est un bien réalisé de manière artisanale, elle est faite « à la main », même encore au jour où l'on parle de « production » de l'art contemporain. On peut dire qu'elle est réalisée de manière artisanale parce qu'elle est réalisée en un nombre d'exemplaires très restreint. L'œuvre n'est plus forcément réalisée entièrement par l'artiste

⁶⁰⁶ Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *De l'œuvre au produit culturel*, HAL archives ouvertes, 2008

seul, en revanche les divers éléments qui la composent peuvent l'être par des artisans choisis par l'artiste. Par exemple, Jean-Michel Othoniel propose des œuvres constituées de bulles de verre colorées, qui proviennent de l'île de Murano. L'auteur relève ensuite une seconde opposition : le caractère désintéressé de l'œuvre face à la dimension mercantile du produit culturel. Les produits culturels ont vocation à être vendus, contrairement à l'œuvre d'art issue d'une commande publique. Enfin, ils sont différenciés par leur qualité artistique. C'est une appréciation subjective de l'objet en question qui n'intéresse pas le droit. Au regard de ces critères, on s'aperçoit que le droit public pourrait élargir sa vision de l'œuvre d'art en considérant les objets issus de production artisanale, n'ayant pas une vocation marchande immédiate. Ce sont bien les modes de production qui sont artisanaux, pas l'œuvre en elle-même, sans quoi elle perdrait sa qualification et deviendrait objet d'artisanat. Il faut alors être vigilant à ne pas faire l'amalgame entre des moyens artisanaux et des moyens peu professionnels. Les modes de production actuels sont souvent très professionnels, structurés et respectueux de l'ensemble des réglementations que nous avons évoquées. Les artistes font fréquemment appel à des artisans pour réaliser des pièces particulières, mais ils restent bien à l'initiative de l'œuvre. L'œuvre ne serait alors plus seulement envisagée par la qualification de son auteur, mais aussi par sa forme et ses modes de production : artisanaux.

Entre produit culturel, objet d'artisanat, et travail de l'artiste, l'œuvre d'art n'est définie que par défaut. La définition officielle restant celle de l'œuvre émanant de l'artiste, il est primordial de définir la notion d'artiste, pour comprendre quel est le régime des œuvres d'art dans la commande publique. Le Code des marchés publics ne l'envisage pas directement, mais il envisage d'autres catégories professionnelles qui peuvent servir à définir l'artiste en l'y comparant (b).

b. L'artiste : un opérateur économique particulier ?

Le Code des marchés publics ne mentionne pas les artistes directement. Il les réduit à la mention d'opérateurs économiques choisis pour des raisons artistiques. En réalité ces termes désignent les artistes, leurs équipes, des galeries, médiateurs et autres intermédiaires envisageables, mais aussi « *les artisans d'art ou les sociétés coopératives d'artistes* »⁶⁰⁷. En tous les cas, cela désigne des opérateurs économiques ayant une visée artistique au sens large. Le Code distingue en revanche beaucoup plus clairement les artisans, et leur accorde même un droit de préférence clairement défini. Le droit de préférence accordé aux artisans l'est par l'article 53 du Code des marchés publics. Celui-ci prévoit que « *lors de la passation d'un marché, un droit de préférence est attribué, à égalité de prix ou à équivalence d'offres, à l'offre présentée par une société coopérative de production, par un groupement de producteurs agricoles, par un artisan, une société coopérative d'artisans ou par une société coopérative d'artistes ou par des entreprises adaptées* ». Curieusement, le droit de préférence accordé aux sociétés coopératives d'artistes ne l'est pas à des artistes seuls.

L'artiste est un opérateur économique particulier, qui peut lorsqu'il est regroupé faire l'objet de droits de préférence. En octroyant une place spécifique aux artistes, on peut imaginer qu'implicitement cela donne une forme de définition à l'œuvre d'art. Toutefois, la distinction n'étant pas claire entre les artistes, les artisans et les sociétés coopératives, on peut se demander si cette définition est bien réelle. L'absence de distinction tend peut-être à promouvoir dans l'esprit des commanditaires publics que l'œuvre d'art est « un bien presque comme un autre », ou en tous cas un bien qui n'est pas forcément à distinguer des autres produits culturels. Cela ne joue donc pas en faveur de la spécificité de l'œuvre d'art, et du respect des droits que l'auteur détient sur elle. C'est pourquoi il peut être intéressant de sécuriser la définition d'œuvre d'art public dans l'esprit des pouvoirs publics, en intégrant des critères de définition plus précis, et donc en donnant à l'œuvre d'art une place différente à celui des produits artisanaux, qui n'appelle pas au même type de protection par le droit de la propriété littéraire et artistique. Prendre en compte toutes ces dimensions de l'œuvre servirait donc l'objectif de changer la perception par les pouvoirs publics de l'artiste et de l'œuvre d'art contemporain.

⁶⁰⁷ Article 53 IV 1° et 3° du Code des marchés publics

La perception de l'œuvre d'art par les pouvoirs publics, commanditaires d'œuvres dans l'espace public, est assez restreinte. Souvent, ils se contentent d'adopter un point de vue purement procédural. L'œuvre d'art est alors appréhendée de manière restrictive, à travers le prisme des normes de construction et d'urbanisme. Ainsi, au sein du chantier de réalisation de l'œuvre d'art, les considérations artistiques sont de peu de mise dans l'esprit des pouvoirs publics. L'œuvre d'art est envisagée simplement sous un angle structurel dans le meilleur des cas, et dans le pire des cas ces éléments servent de prétexte à un débat esthétique. L'œuvre d'art monumentale ou utilisée par le public est quant à elle examinée sous l'angle de l'ouvrage public. Il est essentiel de donner une place à part entière à l'œuvre dans un chantier, afin de nuancer la définition et la perception de l'œuvre d'art par les pouvoirs publics.

Ces restrictions peuvent également prendre essence dans les marchés en eux-mêmes, puisque le Code ne fait pas de *distingo* entre les œuvres d'art, les objets d'art, ou encore les objets d'artisanat. La production de l'art a également pour conséquence qu'une distinction est réalisée entre les œuvres existantes et « quasi-existantes » pour justifier la mise en œuvre de procédures d'exception de la commande publique. Mais cette dernière distinction tend à disparaître avec la législation européenne. La commande publique se dirige vers une simplification à laquelle le marché artistique ne devrait pas échapper. C'est une chose positive, qui peut être réalisée en prenant en compte les mutations de l'art contemporain.

L'exposé de l'ensemble de ces éléments pousse à se diriger vers une forme de « sécurisation » de l'œuvre d'art public des agissements des pouvoirs publics eux-mêmes, ou plus précisément du manque de nuance dans le raisonnement public, qui nuit tant aux projets d'art public qu'à l'application des normes de propriété intellectuelle. Un moyen de faire avancer le droit sur ce terrain, en accord avec les nouveaux modes de production de l'art, est de se préoccuper de la question de l'appréhension publique de l'art, en minimisant les formes de contrôle de la création qui en découlent (**Paragraphe 2**).

Paragraphe 2. « Sécuriser » l'œuvre d'art public

L'on entend par l'expression « sécuriser » l'œuvre d'art, le fait que les pouvoirs publics ne puissent prendre des mesures arbitraires à son égard, et que ses particularités soient mieux intégrées dans un espace public en perpétuel changement. Pour cela il peut être intéressant de créer de nouveaux critères de définition de l'œuvre d'art public, en démontrant qu'elle participe d'un intérêt culturel certes, mais aussi d'un intérêt social et urbain indéniable (A). Il est indispensable également d'analyser les modes de censure de l'art contemporain présents dans l'espace public pour aider à les minimiser (B).

A. Sécuriser l'intégration de l'œuvre par de nouveaux critères

La bonne intégration de l'œuvre dépend de sa capacité à se fondre dans le lieu dans lequel elle est placée tout en gardant un sens, une identité et une valeur si elle est déplacée. C'est ce qui fait la force de certaines œuvres que nous avons tous à l'esprit comme la fontaine Stravinsky à Paris à côté du Centre Georges Pompidou : le lieu renforce le sens de l'œuvre (tout autant que l'œuvre renforce le lieu), sans que l'œuvre perde tout intérêt en dehors de ce lieu. La question se pose de savoir si une œuvre aussi fortement intégrée au territoire peut revêtir un intérêt social et urbain tel qu'il serait reconnu par le droit comme un facteur de préservation de ladite œuvre (1). Ce critère, une fois défini et prouvé, aurait l'avantage d'amorcer la pérennisation de l'œuvre d'art public, bien du domaine public, de reconnaître son intérêt et de la protéger contre toute atteinte future (2).

1. L'intérêt social et urbain de l'œuvre d'art public : un facteur de pérennité

Ce type d'œuvre présente un intérêt artistique indéniable, auquel on peut additionner un intérêt social et urbain qui en font un bien très particulier (a). Définir l'intérêt particulier d'une œuvre d'art public en s'inspirant des procédures classiques de classement et d'inscription à l'inventaire qui sont aujourd'hui refusées aux œuvres d'art public contemporain serait un processus intéressant (b).

a. Définition de l'intérêt social et urbain de l'œuvre d'art public

L'œuvre d'art public est une création contextuelle ancrée dans un territoire. En conséquence elle revêt une dimension sociale et urbaine que nous nous attacherons à démontrer, tout autant qu'un intérêt artistique et un intérêt futur pour l'histoire de l'art. Toutes les œuvres d'art public ne présentent pas ces intérêts, mais celles qui les présentent pourraient être protégées à ce titre. Si l'intérêt social et urbain de l'œuvre d'art public intégrée au territoire était retenu, l'œuvre pourrait bénéficier d'une protection accrue, similaire à celle du classement ou de l'inscription, voire de la distinction de Trésor national. Les œuvres d'artistes vivants sont exclues de fait des mécanismes de protection du patrimoine parce qu'elles ne présentent pas encore d'intérêt pour l'histoire, mais elles peuvent en présenter un tout autre dans le présent. Leur intérêt actuel doit être prouvé pour qu'en découlent des conséquences favorables.

L'intérêt de l'œuvre d'art public est à rechercher dans sa définition et le contexte dans lequel elle prend place. Ainsi, l'œuvre d'art public est avant tout une œuvre située en extérieur dans l'espace urbain, d'ailleurs « *lorsque les artistes ont en tête des lieux sans murs, sans porte et sans plafond, les œuvres cessent d'être publiques au sens traditionnel du terme, elles sont avant tout dehors* »⁶⁰⁸. En anglais on ne parle plus que d'*outdoor art* pour parler d'art

⁶⁰⁸ Joëlle ZASK, *Outdoor art, ...* p41

public⁶⁰⁹. Cela signifie que l'art public est d'abord destiné pour le public et a vocation à s'inclure dans le paysage. L'œuvre d'art public a également une vocation sociale en ce qu'elle permet de créer du lien entre les habitants, les usagers du service public, et de contribuer au renouvellement du paysage. On peut considérer que l'art en extérieur est dehors principalement pour des raisons politiques par la volonté des décideurs mandatés aux fins de se montrer⁶¹⁰. Il y a une part de vérité dans cette remarque puisque par exemple l'art de la statuaire dans l'espace public est un symbole de pouvoir. La statue, souvent une représentation d'homme de pouvoir ou de symboles du pouvoir et de la grandeur, est rehaussée par un socle, véritable piédestal⁶¹¹ (en cela l'intérêt public au sens où nous l'avons défini précédemment n'est pas vraiment poursuivi). Mais la volonté de se montrer s'accompagne souvent de choix d'emplacements emblématiques. Ces œuvres sont souvent implantées dans des espaces stratégiques, centraux, des points de repères qui constituent des éléments de signalétique ou des « *icônes identifiantes* »⁶¹². L'œuvre dans l'espace public ne s'arrête donc pas aux intérêts politiques mais combine aussi des usages sociaux. Au même titre que les statues du XVIII^{ème} siècle avaient aussi pour but d'instruire les foules sur les illustres personnages qui les gouvernaient. En tant qu'icônes identifiantes, les œuvres d'art sont fréquemment implantées dans les zones délaissées des villes, les friches industrielles, les lieux à réhabiliter, ou encore les lieux que les géographes appellent les « interstices ». Ce courant provient d'une nouvelle manière de voir les villes dans laquelle on recherche toujours plus de sens aux lieux de vie. C'est une façon de redonner vie à ces espaces et d'insérer l'art dans la vie. L'art permet de ré-enchanter certains secteurs géographiques, urbains, culturels et sociaux⁶¹³. En embrassant une vocation urbaine, l'œuvre devient une clé de la cohésion sociale.

De plus, en étant en extérieur, l'art est désacralisé, libéré de la logique du marché et de la spéculation. C'est une technique originale permettant de faire naître de nouvelles habitudes et activités. Les artistes parlent d'ailleurs fréquemment de responsabiliser le public par l'art,

⁶⁰⁹ Un musée de l'*outdoor art* a d'ailleurs vu le jour

⁶¹⁰ Joëlle ZASK, *Outdoor art*, ... p21

⁶¹¹ Par ailleurs, les expositions contemporaines de Versailles ont toutes repris cette thématique

⁶¹² Joëlle ZASK, *Outdoor art*, ... p30 et suivantes

⁶¹³ Marcel GAUCHET, *Un monde désenchanté ?*, Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, Paris, 2004, 253 p.

de passer du statut de spectateur au statut d'acteur, en les touchant à travers une œuvre d'art. Les réactions du public ne sont pas toutes prévues par l'artiste dès le départ mais elles participent à la dimension sociale de l'œuvre. Les usagers du service public, les passants et les habitants s'approprient une œuvre qu'ils l'aiment ou non. L'œuvre intégrée devient alors élément du paysage et repère dans la vie quotidienne. Cet élément pourrait être une preuve de l'intérêt public de certaines œuvres d'art public.

Au nom de cet intérêt, les œuvres d'art public ne pourraient-elles pas faire l'objet d'une protection supérieure, au même titre que les objets d'art protégés par les mesures de protection du patrimoine (inscription, classement) ? Examinons les critères retenus par ces procédures à l'aune des œuvres d'art public, dont certaines sont également des œuvres d'art contemporain (b).

b. La distinction des critères de protection du patrimoine

En identifiant et en distinguant les critères de protection des biens inscrits ou classés il sera plus aisé de déterminer les critères permettant d'attester de la valeur des œuvres d'art contemporain que l'on souhaite protéger. Plus particulièrement, on peut appliquer les critères de sélection aux œuvres d'art public, et vérifier que l'intérêt social et urbain de l'œuvre que nous venons de détailler pourrait entrer dans leurs définitions.

Les objets mobiliers sont classés par arrêté ministériel après avis de l'autorité administrative compétente si « *[leur] conservation présente au point de vue de l'histoire, de l'art, de la science ou de la technique, un intérêt public* »⁶¹⁴. Les objets inscrits le sont par application des mêmes critères mais à un degré inférieur, caractérisé par l'absence de besoin de protection accrue immédiate⁶¹⁵. Au visa de ces textes, une œuvre présente un intérêt public si elle consti-

⁶¹⁴ Article L622-1 du Code du Patrimoine

⁶¹⁵ L622-20 Code du Patrimoine « *les objets mobiliers [...] qui sans justifier une demande de classement immédiat, présentent au point de vue d l'histoire, de l'art, de la science ou de la technique, un intérêt suffisant pour en rendre désirable la préservation, peuvent à toute époque être inscrits au titre des monuments historiques* »

tue un témoignage important de l'art, quelle que soit la nationalité de l'artiste à l'origine de l'œuvre et même si cette œuvre a quitté la France. Il est délicat d'appliquer cela à une œuvre d'art contemporain, parce qu'au moment de l'évaluation on manque encore de recul sur ladite œuvre. Des spécialistes peuvent estimer qu'elle constitue un intérêt particulier, mais comment savoir à l'avance qu'elle constituera un témoignage important de l'art ? Il est d'autant plus délicat d'appliquer ces procédures à des œuvres qui sont implantées dans l'espace public.

On constate que l'intérêt public tel qu'il est envisagé par les procédures de protection du patrimoine se rapproche de concepts tels que l'intérêt de la nation ou encore du patrimoine commun protégé par l'UNESCO, qui peuvent servir à alimenter la réflexion sur l'intérêt de l'œuvre d'art contemporain⁶¹⁶. Parmi les dix critères retenus par l'UNESCO pour ériger un objet en « patrimoine commun », on retient :

- Le fait que l'objet à protéger « *représente un chef-d'œuvre du génie créateur humain* ». Ce critère est délicat à apprécier au moment même où l'œuvre est réalisée. Il est probable qu'il faille attendre quelques années dans le cas de l'art public, afin de confirmer une bonne « première impression », ou au contraire de l'infirmier ;
- Qu'il soit « *directement ou matériellement associé à [...] des œuvres artistiques et littéraires ayant une signification universelle exceptionnelle* ». Le Comité considère que ce critère doit préférablement être utilisé en conjonction avec d'autres critères. Dans le cas de l'art public ce critère est en théorie plus facile à emporter : puisque l'on parle bien d'une œuvre artistique, ayant vocation à être comprise de tous, sans avoir nécessairement besoin d'explications. L'art public se veut démocratique ;
- Ou encore qu'il « *témoigne d'un échange d'influences considérable pendant une période donnée ou dans une aire culturelle déterminée, sur le dévelop-*

⁶¹⁶ Pour figurer sur la Liste du patrimoine mondial, les sites doivent avoir une valeur universelle exceptionnelle et satisfaire à au moins un des dix critères de sélection. Ces critères sont expliqués dans les Orientations devant guider la mise en œuvre de la Convention du patrimoine mondial qui est, avec le texte de la Convention, le principal outil de travail pour tout ce qui concerne le patrimoine mondial. Les critères sont régulièrement révisés par le Comité pour rester en phase avec l'évolution du concept même de patrimoine mondial. Jusqu'à la fin de 2004, les sites du patrimoine mondial étaient sélectionnés sur la base de six critères culturels et quatre critères naturels. Avec l'adoption de la version révisée des Orientations, il n'existe plus qu'un ensemble unique de dix critères.

pement de l'architecture ou de la technologie, des arts monumentaux, de la planification des villes ou de la création de paysages ». L'art public a justement vocation à interagir avec l'architecture du lieu dans lequel il évolue, ainsi qu'avec le paysage dans lequel il est intégré. Tout projet d'art public doit être précédé d'études sur le contexte paysager et urbain et sur l'évolution urbaine du lieu d'implantation des œuvres d'art. En cela, une œuvre d'art public peut être un témoignage, comme les œuvres du projet d'art public huitième art à Lyon qui s'inscrivent dans le quartier imaginé par Tony Garnier.

- La protection, la gestion, l'authenticité et l'intégrité des biens sont également des considérations importantes.
- De plus, depuis 1992 les interactions majeures entre les hommes et le milieu naturel sont reconnues comme constituant des paysages culturels protégeables. Ce dernier critère concerne une certaine catégorie d'œuvres présentes dans l'espace public. C'est le cas des œuvres du projet d'art public des Rives de Saône qui s'inscrivent entre nature et ville. Une importance croissante est donnée aux interactions de l'homme avec son milieu naturel, et aux formes de ces interactions. Les œuvres d'art public sont des illustrations d'interactions entre l'homme et son milieu naturel et facteurs de création de paysages. L'art public est de plus en plus intégré au développement de l'architecture ainsi qu'aux politiques d'urbanisme. Il a un rôle d'intérêt public à ce titre.

On retient donc que l'œuvre doit être d'intérêt public pour être protégée, comme le sont les chefs d'œuvre, les œuvres d'art ayant une signification universelle et exceptionnelle, mais aussi les œuvres « témoins » d'une période, d'une zone géographique dans laquelle s'est développée une forme d'art, ou encore de certains courants. Ces critères pourraient être applicables aux œuvres d'art contemporain présentes dans l'espace public. Les critères plus généraux de l'UNESCO entrouvrent des possibilités pour l'art public. Encore faut-il que les critères français plus restrictifs soient étendus à cette perception du patrimoine commun.

Les critères de protection du patrimoine sont une base nécessaire à la protection des œuvres, mais dans le cas des œuvres d'art public d'autres critères prennent plus de sens que d'autres, par exemple celui de témoigner d'un courant artistique. Un critère pertinent serait celui de l'intérêt social et urbain de ladite œuvre, qui témoigne de son intégration au territoire et au paysage, tel que nous l'avons détaillé plus haut. Pour cela, il faudrait déterminer des moyens de preuve de cet intérêt et évaluer les conséquences d'une telle action sur une œuvre d'art répondant à l'ensemble de ces critères (2).

2. Preuve de cet intérêt et conséquences sur l'œuvre d'art

Une preuve de l'intérêt public d'une œuvre d'art public est la preuve de son intégration dans le paysage urbain et dans la vie sociale du lieu où elle est implantée. L'intégration de l'œuvre d'art peut se prouver par divers critères, dont un critère qui lui est spécifique par rapport aux œuvres d'art qui ne relèvent pas de l'art public : l'appropriation de l'œuvre par les passants et habitants d'un territoire. Le droit peut-il créer de nouveaux critères de rattachement au domaine public à partir de données sociologiques telles que « l'appropriation » ? (a) Si oui, comment cette appropriation pourrait elle être prouvée et appréciée ? (b)

a. L'intégration de l'œuvre d'art

La preuve de l'intérêt social et urbain d'une œuvre d'art ne peut-être amenée que par un faisceau de critères. L'œuvre est témoin d'une période de l'art, elle peut-être un chef d'œuvre, une œuvre exceptionnelle, prenant part au paysage, ou encore un témoin des interactions de l'homme avec la nature et l'environnement dans lequel il vit. Pour les œuvres d'art public, l'analyse diffère un peu dans le sens où un critère primordial qui conditionnera la pérennité de l'œuvre est son intégration dans le lieu où elle est implantée. Son intégration se mesure par divers critères, dont celui de l'appropriation par les usagers du service public. L'intégration de l'œuvre au territoire par son « appropriation » par les usagers du service public est la preuve qu'elle présente un intérêt public. Ainsi on pourra déterminer son apport comme critère de reconnaissance de l'intégration d'une œuvre d'art public.

L'appropriation est une notion qui a plusieurs sens : un sens artistique, un sens sociologique et anthropologique, et enfin, un sens juridique. C'est l'action de s'approprier quelque chose, que ce quelque chose devienne sa propriété. C'est aussi l'action d'adapter quelque chose à un usage déterminé ou à une action précise. Cela peut être l'appropriation d'une chose mais aussi d'actes de l'esprit, ou de connaissances qui s'acquièrent. Sans que l'œuvre ne devienne la propriété matérielle des spectateurs et usagers du service public, ils se l'approprient fictivement parlant, l'œuvre devenant un objet de leur quotidien.

D'un point de vue artistique, le mouvement de l'appropriation est le fait pour un artiste de réutiliser une œuvre déjà réalisée⁶¹⁷. La nouvelle œuvre créée peut être une simple copie ou apporter des modifications à l'œuvre initiale. Cette démarche relève de la citation, de l'allusion, parfois de la satire ou de la parodie, de l'hommage aussi. Les intentions artistiques sont multiples et ne peuvent être toutes cernées, c'est parfois simplement une forme de réflexion sur l'art, son histoire et son marché. S'approprier artistiquement parlant se rapproche donc d'une réflexion sur la chose, l'objet, l'idée qu'on s'approprie.

⁶¹⁷ Voir à ce sujet Edouard TREPPOZ, « Le droit d'auteur, limite à la création contemporaine ? », in Actes du séminaire tenu le jeudi 8 juin 2006 à l'université Panthéon-Assas Paris II par l'association Art & Droit sous le haut patronage de la Délégation aux Arts Plastiques du Ministère de la Culture et de la Communication, p36-40

L'appropriation d'une œuvre d'art pour le spectateur ou le public est différente. Fabien Dumais considère que l'appropriation d'un objet culturel « *n'en demeure pas moins surtout un effort d'interprétation, c'est du moins en ce moment que l'on peut réellement en prendre conscience, quand la figure se pose en énigme et que l'on s'engage dans l'enquête, dans la quête de sens* »⁶¹⁸. Selon l'auteur, l'appropriation de l'objet d'art relève de l'interprétation. C'est le fait de l'intégrer dans un processus intellectuel. Une fois l'interprétation réalisée, le spectateur intègre l'œuvre d'art. Un rapport de possession s'installe, comme moyen de contrôle sur cette œuvre. C'est la création d'une forme de propriété informelle, non pas matérielle, mais presque intellectuelle ou sociale sur l'œuvre d'art. L'appropriation peut éventuellement passer par un usage de l'espace dans lequel l'œuvre est située. On ne peut parler d'usage de l'œuvre, en revanche, celle-ci peut devenir un élément d'une aire de jeux par exemple et donc être touchée, regardée, tâchée, mais on ne peut pas considérer juridiquement parlant que le spectateur fait « usage » de l'œuvre au même titre qu'une route ou un jardin public. Lorsque l'œuvre est incluse dans le paysage ou dans un lieu public, on peut faire usage du lieu renouvelé par l'œuvre, c'est-à-dire du lieu redéfini par la présence de l'œuvre d'art.

L'usage n'est pourtant pas toujours synonyme d'appropriation. L'appropriation signifie aussi internaliser un discours, un objet, une œuvre. C'est un processus ou une transformation plus qu'une acquisition.

C'est faire sien quelque chose, c'est un « *processus psychologique fondamental d'action et d'intervention sur un espace pour le transformer et le personnaliser ; ce système d'emprise sur les lieux englobe les formes et les types d'intervention sur l'espace qui se traduisent en relations de possession et d'attachement* »⁶¹⁹.

L'appropriation fait appel au sentiment. L'appropriation de l'espace apparaît comme la construction et la délimitation d'un chez-soi⁶²⁰. L'appropriation est un terme très utilisé en urbanisme pour parler des territoires et des espaces. Dès lors cela paraît cohérent de l'utiliser

⁶¹⁸ Fabien DUMAIS, *L'appropriation d'un objet culturel. Une réactualisation des théories de C.S. Peirce à propos de l'interprétation*, Québec, Presses de l'université du Québec, coll. Communication, 2010, p79

⁶¹⁹ G.N FISCHER, *Le travail et son espace, de l'appropriation à l'aménagement*, Dunod, Paris, 1983

⁶²⁰ A. CARÙ, et B. COVA, *Approche empirique de l'immersion dans l'expérience de consommation : les opérations d'appropriation*, Recherche et Applications en Marketing, Vol. 18, n°2, 2003

pour les œuvres d'art public qui s'inscrivent dans un territoire et un espace, et bien souvent ont pour vocation de le jalonner. Les passants et les habitants du quartier s'approprient l'œuvre en l'interprétant, en l'internalisant puis en l'intégrant dans leur quotidien.

L'appropriation en droit relève quant à elle de la notion de propriété uniquement, qu'elle soit publique ou privée. La notion de propriété est très développée en droit français. Pour faire partie du domaine public, le bien doit appartenir à une personne publique et l'on se réfère à des critères matériels et physiques comme le lien rattachant un bien meuble à un immeuble. En droit privé on parle de possession. Les servitudes servent à limiter l'appropriation des biens. Le droit utilise le terme d'appropriation sous les angles civil et pénal. En droit pénal, l'appropriation du bien d'autrui est punie. En droit de manière générale, l'appropriation signifie de manière sous-entendue que l'objet en question soit l'objet, l'idée ou l'œuvre de quelqu'un d'autre. On distingue l'appropriation formelle de l'appropriation informelle, créée par un état de fait et susceptible de favoriser des conflits.

Dans le cas d'une œuvre d'art dans l'espace public, se l'approprier signifierait d'un point de vue juridique le fait de prendre l'œuvre physiquement et partir avec, ce qui semble complexe en pratique. La signification sociale de ce mot ne se combine donc pas avec celle du droit pénal. On parle bien d'une forme d'appropriation, mais elle est implicite, elle ne prend pas de forme physique et matérielle.

La définition juridique de l'appropriation n'est pas d'une grande aide pour définir juridiquement l'intégration d'une œuvre d'art. En revanche, l'appropriation d'une œuvre au sens sociologique par les usagers du service public est une notion intéressante. La question se pose alors de savoir si une notion sociologique peut devenir un critère juridique. Au lieu du terme d'appropriation, nous devrions préférer celui « d'intégration ». L'appropriation sociologique n'étant qu'un indice témoignant de l'intégration de l'œuvre d'art dans l'espace public. La question est maintenant de savoir comment amener la preuve de l'appropriation, et plus largement de l'intégration de l'œuvre d'art et qui sera le juge de ce critère (b).

b. L'appréciation de la preuve de l'intégration de l'œuvre d'art

Une des preuves de l'intégration de l'œuvre d'art dans l'espace dans lequel elle a été conçue et implantée est son appropriation. L'appropriation est illustrée par un certain nombre d'actions, et d'inactions.

On peut citer au titre des actions le fait que le lieu devienne un espace de vie, que l'œuvre soit touchée, que les enfants jouent autour, ou encore que les passants s'y rassemblent. L'appropriation est aussi prouvée par l'absence d'un certain nombre d'actions nuisibles comme le vandalisme. Pour reprendre l'exemple de la fontaine Stravinsky, son intégration se prouve par le fait que les enfants jouent sur cette place et dans la fontaine l'été, que les passants se trempent les pieds et que ce soit devenu un lieu de rendez-vous de nombreux parisiens. Dans d'autres lieux, des habitants ont même signé des pétitions pour qu'on n'enlève pas une œuvre de leur quartier, preuve de son intégration. Cela a été le cas d'œuvres de *street art* de Banksy aux Etats-Unis. Pourtant, ce sont des œuvres créées illégalement, mais ce qui fait leurs forces est qu'elles ont réussi à acquérir une légitimité avec le temps et les usages. Si l'intégration d'une œuvre au territoire pouvait s'ériger en critère d'appartenance au domaine public, cela renforcerait son inaliénabilité et toutes les prérogatives liées au domaine public. De plus, cela érigerait l'œuvre en patrimoine commun.

La preuve de l'intégration de l'œuvre est amenée en prouvant que certains usages ont lieu, que les usagers du service public agissent de telle ou telle autre manière autour de l'œuvre d'art. Il faut réaliser un faisceau d'indices concordant prouvant l'intégration de l'œuvre, son appropriation par les spectateurs, à défaut de leur adhésion.

Une fois ces éléments de preuve apportés, il faut se demander qui doit les examiner. S'ils doivent être soumis à l'interprétation d'experts réunis en commissions spécialisées à l'instar des procédures de classement et d'inscription du patrimoine, alors il faut déterminer quels seraient ces experts.

Dans le cas du patrimoine, c'est la Commission Nationale des Monuments Historiques qui est amenée à se prononcer sur les décisions de classement et d'inscription. C'est un organe consultatif très lourd saisi par les inspecteurs des monuments historiques, conservateurs

d'antiquités et d'objets d'art, et professionnels qui attirent l'attention sur des objets spontanément ou bien à l'initiative des propriétaires des objets. En réalité, seuls les dossiers les plus importants parviennent au niveau de la Commission nationale. Les autres sont arrêtés en cours de transmission au niveau départemental soit pour être rejetés, soit pour être inscrits.

On pourrait imaginer une Commission nationale de l'art public qui statuerait sur le patrimoine contemporain appartenant indistinctement au domaine public ou privé de l'Etat et des collectivités territoriales, et dont la conservation présente un intérêt du point de vue de l'art en premier lieu, sûrement de l'histoire dans le futur, mais aussi un intérêt dans la construction du paysage social et urbain. Cette commission pourrait dépendre soit des instances liées au patrimoine, soit des institutions de l'art contemporain. Elle pourrait également dépendre d'instances patrimoniales consacrées aux Monuments historiques ou aux biens classés et inscrits, dans le sens où la protection nouvellement accordée à une œuvre d'art public correspondrait à l'ériger en patrimoine commun. Ces œuvres bénéficieraient d'une protection accrue analogue à celle dont bénéficient les biens du patrimoine. Cette commission pourrait aussi être en lien avec les comités des FRAC, une fois leur composition revue à l'égard des critiques formulées, ou avec le FNAC, puisque ce sont des professionnels de l'art contemporain reconnus par les pouvoirs publics. L'avantage de confier ce type de mission aux commissions du Patrimoine est qu'elles pourraient apporter un point de vue extérieur au milieu de l'art contemporain, ce qui permettrait d'éviter la consécration d'un « art officiel ».

Toutes les œuvres d'art présentes dans l'espace public, bien qu'appropriées par le public, ne peuvent toutefois être pérennisées selon ces critères et se heurtent à certaines règles. C'est le cas notamment du *street art* dont les œuvres ont été créées illégalement et dont bien des artistes estiment que l'illégalité fait partie intégrante de leur art. Certaines œuvres méritent pourtant d'être protégées en raison de la place qu'elles ont prise sur le territoire et l'appropriation que les habitants en ont faite⁶²¹. Cette question sous-tend la problématique d'un contrôle omniprésent de la création par les pouvoirs publics. Que ce soit en amont de la création par la composition des comités de sélection, par les restrictions liées aux normes de la construction

⁶²¹ La création de ces œuvres est anonyme, profondément ancrée dans un contexte urbain et politique particulier permettant son appropriation de fait par le territoire et ses habitants : Keith Haring, Shepard Fairey

et de l'urbanisme, ou encore une fois l'œuvre créée au nom de l'ordre public. Il est temps de moduler les réactions de l'administration et de minimiser ce contrôle, parfois implicite, de la création (B).

B. Stopper le contrôle de la création

Face à l'œuvre *in situ*, le droit se trouve la plupart du temps bien démuni. On a vu que certaines législations suscitent le questionnement : par exemple, comment déterminer le plus objectivement possible en quoi l'harmonie d'une œuvre avec l'urbanisme local est favorisée ou au contraire brisée ? C'est ce que questionnent certains artistes comme Thierry Ehrmann. On a également constaté que les limites entre sphères privée et publique ne sont pas claires au regard des capacités d'intervention du juge. Or cela aboutit à une forme d'insécurité juridique et trop souvent à la superposition de règles de droit, cas dans lesquels le juge se doit de trancher en faveur de l'une ou l'autre. On voit ainsi s'affronter règles de propriété intellectuelle et de travaux, au sein même des cahiers des clauses administratives générales dans les marchés publics, et la liberté d'expression se heurter aux discours sécuritaires lors de la réalisation de l'art public. C'est pourquoi il est essentiel d'analyser les modalités constitutives de « censure », en tous les cas de limitations de l'art contemporain (1). La problématique qui en résulte est qu'à force de vouloir trop sécuriser la production de l'œuvre d'art, cela devienne une forme de « censure » de la création. Il est temps que les pouvoirs publics assument réellement leurs programmes et qu'ils valorisent véritablement la création (2).

1. Analyser la censure et la minimiser

Toutes les limites imposées par les commanditaires publics peuvent devenir à un moment ou un autre des moyens de censure, selon la manière dont elles sont appliquées. Pour

être clair sur l'application de ces termes, il est nécessaire de rappeler la définition juridique de la censure, et particulièrement les implications pénales de celle-ci (a). La limite entre un discours sécuritaire et la censure est très fine et il est préférable qu'elle ne soit pas dépassée pour autant (b).

a. Définition pénale de la censure

Selon le Larousse, la censure est l'examen préalable fait par l'autorité compétente sur les publications, émission et spectacles destinés au public qui aboutit à autoriser ou interdire leur diffusion totale ou partielle. Cette définition est en adéquation avec la définition de la censure par le droit. En effet, le lexique des termes juridiques Dalloz rappelle qu'en droit administratif « *la censure est l'examen auquel le gouvernement soumet les écrits et spectacles avant d'en autoriser ou interdire la publication ou la représentation* ». Les œuvres produites par l'industrie audiovisuelle sont soumises à l'examen du Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA). En France, la censure a disparu pour la presse avec la loi du 22 juillet 1881⁶²². Pour les spectacles, si la censure théâtrale a été abolie par le décret du 8 juin 1906, une censure cinématographique est exercée depuis 1919 par une commission de contrôle qui délivre un visa indispensable pour l'exploitation d'un film. Au cinéma, la censure est donc la limitation de la liberté d'expression par l'examen d'un film par les pouvoirs publics, avant d'en permettre la diffusion au public. La censure est également définie en droit constitutionnel, mais elle prend alors une signification étroitement liée aux instances politiques.

La censure d'une œuvre d'art contemporain, et d'une œuvre d'art public, s'exerce donc par un contrôle *a priori* émanant des pouvoirs publics. Il n'existe pas à proprement parler un organe de censure chargé de contrôler les projets artistiques au même titre que les productions audiovisuelles. Pourtant, implicitement cette censure existe. Les pouvoirs publics s'érigent en « commissions » capables d'exercer un contrôle, si ce n'est une limitation absolue, de la création. C'est le cas lorsque l'administration doit se prononcer sur l'autorisation ou

⁶²² Déclarant que 'tout journal, tout écrit périodique peut être publié sans autorisation préalable'

non de circuler et de stationner des engins nécessaires à la réalisation de l'œuvre d'art, des diverses permissions de voirie, ou d'occupation du domaine public. Par ce type d'intervention, les pouvoirs publics peuvent agir sur les modes de production de l'œuvre d'art, et de manière indirecte sur la liberté d'expression. C'est encore le cas lorsque l'œuvre est soumise à l'obtention d'un permis de construire au regard des normes d'urbanisme. Dès lors, c'est la détermination de la structure et de la forme de l'œuvre qui dépend directement de la décision administrative. L'artiste peut limiter l'impact des pouvoirs publics sur son œuvre en se cantonnant aux limites imposées par le permis de construire par exemple.

Par extension, la censure désigne toute forme d'atteinte à la liberté d'expression. On tombe alors dans une définition extra-juridique de la censure. Dès lors, il peut y avoir censure lors de litiges opposant les équipes artistiques et les pouvoirs publics. Par exemple lorsqu'il apparaît que le Cahier des clauses administratives générales (CCAG) concernant les travaux publics prend le pas sur les dispositions du CCAG concernant la propriété intellectuelle dans les procédures de marchés publics. La censure prend aussi le pas sur le devenir de l'œuvre lorsque les autorités décident de déposer une œuvre par exemple. Elles le justifient toujours par la préservation de l'ordre public, mais cela n'empêche pas de constituer une atteinte à la liberté d'expression, et plus précisément, au droit d'auteur. Il faut pourtant rester vigilant : le passage d'un discours simplement sécuritaire à une forme de censure est rapidement effectué (b).

b. Du discours sécuritaire à la censure

Au nom de l'intérêt général, des intérêts privés ou jugés inférieurs peuvent être bafoués, limités, bridés⁶²³. L'intérêt général est au-dessus de tout autre intérêt, et les juridictions le consacrent. L'intérêt général en France justifie presque toute action publique, à tel point que « *la multiplication des références à l'intérêt général s'est accompagnée d'une absence de*

⁶²³ Par exemple c'est ce principe qui permet la procédure d'expropriation

discours sur l'intérêt général »⁶²⁴. On ne sait plus toujours quel sens il donne à nos actes. *A contrario*, aux Etats-Unis par exemple et dans les pays Anglo-Saxons de manière générale, cette dualité entre intérêts particuliers et intérêt général est beaucoup plus nuancée, voire inexistante⁶²⁵, et bien souvent l'intérêt général est en réalité l'intérêt spécifique d'un groupe déterminé de particuliers⁶²⁶. Cela tient-il de différences historiques, politiques, ou sociologiques ? On ne saurait y répondre. Toutefois, les notions française et anglaise de l'intérêt général se recoupent tout de même largement, et même si l'intérêt général n'est pas défini clairement par le droit. Ainsi, l'article 238 bis a) du Code Général des Impôts en France dresse une liste de missions d'intérêt général, et définit l'intérêt général que peut procurer une œuvre d'art⁶²⁷ se rapproche de la définition par le *Charitable Uses Act* de 1601 de quatre objectifs philanthropiques que sont la promotion de l'éducation et de la religion, l'éradication de la pauvreté, et d'autres buts au bénéfice de la communauté.

C'est au couvert de la protection de l'intérêt général qu'une collectivité a pu détruire ou modifier une œuvre sans en être inquiétée⁶²⁸, restaurer une œuvre au mépris du droit d'auteur⁶²⁹, ou encore censurer un artiste⁶³⁰. A force de n'être pas défini, l'intérêt général n'est plus performant. D'autant plus au sujet de l'art contemporain qui n'est pas le domaine de prédilection des collectivités publiques, instances dirigeantes, ou encore de tous les citoyens. Il arrive donc que des impératifs publics servent de prétexte pour ne pas respecter des exigences

⁶²⁴ J-M PONTIER, « L'intérêt général existe-t-il encore ? », D1998, Chron 327

⁶²⁵ J.-M. GUÉHENNO dans son dernier ouvrage *L'Avenir de la liberté. La démocratie dans la mondialisation*, Flammarion, 1999, p. 153

⁶²⁶ Marie CORNU et Jérôme FROMAGEAU, Sous la direction de, *Fondations et trust dans la protection du patrimoine*, L'harmattan, Collection droit du patrimoine naturel et culturel, 1999, p89 « *charitable trust anglo-américain et fondations françaises : des moyens analogues de protection du patrimoine naturel ou culturel* » François BARRIÈRE

⁶²⁷ « D'œuvres ou d'organismes d'intérêt général ayant un *caractère philanthropique, éducatif, scientifique, social, humanitaire, sportif, familial, culturel ou concourant à la mise en valeur du patrimoine artistique, à la défense de l'environnement naturel ou à la diffusion de la culture, de la langue et des connaissances scientifiques françaises*, notamment quand ces versements sont faits au bénéfice d'une fondation universitaire, d'une fondation partenariale mentionnées respectivement aux articles L. 719-12 et L. 719-13 du code de l'éducation ou d'une fondation d'entreprise, même si cette dernière porte le nom de l'entreprise fondatrice. Ces dispositions s'appliquent même si le nom de l'entreprise versante est associé aux opérations réalisées par ces organismes »

⁶²⁸ CE, 14 juin 1999, *Conseil de fabrique de la cathédrale de Strasbourg*

⁶²⁹ RFDA 2000 p. 600 Le droit des collectivités publiques de modifier les œuvres d'art en leur possession Note sous Conseil d'Etat, 14 juin 1999, *Conseil de fabrique de la cathédrale de Strasbourg*, Y. G., Maître des requêtes au Conseil d'Etat

⁶³⁰ Exposition Larry Clark, Musée d'art moderne de Paris, 2010

artistiques jugées « trop contemporaines ». L'art n'est pas tout puissant face à la volonté publique puisque la liberté créatrice est confrontée à l'intérêt de la Nation, qui se trouve entre les mains de l'Administration.

Plusieurs questions se posent à nous : en matière d'art contemporain, l'intérêt général peut-il évincer tous les intérêts privés alors même que l'œuvre d'art contemporain est un bien hors du commun ? Est-ce à l'administration seule d'appliquer l'intérêt général ou les personnes privées ne peuvent elles pas, elles aussi, satisfaire l'intérêt général, et être impliquées dans sa définition ?

Sur la première question, il est vrai que les personnes publiques s'impliquant artistiquement prennent un risque puisque ces œuvres, une fois créées et admises, vont obtenir le statut de bien du domaine public. Ce statut leur confère des caractères exorbitants du droit commun desquels découlent des protections juridiques : l'inaliénabilité, l'imprescriptibilité et l'insaisissabilité. La collectivité publique, ou personne décisionnaire, ne peut se permettre de se tromper trop largement puisque sont en jeu les deniers publics, l'espace public bien souvent, et de fait elle va devoir rendre compte de ses actes envers sa hiérarchie et les citoyens. Pourtant une œuvre d'art contemporain n'est pas un bien public comme un autre... Cette manière d'agir heurte bien évidemment l'idéal de l'intérêt général, qui devrait se concentrer sur l'apport à la Nation que l'acquisition de cette œuvre engendrerait. L'opposition subsiste entre le droit de l'artiste et le droit de la personne publique acquéreur ou prêteur ou encore commanditaire.

L'intérêt général se heurte aux prérogatives de l'artiste. Dans l'espace urbain une œuvre est amenée à être modifiée par le temps, les intempéries, ou encore les mouvements humains. Il est d'ordre public de la restaurer, de faire en sorte que l'espace urbain reste un lieu de vie agréable et conforme à des exigences de sécurité. L'œuvre contemporaine a parfois vocation à disparaître, à n'être qu'éphémère en tant que « vecteur de sens » dans un contexte donné⁶³¹. Se forme alors une contradiction avec les impératifs de sécurité et tranquillité publique. L'art est une composante du bien-être commun, mais n'est pas au-dessus des impératifs publics. Il est intéressant d'observer que les juridictions ne s'accordent pas sur la manière

⁶³¹ Bernard EDELMAN, « La création dans l'art contemporain », Recueil Dalloz 2009, pour qui le mot « création » en art contemporain est synonyme « d'invention de sens », de « révélation »

d'agir et que certaines collectivités sont condamnées pour avoir modifier une œuvre sans l'accord de son auteur, tandis que d'autres voient leur acte validé. La propriété littéraire et artistique et la création contemporaine sont confrontées au droit public le plus primaire, le plus essentiel. L'avantage de la propriété littéraire et artistique est d'être un droit en création et d'avoir un impact grandissant. Allons nous vers une meilleure conjugaison de ces matières, et par là des intérêts privés et publics ?

Le débat opposant sécurité et liberté d'expression est exacerbé en matière d'art public. L'art public a ceci de particulier que les œuvres peuvent être utilisées par les usagers, et parmi les premiers conflits identifiés est celui concernant la conciliation de la sécurité et de la responsabilité de l'œuvre d'art avec le droit moral de l'artiste. Le fait que l'œuvre puisse recevoir du public, qu'elle se visite, qu'on y monte, rampe, joue, la rend potentiellement « dangereuse » et des normes doivent être respectées. Cela fait partie des contraintes auxquelles l'artiste doit faire face. Parfois des solutions doivent être trouvées alors que l'œuvre est déjà installée.

On a vu qu'il est difficile de répondre de manière objective aux attentes de sécurité, sans brider l'art, et que des motifs de sécurité publique peuvent être une manière de censurer une œuvre⁶³². L'ordre public est l'argument invoqué pour justifier toute action allant à l'encontre d'une création artistique ou à l'encontre du droit d'auteur. Or les artistes et leurs œuvres sont protégés par des normes. L'ordre public est-il une raison suffisante pour les bafouer aussi facilement ou des adaptations ne pourraient-elle être envisagées ? Le discours sécuritaire est bien souvent mené par des personnes qui n'ont pas le courage d'assumer la responsabilité de l'œuvre d'art qu'ils ont commandée, par peur de la non adhésion des usagers. Parfois cela est aussi dû à des approches différentes de la sécurité publique au sein même des pouvoirs publics : le « millefeuille administratif » a pour conséquence un partage superposé de l'exercice de l'ordre public pouvant être préjudiciable à l'art public.

Les commanditaires doivent prendre la pleine responsabilité de leurs projets d'art public, afin que ceux-ci puissent vivre et persister. Il faudrait pour cela envisager non plus une

⁶³² Dans le cas de l'œuvre de Nancy Rubins dans le projet du 8^{ème} art à Lyon, l'artiste a dû ajouter à l'œuvre des cartels expliquant que l'œuvre d'art ne doit pas être escaladée.

création sécurisée, mais une approche sécurisée de l'œuvre d'art, sans contrôle de la création de la part des pouvoirs publics (2).

2. Assumer et valoriser la création

Sans oublier les impératifs liés à l'ordre public, il est essentiel que les pouvoirs publics envisagent autrement la création artistique. Une nouvelle approche permettrait une application plus légitime de certaines règles de droit, qui seraient alors mieux comprises et mieux respectées. Pour ce faire, il est essentiel que la création artistique contemporaine dans l'espace public soit revalorisée au regard de l'ordre public, qu'elle ne passe pas toujours au second plan sans suggestions de conciliation avec l'ordre public (a). De cette manière, les commanditaires seraient encouragés à assumer la responsabilité de leurs programmes artistiques sur le long terme mais aussi à trouver des solutions à leur préservation en accord avec les règles d'ordre public (b).

a. Revaloriser la création artistique contemporaine

Si l'on souhaite que le droit envisage différemment la création artistique, il est nécessaire de revaloriser la liberté d'expression et la création artistique contemporaine. Comme le rappelle le Directeur du MAMCO⁶³³, aujourd'hui l'art dans l'espace public est perçu la plupart du temps comme une privatisation d'un espace commun, et comme l'usage artificiel et inutile des deniers publics. Ce manque de popularité se traduit en droit par des clauses contractuelles abusives et des décisions de justice peu modulées. Pour que le droit envisage l'art avec plus de souplesse, sans toujours faire primer le droit public sur la propriété intellectuelle, il est impératif de revaloriser l'art contemporain.

⁶³³ Cf *supra*

C'est en principe ce à quoi s'évertuent les FRAC et centres d'art auprès des publics et spectateurs de l'art avant tout (mais pas les commanditaires publics), tout autant que les musées, à travers le processus de démocratisation de l'art qu'ils mettent en œuvre. Ce qui pousse à faire deux remarques : leur action est-elle efficace, et est-elle efficace pour les œuvres d'art public qui se différencient par leur objet des œuvres d'art contemporain exposées dans les centres d'art et musées ?

A la première remarque, on peut répondre qu'il est délicat de mesurer l'efficacité de leur action, bien que la promotion de l'art contemporain soit au cœur de leur mission⁶³⁴. Les actions des FRAC et centres d'art manquent cruellement de communication⁶³⁵, alors que ce sont eux qui sont le plus à même de toucher le public sous toutes ses formes. L'action des grands musées d'art contemporain est quant à elle très bien relayée, mais elle touche une partie privilégiée de la population, et ne concerne que très peu les spectateurs de l'art public. C'est là la seconde question : l'action de toutes ces institutions est-elle aujourd'hui vraiment utile pour valoriser l'art public ? Les œuvres d'art présentes dans les musées sont différentes de celles conçues dans l'espace public puisqu'elles ne répondent pas aux mêmes cahiers des charges et aux mêmes contraintes. L'œuvre d'art public est censée proposer un art plus « accessible » que les œuvres exposées dans les institutions, que sont les œuvres susceptibles d'« usages ». C'est le principal reproche fait aux œuvres contemporaines exposées dans les musées. L'action des institutions de l'art contemporain n'est donc pas centrée sur ce type d'art. Peu d'institutions mettent en exergue les actions artistiques contemporaines dans l'espace public, bien qu'il existe quelques initiatives sporadiques⁶³⁶. Pourtant, elles constitueraient un bon vecteur d'information, d'exposition et de sensibilisation des publics. Elles participeraient ainsi à la revalorisation de la création artistique contemporain et peut-être à l'adhésion du public à ces œuvres d'art qui jalonnent leur espace, contribuant alors à limiter les formes de « censure » émanant des spectateurs, et acteurs de l'art public.

⁶³⁴ Cf *supra*

⁶³⁵ Guy BOYER, Editorial du *Connaissance des arts*, mai 2014, n°726, p3, « *Oui, certains Frac font circuler leurs œuvres dans les lieux inattendus voire incongrus. Oui, ils mènent des opérations déconcentrées dans des banlieues ou des zones rurales. Mais il est regrettable de voir que celles-ci sont si mal relayées et qu'à l'ère de la mise en réseau, grâce à internet, elles ne figurent ni sur le site de Platform, ni sur celui du ministère de la Culture* »

⁶³⁶ Par exemple Le Pôle des arts urbains (pOlau) dirigé par Maud le Floc'h, a proposé une exposition Re-architecture au Pavillon de l'Arsenal en 2013

Néanmoins la mission des FRAC, centres d'art et institutions n'est pas d'agir auprès des commanditaires et des pouvoirs publics. Leur participation à la revalorisation de l'art contemporain à leur égard est donc limitée. Pour que les pouvoirs publics et commanditaires perçoivent l'art contemporain autrement, il serait nécessaire qu'ils y soient sensibilisés. L'administration ne peut s'improviser une ouverture artistique à laquelle elle n'a pas été préparée. C'est pourquoi le fait de faire appel à des professionnels du secteur en amont de projets dits « d'art public » est intéressant. Un accompagnement artistique permet de faire évoluer la pensée administrative et la vision très politique de l'œuvre d'art. Cela est d'autant plus important que les administrations sont amenées à s'adapter à ces initiatives artistiques qui jalonnent les villes de demain.

L'art public pourrait également être revalorisé par les commanditaires eux-mêmes, en commençant par faire des efforts de communication, aujourd'hui trop institutionnelle. Le retard des pouvoirs publics en la matière doit être rattrapé. Un effort pourrait également être réalisé pour les œuvres créées dans le cadre du Un pourcent artistique. Plutôt que de « subir » la création artistique, les commanditaires pourraient inventer de nouveaux protocoles permettant une préparation en amont de l'arrivée de l'œuvre d'art. Revaloriser la création artistique aurait pour but d'éviter les remises en cause trop fréquentes d'œuvres tout juste achevées, ou de projets artistiques avant même qu'ils n'aient vu le jour.

Cela viendra avec le temps, l'art actuel de chaque époque a toujours été contesté à son commencement puis apprécié avec le temps par ses contemporains. Si l'art contemporain était mieux compris et envisagé par les pouvoirs publics à l'initiative de projets d'art public, ceux-ci auraient moins de difficultés à en assumer ensuite la responsabilité politique, artistique, et légale, et à ne pas « répudier » les œuvres d'art issues de leur commande (b).

b. Assumer la responsabilité de la réalisation des œuvres d'art

Assumer la responsabilité politique, artistique et légale de projets d'art public nécessite de définir ce que cette responsabilité signifie pour les pouvoirs publics, les collectivités territoriales et l'Etat. Tout d'abord c'est la responsabilité de mettre en œuvre la commande publique conformément aux textes en vigueur, c'est-à-dire en respectant le droit de la commande publique et les droits de l'artiste exprimés à travers les règles de la propriété littéraire et artistique. Ensuite c'est le fait d'assumer les œuvres installées dans l'espace public et d'en assurer la pérennité. Pour cela, il faut en assumer la maintenance et l'éventuelle restauration. Enfin c'est la faculté d'assumer les risques induits par la présence d'œuvres d'art dans l'espace public, et ne pas craindre de faire se concilier intelligemment règles de propriété intellectuelle et garanties de construction, ou encore la liberté de création et l'ordre public. C'est le fait d'assumer que des usages imprévus de l'œuvre d'art puissent apparaître et de réagir s'il en est besoin par des adaptations du contexte de l'œuvre d'art, sans dénaturer immédiatement l'œuvre d'art elle-même.

Les commanditaires publics doivent faire face à une responsabilité multiple dont ils n'arrivent malheureusement pas à assumer toutes les facettes. Trop souvent les contrats passés avec les artistes contiennent des clauses exorbitantes émanant de la part des commanditaires qui souhaitent se protéger à tout prix. Il n'est pas nécessaire de prévoir des cessions de droit si larges qu'elles frisent l'illégalité pour s'assurer que l'œuvre va être « réussie » et que le public va y adhérer. En cas d'insuccès, une cession trop large ne légitimera pas pur autant le fait de bafouer le droit moral de l'auteur, ou au contraire d'éviter qu'en cas de succès, l'artiste ait « tous les droits » sur son œuvre. Les commanditaires devraient faire preuve de plus de souplesse et envisager d'une part le travail intellectuel et artistique de l'artiste, protégé par les règles de la propriété intellectuelle, et d'autre part, le travail de calcul et de construction de l'œuvre exécuté par des bureaux d'étude, architectes et sous-traitants au regard de la législation concernant les travaux et la responsabilité qui en découle. Evidemment les deux sont liés mais nous estimons qu'ils peuvent être combinés sans faire primer les règles de sécurité sur les droits d'auteur.

CONCLUSION

Ce travail touche à sa fin, dans lequel nous aurons modestement tenté de dresser un panorama de la commande publique artistique, puis, après l'avoir analysé, de proposer des pistes d'améliorations ou de mutations du droit en ce domaine.

Dans la première partie de cette thèse, nous avons concentré nos propos sur l'état des lieux de l'art contemporain. Nous avons dressé l'état de l'art, en nous appuyant sur des données rassemblées par nos soins, ainsi que sur les études et les rapports faisant foi en la matière. Au regard de ces éléments, nous avons tenté d'apporter un regard critique sur l'acquisition d'œuvres d'art contemporain par les pouvoirs publics, que ce soient les institutions et organismes de l'art contemporain dans le cadre de leur mission de service public, ou les personnes publiques soumises au Code des marchés publics agissant selon leur souhait d'aménager le territoire grâce à l'art. Ce sont des systèmes qui *a priori* fonctionnent, mais qui présentent certaines limites, toutes liées au fait qu'ils ne sont pas adaptés aux modes de production des œuvres d'art actuelles.

Les institutions sont confrontées au fait de proposer un art aujourd'hui trop sectorisé, et doivent faire l'effort de se renouveler, ce que certaines ont déjà commencé à faire afin de s'adapter aux nouveaux formats de l'art contemporain ainsi qu'aux attentes des artistes en matière de réactivité et de système de production. En réponse à ces changements, on s'aperçoit que les acteurs privés de l'art commencent à prendre une nouvelle place, agissant en partenariat avec les instances publiques ou tout organisme remplissant une mission de service public. C'est ainsi qu'au moment où les subventions publiques sont en berne, le fonds de dotation tend à devenir un outil influent. L'entrée des acteurs privés du marché de l'art dans la commande publique artistique a favorisé la multiplication des phénomènes de coproduction d'œuvres. La production de l'art et son partage entre plusieurs professionnels dans des mécanismes où ils agissent conjointement (dits de coproduction, à l'instar de l'industrie audiovisuelle), constitue l'enjeu actuel de la création contemporaine. Les pouvoirs publics n'ont dès

lors pas d'autre choix que de s'y adapter pour continuer à faire vivre la création, et continuer à pouvoir utiliser l'art comme un instrument de leur politique.

Les artistes concernés par la commande publique se heurtent à des contraintes directement liées aux lieux dans lesquels ils s'expriment. C'est pourquoi nous nous sommes attachés à délimiter la notion de ce lieu défini par l'ensemble des commanditaires et professionnels du secteur comme étant « l'espace public ». C'est un terme dont la définition prend racines dans des concepts sociologiques et géographiques avant tout. Il était donc essentiel pour le juriste de comprendre quels sont les contours exacts de cet espace d'intervention qui conditionne les modes de production de l'art et le devenir de l'œuvre qui en résulte. L'espace public est en réalité un espace composé de la sphère publique d'intervention, et d'une partie de la sphère privée qui est ouverte au public, ou soumise à son utilisation, y compris lorsqu'il est de nature juridique privée. Il comprend le domaine public dans son ensemble, mais s'étend au-delà à l'espace qui est régi par les normes publiques. La sphère privée dans laquelle un artiste peut avoir à travailler est dans certaines conditions contrainte par les normes publiques. Il était important de clarifier ces termes pour envisager plus clairement le champ de la commande publique artistique. De nombreuses problématiques résultent du lieu dans lequel ces œuvres sont implantées. L'espace public est un lieu d'usages, fort différent de l'espace institutionnel protégé, voire aseptisé, accueillant des œuvres dans des expositions. Il est à l'origine de pratiques spécifiques, comme celles de l'assurance, se transformant au fil du temps en usages et coutumes généralisés.

Forts de ces constats, nous avons estimé qu'il fallait examiner plus en détails les pratiques émergentes instaurées pour pallier l'absence du droit, ou les cas de chevauchement de législations préjudiciables à la sécurité juridique. Le droit de la production artistique dans les arts plastiques et graphiques est en construction, et ses bases se fondent sur les usages grandissant de pratiques professionnelles en lieu et place de règles de droit clairement édictées. Ces usages ont la capacité de moduler les procédures de marchés publics et les règles qui en résultent, tout autant que la gestion des modes de responsabilité de chacun des acteurs de l'art. Le droit n'a plus besoin de prendre en compte directement la forme de l'œuvre d'art contemporain, qui est une donnée complexe et mouvante, mais il doit plutôt être focalisé sur les mé-

thodologies et les modes de la production artistique, à l'instar du droit du spectacle vivant ou de la production audiovisuelle. Intégrer ces paramètres contribuerait à œuvrer en faveur de la construction d'un renouveau des règles de la commande d'œuvres d'art contemporain. Dans ce but, un chantier pourrait être ouvert pour rédiger un guide de la commande publique, et des modèles de contrats-types pourraient être élaborés. La science juridique doit évoluer en fonction des réalités du secteur qu'elle entend régir. A ce titre, l'approche par les pouvoirs publics de l'œuvre d'art doit en être modifiée : elle doit être appréhendée de manière sécurisée, sans être pour autant contrôlée.

Ce travail de recherche est transversal, ce qui en fait un sujet passionnant. Toutefois, étant un domaine faisant l'objet de peu d'écrits, son étude est très vaste et il est délicat de se restreindre à ne pas aborder l'ensemble des problématiques rencontrées. La masse de connaissances théoriques et pratiques à absorber est conséquente, et nous avons tenté de restreindre notre sujet d'étude à l'essentiel.

ANNEXES

Toutes les photographies sont utilisées aux seules fins d'information pédagogique au titre de cette thèse et ne sauraient être reproduites sans l'accord de leur auteur.

1. L'oiseau dans l'espace, Constantin Brancusi, 1923
2. Analyse des collections des FRAC
3. Analyse des actions de diffusion des FRAC
4. Composition des équipes des FRAC
5. Composition du Comité technique d'achat
6. Etude des missions des FRAC
7. Etude des missions des Musées d'art contemporain
8. Comparaison des missions des FRAC, musées d'art contemporain et centres d'art contemporain
9. Acquisition d'oeuvres de Pierre Soulages par le musée des Beaux-arts de Lyon en 2011
10. Liste des fonds de dotation étudiés
11. Analyse es missions d'intérêt général des fonds de dotation
12. Courrier type de demande de dépôt du rapport d'activités et des comptes des fonds de dotation à la Préfecture
13. Formulaire type à remplir par chaque fonds pour la Préfecture
14. Exemples de FRAC nouvelle génération
15. Le CNAP'N (c) CNAP (c) Trafik
16. Projet 8ème art
17. Projet d'art public Rives de Saône
18. Le Mobile Art, Institut du Monde Arabe, 2011
19. Monochrome for Paris, Nancy Rubins, 2013, projet d'accompagnement du tramway à Paris, 13ème arrondissement
20. Affaire de l'oeuvre d'art de la Commune d'Hayange
21. Long term parking, Arman, oeuvre réalisée sur un ex-terrain de la fondation Cartier, 1982
22. Extrait du cahier des charges de l'appel d'offre relatif à la conception d'une oeuvre d'art dans le 13ème arrondissement de Paris par la SEMAPA
23. Les terrasses, Kader Attia, 2013, Marseille Provence 2013, Digue du large
24. Exposition Architectones, Xavier Veilhan, Cité radieuse, 2013
25. Oeuvres du site de Rochetaillée, projet d'art public des Rives de Saône
26. Société des voyageurs immobiles, Le Gentil garçon, 2012
27. Titled Arc, Richard Serra, 1981
28. Exemples d'oeuvres de land art
29. Seven, diamonds, Courbot, 2008 (Tokachi Millenium Forest, Hokkaido, Japon)
30. Crocodile, Guillaume Renou, Bordeaux
31. Exemples d'oeuvres issues du programme des Nouveaux commanditaires
32. Colonnes de Buren, Palais Royal, 1986
33. Exemples d'oeuvres vendues par la technique du De-accessioning

34. La demeure du chaos, Thierry Ehrmann, Sain Romain en Mont d'or
35. Musée des arts décoratifs de Paris, expositions Goudemalion (2012) et Coucou Bazar (2013)
36. JR et le New York City Ballet, 2014
37. Exposition Photoquai, Musée du quai Branly, 2013
38. Exposition d'oeuvres de Loris Gréaud au Centre Georges Pompidou et au Louvre, 2013
39. Tableau récapitulatif de l'article 98A du Code général des impôts
40. Musée précaire Albinet, Thomas Hirshhorn
41. Exemples d'oeuvres du programme d'art public des Rives de Saône
42. Station Montrouge, Hugues Reip, projet RATP
43. Life is beautiful, Fhrad Moshiri, 2009
44. Heavy Water, James Turrell, 1992
45. Délibération n°2010-16666 du conseil de communauté urbaine du Grand Lyon sur le projet des Rives de Saône
46. Passerelles de Tadashi Kawamata à Bordeaux dans le cadre de l'exposition Evento, et à Lyon dans le cadre de l'aménagement des Rives de Saône
47. Les habitants, Cité internationale de Lyon, 2006

1. *L'oiseau dans l'espace*, Constantin Brancusi, 1923



2. Analyse des collections des FRAC

NOM INSTITUTION	NOMBRE D'ŒUVRE TOTAL	NOMBRE ARTISTES	DATE 1 ^È ACQUISITION	NOMBRE ACQUISITION PAR ANNEE					MODE D'ACQUISITION ŒUVRES							SPÉCIFICITÉS DE LA COLLECTION
				2010	2009	2008	2007	2007	Achat	Achat avec participation	Vente publique	Commande	Inscription à l'inventaire	Don	Non renseigné ou Autres	
FRAC PICARDIE	1577	228	1983	5	33	37	37	37	1303	x	1	33	x	239	1	Collection tournée vers le dessin
FRAC ILE DE FRANCE	878	405	1983	x	x	x	61	819	1	3	4	x	48	x		
FRAC Bretagne	4526	543	1981	130	116	169	154	2704	x	4	24	611	1181	2		
FRAC Langue doc-Rousillon	981	372	1982	x	x	x	x	949	x	x	9	x	19	x		
FRAC PACA	849	389	1983	x	x	90	50	Non renseigné, rq: 21 œuvres en dépôt							Collaboration avec le CICRP pour la restauration et la conservation des	
FRAC Champagne-Ardenne	740	271	1983	26	23	17	26	667	x	x	x	x	66	1 échange		
FRAC Limousin	1271	311	1983	x	x	x	x	306	x	x	94	8	116	2 remplacements après sinistre		
FRAC Basse-Normandie	1030	420	1983	39	12	24	1	976	x	x	x	x	53	x		
FRAC Nord-Pas de Calais	1272	512	1983	x	x	58	235	Non renseigné							EN 2007, s'est enrichi du dépôt d'œuvres d'une collection Néerlandaise	
FRAC Alsace	1357	489	1983	x	x	75	41	1123 + 31 en salon	x	x	16	x	68 + 117 Donations	2		
FRAC Aquitaine	1065	290	1983	18	33	19	21	Non renseigné								
FRAC des Pays de la Loire	1429	477	1983	28	31	38	53	non renseigné							138 produites par le FRAC et réalisées dans le cadre des Ateliers Internationaux	
FRAC midi-pyrénées = les abattoirs	2332	701	1956	x	x	x	2	Non renseigné							L'organique et le vivant Poétiser la ville Dimensions cosmiques, hybrides et chimères, art engagé et politique, planète cerveau	
FRAC Auvergne	environ 400		1985	5 artistes	16	12	9	Non renseigné							autour de la peinture, questions liées à l'image	
FRAC Bourgogne			1984	16	12	28	x	Non renseigné								
FRAC Centre	300	100	1983					Non renseigné								
FRAC Corse	?		1986					Non renseigné								
FRAC Franche-comté	495	264		13	21	10	14	1							Depuis 2006 se concentre sur les œuvres interrogeant la question du temps et les œuvres monographiques	
FRAC Haute-normandie	900	350		52 en 2011				Non renseigné								
FRAC Lorraine	729	277	1984	5 à 8 œuvres par an				Non renseigné								
FRAC Poitou charentes	801	326	1983	38 en 2010, 8 en 2011				Non renseigné							4 ans d'arrêt des acquisitions entre 2004 et 2007	
FRAC Réunion	plus de 200	une 100h						Non renseigné							Collection centrée sur le territoire Indo-océanique, africain et asiatique	
FRAC Rhône-Alpes / IAC Villeurbanne	1600		1982					Non renseigné								
FRAC Martinique								Non renseigné								

NOM INSTITUTION	TYPE ŒUVRE													NATIONALITÉ LA PLUS REPRÉSENTÉE	ARTISTES LES PLUS REPRÉSENTÉS	NATIONALITÉ LA PLUS REPRÉSENTÉE	
	Dessin	Estampe	Moquettes / médias	Archi	Objet	Œuvre 3D	Peinture	Photographie	Reproduction phonétique	Musique	Sculpture	Tactile	Indéfini média				Design
FRAC PICARDIE	1251	62	10	2	1	20	57	23	1	x	22	11	6	x	x	x	x
FRAC ÎLE DE FRANCE	124	26	28	2	8	35	206	196	2	x	116	11	3	x	x	x	4
FRAC Bretagne	1430	180	56	1	2	84	716	943	324	x	133	7	8	96, design graphique 301	1	224	7
FRAC Languedoc-Roussillon	34	x	49	x	9	117	208	284	26	x	96	2	x	51	x	x	5
FRAC PACA	124	x	82	1	x	151	142	273	2	x	60	8	2	x	x	x	4
FRAC Champagne-Ardenne	151	33	54		7	108	71	247	29	x	30	1	1	x	4	5	2
FRAC Lorraine	153 et 64 graphique	4	51	2	51	59	142	400	42	1	189	22	x	43	x	46	2
FRAC Basse-Normandie	135	205	19	x	2	20	162	244	8	x	25	x	2	54	23	31	1
FRAC Haut-Pas de Calais	270	57	23	3	12	160	121	322	44	4	62	14	12	128 + 4 graphique	x	50	6
FRAC Alsace	271	191	54	1 + 3 maquettes	6	131	191	373	5	1	99	3	14	3 + 4 graphique	x	5	x
FRAC Aquitaine	182	8	51	x	14	79	90	510	13	5	61	5	14	29 + 3 architecte	x	1	x
FRAC des Pays de la Loire	180	23	57	x	x	227	407	336	2	x	155	4	12	1	x	x	24
FRAC Île-de-France + les alentours	578	542	12	x	46	164	433	245	78	x	107	14	x	x	x	13	x
FRAC Auvergne	7	x	vidéos	x	x	installatio	y	y	x	x	y	x	x	x	x	x	x
FRAC Bourgogne																	
FRAC Centre																	
FRAC Corse																	
FRAC Franche-comté																	
FRAC Haute-normandie																	
FRAC Lorraine																	
FRAC Poitou charentes																	
FRAC Réunion																	
FRAC Rhône-Alpes / Île-Vallaurienne																	
FRAC Martinique																	

300 œuvres, 800 maquettes, 150000 dessins représentés par environ 160 artistes

peintures régionales, depuis 92 œuvres en volume, œuvres en exécutives, vidéos, conceptuelles, depuis 2000 applications

Azouzi Tapia, Hervé Télémaque, Rauli Uusi, Bartolomeo Logan, Edith Delynth, Samuel Fosso...

3. Analyse des actions de diffusion des FRAC

FRAC	IAC Villeurbanne	FRAC Réunion	FRAC Poitou-Charentes	FRAC Lorraine	FRAC Franche-Comté	FRAC Haute-Normandie
Actions in situ	Pôle culturel FRAC + Musée 4 périodes d'exposition annuelles, un laboratoire "espace-cerveau", rendez-vous "satellites" (conférences, recherches, performances...)	Résidence d'artistes	2 sites: - un à Angoulême accueillant expos, centre de documentation et administration depuis 2008 - le second à Linazay accueille et conserve la collection (une expo in situ tous les 1ers week end du mois) <u>Résidence d'artistes et ateliers de pratique</u>	Résidence portant sur une réflexion sur la collection du FRAC	Situé à Besançon depuis 2005, en 2013 nouveaux locaux dessinés par Kengo Kuma	Expos in situ régulières
Actions ex situ	expositions: théâtres, lieux patrimoniaux, centres d'art Château des Adhémar, musées, écoles d'art, expos en collèges et lycées et université <u>mécanisme des Galeries Nomades</u> pour la jeune création: permet à de jeunes diplômés de faire une 1e expo dans les conditions professionnelles de diffusion de l'art contemporain	Manifestation dans l'espace public "Artempo", expos dans les musées	Création de "Cartel" <u>réseau des acteurs de l'art contemporain</u> en Poitou-Charentes <u>Expositions</u> en partenariat avec des musées locaux, des centres d'art, lycées, médiathèques, lieux patrimoniaux (Châteaux)	Expo itinérante actuellement, collège, médiathèque	Initie des <u>résidences d'artistes</u> dans différents quartiers + résidences d'artiste Grand Est Sur <u>164 expos</u> organisées; 146 en région, 5 en France, 13 à l'étranger	Région rouennaise
Actions internationales		Expo 2012 à l'Institut Français du Sénégal	Prêts: Tate Modern Londres, Mamco Genève, Expo en Croatie en 2012 organisée par Platform	Eté 2012, expo en Espagne	Depuis 1985, 13 expos	Lausanne et Madrid en 2012
Prêts et dépôts			Prêts aux Musées nationaux et internationaux <u>Dispositif de prêt d'une oeuvre à un établissement scolaire</u> de 4 à 6 semaines			1 oeuvre dans 1 établissement pour 1 an. Aussi en région, et en France à des musées, médiathèques, centres d'art Dépôts: En 2011: hôtel de région, bibliothèques, DRAC, conseil général, préfecture
Clubs, partenariats	Les amis de l'Institut: versent une cotisation et se voient proposer des activités, expositions, cycles de rencontres...			Mécénat, être partenaire	Partenariat avec Education régionale, Université Franche-Comté, Ecole régionale des Beaux-Arts de Besançon	Espaces rencontres avec l'OA avec le Rectorat, ateliers en pédiatrie au CHU
FRAC	FRAC Corse	FRAC Centre	FRAC Bourgogne	FRAC Auvergne	Les Abattoirs	FRAC des Pays de la Loire
Actions in situ	environ 2 expos par an	<u>Nouveau bâtiment</u> en 2013 situé sur le lieu de la manifestation Archilab - permet de renforcer son		Environ 2 expos in situ par an	<u>Réhabilitation architecturale</u> d'anciens abattoirs, volonté de tisser un <u>réseau territorial</u> pour un territoire pauvre culturellement, 1 grande exposition annuelle dans leurs	Musique, danse, <u>bâtiment</u> spécialement créé en 2000, actuellement 2 expos et séances de qj Jong, ateliers permanents internationaux
Actions ex situ		Expo 2012 dans le cadre de "sones d'une nuit d'été" entre plusieurs FRAC, ESAD Orléans, Centre	A Dijon et en Bourgogne	Environ 20 expos en Auvergne dont 8 à 10 dans les établissements scolaires, ateliers pour les écoliers, programme de	Ateliers de proximité, expositions et coproductions en midi-pyrénées, notamment dans les établissements scolaires les lieux patrimoniaux et les centres d'art	En région (galeries, centres...)
Actions internationales		En 2012 2 expos prévues, une à Barcelone et une en Allemagne	En 2010 expo aux USA			2 expos prévues à Pékin
Prêts et dépôts				Programme "art au lycée" permettant de prêter des oeuvres pour un an		
Clubs, partenariats		Mécène fondateur, Grand Mécène, Mécène, Les Amis du FRAC		Club des mécènes (10 actuels)		Partenariat et mécénat

FRAC	FRAC Aquitaine	FRAC Alsace	FRAC Nord Pas de Calais	FRAC Basse-Normandie	FRAC Limousin	
Actions In situ	Hangar réhabilité depuis 2005, environ 3 expos par an In situ, <u>nouvel établissement prévu Pôle culture</u>	Fait partie de l'Agence Culturelle d'Alsace. Dispositif "Jardins d'artistes", résidences. 2/3 expos par an	Résidences, ateliers pour les scolaires en partenariat ou non avec un artiste, création d'un <u>nouvel bâtiment</u> prévu pour 2013 "Halle APZ": création d'un <u>pôle de référence</u> pour la création contemporaine. H+F Curatorial Grant: mécanisme de financement (bourse) créé par le FRAC et son mécène principal pour permettre à des commissaires internationaux d'avoir carte blanche pour faire vivre la collection du FRAC	Expos, actions cinéma/ vidéo/projection, service éducatif	Lieu: <u>bâtiments industriels réhabilités</u> appelé Les Coopérateurs, résidences, cours d'histoire de l'art	
Actions ex situ		Membre de <u>Trans Ebnis Art</u> (réseau d'art contemporain), diffusion régionale: chambre de commerce et de l'industrie, lycées, lieux d'art, musées, sur le plan national: espaces et centres d'art, musées d'art contemporain Un <u>programme pour emprunter une oeuvre</u> (par lycée, hôpital, association...) est mis en place, + dispositif "expomobile": des thématiques d'une vingtaine d'oeuvres ont été constituées pour faire sens et sont empruntables	Expos régionales: lieux patrimoniaux, musées, centres d'art, école supérieure d'art, Centre Pompidou mobile, bibliothèque	collèges, lycées, programme RN13 bis "art contemporain en Normandie", rencontres d'art graphique sur le campus universitaire, résidence artistique	Région expos	
Actions Internationales	Croatie, Espagne	Barcelone, Zagreb, échanges de résidence artistique Alsace/Québec	Mexico, Taiwan	Hongrie, Barcelone (musées)	Musée d'art contemporain de Zagreb, Canada, Portugal, Belgique, Espagne	
Prêts et dépôts	Des <u>expositions "prêtes à prêter"</u> pour les partenaires régionaux, dans des lieux patrimoniaux, centres d'art	Dépôts dans la région		Prêt à des lycées, centres d'art, musées, lieux patrimoniaux		
Clubs, partenariats	Mécénat, privatisation d'espaces		Mécénat actif: 8 mécènes actuels + soutien de l'association "Les amis du FRAC"		Association Les Amis du FRAC depuis 2002	
FRAC	FRAC PICARDIE	FRAC ILE DE France	FRAC Bretagne	FRAC Languedoc-Roussillon	FRAC PACA	FRAC Champagne-Ardenne
Actions In situ		<u>Réhabilitation</u> du château du Parc culturel de Remilly prévue pour 2013, 3/4 expos par an Dispositif "Séquence" faisant intervenir un artiste dans une expo, espace pédagogique	Installation à Rennes en 2012 dans un <u>espace spécifique</u>	4 Expos temporaires, tous les 2 ans événement spécial, <u>2 espaces</u> : un de diffusion et l'autre administratif et documentaire	Création d'un <u>lieu spécifique</u> pour 2013, mise en place d'un atelier de l'Euroméditerranée, 3 à 4 expositions par an	4 expos par an, résidence
Actions ex situ	Galerie des lycées et des collèges, pôles départementaux de diffusion, Galerie des lycées, Conseil à l'aménagement	Expos Itinérantes	Lieux patrimoniaux, musées, centre Pompidou, centres et lieux d'art	Lycée, cité scolaire, école	Centre culturel, musée, lieux patrimoniaux, gérés par des conventions de partenariat	<u>Pour les 30 ans des FRAC</u> , conception de 30 manifestations avec 30 lieux partenaires en région, ART Center Social
Actions Internationales		Participation à Spacial City aux USA (initié par Platform), Expo à l'Institut Néerlandais, prêt d'oeuvres au Musée d'art contemporain de Zagreb, au Kunstverein Langenhagen en Allemagne	USA Los Angeles MOJA, Vancouver Art Gallery, Zagreb, Hongrie, MAM Genève	MAC Zagreb, Rotterdam, Genève, MOCA Détroit, RU, Espagne, Allemagne	Arts Santa Monica Barcelone, Expo organisée par Platform à Zagreb	Italie, Genève, Zagreb, Espagne...
Prêts et dépôts					Prêt d'oeuvre possible	Dépôt en région: campus, école, médiathèque, mairie... Centre Pompidou, centre culturel
Clubs, partenariats			En 2010 Création des Amis du FRAC		<u>Collaboration avec le CICRP</u> pour la restauration et la conservation des oeuvres, liées à l'art contemporain	Les amis du FRAC <u>Partenariats</u> avec le CHU et avec la ville de Saint Dizier.

4. Composition des équipes des FRAC

FRAC	IAC Villourbanne	FRAC Poitou- Charentes	FRAC Lorraine	FRAC Franche- Comté	FRAC Haute- Normandie	FRAC Centre	FRAC Auvergne	FRAC Basse- Normandie	FRAC des Pays de la Loire	FRAC Aquitaine	FRAC Alsace	FRAC Nord Pas de Calais	FRAC Limousin	FRAC Picardie	FRAC Ile de France	FRAC Bretagne	FRAC Languedoc- roussillon	FRAC PACA	FRAC Champagne- Ardennaise	19 FRAC /24
Président	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Directeur			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Administrateur	X		X	2	X	X	X	X	X	X	X	2	X	X	X	X	2	X	X	X
Assistant de direction / compta	X	X	X	2		X	X	X	X	X	X				X	X	X	X	X	30
Chargé de communication	X	X	X	2	X			X	X			X			en plus 1 attachée de presse	X	X	X	X	12
Chargé des publics	2	X	X	X	X	2	X	X	2	X	X		X	X	X	4 service éducatif	3 service éducatif	X	X	16
Chargé des expositions	X		X			X	X	X	X		X				X			X	9	
Chargé des éditions et de la documentation	X					et recherche			X	X	X			X		4	X	2	X	10
Chargé de la diffusion et de la collection	X		X			X			X	X					X	X		X		8
Chargé de programmation						X										X				2
Chargé de coordination											X				X			X		3
Chargé de développement et mécénat											X	X			X	X				4
Assistant						administra- tif			technique	technicien			Collection		comptable		de production		de projet	
Médiateur			X	X	X	X			X	X		X						X	X	10
Régisseur	2	X	X	X	X	3	X	X	X	X		3	X	X	2	3	2	X	X	17
Agent d'accueil	3	X		X			X		X						X					6
Professeur / enseignant		X			X	X			X		X	2			X			X	2	9
Autres						Vice- président, trésorier, secrétaire			Chargé de la restauration	Webmaster	Détachée de l'office de la culture de Célestat	Webmaster			Chargé de l'action culturelle					
Effectifs	9	9	10	9	9	19	7	6	16	12	8	6	6	5	17	18	11	11	12	

5. Composition du Comité technique d'achat

Frac Champagne-Ardenne					
Membres du Comité technique d'achat 2008 - 2011 :					
Suzanne Cotter, Directrice artistique du projet Fondation Guggenheim à Abu Dhabi, New-York (Etats-Uni)					
Florence Derieux, Directrice, FRAC Champagne-Ardenne, Reims					
Xavier Douroux, Directeur, Consortium, Dijon					
Laurent Le Bon, Directeur, Centre Pompidou-Metz					
Chus Martinez, Chef du département artistique associé à la Directrice artistique, Documenta, Cassel					
Membres du Comité technique d'achat 2012 - 2015 :					
Michelle Cotton, Senior Curator, Firstsite, Colchester (Royaume-Uni)					
Florence Derieux, Directrice, FRAC Champagne-Ardenne, Reims					
Laurent Le Bon, Directeur, Centre Pompidou-Metz					
Alessandro Rabottini, Associate Curator, GAMeC, Bergame (Italie)					
Mats Stjernstedt, Directeur artistique et administratif, Kunsternes Hus, Oslo (Norvège)					
FRAC PACA					
Pascal Neveux, directeur du Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur					
Sandra Cattini, conseiller pour les arts plastiques, Drac Provence-Alpes-Côte d'Azur					
Bertrand Le Bars, chargé de mission pour les arts visuels, Région Provence-Alpes-Côte d'Azur					
Ilaria Bonacossa, conservateur à la Fondation Sandretto Re Rebaudengo, Turin, Italie					
Vanessa Desclaux, commissaire d'exposition, Bloomberg Space, Londres, Royaume-Uni					
Abdellah Karroum, critique d'art, commissaire d'exposition, directeur de L'Appartement 22, Rabat					
Jean-Conrad Lemaître, collectionneur, Paris					
Frac Midi-Pyrénées					
Directeur Général des Abattoirs, Conservateur en chef					
Martine Cousin, Directrice des Ateliers des Arques (Lot)					
Nathalie Ergino, Directrice Institut d'art contemporain /Frac Rhône Alpes					
Marion Laval-Jeantet, Plasticienne					
Bénédicte Ramade, Journaliste					
Yves Aupetitallot, Directeur du Centre d'art contemporain, le Magasin de Grenoble					
FRAC Aquitaine					
En 2010, le comité technique rassemble quatre membres : Jean de Loisy, Christophe Kihm, Julien Fronsacq					
Jean de Loisy est critique d'art et commissaire d'expositions					
Christophe Kihm est commissaire d'exposition, critique d'art					
Julien Fronsacq est critique d'art, commissaire d'exposition et enseignant					

FRAC Centre

Le comité technique est animé par Marie-Ange Brayer, directrice du FRAC Centre, et se compose de 6 membres dont le mandat est de trois ans.

Membres du comité technique d'acquisitions 2010 – 2013 :

Lucy BULLIVANT - Commissaire d'exposition, critique (Angleterre)

Bartomeu MARI - Directeur du MACBA, Musée d'art contemporain de Barcelone (Espagne)

Elias GUENOUN - Architecte, critique

Pascal ROUSSEAU - Commissaire, critique, professeur à Paris I

Céline SARAIVA - Commissaire d'exposition, critique

Béatrice SIMONOT - Commissaire d'exposition, critique

À titre consultatif :

Monsieur Jean-Christophe ROYOUX - Conseiller aux Arts Plastiques, DRAC Centre

Madame Alice DAOUDAL - Chargée de mission, Direction de la Culture, CR du Centre

FRAC Haute-Normandie

Madame Véronique SOUBEN - Directrice du FRAC Haute-Normandie

Madame Annette HAUDIQUET - Conservatrice du Musée Malraux au Havre

Madame Claire TANGY - Directrice de l'Artothèque de Caen

Monsieur Philippe PIGUET - Commissaire d'exposition et critique d'art

FRAC Poitou-Charentes

Animé par Alexandre Bohn, directeur du FRAC, le Comité technique d'achat se compose de :

Yann Chevallier, programmateur arts visuels, Le Confort Moderne, Poitiers

Enrico Lunghi, directeur général du Mudam, Musée d'art moderne Grand Duc Jean, Luxembourg

Stephen Wright, enseignant à l'EESI, École Européenne Supérieure de l'Image, Angoulême

Ainsi que de deux rapporteurs :

Le conseiller pour les arts plastiques, DRAC Poitou-Charentes

Chantal Denis, chargée de mission pour les arts plastiques, Région Poitou-Charentes

FRAC Alsace

Claude Sturni, président Agence culturelle d'Alsace/ fac alsace

Bernard Goy, Conseiller pour les arts plastiques, DRAC Alsace

Olivier Grasser, Directeur Frac Alsace

Francis Gelin, Directeur général de l'Agence culturelle d'Alsace

Personnalités qualifiées:

Françoise Parfait, professeur Université Picardie, critique d'art, commissaire d'expositions

Felicity Lunn, commissaire de l'UBS Art Collection Zurich

Jean-Marc Salomon, Directeur Fondation Salomon, collectionneur, membre ADIAF

Sophie Kaplan, Directrice CRAC Alsace

6. Etude des missions des FRAC

NOM INSTITUTION	ANNÉE	OBJECTIFS ET PROJETS	SOUTIEN À LA CRÉATION	DIFFUSION DE LA CRÉATION / EXPOSITIONS / PRÊTS / DÉPÔTS
ALSACE	2011	<p>Plan d'action quadriennal Objectifs:</p> <ul style="list-style-type: none"> - rapprocher les artistes des habitants des territoires - Renforcer les liens entre créateurs, diffuseurs et financeurs - Développer des filières d'entrepreneurs culturels afin de susciter le réseautage - accroître la culture de la coopération - gestion mutualisée des projets faciliter l'éclosion des initiatives 	<ul style="list-style-type: none"> * Accueil de la chorégraphe espagnole Olga Mesa en résidence de création * Résidences dans le cadre du plan d'actions Alsace Québec * Projet "jardin du Frac" (transformation en vignoble) * Programmation hors les murs en augmentation, 4 projets au lieu de 3 habituels * Acquisition de 16 œuvres auprès de 12 artistes 	<ul style="list-style-type: none"> * Projet artistique transdisciplinaire de résidence-exposition sur une œuvre en cours de création - approche de la danse contemporaine et de la performance * Sensibilisation des publics par des visites, ateliers pédagogiques, rencontres d'artistes, préparation des enseignants et emprunts d'œuvres * Soutien aux pratiques culturelles des jeunes par accès tarifaire préférentiel, système d'adhésion à une carte * 344 œuvres en mouvement en 2011, taux de rotation situé à 36% * 5 expositions à Selestat, 245 jours d'exposition, plus de 7700 visiteurs * 4 programmations hors les murs, 75 jrs d'ouverture publique, plus de 2100 visiteurs
BRETAGNE	2011	<p>AG des Amis du Frac Bretagne</p> <ul style="list-style-type: none"> - visites privilégiées des expositions - rencontres avec artistes, commissaires, pro de l'art contemporain - visites ateliers d'artistes - visites manifestations art contemporain - événements de convivialité 		

NOM INSTITUTION	ANNÉE	OBJECTIFS ET PROJETS	SOUTIEN À LA CRÉATION	DIFFUSION DE LA CRÉATION / EXPOSITIONS / PRÊTS / DÉPÔTS
CHAMPAGNE-ARDENNE	2011	Depuis septembre 2007, a mis en place des Projets d'Actions Globalisés : l'objectif est la fédération d'actions en milieu scolaire proposant une réflexion sur des questions liées à la création artistique contemporaine (dispositif qui a concerné en 2011, 3000 élèves).	* 10 résidences d'artistes seuls ou en couple	* Actions en établissements scolaires, une quinzaine d'expositions, représentant un public de 5800 personnes * Diffusion régionale: représente 7642 visiteurs * Diffusion nationale: 17 lieux * Diffusion internationale: 8 lieux * Soit 26 prêts d'œuvres et 14 œuvres ont fait l'objet de dépôts 198 actions menées par le FRAC, touchant plus de 40 661 personnes réparties comme suit: * 2 expositions au Frac, 6 mois d'exposition, 4077 visiteurs dont 1093 scolaires * 4 expositions à la Chapelle, 4 mois d'exposition, 2942 visiteurs dont 514 scolaires * 3 expositions hors les murs, 6 mois d'exposition, 2135 visiteurs * Nombre de personnes concernées par ces programmes: environ 1300
	2010		3 artistes en résidence	177 actions, touchant plus de 45 515 personnes 3 PAG * 4 expositions au Frac * 2 expositions à la Chapelle * 3 expositions hors les murs * 19 expositions ou présentations d'œuvres en établissements scolaires * 18 expositions ou prêts d'œuvres en région * 5 performances * 8 dépôts d'œuvres
	2012			176 actions, touchant plus de 45 728 personnes: * 3 expositions au Frac * 3 expositions à la Chapelle * 9 expositions "30 ans du Frac" * 16 expositions/présentations d'œuvres en établissements scolaires * 10 expositions ou prêts d'œuvres en région * 7 performances * 13 dépôts d'œuvres et 29 prêts d'œuvres à des musées nationaux et internationaux

NOM INSTITUTION	ANNÉE	OBJECTIFS ET PROJETS	SOUTIEN À LA CRÉATION	DIFFUSION DE LA CRÉATION / EXPOSITIONS / PRÊTS / DÉPÔTS
FRANCHE-COMTÉ	2010	<p>* Pour les scolaires: continuer à mettre en place les Galeries du Frac en lycée, poursuivre la diffusion via les sites partenaires, création d'un site participatif, réaliser des dossiers documentaires</p> <p>* Pour le fonds de documentation: l'enrichir suffisamment pour présenter un centre de documentation spécialisé dans les nouveaux locaux</p>	<p>* Production de 5 œuvres * 1 résidence d'artiste * 12 œuvres acquises, pour 138 110€ (1 don reçu)</p>	<p>* 48 œuvres prêtées * 20 œuvres en dépôt * 4 œuvres restaurées * 5 expositions sur un total de plus de 12 mois d'exposition, 17 949 visiteurs</p>
	2011		<p>* 1 production d'œuvre * 2 résidences artistiques * Acquisitions: 16 œuvres, pour 146 502€ (2 Dons d'artistes)</p>	<p>* 42 prêts, 9 dépôts</p>
	2012	<p>Ouverture du nouveau lieu du Frac en 2013 Mise en place d'un pôle publics/ médiation/ diffusion dans la perspective de l'ouverture du lieu à la Cité des Arts.</p>	<p>* 3 Résidences d'artistes * Acquisitions: une dizaine d'œuvres pour un montant de 91 707€</p>	<p>* Prêts: 67 œuvres à 19 partenaires en région, 37 œuvres prêtées en France à 12 partenaires, 8 œuvres prêtées à 2 institutions étrangères, 12 œuvres dans 5 établissements scolaires et universitaires * Dépôt de 14 œuvres * 6 œuvres restaurées et campagne de montage d'une vingtaine d'œuvres d'art graphique par une restauratrice spécialisée * 6 expositions sur 7 mois, une présentation d'artiste et une œuvre en lycée, ont concerné 6892 visiteurs dont 5965 élèves ou étudiants * Total fréquentation: 21 724 personnes dont 6760 élèves</p>

NOM INSTITUTION	ANNÉE	OBJECTIFS ET PROJETS	SOUTIEN À LA CRÉATION	DIFFUSION DE LA CRÉATION / EXPOSITIONS / PRÊTS / DÉPÔTS
IAC VILLEURBANNE	2011	Lancement de la collection IAC/ Les presses du réel Mise en place du Laboratoire Espace Cerveau	* Rencontres galeries nomades, rencontre rendez vous les biennales de la jeune création, "les amis invitent..." propose des conférences * 15 œuvres restaurées, 20 encadrées, 16 conditionnées * 16 acquisitions et 2 œuvres reçues en dons	* 6 expositions, équivalent de 15 mois, 10 690 visiteurs - 5 expositions in situ, soit 7 mois d'exposition, 12 945 visiteurs * 3 expositions ex situ (en Rhône-Alpes, en écoles d'art, en collèges et lycées): 50 582 personnes. Au total: 65 063 personnes concernées * Activités annexes (laboratoire d'art, rendez-vous satellites, association des amis, e-studio, privatisation de l'institut), 1536 personnes. * 1 dépôt à l'IAC, 42 œuvres mises en dépôt par l'IAC * 18 œuvres prêtées hors partenariats pour 19 expositions, dont 13 à l'international, 137 œuvres prêtées pour 12 expositions partenaires en Rhône-Alpes. Soit au total 155 œuvres prêtées pour 31 expositions."
	2010	Relance d'une politique de partenariats internationaux Mise en place d'une méthode scientifique de restauration des œuvres de la collection	2e édition des Galeries Nomades: dispositif consacré à la jeune création en Rhône-Alpes Diffusion jusqu'à Shanghai dans le cadre des accords de la Région Inauguration de la 1e galerie d'établissement à la cité scolaire Lacassagne Début de la mise en place de la Collection à l'université Lyon 3 Année de l'essor de l'E-studio 27 œuvres restaurées, 5 encadrées, réalisation de 26 caisses de conditionnement * 18 acquisitions	* Fréquentation totale, tous événements confondus, de 12306 personnes dont 2078 étudiants * 5 expositions in situ, soit 7 mois et demi d'exposition, 13 115 visiteurs * Activités annexes (laboratoire, rendez vous satellites, associations des amis, e-studio, événements spécifiques), 1491 personnes * 6 expositions ex situ (en Rhône Alpes, via les Galeries Nomades, et deux expositions à l'international), 113 101 visiteurs * Au total 127 707 visiteurs (dont 80 000 pour l'expo la collection à l'international) * 1 dépôt du FNAC, 26 œuvres prêtées hors partenariat pour 14 expositions dont 5 à l'étranger, 138 œuvres prêtées dans le cadre de partenariats pour 14 projets dont 1 à l'international concernant 12 œuvres. Au total, 182 œuvres prêtées pour 26 expositions."

NOM INSTITUTION	ANNÉE	OBJECTIFS ET PROJETS	SOUTIEN À LA CRÉATION	DIFFUSION DE LA CRÉATION / EXPOSITIONS / PRÊTS / DÉPÔTS
	2009	Lancement du projet artistique 2009-2012 (après la célébration des 30 ans de l'institut) Qualifiée d'"année laboratoire" avec le lancement du Laboratoire Espace Cerveau et lancement de l'E-studio pour les étudiants.	14 œuvres conditionnées, 18 encadrements réalisés, 24 œuvres restaurées 13 oeuvres acquises	6 expositions in situ sur l'équivalent de 10 mois, 13 579 visiteurs, activités annexes (rdv satellites et événements spécifiques), 1403 personnes. 2 expos ex situ, 37 944 personnes Au total 52 926 personnes Exposition de la plateforme "rendez vous" (plateforme internationale dédiée à la jeune création) à l'IAC, ce qui a permis à l'IAC de développer son réseau international. 1 œuvre mise en dépôt, 177 œuvres prêtées pour 39 expos, 10 oeuvres reçues en dépôt
	2009	En 2009, 3 choses: poursuivre l'action entreprise + mise en place d'un nouveau système intégrant la présence d'un commissaire associé + travailler à la reprise de l'étude sur les réserves de la collection pour un nouveau site d'implantation. Du coup baisse de la fréquentation en milieu scolaire, mais hausse sur le Plateau et l'Antenne et lors du Nouveau Festival. Changement de la méthode de comptabilisation des publics qui identifie mieux les "publics directs", méthode correspondant aux nouveaux indicateurs de performance.	Acquisitions en 2009: 291 480,42€	Mise en place de vitrines, accueil dans les vitrines d'un projet artistique par mois, permet d'ancrer son existence auprès de la population du quartier. Programme "4 lieux pour la création contemporaine" (Theatre national, centre national de la danse, palais de Tokyo) a contribué à divers projets menés par Platform à l'international, notamment "Fra(n)c(e)/Pays-Bas" Total des fréquentation: 103 935

NOM INSTITUTION	ANNÉE	OBJECTIFS ET PROJETS	SOUTIEN À LA CRÉATION	DIFFUSION DE LA CRÉATION / EXPOSITIONS / PRÊTS / DÉPÔTS
ILE DE France	2010	Un cycle de 4 expositions par an, expositions donnant lieu à de nouvelles productions d'œuvres, alternance d'expositions collectives et de monographies, exposition annuelle en lien avec la collection.	40 œuvres acquises, pour un budget de 285 688€	Diffusion de la collection en priorité sur le plan régional dans un souci d'équilibre territorial, selon différents modes et types de collaboration, privilégiant les actions de partenariats en France et à l'étranger Accrochages d'œuvres dans établissements scolaires, 17 projets de diffusion de la collection Exposition itinérante sous tente lors d'un week end dans 3 communes. 31 œuvres prêtées 66 œuvres de la collection sont en dépôt 20 œuvres restaurées Taux de rotation des œuvres de la collection 44,27% (y compris les dépôts), pour la majorité en IDF Total fréquentation : 76 510
	2011	Un cycle de 4 expositions par an, expos donnant lieu à de nouvelles productions d'œuvres, alternance d'expos collectives et de monographies, expo annuelle en lien avec la collection. Accent sur la communication: embauche d'une attachée de presse freelance et mise en place et alimentation de la page Facebook	56 œuvres acquises (70% à des artistes étrangers, et 60% par des galeries)	Diffusion de la collection en priorité sur le plan régional dans un souci d'équilibre territorial (90% des œuvres exposées le sont en Ile de France), selon différents modes et types de collaboration, privilégiant les actions de partenariats en France et à l'étranger. Types de diffusion: milieu scolaire et universitaire en IDF, à l'initiative du FRAC IDF/ Platform, suite à une demande de prêt. 5 expositions, 10 mois Fréquentation totale: 35266 personnes

NOM INSTITUTION	ANNÉE	OBJECTIFS ET PROJETS	SOUTIEN À LA CRÉATION	DIFFUSION DE LA CRÉATION / EXPOSITIONS / PRÊTS / DÉPÔTS
	2011	<p>Objectif: dernière exposition avant le démarrage de la nouvelle plateforme de diffusion. Arrêt de diffusion de la collection à l'exception des vidéos, pour cause d'inventaire général de la collection. Récolement et réévaluation de la Collection. Chantier mis en œuvre</p> <p>Privilégier l'activation des outils pédagogiques finalisés en 2010 et le travail réalisé en direction des services pénitentiaires. Réorganisation interne des missions, écriture d'un nouveau projet artistique et culturel et définition des modalités de fonctionnement du futur bâtiment. Mêmes axes directeurs de réflexion qu'en 2010. Création du nouveau site, dans le cadre du volet culturel du Contrat de Projet Etat région 2007-2013 (durée travaux: 18 mois) Opération de récolement et de relevé sanitaire de toutes les œuvres</p> <p>procédure</p>	<p>* 22 acquisitions pour un montant total de 257 920€ pour 2010 et 2011 sur un budget total de 373 805€</p> <p>* Résidence d'artiste initiée par la Fondation d'Entreprise Logirem</p> <p>* Commande de photographie de la construction du nouveau site</p> <p>* 2 coproductions</p>	<p>* Diffusion limitée à la Collection vidéo</p> <p>* Expositions autour des œuvres à activer (dite "modes d'emploi") et des vidéos</p> <p>* 202 sorties d'œuvres (23% de la collection - essentiellement œuvres vidéo)</p> <p>* Prêt individuel de 42 œuvres</p> <p>* Dépôt de 19 œuvres</p> <p>* Fréquentation pour 10 expos hors les murs: 37502 visiteurs</p> <p>* Un total de fréquentation des scolaires 7394 + 3862 élèves du secondaire et 470 de l'enseignement supérieur</p>

NOM INSTITUTION	ANNÉE	OBJECTIFS ET PROJETS	SOUTIEN À LA CRÉATION	DIFFUSION DE LA CRÉATION / EXPOSITIONS / PRÊTS / DÉPÔTS
PACA	2010	<p>Arrivée d'un animateur de réseau</p> <p>Finalisation de deux outils pédagogiques</p> <p>Dernière exposition dans les locaux du Panier, couvent qu'ils quitteront en 2012.</p> <p>Les objectifs du Comité d'acquisition:</p> <ul style="list-style-type: none"> - soutenir la jeune création - structurer la collection - développer la collection sur l'ensemble du bassin méditerranéen <p>Travail à l'élaboration d'un projet artistique global destiné à être mis en place dans le cadre de la Capitale Européenne de la Culture Marseille-Provence 2013 (programmation nouveau bâtiment, réflexion de proposition d'une exposition, projet Ulysse regroupant le fonds mutualisé de l'ensemble des Frac, mise en place d'un atelier permanent).</p>	<p>* Confection de 18 caisses de transport et 6 cadres de transport</p> <p>* Pas d'acquisitions d'œuvres engagées, conformément aux décisions prises en conseil d'administration, seulement 5 acquisitions réalisées en 2009 et financées sur le budget 2010.</p> <p>* 2 commandes finalisées en 2010, 4 coproductions</p>	<p>* Participation pour la 1e fois à la présentation de ses collections aux USA, "Spatial City: an architecture of Idealism", initiée par Platform (total de 65 œuvres)</p> <p>* Les objectifs poursuivis dans le cadre de la diffusion des œuvres par les expositions qui ont lieu au Frac: privilégier une meilleure logistique et organisation interne, assurer le suivi des mouvements d'œuvres et de leur restauration, garantir une plus large visibilité aux publics scolaires.</p> <p>* Exposition dans le cadre de l'évènement "la Route de l'art contemporain" qui relie Digne-Bains à Carglio</p> <p>Programme événementiel: carte blanches, discussions, projections, week-end Musées Télérama, Présentations, printemps de l'Art contemporain, nuit des Musées, festival, procession, accueil de collectionneur...</p> <p>* 499 sorties d'œuvres enregistrées, soit 57% de la collection</p> <p>Dépôt de 23 œuvres</p> <p>3 expositions (dont 2 monographies et une carte blanche), d'une durée de 3 mois chacune</p> <p>2 expositions hors les murs en régions, 52 383 visiteurs total fréquentation évènements au Frac: 593</p> <p>Accueil des scolaires: 1367</p> <p>Accueil enseignement supérieur: 149</p> <p>Accueil groupes divers: 738</p> <p>Total: 2272, soit 69% de visites individuelles, 21% scolaires et enseignement sup, 10% autres groupes</p> <p>Année de reconfiguration du programme de résidence qui sera opérationnel en 2011, une seule résidence en 2010 dans le quartier nord de Marseille</p>

NOM INSTITUTION	ANNÉE	OBJECTIFS ET PROJETS	SOUTIEN À LA CRÉATION	DIFFUSION DE LA CRÉATION / EXPOSITIONS / PRÊTS / DÉPÔTS
	2009	<p>Nouveau comité technique d'achat au 31/12/2009. Dynamique d'enrichissement de la collection autour de 3 grandes orientations:</p> <ul style="list-style-type: none"> - soutien à la jeune création, par un travail de prospection - structuration de la collection - travaux de recherche pour développer la collection <p>Démarche d'aménagement culturel du territoire, se déploie sur l'ensemble de la région, organisation d'un maillage structuré et efficace, constituant un réseau de lieux satellites sur le territoire régional.</p> <p>* Dans un objectif de meilleure diffusion et compréhension de l'art contemporain, le Frac a engagé une réflexion autour des questions relatives à la conservation et la restauration de la collection avec l'école d'art d'Avignon et le Centre Interrégional de Conservation et Restauration du Patrimoine. Rendre ce</p>	<p>21 interventions d'artistes Acquisitions: 12 artistes / 16 œuvres 1 Restauration, 40 conditionnements 2 commandes d'œuvres</p>	<p>* 546 sorties d'œuvres enregistrées soit 62% de la collection, fait aussi l'objet de prêts individuels 22 dépôts d'œuvres de la collection 3 événements: 2 expositions monographiques et un projet thématique, de 3 mois environ chacune, pour une fréquentation de 8199 personnes Programmation hors les murs: 34 expositions Total fréquentation programmation hors les murs: 73 144 personnes Total fréquentation événements in situ: 391, hors les murs: 4655 Soit 68% de visites individuelles, 14% de scolaire, 6% de l'enseignement supérieur, 12% divers groupes</p>

NOM INSTITUTION	ANNÉE	OBJECTIFS ET PROJETS	SOUTIEN À LA CRÉATION	DIFFUSION DE LA CRÉATION / EXPOSITIONS / PRÊTS / DÉPÔTS
PICARDIE	2011 et 2012	<p>Pour célébrer ses 30 ans, et à l'instar de ses homologues dans chacune des régions françaises, le Fracpicardie propose un cycle d'expositions dont l'ambition est d'allier tout à la fois la singularité que chacun lui associe, celle d'un intérêt indéfectible pour le dessin, et les relations entretenues avec les lieux emblématiques de sa région qui contribuent de manière régulière ou pour la première fois à la diffusion d'un fonds dépassant aujourd'hui les mille œuvres.</p>	3% du budget alloué aux acquisitions	<p>Pôles départementaux de diffusion: maison de la culture d'Amiens, Galerie nationale de Beauvais, Arsenal de Saint Jean des Vignes de Soissons Galerie des lycées et des collèges: chaque année un thème est choisi * Audience partenaires culturels et pôles départementaux de diffusion: 10 265 * Audience galeries des lycées et collèges: 4849 * Audience Frac: 3246 14 expositions prévues en région en 2011 dont 2 au Frac, 3 dans les lieux partenaires, 9 dans les galeries lycées et collèges (20 en 2012 dont 13 dans les galeries de lycées et collèges partenaires)</p>

NOM INSTITUTION	ANNÉE	RESSOURCES/FORMATIONS	ÉVÈNEMENTS COMMUNICATION PUBLICATIONS	PARTENARIATS
ALSACE	2011	<ul style="list-style-type: none"> * Organisation de journées de stage de formations * Conseil aux collectivités publiques (ex: mise en place d'un projet culturel de territoire, atelier "connaître et promouvoir l'intercommunalité culturelle"...)) * Conseil aux associations et porteurs de projets, participation à des réseaux d'expertise nationaux 	<ul style="list-style-type: none"> * Sites webs, newsletters, mailings, éditions papier 	<ul style="list-style-type: none"> * Avec la ville de Sélestat et le Rectorat * Accueil d'œuvres du Frac dans l'espace d'exposition de la cité scolaire de Sainte-Marie-aux-Mines, résidence du photographe Pierre Filiquet
CHAMPAGNE-ARDENNE	2011	<ul style="list-style-type: none"> * Service éducatif, formations à destination des enseignants (visites spécifiques, stages Plan Académique de Formation, formation documentaliste) * Formation à destination des étudiants (IUFM, UE dans l'Université de Reims, Esad de Reims) et stages. Ces formations concernent 321 personnes en 2011 * Centre de documentation (6000 ouvrages, 350 visiteurs) 	<ul style="list-style-type: none"> * Evènements: Festival Reims Scènes d'Europe (195 pers), Nuit des musées étudiants (300 pers), Journée du patrimoine (500 pers), Nuit européenne des musées (180 pers), WE Télérama (69 pers) * 9 conférences, 990 personnes * 7 rencontres d'artistes, 180 personnes * Mise en place de visites guidées et rendez-vous professionnels * Ateliers de pratique artistique pour les enfants, visites * Nombreuses publications, newsletter bimestrielle, site internet (plus de 21000 visites), groupe Facebook de 2000 membres 	<ul style="list-style-type: none"> Avec le CHU de Reims (exposition), la maison de quartier Arènes du Sud/Espace Verrerie (ateliers pour enfants et exposition), Lycée Val de Murigny (résidences, expos, ateliers)
	2010	65 séances de stage, formations	15 conférences, 4 autres rencontres, ateliers de pratique pour les enfants, rendez vous professionnels	
	2012	55 séances de stages, formations	11 conférences, 9 autres rencontres, 7 résidences, 2 PAG (programme artistique globalisé), rendez-vous professionnels et ateliers de pratique pour enfants	En 2012, en plus partenariat avec Sciences Po

NOM INSTITUTION	ANNÉE	RESSOURCES/FORMATIONS	ÉVÈNEMENTS COMMUNICATION PUBLICATIONS	PARTENARIATS
FRANCHE-COMTÉ	2010	2500 ouvrages dans le centre de documentation, et 255 dossiers d'artistes Au 1er octobre, 1300 notices en ligne Intégration du catalogue de la ville et de l'université 1 édition	* Cycle de vidéoprojection (3 séances pour une 50n de personnes chacune) * Tables-rondes (environ 35 personnes concernées) * Projet Spatial City: exposition dans 3 villes américaines pendant près d'un an * Après des scolaires: 1 professeur détaché, élaboration de documents pédagogiques liés aux expositions, diffusion des informations, organisation de rencontres enseignants et de stages, mise en place d'expositions pour les scolaires	
	2011	2700 ouvrages, 275 dossiers d'artistes, 1750 fiches en ligne soit au total 3030 ouvrages 4 éditions dont 2 co-éditions	* 9 vidéoprojections, concernant 457 personnes * 3 performances dont une réactivatio * une restitution de voyage et réflexion * conférences et colloques concernant 332 personnes, 3 présentations du Frac à 70 personnes (étudiants et Culture Action) * Après des scolaires via les actions d'un professeur détaché: montage d'expositions dans des établissements, rencontres avec des artistes, diffusion des actions du Frac, création de dossiers pédagogiques, participation aux formations, projets dans le 1er degré, développement dispositif EROA	1er don de mécénat

NOM INSTITUTION	ANNÉE	RESSOURCES/FORMATIONS	ÉVÈNEMENTS COMMUNICATION PUBLICATIONS	PARTENARIATS
	2012		<p>* Concert, poésie, performance, cinéma, conférences rencontres, laboratoire mille voix (série d'entretiens consacrés aux expérimentateurs transmédias des années 50 aux années 70/80)</p> <p>* En 2012 un pôle publics/médiation/diffusion a été mis en place. Sa mission est de créer une politique d'accueil, d'actions et d'outils de médiation, de s'ouvrir vers des publics plus larges et diversifiés et de poursuivre les projets de diffusion de la collection en visant prioritairement les scolaires. Demande également de mettre à disposition un second enseignant détaché afin de développer les projets éducatifs.</p>	Mise en œuvre d'actions éducatives de préfiguration avec des établissements volontaires
	2011		<p>Laboratoire Espace Cerveau mis en place, propose des conférences et journées d'étude</p> <p>Visites des publics, visites spéciales scolaires, ateliers autour d'œuvres de la collection, ateliers de création pour les lycées professionnels (suivant l'initiative du Centre Pompidou)</p> <p>Conception page Facebook de l'E-studio</p>	Les Amis de l'IAC

NOM INSTITUTION	ANNÉE	RESSOURCES/FORMATIONS	ÉVÈNEMENTS COMMUNICATION PUBLICATIONS	PARTENARIATS
IAC VILLEURBANE	2010	* 2 co-éditions de monographies * 1 édition de l'IAC * Formation des enseignants, pour les travailleurs sociaux et les publics de structures d'éducation populaires (Cultures pour tous, structures d'éducation populaire et médico-sociales), pour les étudiants, les médiateurs culturels des expos ex situ)	* Organisation de visites, pour les scolaires (visites préparatoires, dossiers péda, visites commentées, Ateliers du Regard, Réseau Galeries)	Subvention de la Région pour les années Biennale Partenariat avec des classes à projet artistique et culturel et le Club Culture/Projet Soprano Les Amis (ventes privées, visites d'ateliers, voyages)
	2009		Les rendez-vous satellites: conférences, intermade (zooms sur une création ou sur l'actualité), distribution revue, Galeries Nomades, les Amis invitent... Organisation de visites, pour les scolaires (visites préparatoires, dossiers péda, visites commentées, Ateliers du Regard, Réseau Galeries)	Les Amis Partenariat avec des classes à projet artistique et culturel et le Club Culture/Projet Soprano
	2009	Le Plateau incarne la mission de Centre d'art du Frac IDF Programme "séquence" invite à revenir au Plateau dans le cadre d'une même exposition pour assister à des performances, rencontres, conférences... L'Antenne incarne la mission de service des publics et élabore un programme complet d'actions de médiation.	Outils de communication : programme semestriel, carton/ programme trimestriel, affiche, carton/ programme semestriel - activités jeune public, journal de l'exposition adulte, journal de l'exposition jeune public, newsletter mensuelle, site internet	Nouveaux partenaires: théâtre national de Chaillot, Villa Savoy, Le Générateur, Centre culturel Maurice Elior

NOM INSTITUTION	ANNÉE	RESSOURCES/FORMATIONS	ÉVÈNEMENTS COMMUNICATION PUBLICATIONS	PARTENARIATS
ILE DE France	2010		<p>Proposition de Séquences Programme annuel d'actions en milieu scolaire thématique, couplé avec des actions de formation des enseignants (expos, visites, séances, projections, interventions d'artistes et de professionnels) - un professeur relais a été mis à disposition. Projet "traverses 92" avec 4 établissements scolaires "résidence d'artiste Ecritures de Lumière", etc Pour autres publics: ateliers d'artiste, séquences et visites du dimanche, vitrines Outils de com': programme semestriel, carton/ programme trimestriel, affiche, carton/ programme semestriel - activités jeune public, journal de l'exposition adulte et jeune public, newsletter mensuelle, site internet</p>	

NOM INSTITUTION	ANNÉE	RESSOURCES/FORMATIONS	ÉVÈNEMENTS COMMUNICATION PUBLICATIONS	PARTENARIATS
	2011	Actions de formation pour étudiants et enseignants Stages	Proposition de séquences (invitation à la réflexion sur une exposition) 65 actions impliquant des interactions entre artistes et publics Approche par type de public et par niveau ateliers, visites du dimanche *Outils de com: programme semestriel, carton/ programme trimestriel, affiche, carton/programme semestriel - activités jeune public, journal de l'exposition adulte, journal de l'exposition jeune public, newsletter mensuelle, site internet + page facebook Identités visuelles mises en place pour les expos	24 partenariats en milieu scolaire et universitaire 3 partenariats privés/ mécénat financier, 3 mécénat en nature, partenariats sous forme d'échange de communication avec d'autres institutions, partenariat médias
	2011	* Numérisation des œuvres audiovisuelles de la collection * Utilisation des outils mis à disposition par Videomuseum (Navigart, Gcoll) * Circulation des outils nomades: 82 coffrets thématiques, 53 prêts vidéo * Réflexion sur l'accueil des publics en situation de handicap * Mêmes outils à destination des publics; en plus série de 10 coffrets thématiques pour aborder la vidéo contemporaine * 15,5 journées de formation pour 260 personnes * Révision des conditionnements en prévision du déménagement * Expertise de la Collection par un expert agréé, le 21/10/2011 l'ensemble des œuvres de la collection était chiffré à 4 469 706€	* Programme événementiel: 1087 personnes * Rencontre Inter-doc-Frac, partages d'expériences des chargés de documentation des Centres de documentation des Frac	* Partenariat avec école d'art Avignon, CICRP. Mais aussi rencontres et échanges avec des structures homologues (Frac Centre, MAC/VAL, Vitry sur Seine...) * 92 projets avec l'éducation nationale et le milieu universitaire sur les 2 académies (lien avec le projet européen Comenius) * 198 partenaires pour les expos * Etablissements pénitentiaires: formation des encadrants, ateliers de sensibilisation, dons d'ouvrages, réalisation d'une publication * Conventonnement avec le département des Alpes de Haute Provence * Partenariat recherche et médiation * Inauguration de recherches de mécénat

NOM INSTITUTION	ANNÉE	RESSOURCES/FORMATIONS	ÉVÈNEMENTS COMMUNICATION PUBLICATIONS	PARTENARIATS
PACA	2010	<p>Actions de formation, documents autour de l'exposition et outils éducatifs comme en 2010, stages au Frac</p> <p>Donation de (U)LS/ (un)limited store, association d'exposition, diffusion et production de multiples et de livres d'artistes à Marseille</p> <p>Finalisation des outils pédagogiques suivants: l'autobiographie selon Sophie Calle et les coffrets thématiques vidéos.</p>	<p>Depuis 2010 travail d'actualisation de l'ensemble de la base Gcoll et de Navigart entrepris dans le cadre de l'inventaire et du récolement de la collection (l'utilisation du logiciel Navigart est préconisée et orchestrée par Videomuseum, outil de gestion des collections d'art et moderne et contemporain).</p>	<p>* Services pénitentiaires de la région, milieu hospitalier et Lézarap'art (action culturelle de proximité dans les quartiers nord de Marseille, école des BA, CG de Haute Provence</p> <p>* Partenariats autour de la recherche et de la médiation (musées et municipalités)</p> <p>* Avec l'éducation nationale sur 2 académies (Nice et Marseille)</p> <p>* Une centaine de partenariats, un animateur de réseau "qui peut désormais s'appuyer sur des lieux satellites fortement identifiés favorisant la circulation des publics et permettant ainsi aux artistes de trouver en région des espaces d'exposition de qualité".</p> <p>* Partenariat avec école d'art, Centre interrégional de conservation et restauration du patrimoine (stagiaires élaborant et suivant des constats d'état dans le cadre des mouvements des œuvres)</p> <p>* 267 partenaires dans le cadre d'expositions, la plupart dans le cadre de conventions de 3 ans.</p> <p>* Un réseau de lieux satellites en régions: Lurs, Gap et Tourrettes sur Loup</p> <p>* Au titre de la restauration, des étudiants sont associés au programme et interviennent régulièrement sur la collection (partenariat avec l'école d'art d'Avignon; études, propositions de resaturation ou de réactivation d'œuvres, et restaurations).</p>

NOM INSTITUTION	ANNÉE	RESSOURCES/FORMATIONS	ÉVÈNEMENTS COMMUNICATION PUBLICATIONS	PARTENARIATS
	2009	<p>temps de rencontre destinés aux enseignants, rencontres avec l'artiste, accès aux étudiants dans le cadre de formations universitaires (112 +191 personnes hors le Frac). 14 stagiaires en 2009</p> <p>Outils: livrets d'exposition, carnets d'activités, bibliothèques éphémères, documents pédagogiques (ex: la valise ludique de Sophie Calle sur l'autobiographie)</p> <p>Ressources: fond documentaire enrichi de 400 ouvrages, dossiers et fiches d'artistes, bibliothèques éphémères, mise en réseau autour des structures du livre permet des échanges, achats, prêts, donc pour le fonds documentaire ou les bibliothèques éphémères. Donation des archives de l'artiste, poète et éditeur Julien Blaine.</p> <p>La base de données RIC a été optimisée avec le partenariat entre l'Arcade et la Cité de la musique.</p>	<p>Evènements: discussions, lectures, projections, séance de dessin, cartes blanches à un artiste, Week-end Musées Telerama, promenades, rendez-vous, brunch...</p> <p>Visites individuelles ou en groupe</p> <p>Total visites scolaires + enseignement supérieur: 1680</p> <p>Organisation de rencontres et conférences</p> <p>Site internet, revue de presse</p>	<p>Partenariats: font l'objet le plus souvent de conventions de partenariat conclues pour 3 ans avec les structures culturelles, municipales ou sociales concernées. Partenariats complétés par actions de médiations et formation à leur destination.</p> <p>Notamment groupes hospitaliers et associations, groupes pénitentiaires, centres sociaux et d'animation, entreprises.</p> <p>Un partenariat autour de la recherche et de la médiation: avec le Musée muséum départemental, l'Espace de l'art concret à Mouans-Sartoux, la municipalité de Tourrettes-sur-loup, le CICRP, 3 associations, l'agence régionale du Livre et le Musée de l'Arles antique</p> <p>Avec l'éducation nationale, s'organise autour de la mise en réseau des établissements scolaires. Volonté de favoriser les déplacements de publics d'un lieu à l'autre</p>
PICARDE	2011 et 2012			<p>partenariats avec les collectivités locales, les institutions culturelles et les établissements d'enseignement pour des collaborations aux périodicités propres à chacun</p>

7. Etude des missions des musées d'art contemporain

NOM	ANNÉE	OBJECTIFS ET PROJETS	CHIFFRES CLÉS	SOUTIEN À LA CRÉATION
	2009	<p>Après diagnostic, dès la fin 2007, a mis en place un projet stratégique pour els 5 ans à venir, replaçant au centre l'ambition de créer une interface entre la société et la création "avec la conviction qu'une nation qui s'ouvre à l'art de son époque est plus créative, plus agile, plus forte". 3 priorités: le musée doit devenir global (prendre en compte la mondialisation de la scène artistique), s'inscrire davantage dans le mouvement de la création (retrouver une dimension prospective et recherche), élargir les publics (Centre Pompidou Mobile, Studio 13/16, Centre pompidou virtuel).</p> <p>Objectif majeur: le redressement financier, sur 3 points: la masse salariale, les charges de structures et du bâtiment principal, les coûts de production des manifestations et expositions temporaires</p>	<p>Plus de 600 000 visiteurs en 7 mois, fréquentation des expos en hausse de 36% en 3 ans, en 2010 dépassera le seuil des 3M de visiteurs</p> <p>13 expositions, de 3 mois en moyenne, fréquentation moyenne par exposition 232 083</p> <p>Nombre de billets exonérés: 92065</p> <p>Les femmes représentent 61% du public, 31% des visiteurs ont entre 18 et 25 ans, 20% entre 26 et 34 ans, 32% d'étudiants et 65% d'actifs, 50% ont un niveau d'études bac+5 et plus, 30% d'étrangers</p> <p>Riche collection de plus de 60 000 oeuvres composée de fonds diversifiés</p> <p>Prêts: 4420 oeuvres en 2009</p> <p>Dépôt: 3811</p> <p>Total des acquisitions sur 3 ans: 74 480 166 (composé de fonds publics pour 25%, de fonds privés pour 7% et de datons, dons et legs et saisies pour 67% - la disposition concernant les trésors nationaux n'a permis l'acquisition d'une seule oeuvre)</p> <p>2166 oeuvres acquises en 2009</p>	<p>Le "centre de création" réactivé:</p> <ul style="list-style-type: none"> - création d'un service "prospective industrielle" au sein du MNAM/CCI - 1e édition du nouveau festival du centre pompidou - pluridisciplinarité: spectacles vivants, cinémas, la parole, vidéodanse, production audiovisuelle

NOM	ANNÉE	OBJECTIFS ET PROJETS	CHIFFRES CLÉS	SOUTIEN À LA CRÉATION
CENTRE POMPIDOU	2010	<p>Ouverture du CGP Metz Concrétisation du Studio 13/16</p> <p>Lancement des Rendez-vous du Forum pour affirmer la vocation de laboratoire de l'établissement - empruntant au modèle de musée et de centre d'art</p> <p>1e année de mise en œuvre de la RGPP</p> <p>Chantiers commencés: meilleur accueil des publics, externalisation de certaines activités, nouvelle direction de la communication et des partenariats, modernisation des outils informatiques</p> <p>Programme de travaux</p>	<p>Consolidation de la fréquentation à un niveau supérieur à 3M de visiteurs</p> <p>50% des visiteurs ont moins de 35 ans, 73% ont un niveau d'étude bac +3 ou plus (40% au moins un bac +5)</p> <p>En moyenne 25 expositions par an dont 6 grandes expos.</p> <p>3950 œuvres prêtées, 62 nouveaux dépôts, 5885 œuvres acquises</p>	<p>Mise en place d'un programme "recherche et mondialisation" via 3 programmes de recherche: la mondialisation, les archives contemporaines et l'histoire des expositions.</p> <p>Soutien à la scène française via expos temporaires et acquisitions, outils type cinémas, temps de parole, etc</p> <p>Renforce la pluridisciplinarité (spectacle vivant, cinéma, parole, arts visuels), via les rendez-vous du Forum, et une programmation d'événements dédiés, travail de l'IRCAM</p> <p>Productions d'œuvres: initiées par le département du développement culturel, par la délégation à l'action culturelle audiovisuelle</p>
	2011	<p>Inauguration du Centre Pompidou mobile à Chaumont</p> <p>Enjeux de la mondialisation artistique pris à bras le corps marqué symboliquement par la grande exposition "Paris-Delhi-Bombay"</p> <p>Lancement de l'initiative "un jour, une œuvre"</p> <p>Centenaire du Président Georges Pompidou</p>	<p>Nouveau record de fréquentation: 3,6M de visites</p> <p>57% femmes, 44% ont moins de 35 ans, 56% sont des actifs, 74% ont un niveau Bac +3 ou plus</p> <p>Accueil de plus de 552 000 visiteurs au CGP Metz</p> <p>36241 œuvres prêtées, 15 dépôts effectués</p> <p>578 interventions de restauration ont été effectuées</p> <p>1235 acquisitions</p>	<p>Achats d'artistes d'Amérique Latine et des pays du MENESA, séminaire doctoral et cercle de chercheurs, workshops, recherches, bourses, Labex, dans le cadre du soutien à la création. Recherche primée</p>

NOM	ANNÉE	OBJECTIFS ET PROJETS	CHIFFRES CLÉS	SOUTIEN À LA CRÉATION
CNAP	2011	<p>Réaffirmer le rôle de laboratoire et de partenaire de la recherche artistique. L'objectif de ces dernières années était de se doter de nouvelles réserves renforçant les règles de sécurité pour les personnes et les œuvres. Objectif de renouveler les approches et les partenariats. Notamment, de créer un dispositif destinés à couvrir les frais de production engendrés par des expositions en galerie en 2012.</p> <p>Préparation des grandes manifestations 2012: maîtrise d'ouvrage déléguée de Monumenta et de la Triennale</p>	<p>Eposition Collector au Tripostal de Lille pendant 3 mois en collaboration avec Lille 3000: plus grande présentation de ses collections en France depuis plus de 10 ans, 85000 visiteurs. 401 œuvres acquises lors des 4 commissions d'achat (plus modeste qu'années précédentes car le CNAP a du consolider le budget concernant la conservation des œuvres). En 2011 mise en place d'un règlement intérieur pour accompagner la réforme mise en place il y a 2 ans de créer 3 cellules prospectives et de suivi des acquisitions. Les acquisitions à l'étranger représentent 11% du budget global. 45 artistes ont fait l'objet d'une commande publique, 70 contrats passés (inclut les contrats passés directement avec les artistes, et les co-productions avec les ateliers ou prestataires), pour un budget de 550000€. Attention spéciale également portée aux métiers d'art</p> <p>1474 œuvres prêtées (dont 620 œuvres à l'international) et 500 nouvelles œuvres déposées</p> <p>10 expositions en France et à l'étranger qui ont rassemblé plus de 350 œuvres des collections</p>	<p>Création d'un nouveau dispositif d'aide destiné à accompagner les photographes professionnels, propose de relancer la commande publique de photographie. Le soutien aux jeunes artistes représente 38% du budget d'acquisition en art plastiques et la moitié des artistes achetés. 201 pièces acquises dans le domaine des arts décoratifs, du design et de la création industrielle. Création d'une œuvre inédite par Pierre Giner: CNAPn, générateur de collection permettant de mettre en valeur les œuvres des collections du CNAP. Des œuvres ont été commandées pour la radiodiffusion (ateliers de création radiophonique et création des ateliers de la nuit).</p> <p>Pour soutenir la création, participe aussi au soutien des professionnels de l'art contemporain (galeries pour leur 1^{er} exposition et catalogue, restaurateurs, maisons de production, aux théoriciens et critiques d'art, à l'édition imprimée et numérique, etc).</p> <p>Se matérialise en 2011 par la création d'un 8^e dispositif intitulé "fonds d'aide à la création photographique documentaire contemporaine". Réorganisation interne de la gestion de ces demandes. Soutien pour le développement d'une recherche artistique, budget de 189000€. Propose un allocation exceptionnelle pour venir en aide à un artiste en difficulté, de 100€, en 2011 ça représente un budget de 110000€.</p>

NOM	ANNÉE	OBJECTIFS ET PROJETS	CHIFFRES CLÉS	SOUTIEN À LA CRÉATION
MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS	Rapport de 2008 à l'attention de la mairie de Paris	Importants travaux de rénovation Expositions d'art contemporain honorables, même si elles atteignent des taux de fréquentation inférieurs aux autres expositions Le site internet doit être revu Importance de la société des Amis qui contribue à fidéliser un public régulier d'amateurs Besoin de plus d'autonomie par rapport à la Direction des affaires culturelles. Un enjeu à ce moment est le fait que le musée se trouve confronté aux autres institutions de la place dans le domaine de l'art contemporain et des collections modernes (MAC Val, Palais de Tokyo et Centre Pompidou).		

NOM	ANNÉE	DIFFUSION DE LA CRÉATION	RESSOURCES/ FORMATIONS	ÉVÈNEMENTS COMMUNICATI ON PUBLICATIONS	PARTENARIATS
	2009	<p>Mise en place en 2006 d'un billet unique permettant d'accéder à tous les espaces d'exposition</p> <p>Gratuité d'accès aux 18-25 ans (décidée par le Président de la République et mise en œuvre à compter du 4 avril 2009)</p> <p>Centre Pompidou Metz: la première décentralisation d'une grande institution culturelle.</p> <p>Le Centre Pompidou Mobile: musée itinérant pour diffuser l'art moderne et contemporain au cœur des territoires.</p> <p>Le Centre Pompidou virtuel: plateforme innovante d'acquisition et de diffusion des contenus numériques</p> <p>Des accrochages régulièrement renouvelés (elles@centrepompidou, vides...)</p> <p>Diffusion à l'étranger: coproductions internationales pour les expositions temporaires, circulation internationale des programmes, développement des expositions hors les murs, projet d'expo Paris-Delhi-Bombay en 2011, une offre jeune public renouvelée à l'international</p> <p>Diffusion à travers un espace dans le Palais de Tokyo</p>	<p>studio 13/16: premier espace réservé aux adolescents dans un grand musée (250m2 de surface, au niveau bas du forum), propose expos, activités, workshops</p> <p>Développement d'outils de médiation pour s'adapter au maximum de publics</p> <ul style="list-style-type: none"> - adultes individuel ou en groupe - jeunes: ateliers, galerie des enfants, festival et événements (ex: Ma maison en 2050), les jeudi's au musée, art session - scolaire: visites-conférences en relation avec programmes scolaires - enseignants - handicapés: visites par conférenciers spécifiques, conférence-débat, images tactiles, projections, site internet dédié, label tourisme et handicap - publics peu familiers de l'art ou en difficulté sociale: formation des relais et des formateurs à l'éducation populaire 		<p>Partenariats extérieurs financent tous les projets de développement, notamment par le mécénat. Ont contribué au redressement financier de l'institution (+50% de ressources propres du Centre en 3 ans grâce à ça)</p> <p>Mécénat de compétence de la société Logica pour développer la plateforme de publication des contenus et son architecture sémantique.</p>

NOM	ANNÉE	DIFFUSION DE LA CRÉATION	RESSOURCES/ FORMATIONS	ÉVÈNEMENTS COMMUNICATI ON PUBLICATIONS	PARTENARIATS
CENTRE POMPIDO U	2010	<p>Pour améliorer la diffusion, 3 lignes d'action prioritaires identifiées: augmenter la durée des expositions, réduire la durée des interexpositions, optimiser la grille de séquençage des expositions pour optimiser la fréquentation. 3 axes dégagés: expositions d'histoire de l'art ou panorama, expositions thématiques et pluridisciplinaires, monographies de créateurs contemporains français et étrangers</p> <p>Mise en oeuvre du CGP Metz</p> <p>Renouvellement de l'accorchage suite à l'étude de 2009</p> <p>Rayonnement international: coproductions internationales pour les expos temporaires, circulation internationale des programmes (année de la France en Russie), développement des expos hors les murs, itinérances d'expositions jeune public, partage de son expertise à l'étranger</p>	<p>Poursuite du projet de Centre Pompidou virtuel, notamment à travers le magazine vidéo du Centre Pompidou virtuel</p> <p>Préparation du lancement du Centre Pompidou mobile</p> <p>Nouvelle politique de développement touristique, des médiations pour tous les publics: en plus de 2009, 13 nouveaux dossiers pédagogiques, formation des enseignants à l'histoire des arts, aux arts plastiques et aux arts appliqués</p> <p>Développement des ressources propres par les éditions du centre, la politique récente de partenariat commence à porter ses fruits</p>		<p>Mécénat: 5M€, location d'espaces 1,4M€, itinérances d'expositions 3,1M€</p> <p>Salon des amis</p>

NOM	ANNÉE	DIFFUSION DE LA CRÉATION	RESSOURCES/ FORMATIONS	ÉVÈNEMENTS COMMUNICATI ON PUBLICATIONS	PARTENARIATS
	2011	<p>Stratégie de programmation mise en place en 2010 grâce à un conseil de programmation réactivé et élargi, a porté ses fruits en 2011</p> <p>Avec le lancement du CGP mobile, partenariat étroit avec les collectivités locales, création d'une nouvelle forme de médiation offrant à chaque public un accompagnement adapté</p> <p>Promotion des chefs-d'oeuvres pour développer le tourisme (accueil en 2011 de 39% d'étrangers)</p> <p>La diffusion internationale se poursuit avec les mêmes outils + premier partenariat à Brisbane</p> <p>L'IRCAM de la recherche s'expose, création du Festival Agora</p>	Amélioration de l'accueil des publics par un forum réorganisé et repensé		Partenariat avec le comité régional du tourisme, avec l'office du tourisme et des congrès de Paris, avec Atout France

NOM	ANNÉE	DIFFUSION DE LA CRÉATION	RESSOURCES/ FORMATIONS	ÉVÈNEMENTS COMMUNICATI ON PUBLICATIONS	PARTENARIATS
CNAP	2011	<p>Exposition Collector, coproduction du Pavillon Français avec l'Institut Français pour la Biennale de Venise, exposition au musée national d'art contemporain de Bucarest et au Wolfsonian Museum de Miami beach aux USA.</p> <p>Diffusion auprès des scolaires: participation au festival Effractions, manifestation d'art contemporain à l'initiative de l'inspection académique des Hauts-de-Seine. Actions en faveur des publics en situation de handicap.</p> <p>Dans le cadre de la diffusion des oeuvres (dépôts, prêts...) le CNAP s'occupe également de la restauration et de l'encadrement et des mises en caisses/conditionnement.</p>	Centre de documentation et iconothèque Nouveau centre de conservation	Site internet, lettre d'information, réseaux sociaux, création de sites événementiels, ressources en ligne. Editions d'ouvrages sur l'art contemporain; éditer pour valoriser et diffuser la collection; pour soutenir et promouvoir la création contemporaine.	<p>Partenariat avec le musée de Chalon-sur-Saone pour un important dépôt de photographies. Avec l'école nationale de la photographie d'Arles pour accompagner la formation des étudiants. Avec le ministère de la Culture pour produire le Leviathan d'Anish Kapoor dans le cadre de Monumenta (289000 visiteurs). Avec la radio pour des commandes et ateliers, avec le Théâtre national de Chaillot pour proposer des performances. Partenariat avec l'atelier Calder renouvelé pour un an pour 2 résidences d'artistes.</p> <p>De nombreux partenariats privés pour les grandes manifestations</p> <p>Partenariats institutionnels</p>
MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS	Rapport de 2008 à l'attention de la mairie de Paris		Mise en place urgente de l'observatoire des publics, refondre le site internet, mieux intégrer l'accueil des publics et du service éducatif et culturel		Simplification et amélioration du circuit administratif et des procédures Etablir une nouvelle convention avec la Société des Amis afin de relancer les relations

8. Comparaison des missions des FRAC, musées d'art contemporain et centres d'art contemporain

	FRAC	MAC	CAC
SOUTIEN À LA CRÉATION	<ul style="list-style-type: none"> * Résidences d'artistes (plastiques, visuels, chorégraphes) * Production d'œuvres régulières pour des expositions ou non * Acquisition d'œuvres - budget sur les 8 Fracs * 2e édition des Galeries Nomades: dispositif consacré à la jeune création en Rhône-Alpes * Commandes d'œuvres * Soutien aux pratiques culturelles des jeunes par accès tarifaire préférentiel, système d'adhésion à une carte * Projet artistique transdisciplinaire de résidence-exposition sur une œuvre en cours de création 	<ul style="list-style-type: none"> * coproductions et productions d'œuvres pour les expositions temporaires * un centre de création promouvant une volonté de pluridisciplinarité (spectacle vivant, audiovisuel, etc) * soutien des professionnels de l'art contemporain (galeries pour leur 1e exposition et catalogue, restaurateurs, maisons de production, aux théoriciens et critiques d'art, à l'édition imprimée et numérique, etc). * création d'un 8e dispositif intitulé "fonds d'aide à la création photographique documentaire contemporaine". * Soutien pour le développement d'une recherche artistique * Propose un allocation exceptionnelle pour venir en aide à un artiste en difficulté * acquisitions 	<p>Les centres d'art sont des lieux de production et de diffusion de l'art contemporain. Ils entretiennent des rapports privilégiés avec la création artistique vivante et se tiennent au plus près de l'actualité artistique. Conçus comme des lieux de recherche et de création, leurs activités se déploient à travers un programme annuel d'expositions, des éditions et un travail de médiation auprès des publics les plus larges.</p>
DIFFUSION	<ul style="list-style-type: none"> * Sensibilisation des publics par des visites, ateliers pédagogiques, rencontres d'artistes, préparation des enseignants et emprunts d'œuvres * Oeuvres en mouvement, taux de rotation situé à 36%, nombreux prêts et dépôts d'œuvres * Expositions sur site * Programmations hors les murs: nationale, régionale, actions en établissements scolaires (galeries d'établissements, mise en place d'une collection dans une université, etc), expositions en vitrines, Programme "4 lieux pour la création contemporaine" (Theatre national, centre national de la danse, palais de Tokyo) * Contribution à divers projets menés par Platform à l'international, notamment "Fra(n)c(e)/Pays-Bas" * Exposition itinérante sous tente lors d'un week end dans 3 communes. * Expositions autour des oeuvres à activer (dite "modes d'emploi") et des vidéos * Activités annexes: laboratoire d'art, rendez-vous satellites, association des amis, e-studio, privatisation de l'institut 	<ul style="list-style-type: none"> * Décentralisation du Musée du Centre Pompidou avec le Centre Pompidou-Metz, itinérance du musée via le Centre Pompidou mobile (musée itinérant pour diffuser l'art moderne et contemporain au coeur des territoires), diffusion via les nouvelles technologies par le Centre Pompidou virtuel (plateforme innovante d'acquisition et de diffusion des contenus numériques) * Expositions temporaires * Diffusion à l'étranger: coproductions internationales pour les expositions temporaires, circulation internationale des programmes, développement des expositions hors les murs, projet d'exposition Paris-Delhi-Bombay en 2011, une offre jeune public renouvelée à l'international * Itinérance des expositions jeunes publics, diffusion internationales, développement des expositions hors les murs 	<p>Répartis sur tout le territoire, ils ont permis à de nouveaux publics de rencontrer l'art de leur temps. Véritables têtes chercheuses, ces structures ont une autonomie de programmation et une grande capacité de réactivité.</p> <p>A la différence des musées d'art contemporain et des Frac – Fonds régionaux d'art contemporain, les centres d'art se définissent comme le « lieu de l'artiste », dédié à la production d'œuvres et d'expositions, sans volonté de constituer de collections. Chacun développe cette mission avec singularité et selon son identité, en ancrant son action dans le territoire.</p>

	FRAC	MAC	CAC
RESSOURCES/ FORMATIONS	<ul style="list-style-type: none"> * Organisation de journées de stage de formations * Conseil aux collectivités publiques (ex: mise en place d'un projet culturel de territoire, atelier "connaître et promouvoir l'intercommunalité culturelle"...), Conseil aux associations et porteurs de projets, participation à des réseaux d'expertise nationaux * Mise en place de restaurations chaque année * Formation des enseignants, pour les travailleurs sociaux et les publics de structures d'éducation populaires (Cultures pour tous, structures d'éducation populaire et médico-sociales), pour les étudiants, les médiateurs culturels des expos ex situ * Centre de documentation contenant des ouvrages, monographies, notices en ligne, dossiers d'artistes, intégrant les catalogues des municipalités et établissements universitaires * éditions et co-éditions * Numérisation des œuvres audiovisuelles de la collection * Utilisation des outils mis à disposition par Videomuseum (Navigart, Gcoll) * Circulation des outils nomades * Expertise de la Collection par un expert agréé 	<ul style="list-style-type: none"> * Le "centre de création" réactivé * pluridisciplinarité: spectacles vivants, cinémas, la parole, vidéodanse, production audiovisuelle" * Mise en place d'un programme "recherche et mondialisation" via 3 programmes de recherche: la mondialisation, les archives contemporaines et l'histoire des expositions. * Création d'une oeuvre inédite par Pierre Giner: CNAPn, générateur de collection permettant de mettre en valeur les oeuvres des collections du CNAP. Des oeuvres ont été commandées pour la radiodiffusion (ateliers de création radiophonique et création des ateliers de la nuit). * Expertise et conseil aux nouveaux musées dans le monde * Centre de documentation et iconothèque * Développement des ressources propres par les éditions du centre, la politique récente de partenariat commence à porter ses fruits * Editions d'ouvrages sur l'art contemporain; éditer pour valoriser et diffuser la collection; pour soutenir et promouvoir la création contemporaine. 	<p>Institutions d'ambition nationale, voire internationale, les centres d'art ont su s'affirmer et sont devenus des lieux essentiels d'exposition, de création, de diffusion et de formation.</p>

	FRAC	MAC	CAC
ÉVÈNEMENTS COMMUNICATION	<ul style="list-style-type: none"> * Sites webs, newsletters, mailings, éditions papier * Nombreuses publications, newsletter bimestrielle, site internet, groupe Facebook * Outils de communication : programme semestriel, carton/ programme trimestriel, affiche, carton/programme semestriel - activités jeune public, journal de l'exposition adulte, journal de l'exposition jeune public, newsletter mensuelle, site internet * Evènements: Festival Reims Scènes d'Europe, Nuit des musées étudiants, Journée du patrimoine, Nuit européenne des musées, WE Télérama * Mise en place de visites guidées et rendez-vous professionnels * Ateliers de pratique artistique pour les enfants, visites * Cycle de vidéoprojection, tables-rondes, concerts, poésie, performance, cinéma, conférences rencontres, laboratoire mille voix * Les rendez-vous satellites: conférences, inter-made (zooms sur une création ou sur l'actualité), distribution revue, Galeries Nomades, les Amis invitent... * Rencontre Inter-doc-Frac, partages d'expériences des chargés de documentation des Centres de documentation des Frac * Depuis 2010 travail d'actualisation de l'ensemble de la base Gcoll et de Navigart entrepris dans le cadre de l'inventaire et du récolement de la collection (l'utilisation du logiciel Navigart est préconisée et orchestrée par Videomuseum, outil de gestion des collections d'art et moderne et contemporain). * Platform est membre du CIPAC et participe à ses activités 	<ul style="list-style-type: none"> * 1e édition du nouveau festival du centre pompidou, rendez-vous du Forum, et une programmation d'évènements dédiés * séminaire doctoral et cercle de chercheurs, workshops, recherches, bourses, Labex * studio 13/16: premier espace réservé aux adolescents dans un grand musée (250m2 de surface, au niveau bas du forum), propose expositions, activités, workshops * ateliers, galerie des enfants, festival et évènements (ex: Ma maison en 2050), les jeudi's au musée, art session * scolaire: visites-conférences en relation avec programmes scolaires * handicapés: visites par conférenciers spécifiques, conférence-débat, images tactiles, projections, site internet dédié, label tourisme et handicap publics peu familiers de l'art ou en difficulté sociale: formation des relais et des formateurs à l'éducation populaire * Poursuite du projet de Centre Pompidou virtuel, notamment à travers le magazine vidéo du Centre Pompidou virtuel * Site internet, lettre d'information, réseaux sociaux, dcréation de sites événementiels, ressources en ligne. 	<ul style="list-style-type: none"> * Tables rondes * Participation aux activités du CIPAC * élaboration d'un guide des centres d'art

	FRAC	MAC	CAC
PARTENARIATS/ MÉCÉNAT	<p>* partenariats en milieu scolaire et universitaire: Avec la ville de Sélestat et le Rectorat, Accueil d'œuvres du Frac dans l'espace d'exposition de la cité scolaire de Sainte-Marie-aux-Mines, résidence du photographe Pierre Filiquet, Science-po, Partenariat avec des classes à projet artistique et culturel et le Club Culture/Projet Soprano, avec école d'art Avignon, CICRP, Au titre de la restauration, des étudiants sont associés au programme et interviennent régulièrement sur la collection (partenariat avec l'école d'art d'Avignon; études, propositions de resaturation ou de réactivation d'œuvres, et restaurations).</p> <p>* Avec le CHU de Reims (exposition), la maison de quartier Arènes du Sud/Espace Verrerie (ateliers pour enfants et exposition), Lycée Val de Murigny (résidences, expos, ateliers)</p> <p>* Etablissements pénitentiaires: formation des encadrants, ateliers de sensibilisation, dons d'ouvrages, réalisation d'une publication,</p> <p>* Milieux défavorisés et Lézarap'art (action culturelle de proximité dans les quartiers nord de Marseille)</p> <p>* Un animateur de réseau "qui peut désormais s'appuyer sur des lieux satellites fortement identifiés favorisant la circulation des publics et permettant ainsi aux artistes de trouver en région des espaces d'exposition de qualité".</p> <p>* Partenariats privés/mécénat financier: mécénat en nature, partenariats sous forme d'échange de communication avec d'autres institutions, partenariat médias, Les Amis (ventes privées, visites d'ateliers, voyages)</p>	<p>* Avec le lancement du CGP mobile, partenariat étroit avec les collectivités locales, création d'une nouvelle forme de médiation offrant à chaque public un accompagnement adapté</p> <p>* Partenariat avec le comité régional du tourisme, avec l'office du tourisme et des congrès de Paris, avec des musées, avec l'école nationale de la photographie d'Arles pour accompagner la formation des étudiants, avec le ministère de la Culture, avec la radio pour des commandes et ateliers, avec le Théâtre national de Chaillot pour proposer des performances, avec l'atelier Calder renouvelé pour un an pour 2 résidences d'artistes.</p> <p>* Partenariats institutionnels, simplification et amélioration du circuit administratif et des procédures</p> <p>* Partenariats extérieurs financent tous les projets de développement, notamment par le mécénat. Mécénat de compétence de la société Logica pour développer la plateforme de publication des contenus et son architecture sémantique, la Société des Amis</p> <p>* De nombreux partenariats privés pour les grandes manifestations</p>	Aucun mécénat privé

SYNTHESE	
SOUTIEN À LA CRÉATION	<p>Les Frac, musées et centres d'art se rejoignent dans leur manière des soutenir la création; les Fracs et centres d'art obéissent d'ailleurs à la même charte des missions de service public pour les institutions d'art contemporain. Leur manière de soutenir les artistes se fait en finançant des productions ou coproductions d'oeuvres, en faisant des commandes et acquisitions d'oeuvres d'art. Les grands musées d'art contemporain français ont également créés des fonds de soutien à certains artistes (photographes, artistes en difficulté...) ou professionnels de l'art contemporain.</p> <p>Les résidences d'artistes sont un moyen de soutien partagé par tous, se voulant tous au plus près de la recherche artistique sous toutes ses formes, et chacun d'une manière qui lui est propre. Tous essaient de développer la notion de "laboratoire d'art", de centre de recherches artistique.</p>
DIFFUSION	<p>Tous font des expositions temporaires, les Musées sont les seuls à pouvoir exposer une collection permanente. Les centres d'art ont plus vocation à avoir une programmation variée et changeante, tandis que les expositions temporaires des musées sont plus longues et d'une autre envergure. Les Fracs quant à eux jonglent entre des expositions in situ de la dimension de celles proposées dans les musées, la multiplication d'expositions hors les murs reste une de leurs spécificités. Bien que Musées et Fracs mettent en avant la disponibilité de leur collection à l'international et participent à de plus en plus d'expositions internationales. Les Musées tentent de s'approprier les territoires en développant les modes d'exposition itinérants ou ambulants à la manière foraine, tandis que les Fracs ont déjà cette vocation d'intervenir dans de nombreux lieux, en grande partie dans les établissements scolaires avec lesquels ils entretiennent des partenariats solides, mais aussi avec d'autres institutions publiques comme les hôpitaux ou établissement pénitentiaires. Les centres d'art ont une vocation plus modeste et ne bénéficient pas des moyens de Musées et Fracs. Leur action est plus centrée sur cette idée de "tête chercheuse". Musées et Fracs se rapprochent beaucoup dans leurs missions et le développement de la diffusion de leur collection, développant à leur manière mais dans une même optique de nouveaux modes de diffusion.</p>

SYNTHESE	
RESSOURCES/ FORMATIONS	<p>Musées et Fracs ont des centres de documentation organisés, des catalogues en ligne, ou autres outils de plus en plus perfectionnés comme le "générateur de collection". Tous deux oeuvrent à l'édition de nouveaux ouvrages et à la mise à jour de ces bases de données.</p> <p>Ils mettent également au service de la collection un certain nombre de ressources permettant la restauration des oeuvres.</p> <p>Les Fracs proposent un volet énorme de formations, notamment pour les enseignants, ce qui va de pair avec le développement de ses partenariats avec les établissements scolaires et autres établissements publics.</p> <p>Musées et Frac se concentrent sur la recherche institutionnelle. Les centres d'art forment les artistes.</p> <p>Tous bénéficient majoritairement de subventions publiques et ne peuvent s'en passer. Les Musées les premiers, puis les Fracs, tentent d'obtenir de nouveaux moyens de financement, mais ces initiatives et les ressources financières en émanant restent faibles en comparaison à l'apport de fonds publics.</p>
ÉVÈNEMENTS COMMUNICATION	<p>Tous participent aux grands événements de l'art contemporain, à des festivals, nuit des musées, Nuit Blanche, Journées du Patrimoine, etc. Les Fracs et centres d'art participent également aux activités du Cipac où ils sont représentés, tandis que les musées d'art contemporain se rattachent aux autres institutions muséales en priorité plutôt qu'aux autres professionnels de l'art contemporain. Les événements programmés par eux-mêmes sont de plus en plus nombreux: conférences, tables-rondes, visites, ateliers, rendez-vous...</p> <p>Les outils de communication sont les mêmes pour tous: programmes, affiches, newsletter, communication adaptée à chaque public, site internet, réseaux sociaux, etc.</p>
PARTENARIATS /MÉCÉNAT	<p>Musées et Fracs multiplient les partenariats, notamment avec les collectivités locales et les établissements scolaires. Les Fracs ont un réseau plus varié et tentent d'investir de nouveaux lieux comme les établissements pénitentiaires et les hôpitaux. Quant au mécénat et aux partenariats financiers, musées et Fracs tentent de le développer mais cela reste encore mineur. En pratique, peu de fracs ont une personne chargée de développer les partenariats et le mécénat, et seuls les grands musées ont un service dédié.</p>

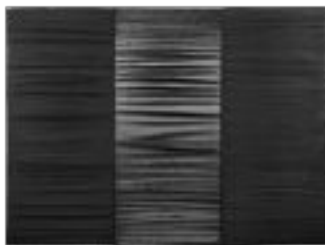
9. Acquisition d'œuvres de Pierre Soulages par le musée des Beaux-Arts de Lyon en 2011



1. *Brou de Noix sur papier* 60,5x65x5cm 1947



2. *Peinture* 202x143cm 22 novembre 1967



3. *Peinture* 181x244cm 25 février 2009 triptyque

10. Liste des fonds de dotation étudiés

Nom	Date de déclaration	Département	Objet	Durée	Mots clés
Fonds des ateliers de Paris pour les métiers de la création	2/14/12	Paris (Ile de France)	soutien aux actions portées par la Ville de Paris, et notamment par le service des Ateliers de Paris, dans le cadre de ses missions d'intérêt général, visant l'encouragement des entreprises de création et des activités économiques relatives aux secteurs des métiers d'art, de la mode et du design, afin de promouvoir les savoir-faire et les créateurs parisiens et franciliens	Indéterminée	mission intérêt général, encouragement, entreprises de création, promouvoir --> dans le domaine des arts appliqués, la mode, le design
Fonds de dotations Sosno	12/15/11	Alpes-Maritimes (PACA)	protection, diffusion et rayonnement de l'oeuvre de Sacha Sosno en tant que telle, mais également dans sa contribution à l'essor de l'école de Nice comme de l'art sculptural contemporain ; gérer le musée Sosno ; accueillir de jeunes créateurs au sein d'ateliers d'artistes ; gérer un centre pédagogique de recherche et rencontre en histoire de l'art contemporain.	Illimitée	protection, diffusion, rayonnement, oeuvre, école, art sculptural, pédagogie, recherche
Fonds de dotation Piza	12/28/11	Paris (Ile de France)	rayonnement de l'oeuvre de Piza et, parallèlement, le développement de liens artistiques entre la France et le Brésil, prioritairement autour des arts plastiques et de jeunes artistes ; le fonds de dotation Piza a pour intérêt général un objet culturel, de conservation et de sauvegarde de l'oeuvre de l'artiste auprès du public	Indéterminée	rayonnement, développement, arts plastiques, jeunes artistes, objet culturel
Bohème	12/8/11	Paris (Ile de France)	gestion de sa dotation en vue de : l'achat, en vue de constituer un fonds, et le prêt d'oeuvres d'art sous toutes ses formes ; mise à disposition gratuite de ces oeuvres ; valorisation, conservation et rénovation des oeuvres acquises par le fonds pour permettre la diffusion, la connaissance et le rayonnement des artistes, notamment dans le cadre de grandes manifestations culturelles ; promotion de la scène artistique de la seconde moitié du xixe et du début du xxe, dans auprès d'organismes d'intérêt général.	15 ans	constituer, prêt d'oeuvres, valorisation, conservation, rénovation, diffusion, rayonnement, manifestations culturelles, promotion scène artistique

Nom	Date de déclaration	Département	Objet	Durée	Mots clés
Fonds de dotation Willy Ronis	9/15/11	Paris (Ile de France)	connaissance, mise en valeur, promotion, diffusion et rayonnement de l'oeuvre de Willy Ronis ; soutenir la création artistique et notamment photographiques ; favoriser l'émergence et aider des artistes photographes, par le biais notamment de l'attribution régulière d'un prix à une oeuvre ou un projet d'un photographe portant sur ses semblables un regard particulièrement fraternel et humaniste, comme le fit en son temps Willy Ronis ; participer à l'organisation ou au financement d'actions telles que des expositions, projets pédagogiques ou catalogues, en rapport avec l'oeuvre de Willy Ronis ; en tant qu'organisme d'intérêt général à but non lucratif, soutenir et financer toutes initiatives d'intérêt général dans les domaines artistiques et culturel, éducatif, scientifique, humanitaire et social ; et, de manière générale, soutenir et financer toutes opérations pouvant se rattacher directement ou indirectement à l'objet susmentionné ou susceptibles d'en faciliter l'extension ou le développement, sous réserve que ceux-ci soient d'intérêt général.	Illimitée	connaissance, mise en valeur, promotion, diffusion, rayonnement, soutenir, création artistique, favoriser l'émergence, attribution d'un prix, expositions, projet pédagogique, financer
Marseille Art 2013-2020	7/8/11	Bouches-du-Rhône (PACA)	achat et prêt d'oeuvres et/ou de collections d'art contemporain sous toutes ses formes ; commande d'oeuvres à des artistes contemporains en vue de leur acquisition ; mise à disposition gratuite ou onéreuse ; dons auprès d'organismes d'intérêt général ; valorisation, conservation et rénovation des oeuvres acquises par le fonds pour permettre la diffusion, la connaissance et le rayonnement de l'importance historique et architecturale du patrimoine marseillais au plan local, national et international, notamment dans le cadre de grandes manifestations culturelles	Illimitée	achat, prêt, commande, mise à disposition, dons, valorisation, conservation, rénovation, diffusion, connaissance, rayonnement, manifestations culturelles
Le Pressionisme FDP	3/10/11	Hauts-de-Seine (Ile de France)	soutenir, financer la promotion du street art, tags, graffitis et autres expressions de l'art contemporain tant auprès du secteur public que du secteur privé ; organiser toutes manifestations culturelles en vue de cette diffusion ; apporter aide et assistance aux créateurs	Illimitée	soutenir, financer, manifestations culturelles, street art

Nom	Date de déclaration	Département	Objet	Durée	Mots clés
Rubis Mécénat	5/30/11	Paris (Ile de France)	renforcer et développer en France et à l'étranger des activités d'intérêt général notamment dans les domaines suivants : soutien à la création artistique contemporaine (artistes vivants) en France et à l'international (pays où le fondateur est implanté) ; organisation et participation à des manifestations artistiques ou culturelles en lien avec l'objet social, notamment organisation d'exposition à thème ; organisation de vente aux enchères d'oeuvres d'artistes dans un but humanitaire ; création d'une collection en relation avec l'objet social ; soutien aux organismes d'intérêt général qui oeuvrent dans le domaine culturel, artistiques et humanitaire ; soutien des programmes pour la préservation de l'environnement ; soutien d'actions pour la préservation du patrimoine français et plus généralement toute opération mobilière et immobilière ou financière concourant à la réalisation de l'objet social	Illimitée	renforcer, développer, soutien, création artistique contemporaine, manifestations artistiques et culturelles, exposition, ventes aux enchères, collection --> accompagner une nouvelle génération d'artistes engagés, causes humanitaires et environnementales , développer des projets culturels et sociaux
La villa Datriis fonds pour la sculpture contemporaine	5/18/11	Paris (Ile de France)	soutenir et développer une action d'intérêt général à caractère culturel destinée à promouvoir la sculpture contemporaine, notamment par la création et l'animation d'un lieu dédié à cette dimension de l'art	Indéterminée	soutenir, développer, sculpture
Fonds de dotation de la Chartreuse	1/20/11	Gard (Languedoc-Roussillon)	financement par redistribution au budget du CIRCA des fonds collectés, des activités d'intérêt général suivantes, sur proposition du directeur général du CIRCA : des expositions, installations, spectacles, performances conçus par des artistes en résidence, sur proposition ou commande de la Chartreuse ; des actions de communication destinées à promouvoir les projets artistiques et culturels de la Chartreuse ; des bourses destinées aux artistes et chercheurs oeuvrant dans le cadre des appels d'offres proposés par le fonds conformément à ses programmes des prix destinés à encourager le travail des artistes et chercheurs en vue de réaliser un projet ou une oeuvre conforme aux objets artistiques du fonds ; des aménagements de locaux de la Chartreuse destinés à l'accueil en résidence d'artistes (lieux de répétition et de travail artistique, logements) ; des aménagements muséographiques de présentation au public des travaux de numérisation et modélisation tridimensionnelle du monument réalisés à et pour la Chartreuse ; et, d'une manière générale, de toute activité se rapportant aux programmes du fonds de dotation, Centre national des écritures du spectacle, et s'inscrivant dans ses missions d'intérêt général	Illimitée	financement, expositions, installations, performances, artistes en résidence, actions de communication, promotion projets artistiques, bourses, aménagements de locaux, aménagements muséographiques
Fonds Nicole-André Hamburg	3/21/11	Paris (Ile de France)	soutenir et conduire toute activité d'intérêt général à caractère culturel destinée à conserver, entretenir, faire connaître et diffuser l'oeuvre artistique d'André Hamburg et le cadre dans lequel ce dernier l'a créée ainsi qu'à gérer et faire connaître la collection constituée par André et Nicole Hamburg (née Racht).	Illimitée	soutenir, culturel, conserver, entretenir, diffuser

Nom	Date de déclaration	Département	Objet	Durée	Mots clés
Les beaux yeux	1/12/11	Paris (Ile de France)	créer ou mener des actions d'intérêt général dans le domaine des arts de l'image fixe, concernant en particulier les artistes femmes dont l'expression artistique manque de visibilité dans l'histoire de l'art ; organiser des expositions paritaires et diversifiées d'oeuvres d'arts plastiques soutenues par l'édition de recherches biographiques, de catalogues, de brochures et d'objets divers en direction du grand public et mettant en évidence la nouveauté de la proposition au plan symbolique.	Illimitée	arts de l'image fixe, actions, artistes femme, expositions
Fonds de dotation Jacqueline Gougis	12/7/10	Eure (Haute-Normandie)	soutien de l'oeuvre de Madame Jacqueline Gougis et sa diffusion.	Indéterminée	soutien, diffusion
Opus A.	12/15/10	Nord (Nord-Pas-de-Calais)	favoriser les actions philanthropiques dans le domaine de la culture et de la mutualisation des moyens financiers pour le développement de la création, la production et la diffusion des formes artistiques transdisciplinaires ; il soutiendra financièrement des activités d'intérêt général à caractère culturel	Illimitée	favoriser, actions, mutualisation des moyens, création, production, diffusion
Nature Addicts Funds	12/17/10	Paris (Ile de France)	soutenir la jeune scène artistique française et européenne, en particulier dans le domaine du spectacle vivant et des arts plastiques ; promouvoir la sauvegarde de l'environnement et des grands équilibres écologiques ainsi que la préservation de la biodiversité.	Illimitée	Lien entre l'art et le développement durable: l'art est crucial. Après l'économie, l'écologie et LE social, la culture est le 4e pilier du développement durable. N'entend pas se substituer aux fonds publics mais proposer de nouveaux espaces de travail; notamment une académie itinérante (création collaborative) contact@natureaddictsfund.org
Fonds culturel Arts & Ouvrages	12/17/10	Paris (Ile de France)	diffuser et promouvoir la connaissance artistique, culturelle et scientifique auprès d'un public d'amateurs et de professionnels, notamment en soutenant des initiatives d'artistes en leur donnant accès à différents supports (espaces d'expositions, éditions, oeuvres audiovisuelles...).	Illimitée	diffuser, promouvoir, connaissance, initiatives d'artistes
Fonds de dotation pour l'art du XXIe siècle	12/9/10	Nord (Nord-Pas-de-Calais)	soutien et réalisation de toute action d'intérêt général dans le domaine culturel visant à rapprocher le plus large public des artistes ; sensibiliser le public à l'art contemporain et à la création artistique et inciter le public du soutien direct de l'art contemporain et des artistes	Illimitée	soutien, culturel, public/artistes, sensibiliser le pulic

Nom	Date de déclaration	Département	Objet	Durée	Mots clés
Fonds rive gauche-rive droite pour l'art contemporain	7/19/10	Paris (Ile de France)	recevoir et gérer des biens et droits de toute nature qui lui sont apportés à titre gratuit et irrévocable. Il affecte ces biens au financement et à la réalisation d'une mission d'intérêt général culturelle, qui consiste en l'organisation d'un événement d'art : l'exposition « Rive gauche-Rive droite ». Cette exposition publique à visée culturelle se tiendra en septembre 2010 à Paris. Elle présentera les oeuvres de 27 artistes internationaux et prendra la forme d'un parcours à travers Paris dans des lieux rarement accessibles au public.	Un an	organisation événement d'art, exposition
FAME France Art Marché Economie / French Art Market Economy	7/2/10	Paris (Ile de France)	contribuer à la promotion et la dynamisation du marché de l'art français en France, du marché de l'art français au travers d'initiatives à l'étranger, de la création artistique française en France et à l'étranger, ainsi qu'au développement des collectionneurs.	Illimitée	soutien de la création française à l'étranger fame.contact@gmail.com
Fonds Georges Brunon	6/21/10	Paris (Ile de France)	susciter et/ou soutenir toutes actions ou opérations destinées à développer les débats sur la recherche d'une place active et nouvelle de la relation entre l'art et la vie de l'homme en société ; valorisation des domaines artistiques dans la vie quotidienne par le développement de liens et de synergies entre les instances universitaires, les entreprises, les institutions culturelles et philanthropiques, les pouvoirs publics et politiques ; organisation de conférences, de rencontres, de colloques sur la création artistique. Cette activité peut donner lieu à des produits et/ou à une rétribution ; organisation et financement d'expositions d'oeuvres artistiques en France et à l'étranger et organisation de prix et de concours ; l'organisation d'expositions peut donner lieu à la perception d'une rétribution ; soutien financier à la création et au patrimoine culturel français à l'étranger ; promotion et diffusion des oeuvres artistiques quelles qu'elles soient (picturales, graphiques, architecturales, littéraires, etc.) ainsi que promotion des métiers artistiques, en France et à l'étranger par la mise en place d'opérations de communication, recherche de commanditaires, développement des liens et des contacts entre les artistes et le monde économique, etc. ; mise en place d'actions de formation à destination des artistes ainsi que l'accompagnement des artistes tant sur le plan administratif et juridique que sur le plan de la diffusion des oeuvres. Ces activités peuvent donner lieu à une rétribution pour service rendu ; création d'un fonds recueillant un ensemble d'oeuvres artistiques susceptibles d'être présentées au public ; recherche de mécènes et de donateurs afin de financer les actions du fonds de dotation ; mise en place d'actions afin de faire connaître le fonds de dotation	Indéterminée	débats, valorisation, développement de liens, organisation d'expositions, soutien, promotion, diffusion, opérations de communication, accompagnement et formation des artistes, recueil d'oeuvres, recherches de mécènes
Fonds de dotation Jonas Netter	6/21/10	Paris (Ile de France)	assurer le soutien d'oeuvres sociales, particulièrement en Afrique, et promouvoir la connaissance des arts plastiques auprès du public.	Indéterminée	soutien

Nom	Date de déclaration	Département	Objet	Durée	Mots clés
Artutti	5/5/10	Paris (Ile de France)	développer, promouvoir et valoriser le patrimoine artistique et la création artistique contemporaine sous toutes ses formes et faire connaître le travail des artistes dans tous les domaines d'expression sur l'ensemble du territoire national. (Le champ d'action principal d'Artutti est l'art dans l'espace public, en conséquence les partenaires principaux d'Artutti seront les communes, les collectivités territoriales, communautés de communes ou d'agglomération. Artutti organise le soutien financier aux projets d'art contemporain à partir des territoires, en établissant un règlement d'éligibilité des projets en adéquation avec cet objectif.)	Illimitée	développer, promouvoir, valoriser, création artistique
Fonds de dotation Marie-Thérèse Allier pour l'art contemporain	4/21/10	Paris (Ile de France)	la promotion de l'art contemporain et la création d'une résidence pour les artistes de tous horizons afin qu'ils disposent d'un endroit pour créer. Dans ce cadre, il organise et soutient des actions d'intérêt général permettant de faire connaître au grand public des artistes et de promouvoir l'art contemporain sous toutes ses formes. Il collecte des fonds à cet effet.	Illimitée	promotion, création résidence, organise et soutien activités d'intérêt général, collection
Fonds Michel Ciry	3/29/10	Seine-Maritime (Haute-Normandie)	perpétuer, développer, promouvoir et défendre l'oeuvre de Michel Ciry.	Illimitée	perpétuer, développer, promouvoir
Gravix	1/27/10	Paris (Ile de France)	faire connaître et apprécier l'art et les techniques de l'estampe dans ses pratiques et développements actuels et à venir ; plus précisément, aider, dans leurs débuts, de jeunes graveurs résidant en France, en particulier en leur donnant des moyens de travailler et en les présentant dans des lieux d'exposition reconnus ; informer les publics intéressés sur les différentes techniques de la gravure, taille douce et taille d'épargne ; conseiller collectivités locales et institutions pour la reconnaissance de l'estampe ; participer à des projets collectifs défendant le même but ; et collaborer à des actions d'envergure (salons, échanges avec d'autres institutions, françaises ou étrangères).	20 ans	
Le chant du jour, installation peinture/ musique Bouin-Cocset	12/24/09	Morbihan (Bretagne)	apporter des moyens financiers ou matériels aux collectivités publiques ou privées qui souhaiteraient présenter et diffuser au public cette oeuvre.	Illimitée	
Fonds de dotation arts d'afrique	11/20/09	Landes (Aquitaine)	Soit de financer une mission d'intérêt général, soit d'aider un organisme sans but lucratif dans ses missions d'intérêt général en lui versant les revenus issus de la capitalisation des biens détenus par le fonds de donation	Illimitée	

Nom	Date de déclaration	Département	Objet	Durée	Mots clés
Fonds de dotation du Palais de Tokyo	12/23/09	Paris (Ile de France)	recevoir et gérer, en les capitalisant, les biens et droits de toute nature qui lui sont apportés à titre gratuit et irrévocable, en vue : de les redistribuer pour assister toute personne morale à but non lucratif participant, directement ou indirectement, dans l'accomplissement de ses oeuvres et de ses missions d'intérêt général, à la création, à la réalisation ou au développement des activités culturelles et artistiques qui sont menées dans les espaces de l'aile ouest du palais de Tokyo dédié à la création contemporaine ; assister toute personne morale dont la gestion est désintéressée et qui serait en charge des espaces de l'aile ouest du palais de Tokyo, pour ses activités culturelles et artistiques, y compris l'organisation d'exposition d'art contemporain ; soutenir tout organisme d'intérêt général concourant à la mise en valeur de l'aile ouest du palais de Tokyo dédiée à la création contemporaine ; initier ou soutenir toutes oeuvres ou missions d'intérêt général concourant à la création artistiques et culturelle contemporaine en France et à l'étranger.	Illimitée	redistribution des biens, assister, création, réalisation, développement activités culturelles et artistiques Palais de Tokyo, création contemporaine, organisation expositions, mise en valeur
Fonds canson pour l'art et le papier	12/23/09	Calvados (Basse-Normandie)	encourager et promouvoir la création, l'art et les artistes qui utilisent le papier comme support de créativité intemporel et contemporain ; favoriser et mettre en oeuvre toutes actions d'aide et d'assistance auprès de ces artistes, favoriser oeuvre toutes actions d'aide et d'assistance auprès de ces artistes, favoriser l'enseignement du dessin et des arts graphiques dans le monde.	5 ans	encourager, promouvoir, favoriser, actions d'aide et assistance, enseignement, dessin
Marco fonds de dotation	12/16/09	Bouches-du-Rhône (PACA)	soutenir et conduire toute mission d'intérêt général concourant au soutien de l'art contemporain et sa promotion auprès du public.	Indéterminée	soutenir, promouvoir
Proarti - fonds pour la création et la diversité culturelle en Europe	6/29/09	Paris (Ile de France)	recevoir à titre gratuit et irrévocable toutes libéralités sous forme de dons et legs ou de versements manuels, en assurer la gestion et redistribuer ces libéralités ou leurs fruits, ainsi que les bénéfices disponibles au profit d'oeuvres d'intérêt général ou d'organismes d'intérêt général contribuant à la création artistique et culturelle contemporaine et vivante en France et à l'étranger sous toutes ses formes	99 ans	création artistique, culturelle, contemporaine, recevoir et assurer la gestion de libéralités
Fonds de dotation Bernard Buffet	6/29/09	Paris (Ile de France)	promouvoir et assurer le rayonnement de l'oeuvre de Bernard Buffet, participer à la création d'un musée Bernard-Buffet afin de pérenniser l'oeuvre de cet artiste.		promouvoir, rayonnement,
Les Mécènes du Centquatre	6/10/09	Paris (Ile de France)	promouvoir et soutenir le projet du Centquatre en participant à son développement et à son rayonnement auprès du grand public. Il pourra accomplir tout acte nécessaire à son fonctionnement et généralement pourra entreprendre toutes opérations connexes ou accessoires à l'objet ci-dessus, ou susceptibles d'en faciliter la réalisation.	5 ans	promouvoir, soutenir, CentQuatre, développement, rayonnement

Nom	Date de déclaration	Département	Objet	Durée	Mots clés
Fonds de dotation Art et Recherche	3/23/09	Paris (Ile de France)	promouvoir entre la France et Auroville le rayonnement de l'art et de la beauté ; mettre en place en France les conditions de relations régulières entre Auroville et la France, en créant à Auroville un centre dédié à l'art et à la recherche artistique et architecturale en assurant le fonctionnement annuel de ce centre d'art et de recherche, en effectuant en France et dans le monde entier la promotion des initiatives et contributions artistiques et architecturales émanant d'Auroville par tous moyens ; favoriser le développement de toute activité artistique, culturelle, sociale moyens ; favoriser le développement de toute activité artistique, culturelle, sociale ou humanitaire.	Illimitée	promouvoir, rayonnement, centre d'art et recherche, promotion
Insula	3/6/12	Morbihan (Bretagne)	Recevoir et gérer des biens et droits de toute nature, qui lui sont apportés à titre gratuit et irrévocable, en vue de créer, gérer, soutenir, promouvoir sur son territoire des initiatives à but non lucratif répondant aux principes du développement durable, dans tous les domaines de la vie communautaire locale : environnement, aménagement, économie, éducation populaire, culture, collectivité, solidarité, développement personnel.	Indéterminée	développement durable culturel
Fonds de dotation Buchet-Ponsoye	11/4/09	Paris (Ile de France)	<i>lutter contre l'illettrisme en France et soutenir l'éducation dispensée dans la langue française pour les jeunes en France ou à l'étranger, ainsi que l'action culturelle, la création artistique et le développement économique incluant la promotion de la diversité et le dialogue interculturel.</i>	Indéterminée	
Fonds de dotation Sorbier	12/22/10	Paris (Ile de France)	<i>soutenir toute oeuvre ou action d'intérêt général à caractère social, culturel et éducatif, centré sur le développement, la promotion et la sauvegarde de la création artistique contemporaine aussi bien que de la Haute Couture et de la couture sous toutes ses formes passées, présentes et à venir ; diffuser et transmettre le soutien financier de l'Art, de la couture, de la Haute Couture aussi bien que tout ou partie de la transmission d'un savoir-faire lié aux champs d'activités précités, et ce dans toutes ses acceptations (exposition, formation, édition, magazine, internet, galerie d'art, maison d'artistes, fondation, salon, musée, colloque...). Cette liste n'est pas exhaustive. Par ailleurs, le Fonds de dotation pourra consentir, allouer ou prêter tout ou partie de ses actifs aux fins mentionnées ci-dessus</i>	Illimitée	

Nom	Date de déclaration	Département	Objet	Durée	Mots clés
Fonds de dotation du ministère de la culture InPact	3/3/12	Paris (Ile de France)	œuvrer à la reconnaissance de la culture comme un facteur essentiel de cohésion sociale, d'égalité des chances et d'épanouissement personnel des individus ; à ce titre, il a pour missions : -de donner de la visibilité et d'apporter son soutien aux actions d'intérêt général à but non lucratif de nature à répondre à l'éloignement et à l'indifférence face à la culture, et à favoriser la diversité des pratiques culturelles ; -d'exercer une activité de veille et de repérage d'actions innovantes et de besoins émergents et d'en établir la cartographie en vue d'orienter l'action tant du secteur privé que des acteurs publics ; -de favoriser la mise en relation et les effets d'essaimage en faveur d'initiatives particulièrement remarquables et efficaces ; intervenir principalement dans les domaines suivants : -jeunesse : transmission et éducation artistique et culturelle, -usages du numérique comme vecteur d'accès à la culture et comme support de création de nouveaux contenus, -cohésion sociale (personnes en situation d'exclusion, d'empêchement, ou d'indifférence face à la culture), -territoires (zones rurales, zones périurbaines encore délaissées, domtom), -encouragement aux pratiques amateurs ; favoriser l'expérimentation dans son champ d'action, et peut financer des enquêtes et des études ; il peut, à ces fins, prendre en charge des dépenses de toute nature.		

Nom	Date de déclaration	Département	Objet	Durée	Mots clés
Fonds du Louvre	11/14/09	Paris (Ile de France)	recevoir et gérer, en les capitalisant, les biens et droits de toute nature qui sont apportés au fonds à titre gratuit et irrévocable, en vue de redistribuer à l'EPML les revenus de cette capitalisation afin de l'assister dans l'accomplissement de ses œuvres et missions d'intérêt général, pour les projets à caractère exceptionnel identifiés par le conseil d'administration de l'EPML comme des projets dits « éligibles » ; il pourra, à cette fin, prendre en charge des dépenses de toute nature.	Indéterminée	Il est constitué par l'Etablissement public du Musée du Louvre (ci-après dénommé EPML), en exécution d'une décision de son conseil d'administration du 27 mars 2009, un fonds de dotation régi par la loi n° 2008-776 du 4 août 2008 de modernisation de l'économie, articles 140 et 141, et le décret n° 2009-158 du 11 février 2009 relatif aux fonds de dotation dont l'objet consiste à recevoir et gérer, en les capitalisant, les biens et droits de toute nature qui lui sont apportés à titre gratuit et irrévocable, en vue de redistribuer à l'EPML les revenus de cette capitalisation afin de l'assister dans l'accomplissement de ses oeuvres et missions d'intérêt général, pour les projets à caractère exceptionnel identifiés par le conseil d'administration de l'EPML comme des projets dits « éligibles ». Il pourra, à cette fin, prendre en charge des dépenses de toute nature.
<i>Dotasol, le fonds de dotation solidaire</i>	12/11/2009 - dissout	Paris (Ile de France)	<i>porter et développer une plate-forme innovante de financement solidaire et de mise en réseau pour le soutien de projets culturels et solidaires.</i>	Illimitée	n'a jamais eu d'activité donc a été dissout
FONDS DE DOTATION DE LA GUADELOUPE	7/10/12	Guadeloupe (Outre-Mer)	soutenir et développer les actions d'intérêt général à caractère culturel et éducatif permettant de faire connaître au grand public des écrivains ou des artistes et de promouvoir la culture créole sous toutes ses formes.	indéterminée	

Nom	Date de déclaration	Département	Objet	Durée	Mots clés
FONDS DE DOTATION DE L'ASSOCIATION DES ARTISTES PEINTRES, SCULPTEURS, ARCHITECTES, GRAVEURS, DESSINATEURS	7/20/12	Paris (Ile de France)	consiste à promouvoir l'art et à encourager la création artistique ; le fonds de dotation réalise ses actions d'intérêt général en soutenant notamment le financement des actions de l'association Taylor conforme à l'objet d'intérêt général de fonds de dotation.	indéterminée	
LA CITE DES REGARDS	6/7/12	Paris (Ile de France)	soutenir les actions de sauvegarde et de valorisation du patrimoine photographique français et européen, quel que soit son genre, sa destination journalistique et/ou artistique et ce, afin d'informer par tous modes et procédés, en France et à l'étranger, la collectivité en général et, plus particulièrement, le public non initié ; transmettre des outils de compréhension du monde en favorisant les échanges et les rencontres autour des pratiques photographiques méconnues du grand public ; promouvoir, développer et organiser tous types d'événements, toute forme d'expression visuelle à vocation culturelle et éducative et, notamment, favoriser la recherche, l'initiative et la création dans le domaine de la photographie, par une production et/ou coproduction de haute qualité, d'œuvres audiovisuelles, d'œuvres multimédia, d'ouvrages, de revues, d'expositions fixes comme itinérantes ; constituer des collections ; soutenir la démocratisation de la culture et favoriser la sensibilisation, l'éducation à l'information par la création d'un festival, l'organisation de conférences, de formations, l'apprentissage de la lecture photographique, ainsi que l'initiation et l'enseignement technique de celle-ci ; recueillir des financements par le mécénat, notamment pour la réalisation de ces différents travaux ; accomplir et entreprendre toutes opérations susceptibles de faciliter la réalisation de projets répondant à cet objet et, notamment, conseiller, assister et soutenir l'association Parole de photographes et/ou toute autre personne morale à but non lucratif concourant, par son activité ou ses missions, à faciliter la liberté d'expression et d'information.	Illimitée	valorisation patrimoine photo
LE FONDS KORAL	5/16/12	Calvados (Basse-Normandie)	le fonds de dotation a pour objet de développer, soutenir, consolider et valoriser la création artistique et les initiatives culturelles bas-normandes.	Illimitée	

Nom	Date de déclaration	Département	Objet	Durée	Mots clés
MOCA PARIS	6/1/12	Paris (Ile de France)	recevoir et gérer les dons, libéralités, biens et droits de toute nature qui lui sont apportés à titre gratuit et irrévocable, en vue de l'accomplissement de ses œuvres et missions d'intérêt général à caractère culturel : exercer une mission d'intérêt général en créant et en exploitant en France un ou plusieurs centres culturels présentant au grand public des expositions d'art contemporain (communément défini comme allant des années 1950 à nos jours) ; initier ou accompagner des projets de création artistique, de recherche artistique, ou d'éducation artistique ; créer et d'exploiter cette mission dans un ou plusieurs lieux, et sous tous supports de diffusion, notamment audiovisuels, électroniques et numériques ; conduire des actions de communication afin de faire connaître et promouvoir les actions et les projets soutenus, de prospecter d'informer les donateurs et le public et mettre en contact des porteurs de projets, des acteurs locaux et des bénéficiaires ; et, plus généralement, toutes opérations, sous quelque forme que ce soit, en France ou à l'étranger, pouvant se rapporter directement ou indirectement à l'objet ci-dessus ou à tous objets similaires ou connexes ou susceptibles d'être utiles aux actions ci-dessus ou d'en faciliter la réalisation et le développement ; conformément à la législation, le fonds de dotation Moca Paris est un organisme à but non lucratif.	indéterminée	exploitation de centres culturels: création du 1er musée d'art contemporain américain à Paris
PASSEURS D'ARTS	5/18/12	Paris (Ile de France)	soutenir des initiatives vouées à transmettre et promouvoir les meilleures formes d'art auprès des enfants et des jeunes, notamment dans les zones sensibles, afin de développer l'égalité des chances et le progrès social.	indéterminée	transmettre l'art aux générations futures, idée que "les arts sauvent", offrir l'art à ceux qui en ont le plus besoin
IRIS2012	3/28/12	Hauts-de-Seine (Île-de-France)	promouvoir des manifestations artistiques en une confrontation d'univers différents : les mondes artistiques, œcuméniques, économiques et sociétaux ; valoriser des espaces d'exposition ou patrimoines artistiques appartenant à des collectivités publiques, des entreprises ou des particuliers par une approche différenciée et la création de thématiques transculturelles.	indéterminée	
FONDS DE DOTATION EXXELIA	1/2/12	Paris (Ile de France)	mission d'intérêt à caractère culturel et philanthropique consistant à valoriser le patrimoine industriel français à travers l'organisation de manifestations culturelles (exposition, événement, mouvement, notion, théâtre, concert, tableau, sculpture, performances...) relatives aux progrès techniques et scientifiques et aux métiers de l'industrie.	Illimitée	
FONDS DE DOTATION POUR LES ARCHIVES DE L'ART CONTEMPORAIN ET DE LA CRITIQUE D'ART.	3/2/12	Ille-et-Vilaine (Bretagne)	promotion et connaissance de l'art contemporain, des archives de l'art contemporain et de la critique d'art française et internationale par toutes actions diligentées par les Archives de la critique d'art, association ci-dessus désignée, et notamment le soutien à l'acquisition et à la valorisation de collections documentaires.	indéterminée	

Nom	Date de déclaration	Département	Objet	Durée	Mots clés
MECENES DE NORMANDIE	2/1/12	Calvados (Basse-Normandie)	assister des ISBL dans l'accomplissement de leurs missions d'intérêt général après appel à projets ; culture : soutenir l'aide à la création, la diffusion, la production, l'édition, l'exposition d'œuvres sur tous supports ; soutenir la professionnalisation d'artistes et les résidences ; étendre la solidarité : soutenir les structures d'aide aux plus démunis, de réinsertion, de lutte contre l'exclusion, contre la pauvreté ou l'illettrisme ; protéger l'environnement : soutenir la protection du milieu naturel, des espèces, de la biodiversité, l'éducation à l'environnement ; favoriser l'exercice du sport : soutenir la réinsertion ou la prévention par le sport, les clubs ou les fédérations ; réaliser les activités suivantes : développer la philanthropie et le mécénat de proximité en région normande ; promouvoir et valoriser le mécénat de toutes les entreprises de la région, des artisans, des professions libérales et des particuliers au sein d'un même réseau ; développer l'attractivité du territoire et renforcer l'intérêt pour la Normandie.	Illimitée	

Nom	Date de déclaration	Département	Objet	Durée	Mots clés
INSTITUT POUR L'ART ET L'AMOUR IAA	1/26/12	Paris (Ile de France)	<p>en qualité d'organisme d'intérêt général à but non lucratif à caractère culturel et philanthropique , favoriser et mettre en œuvre toute manifestations, actions, expressions culturelles glorifiant l'amour à travers les arts (sculpture, peinture, cinématographie, littérature...) ; en conséquence, l'institut pourra recevoir et gérer, en les capitalisant, les biens et droits de toute nature qui lui sont apportés à titre gratuit et irrévocable, en vue de les redistribuer à tout œuvre contribuant à l'objet défini ci-dessous, identifiés par le conseil d'administration comme des projets dits « éligibles ». Il pourra, à cette fin, prendre en charge des dépenses de toute nature et ainsi : financer tout investissement et notamment les études préalables à l'installation, puis la construction, l'aménagement, la prise à bail de tout lieu destiné à réaliser des manifestations culturelles et artistiques autour du thème de l'art et de l'amour ; soutenir et financer les actions des établissements d'intérêt général et notamment celles mises en œuvre par l'association le Jardin des Amoureux en faveur de l'acquisition d'œuvre du sculpteur suédois Gudmar Olovson, ainsi que toute œuvre ou document ayant trait aux thèmes universels de l'amour, du couple, de l'homme et de la femme, en France ou à l'étranger ; favoriser l'exposition de ces œuvres et mettre à la disposition du public ces documents, dans un ou plusieurs sites d'exception, situé en France ; financer la création, le développement et soutenir des œuvres ayant des objets analogues ; opérer la redistribution des revenus de la capitalisation de sa donation en capital aux organismes ayant un objet similaire ; collecter et capitaliser des libéralités qui lui sont consenties de manière irrévocable, recueillir directement ou par l'intermédiaire d'associations ou de fondations, les dons d'œuvres traduisant l'amour aux différents étapes de la vie et procéder à l'acquisition d'œuvres d'artistes réputés pour la qualité de leur travail ou leur sensibilité, notamment des œuvres du sculpteur suédois Gudmar Olovson et participer à toutes autres opérations à but non lucratif.</p>	indéterminée	

Nom	Date de déclaration	Département	Objet	Durée	Mots clés
FONDS DE DOTATION GILLES CARON	1/11/12	Paris (Île-de-France)	soutenir les actions de sauvegarde et de valorisation du patrimoine journalistique, culturel et historique que constitue l'intégralité de l'œuvre du photographe Gilles Caron, et ce, afin de le communiquer et de le diffuser, par tous modes et procédés dans le respect des prérogatives d'ordre moral de l'auteur, à la collectivité en général et, plus particulièrement aux chercheurs, aux conservateurs de musées, aux commissaires d'exposition, aux éditeurs, ainsi qu'à la presse ; créer un prix de photojournalisme dans l'esprit de Gilles Caron, c'est-à-dire en assurant, d'une part, la défense et le respect des droits fondamentaux en matière de liberté d'expression et de liberté de la presse et, d'autre part, en transmettant les valeurs du photographe s'agissant de l'éthique et de la déontologie dans la profession ; recueillir des financements pour la réalisation de ces différents travaux ; accomplir et entreprendre toutes opérations susceptibles de faciliter la réalisation de projets répondant à son objet et notamment assister et soutenir l'association Gilles Caron et/ou toute autre personne morale à but non lucratif, concourant par son activité ou ses missions à maintenir l'unité de l'œuvre, à en assurer la conservation, ainsi que son inventaire, sous toutes ses formes (négatifs, diapositives, planches de contact, films audiovisuels, tirages de collection, fichiers numériques...).	indéterminée	
FONDS DE DOTATION VINCENT TREU	12/17/11	Aisne (Picardie)	conduire directement toute mission d'intérêt général à caractère culturel dont l'action sera plus particulièrement orientée autour du développement et de la promotion de la sculpture monumentale sous toutes ses formes ; soutenir tout organisme dont l'activité principale est l'organisation d'expositions d'art contemporain.	Illimitée	
FONDS DE DOTATION SYLLA TATI CAAP ONLUS INTERNATIONAL	11/16/10	Alpes-Maritimes (Provence-Alpes-Côte-d'Azur)	promouvoir en Europe la culture, les arts africains, par des expositions, des conférences, des séminaires, par le théâtre, le cinéma, la musique et la gastronomie ; promouvoir la solidarité internationale dans la lutte quotidienne contre toutes formes de sous-développement et de discrimination, par le soutien aux projets de solidarité de Afrika Art Culture, des autres associations Caap Onlus et Ong Caap Afrila.	Illimitée	
TERRITOIRES OF ARTS	8/24/10	Paris (Ile de France)	assurer la captation de représentations d'œuvres d'art sous diverses formes, de cultures et de civilisations à travers le monde ; rassemblement de ces sources sous forme de collections distinctes et indépendantes ; mise à disposition du plus grand nombre au travers de différents médias ou moyens de diffusion ; conception et réalisation d'ouvrages filmés pour promouvoir les différentes collections à travers le monde.	Illimitée	
FONDS DE DOTATION BIENNALE DE LYON	7/20/11	Rhône (Rhône-Alpes)	soutenir et conduire toute mission d'intérêt général à caractère culturel dont l'action sera plus particulièrement orientée autour du développement de l'art contemporain et du spectacle à Lyon et en région Rhône-Alpes et, plus particulièrement, autour de la danse, sous toutes ses formes.	Illimitée	

Nom	Date de déclaration	Département	Objet	Durée	Mots clés
FONDS DE DOTATION HELENE ET EDOUARD LECLERC	7/8/11	Finistère (Bretagne)	soutenir et conduire toute mission d'intérêt général à caractère culturel en contribuant à une meilleure valorisation et une plus grande diffusion de la culture dans notre société, en rendant accessible ses productions à un large public et en favorisant toute initiative pédagogique, toute formation, tout débat, toute exposition ou projection servant cette noble cause.	Illimitée	<i>Date de la modification des statuts : 17 février 2012.</i>
FONDS POUR LE DESSIN CONTEMPORAIN	4/5/11	Paris (Ile de France)		Illimitée	
FONDS DE DOTATION POUR LE DEVELOPPEMENT DU GRAND PARIS CULTUREL	2/21/11	Paris (Ile de France)	soutenir et conduire toute activité d'intérêt général, à caractère culturel, artistique, éducatif ou social, contribuant au développement de la dimension culturelle du Grand Paris, qui a vocation à devenir la plus importante métropole culturelle mondiale.	indéterminée	
FONDS MEMOIRE DE LA CREATION CONTEMPORAINE	2/11/11	Paris (Ile de France)	préserver et valoriser la mémoire de la création contemporaine ; les moyens d'action du fonds de dotation sont notamment des actions de pérennisation et de redistribution des biens et œuvres acquis par legs ou donation via leur dépôt, de maintien du patrimoine culturel et de son accès au public par des actions de conseil auprès des artistes et de leur ayants droit et de diffusion de ce patrimoine auprès d'un large public par le soutien à une politique de valorisation scientifique et artistique.	indéterminée	
FONDS GEORGE DESVALLIÈRES	12/10/10	Paris (Ile de France)	le fonds de dotation George Desvallières, fondé par Mme Catherine Ambroselli de Bayser, a pour objet de prodiguer, promouvoir et divulguer les œuvres de George Desvallières (1861-1950) ; il pourra accomplir toute acte nécessaire à son fonctionnement et, généralement, pourra entreprendre toutes opérations connexes ou accessoires à l'objet ci-dessus, ou susceptibles d'en faciliter la réalisation.	5 ans	
CALYPSO	8/12/10	Charente (Poitou-Charentes)	recevoir et gérer, en les capitalisant, des biens et droits de toute nature qui lui sont apportés à titre gratuit et irrévocable. Il affecte les revenus desdits biens et droits au financement et à la réalisation d'une ou plusieurs missions d'intérêt général dans le cadre des activités suivantes qu'il met en œuvre : le fonds de dotation Calypso soutient les actions initiées et conduites par le fondateur, qui contribuent à l'animation culturelle de la région Poitou-Charentes en favorisant l'ouverture à la culture et à l'éducation à l'image pour tous notamment à travers l'organisation d'expositions, de manifestations et d'initiatives de toute nature, plus particulièrement axées sur l'art contemporain. Le présent fonds peut également soutenir, initier et conduire directement des actions de toute nature contribuant à l'animation culturelle de la région Poitou-Charentes telle que définie ci-dessus.	Illimitée	

Nom	Date de déclaration	Département	Objet	Durée	Mots clés
MAGNUM PHOTOS	7/9/10	Paris (Île-de-France)	<p>assurer la mise en valeur et la divulgation auprès du public de l'œuvre des membres de l'agence Magnum Photos, vivants ou disparus, et à cet effet notamment établir, animer, maintenir et approfondir les liens entre toutes personnes ou établissements s'intéressant à ou souhaitant s'initier à leurs œuvres, afin notamment de les promouvoir auprès d'un large public ; entreprendre, diriger, coordonner et participer aux travaux, études et recherches consacrés à leurs œuvres, et ce dans un but notamment culturel et pédagogique, compte tenu des qualités artistiques qu'elles présentent et du patrimoine historique qu'elles constituent ; assurer la protection et la gestion des œuvres dont Magnum Photos est et sera propriétaire ou dépositaire, en particulier maintenir l'unité de ces œuvres, éviter leur dispersion et leur aliénation, en assurer la conservation et l'inventaire, en vue notamment de les rendre accessibles au public, qu'il s'agisse : de l'œuvre photographique sous toutes ses formes (négatifs originaux, simili négatifs, planches de contact, tirages de collection, tirages d'exposition, épreuves de travail, positifs couleurs, fichiers numériques...), des archives de ses membres liées au processus de création, de la prise de vue à la diffusion de l'œuvre photographique, notamment par la mise en valeur de fonds documentaires (planches de contact avec marques d'édition, légendes des photographies, témoignages, editing, sélections, historiques des reportages, tirages de lecture, tirages réalisés en vue d'une impression, justificatifs de publications, collections de revues, correspondances, carnets de notes, maquettes de livres, livres épuisés, éditions de collections, éditions courantes, interviews écrites, enregistrements audios ou visuels), des archives de l'agence Magnum Photos (ouvrages collectifs, expositions collectives, mais également toutes correspondances et/ou documents qui permettent de comprendre le rôle central de l'agence Magnum Photos dans l'histoire de la photographie...), de l'œuvre cinématographique et audiovisuelle, de dessins et de peintures, de manuscrits et d'œuvres littéraires ; généralement d'œuvre artistique sous toutes ses formes (matrices originales, scannérisation, fichiers numériques et tous autres supports actuels ou futurs de l'œuvre) ; aux côtés du photographe sa vie durant, puis par l'exercice du droit moral dont elle serait rendue titulaire au décès du photographe, défendre l'œuvre de ses membres dans sa dimension morale, afin, notamment, de veiller au respect du nom, de la paternité de l'œuvre et du travail de ses membres, de prêter garde au respect de l'esprit des œuvres des photographes, de décider des conditions et procédés de divulgation des œuvres qui lui sont confiées, etc. Plus généralement, protéger et perpétuer l'esprit du collectif Magnum entre les générations successives, quelle que soit la nationalité des photographes concernés, le lieu où ils vivent, la période à laquelle ils ont été nommés membres de Magnum Photos, etc.</p>	4 années	

Nom	Date de déclaration	Département	Objet	Durée	Mots clés
FONDS POUR L'INNOVATION ET LA CREATIVITE A.R.T.S	6/2/10	Alpes-Maritimes (Provence-Alpes-Côte-d'Azur)	œuvrer à l'intersection des arts, de la recherche, des technologies et des sciences en encourageant et en stimulant l'innovation et la créativité. Il est le lieu où se rencontrent et travaillent ensemble à des projets d'intérêt général les artistes, les chercheurs, les scientifiques et les entreprises venus du monde entier.	99 années	
FONDS POUR L'ENTREPRENEURIAT CULTUREL	5/26/10	Rhône (Rhône-Alpes)	soutenir par tous les moyens matériels et humains, techniques ou financiers, les actions d'intérêt général dans le domaine culturel et animées par un esprit entrepreneurial ; promouvoir l'entrepreneuriat culturel et contribuer à son développement ; les actions du fonds auront notamment pour objectif d'aider des projets culturels de qualité, innovants, mais qui ont des difficultés à naître ou à se pérenniser.	Illimitée	
DONNE-MOI MA CHANCE	4/27/10	Paris (Île-de-France)	assurer la promotion des jeunes talents artistiques et sportifs en l'associant en France et à l'international ; à cette fin, il collecte des fonds, organise et soutient des actions d'intérêt général permettant de faire connaître au grand public de jeunes talents artistiques ou de jeunes talents sportifs résidant en Europe ou en Afrique. Ce fonds est un fonds de dotation mixte, autrement dit à la fois opérationnel et redistributeur.	Illimitée	
UN CHATEAU POUR UN ARTISTE	4/9/10	Gironde (Aquitaine)	assurer la promotion de l'art contemporain en l'associant au patrimoine en France ; à cette fin, collecter des fonds, organiser et soutenir des actions d'intérêt général permettant de faire connaître au grand public des artistes d'art contemporain dans des propriétés privées, des demeures et monuments historiques ouverts au public. Ce fonds est un fonds de dotation opérationnel.	indéterminée	
LES AMIS D'ARTISTES EN MOUVEMENT	3/25/10	Paris (Île-de-France)	recevoir et gérer, en les capitalisant, les biens et droits de toute nature qui sont apportés au fonds à titre gratuit et irrévocable, en vue de soutenir toute œuvre ou action d'intérêt général à caractère artistique et culturel et plus particulièrement toute activité de création, production et diffusion de spectacle vivant interdisciplinaire s'adressant à un public le plus large possible. Il pourra accomplir tout acte à but non lucratif nécessaire à son fonctionnement et à la réalisation de ses missions. A ce titre, le fonds intervient en qualité de fonds relais.	indéterminée	
FONDS CLAUDE MILCENDEAU	3/24/10	Vendée (Pays-de-la-Loire)	soutenir toute action d'intérêt général tendant à mettre en valeur des œuvres d'art et le patrimoine culturel artistique, et plus particulièrement les sculptures et peintures. A ce titre, le fonds de dotation pourra prêter ou louer lesdites œuvres à des musées. En conséquence, recevoir et gérer, en les capitalisant, des biens et droits de toute nature qui lui sont apportés à titre gratuit et irrévocable, afin d'assurer cette mission.	indéterminée	

Nom	Date de déclaration	Département	Objet	Durée	Mots clés
FAIRE VIVRE LE COMOEDIA ET LA CULTURE À BREST	1/21/10	Finistère (Bretagne)	soutenir et conduire toute mission d'intérêt général à caractère culturel et éducatif concourant à la mise en valeur du patrimoine artistique et à la diffusion de la culture sur la ville de Brest et ses proches environs, notamment par la rénovation du Comoedia, lieu de diffusion de la culture auquel sont attachés de très nombreux Brestois.	indéterminée	
INTERFACES	10/23/09	Bas-Rhin (Alsace)	promouvoir et soutenir le développement et la création artistique dans le domaine des arts visuels.	99 années	
FONDS DE DOTATION MARIUS ET GALA LAUVIGE	9/30/09	Vaucluse (Provence-Alpes-Côte-d'Azur)	promouvoir le développement économique des TPE-PME ; accompagner des initiatives artistiques par du mécénat culturel ; participer à des actions humanitaires.	25 ans	
CONSORTIUM UNLIMITED	11/16/09	Côte-d'Or (Bourgogne)	recevoir et gérer les biens ou droits de toute nature qui lui seront apportés, à titre gratuit et irrévocable en vue de la réalisation d'une mission d'intérêt général de soutien à l'art contemporain, par sa promotion, sa diffusion et la formation de ses acteurs, et par l'assistance à l'association (loi 1901) Le Coin du miroir (gestionnaire de centre d'art Le consortium à Dijon).	Illimitée	
FONDS DE DOTATION CLAUDEL DIT FONDS CLAUDEL OU FUND CLAUDEL	10/15/09	Paris (Île-de-France)	soutenir toute œuvre ou action d'intérêt général à caractère social, culturel, éducatif et sportif. Centré sur le développement, la promotion et la sauvegarde de la création artistique contemporaine, le fonds a pour vocation la diffusion et la transmission de l'art dans toutes ses acceptations (l'édition, magazine, Internet, galerie d'art, maison d'artistes...).	illimitée	
FONDS DE DOTATION CLEMENTINE DE TALLEYRAND-PERIGORD	9/17/09	Paris (Île-de-France)	favoriser l'éducation par l'image en promouvant l'étude matérielle des images fixes ou animées créées par les photographes et les cinématographes depuis la promulgation en 1839 par Arago, au nom du gouvernement de la France, de l'invention de la photographie ; promouvoir la préservation des épreuves photographiques anciennes ; mettre en valeur le rôle de la ville de Paris dans l'histoire de la photographie et du cinéma ; encourager tout enseignement général fondé sur l'analyse et la critique de documents originaux ; mettre à disposition des artistes vivants et des étudiants en arts graphiques les œuvres photographiques des générations qui les ont précédés ; faciliter la mise à la disposition des chercheurs et l'accès au public des patrimoines photographiques et cinématographiques privés, en assistant les collectionneurs ou détenteurs d'archives ou d'œuvres en fournissant un appui logistique pour sauvegarder, conserver, prêter et faire connaître les œuvres et documents en leur possession y compris des œuvres visuelles ayant précédé l'invention de la photographie.	Indéterminée	
FONDS MEDITERRANEEEN POUR LA CULTURE	7/24/09	Paris (Île-de-France)	le Fonds méditerranéen pour la culture s'inscrit dans le cadre du projet d'union pour la Méditerranée ; financer les projets sélectionnés par le conseil culturel de l'union pour la Méditerranée.	6 ans	

Nom	Date de déclaration	Département	Objet	Durée	Mots clés
PHILANTHROPS	5/27/09	Indre-et-Loire (Centre)	initier et soutenir des actions concrètes et innovantes dans les domaines de la solidarité internationale, de la culture, de l'économie solidaire et de l'environnement.	illimitée	
FONDS AGNÈS TROUBLÉ, DITE AGNÈS B.	5/29/09	Paris (Île-de-France)	Financer trois domaines d'action respectivement consacrés à la culture et la création artistique, à l'action sociale et humanitaire, à l'écologie et au développement durable ; il pourra accomplir tout acte nécessaire à son fonctionnement et, généralement, pourra entreprendre toutes opérations connexes ou accessoires à l'objet ci-dessus, ou susceptibles d'en faciliter la réalisation.	5 ans	
		47/77 fonds sont en Ile de France		11 fonds limités + 3 à 99 ans	

11. Analyse des missions d'intérêt général des fonds de dotation

Soutien à un artiste et son oeuvre en particulier	Soutien à un courant artistique ou une technique	Soutien à un acteur culturel (événement, lieu, collectivité...)	Soutien à l'art contemporain (dans une région, autour d'un thème...)
FDD Sosno	Le Pressionnisme FDP	Fonds des ateliers de Paris pour les métiers de la création	Bohème
FDD Piza	La Villa Datris	Fonds rive gauche-rive droite pour l'art contemporain	Marseille Art 2013-2020
FDD Willy Ronis		FDD arts d'Afrique	Rubis mécénat
Fonds Nicole-André Hambourg	Les beaux yeux	FDD du Palais de Tokyo	FDD de la Chartreuse
FDD Jacqueline Gougis	GravixFonds chanson pour l'art et le papier	Les Mécènes du Centquatre	Opus A
Fonds Georges Brunon	La cité des regards	FDD Art et recherche	Nature Addicts Funds
Fonds Michel Ciry	FDD Vincent Treu	Fonds du Louvre	Fonds culturel Arts & Ouvrages
Le chant du jour	Fonds pour le dessin contemporain	MOCA PARIS	FDD pour l'art du XXIème siècle
FDD Bernard Buffet	Interfaces	FDD Exxelia	FAME - France art marché économie
FDD Gilles Caron	FDD Clémentine de Talleyrand-Périgord	FDD Biennale de Lyon	FDD Jonas Netter
Fonds George Desvallières		FDD pour le développement du Grand Paris Culturel	Artutti
Magnum Photos		Faire revivre le commedia et la culture à Brest Consortium unilimited	FDD Marie-Thérèse Allier pour l'art contemporain Fonds Claude Milcendeau
			Proarti - fonds pour la création et la diversité culturelle en Europe
			Insula
			FDD du ministère de la culture - InPact
			Fonds pour l'innovation et la créativité
			Fonds mémoire de la création contemporaine
			FDD Hélène et Edouard Leclerc
			Territories of arts
			FDD Sylla Tati Caap
			Onlus International
			Institut pour l'art et l'amour IAA
			Mécènes de Normandie

Soutien à un artiste et son oeuvre en particulier	Soutien à un courant artistique ou une technique	Soutien à un acteur culturel (évènement, lieu, collectivité...)	Soutien à l'art contemporain (dans une région, autour d'un thème...)
			FDD pour les archives de l'art contemporain et de la critique d'art
			IRIS 2010
			Passeurs d'art
			Le Fonds Koral
			FDD de la Gouadeloupe
			FDD de l'association des artistes, peintres, architectes, graveurs, dessinateurs
			Calypso
			Fonds pour l'entrepreneuriat culturel
			Donne moi ma chance
			Un château pour un artiste
			Les amis d'artistes en mouvement
			Fonds Claude Milcendeau
			FDD Marius et Gala Lauvige
			FDD Claudel
			Fonds méditerranéen pour la culture
			Philanthrops
			Fonds Agnès Troublé dite Agnès B.
			Marco Fonds de dotation

12. Courrier type de demande de dépôt du rapport d'activités et des comptes des fonds de dotation à la Préfecture



PREFET DE PARIS

Direction de la modernisation et de l'administration
Bureau des libertés publiques et de la citoyenneté
Section des groupements associatifs
5, rue Leblanc – 75911 PARIS CEDEX 15
Affaire suivie par
@paris-idf.gouv.fr

Paris, le

Le préfet de Paris,

à

Monsieur le Président de Fonds de dotation

OBJET : Fonds de dotation « »
Dépôt du rapport d'activités et des comptes.

REFER : Votre envoi du

Conformément aux dispositions législatives et réglementaires en vigueur, j'accuse réception des documents comptables de l'exercice du fonds de dotation « » que vous m'avez transmis.

Dans le cas où vous n'y auriez pas procédé, je vous rappelle que ces comptes doivent obligatoirement être publiés sur le site internet de la direction de l'information légale et administrative (www.journal-officiel.gouv.fr) au plus tard dans un délai de 6 mois suivant l'expiration de l'exercice.

J'appelle enfin votre attention sur les dispositions législatives et réglementaires suivantes :

- les fonds de dotation souhaitant procéder à un appel à la générosité publique doivent obtenir une autorisation préfectorale préalable, et réaliser un compte annuel d'emploi des ressources collectées auprès du public annexé à leurs comptes.
- les fonds de dotation ne peuvent pas bénéficier de subventions publiques sauf autorisation ministérielle préalable.
- le rapport d'activités transmis chaque année doit obligatoirement comprendre le compte rendu de l'activité qui porte tant sur son fonctionnement interne que sur ses rapports avec les tiers, ainsi que les listes suivantes présentées de préférence sous la forme d'un tableau :
 - . liste des actions d'intérêt général financées et leurs montants
 - . liste des personnes morales bénéficiaires des redistributions et leurs montants
 - . liste des libéralités reçues ou un état néant.

13. Formulaire type à remplir par chaque fonds pour la préfecture

PREFECTURE DE PARIS ET D'ILE DE FRANCE

NOM DU FD :			
EXERCICE :		DATE DE L'ANALYSE :	
AGENTS EN CHARGE DU DOSSIER :			

CONSOPTIBILITE¹		TERME	
LIEN AVEC ORGANISME :			
MONTANT DOTATION :		MONTANT RESSOURCES	
DEPENSES D'IG :		DEPENSES FONCTIONNEMENT	

EXISTENCE DES DOCUMENTS	
Rapport d'activité	
- compte rendu de l'activité qui porte tant sur son fonctionnement interne que sur ses rapports avec les tiers	
- liste des actions d'intérêt général financées et leurs montants	
- liste des personnes morales bénéficiaires des redistributions et leurs montants	
- liste des libéralités reçues.	
Bilan	
Compte de résultat et l'annexe	
Rapport du commissaire aux comptes (ressources > 10 000 €)	
Publication des comptes sur le site de la DILA	

RAPPORT DU COMMISSAIRE AUX COMPTES ²	
Contient il les termes « réguliers / sincères » « image fidèle » ?	
Contient il des observations ?	

DOTATION	
Est elle supérieure à 1 000 000 € ?	

¹ La consomptibilité est le fait de prévoir statutairement la possibilité de consommer la dotation.

² Le fonds nomme un CAC dès lors que le montant annuel de ses ressources dépasse 10 000 euros en fin d'exercice.

Si oui existe t il un comité consultatif dans les statuts ?	
Dans le cas d'une dotation statutairement non consommable, y a t il eu consommation de la dotation ?	

NATURE ET MONTANT DES DEPENSES	
Les dépenses sont elles conformes à l'objet ? (certaines sont elles étrangères à l'objet ou à l'intérêt général...)	
Y a t il un lien/confusion entre les activités d'IG et les activités des fondateurs ?	
Y a t il des dépenses atypiques par leur nature ou leurs montant ? (frais de personnel, cadeaux, voyages charges de fonctionnement disproportionnés...)	

APPEL A LA GENEROSITE PUBLIQUE	
Y a t il eu une autorisation préfectorale d'AGP pour l'exercice concerné ?	
Y a t il un CER ?	
En cas d'absence du CER, y a t il dans le compte de résultat des ressources atypiques pouvant correspondre à de l'AGP ?	
En cas de doute, y a t il un AGP sur le site internet ?	

LIBERALITES	
Sont elles bien affectées dans la dotation et non dans les ressources ³ (pour le cas d'une dotation non consommable)?	
Y a t il des libéralités reçues alors que la liste des libéralités n'est pas donnée ou est un état néant ?	

SUBVENTIONS PUBLIQUES	
Le FD perçoit il des subventions publiques en ressources ou dans sa dotation ?	

³ Seules les libéralités recueillies dans le cadre d'une campagne d'AGP autorisée peuvent ne pas être affectées en dotation et consommées directement.

REALITE DE L'ACTIVITE	
Le FD respecte-t-il ses statuts et ses différentes règles de gouvernance ?	
Le FD rencontre-t-il des difficultés financières ?	
Le FD a-t-il une activité réelle (dotation, actions financées, fonctionnement effectif des organes délibérants) ?	
Le FD fait-il partie d'un groupe comprenant d'autres entités à but non lucratif (associations, fondations) ?	
Y a-t-il un lien entre le FD et d'autres structures de mécénat en terme de flux financiers ?	

SYNTHESE	
Y a-t-il concordance entre ce qui est décrit dans le rapport d'activité et les comptes ?	
Eléments de la situation du FD susceptibles de constituer de graves dysfonctionnements au sens de l'article 9 du décret du 11 février 2009 ?	
Autres éléments spécifiques de l'activité du FD ?	
La situation justifie-t-elle la communication de documents supplémentaires ?	
Une lettre d'observations est-elle justifiée ?	

VISA DU CHEF DE BUREAU

14. Exemples de FRAC nouvelle génération

FRAC Bretagne

© Odile Decq, ADAGP, Paris, Crédit photo : Roland Halbe / Région Bretagne



FRAC Centre



FRAC PACA



15. Le CNAP'N, © CNAP, © Trafik



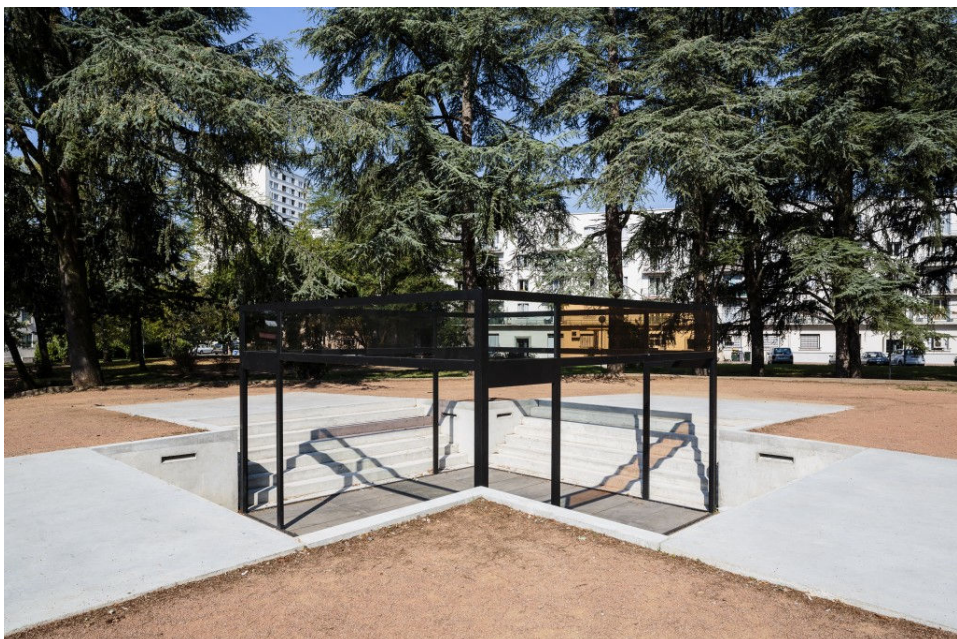
16. Projet 8^{ème} art

Kiosk, Karina Bish, 2014

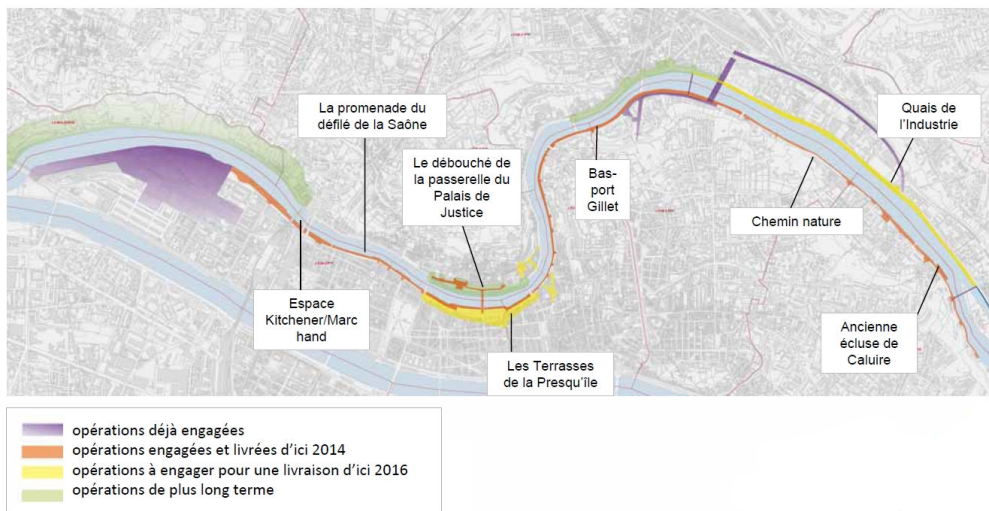


Quatre vitrines pour un patio, de Armando Andrade Tudela

© 2011, Réalisation Agence KN

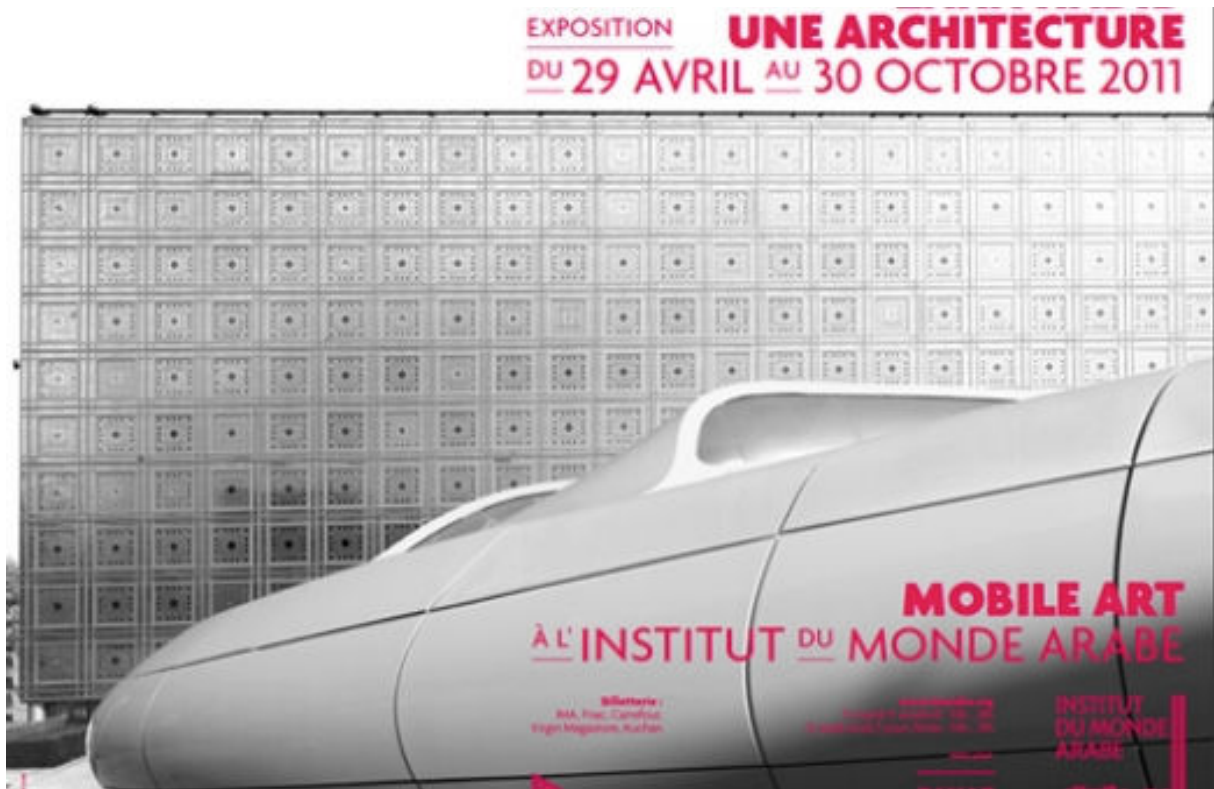


17. Projet d'art public des Rives de Saône



© Grand Lyon

18. Le *Mobile Art*, Institut du Monde Arabe, 2011



© Vincent Germond / AIA Productions, 2010

19. *Monochrome for Paris*, Nancy Rubins, 2013, dans le cadre du projet d'accompagnement du tramway à Paris, dans le 13^{ème} arrondissement



© Nicolas Thouvenin

20. Affaire de l'œuvre d'art de la Commune d'Hayange



© Jean Christophe Verhaegen AFP

21. *Long Term Parking*, Arman, œuvre réalisée sur un ex-terrain de la fondation Cartier, 1982



© Arman Studio 2008, François Fernandez, Jean Ferrero

22. Extrait du cahier des charges de l'appel d'offre relatif à la conception d'une œuvre d'art dans le 13^e arrondissement de Paris par la SEMAPA

« La SEMAPA, Société d'économie mixte d'aménagement de Paris en charge du projet urbain Paris Rive Gauche, dans le XIII^e arrondissement de Paris, souhaite sélectionner un artiste en charge de concevoir et suivre la réalisation d'une intervention artistique sur un espace public stratégique de ce nouveau quartier.

Paris Rive Gauche est une grande opération d'aménagement urbain menée à l'initiative de la Ville de Paris. Le projet s'articule autour d'un concept fondateur, celui de la couverture des voies ferrées de la Gare d'Austerlitz qui permet d'assurer la continuité urbaine à l'échelle de Paris intra-muros mais aussi du territoire élargi aux communes limitrophes. Cet ancien territoire industriel marqué par la présence importante des voies ferrées et bordé par la Seine est devenu en quelques années un véritable « morceau de ville » où logements, bureaux, universités, écoles, commerces, équipements publics et espaces verts s'imbriquent et se complètent pour former de nouveaux quartiers parisiens.

A proximité de la Bibliothèque nationale François Mitterrand, un nouvel espace public est en cours de création. Conçu en totalité au-dessus des voies ferrées, il permettra de créer une liaison transversale forte vers le 13^eme, au sud, et vers la Seine, au nord. Bordé, d'une part, par un bâtiment de logements, bureaux, commerces, conçu par l'architecte Rudy Ricciotti (en cours de réalisation) et, d'autre part, par un futur programme de logements qui sera livré en 2017, ce nouvel espace public accueillera une « guinguette » / espace culturel qui contribuera à son animation.

Cet espace public en construction vient en prolongement d'un autre espace de passage et de rencontre : la place du MK2. L'Avenue de France articule et lie ces deux territoires.

Ouverte à tous les registres de création, l'œuvre que la SEMAPA souhaite s'appuiera sur les particularités et l'évolution du territoire et permettra d'affirmer et de conforter l'attractivité et la centralité de cette nouvelle liaison urbaine et, plus largement, de ce quartier en mutation.

Elle permettra également de mettre en relation des espaces publics significatifs qui sont déjà des lieux propices aux pratiques économiques, culturelles et sociales. »

EXTRAIT DU CAHIER DES CHARGES ARTISTE

Pour l'attribution du marché, la SEMAPA choisira l'offre qu'elle juge économiquement la plus avantageuse au regard des critères pondérés suivants :

1. Créativité et qualité artistique de l'œuvre au regard des orientations de la commande, de l'analyse du site réalisée (45%).
2. Coût estimé de l'œuvre (30%)
3. Mise en œuvre du projet (25%) au regard notamment de :
 - * du respect des contraintes
 - * des garanties de pérennité et des dispositions de maintenance présentées
 - * de la méthodologie de conception, de fabrication, de transport et d'installation exposée
 - * du planning de la réalisation proposée par l'artiste

Il est précisé que les concurrents devront respecter les suggestions techniques préconisées par la SEMAPA dans le cahier des charges « orientations pour une commande artistique » (critère éliminatoire).

23. *Les terrasses*, Kader Attia, 2013, Marseille provence 2013, Digue du large, © mp2013



24. Exposition Architectones de Xavier Veilhan sur le toit de la Cité radieuse, © Veilhan, ADAGP, Paris, 2013



25. Œuvres du site de Rochetaillée, projet d'art public des Rives de Saône :
Beautiful Steps, Lang&Baumann ; *La Génialithe*, Le Gentil Garçon ;
Trompe le monde, Didier Faustino, 2014



© ARTER

Art contemporain en Languedoc Roussillon



27. *Titled Arc*, Richard Serra, 1981



© David Aschkenas, Susan Swider

28. Exemples d'œuvres de *land art*



Rift, Michael Heizer, 1968



Annual Rings, Denis Oppenheim, 1968



Spiral Jetty, Robert Smithson, 1970

29. *Seven Diamonds*, Courbot, 2008, Tokachi Millenium Forest, Hokkaido, Japon



Seven Diamonds needs



30. *Crocodile*, Guillaume Renou, Bordeaux



© Guillaume Bonnaud

31. Exemples d'œuvres issues du programme des Nouveaux commanditaires, © Nouveaux commanditaires

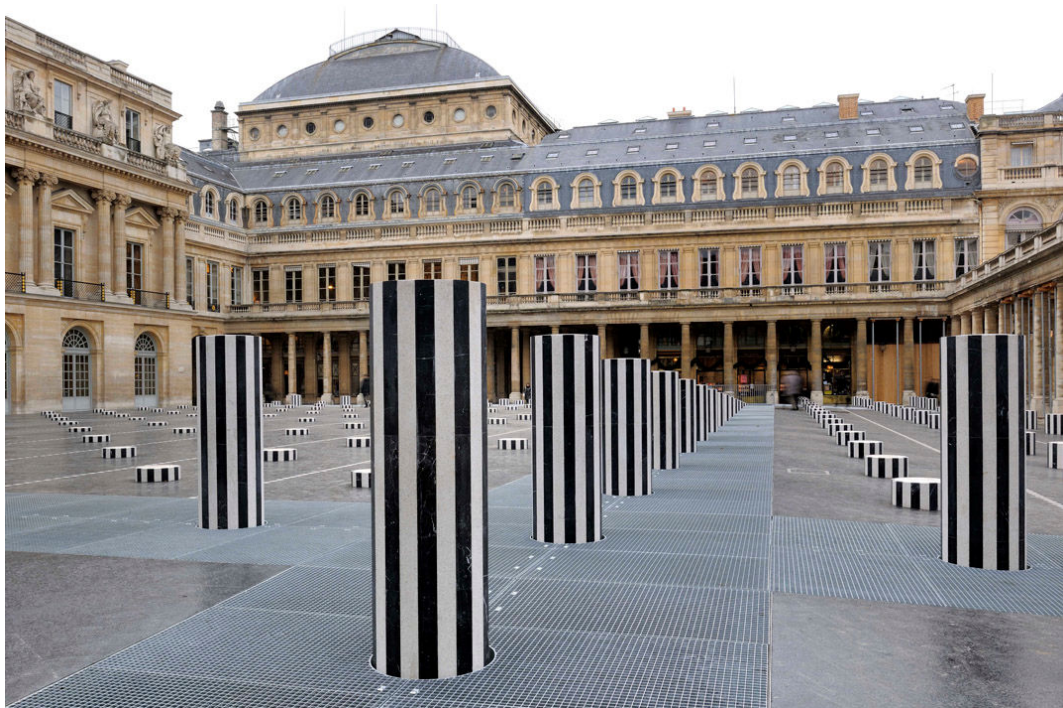


La Chapelle du souvenir, John Armleder, 2000



Le lavoir de Blessey, Rémy Zaugg, 1997-2007

32. Colonne de Buren, Palais Royal, 1986

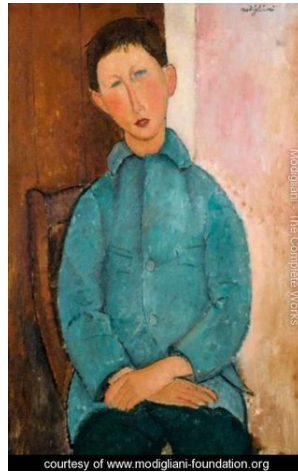


© DB / ADAGP Paris

33. Exemples d'œuvres vendues par la technique du *De-accessioning*



L'anniversaire, Marc Chagall, 1915



Le garçon à la veste bleue, Modigliani, 1919



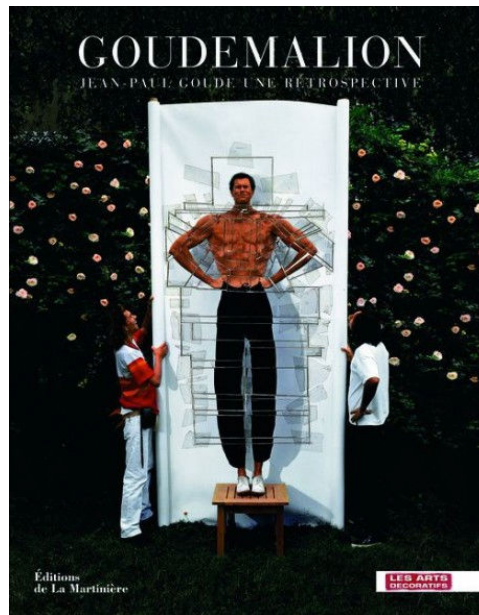
« *La fugue* », Kandinsky, 1914

34. La demeure du chaos, Thierry Ehrmann, St Romain en Mont d'or



© Demeure du Chaos

35. Musée des arts décoratifs de Paris : expositions Goudemalion (2012) et Coucou Bazar (2013)



© Musée des arts décoratifs

36. JR et le New York City Ballet, 2014, © JR



37. Exposition Photoquai, Musée du quai Branly, 2013



© Musée du quai Branly

38. Exposition d'œuvres de Loris Gréaud au Centre Georges Pompidou et au Louvre, (1) , 2013



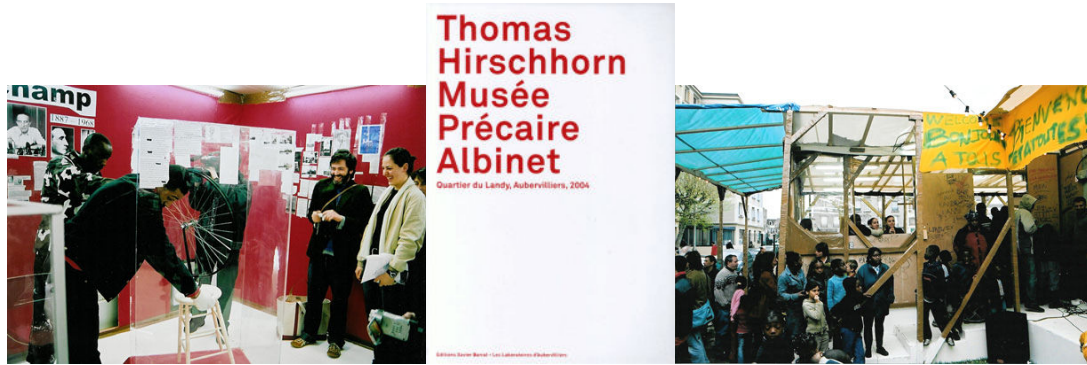
39. Tableau récapitulatif de l'Article 98A du Code général des impôts ©

Nadine Prod'homme Soltner

Nature de l'objet	Façon - Entièrement exécutés à la main par l'artiste	Nombre d'exemplaire limité	Signature de l'artiste	Exclusion
<i>Tableaux, collages et tableaux similaires, peintures et dessins</i>	OUI	Aucune précision légale (mais étant réalisée à la main, a priori chacune de ces œuvres est unique)	NON	- Dessins d'architectes, d'ingénieurs et tous dessins industriels et commerciaux, ou similaires, - articles manufacturés décorés à la main, toiles peintes pour décors de théâtre, fonds d'ateliers ou usages analogues, - illustrations (presse, publicité, audiovisuel, multimédia) qui sont destinées à illustrer des textes littéraires ou scientifiques, édités par une maison d'édition
<i>Gravures, estampes et lithographies originales</i>	OUI (une ou plusieurs planches entièrement exécutées à la main)	OUI	NON	A l'exception de tout procédé mécanique ou photomécanique.
<i>productions originales de l'art statuaire ou de la sculpture</i>	productions sont exécutées entièrement par l'artiste	Aucune précision légale (mais étant réalisée à la main, a priori chacune de ces œuvres est unique)	NON	- articles de bijouterie, d'orfèvrerie et de joaillerie, - Moulés pour fontes, productions artisanales, œuvres réalisées en série
<i>fontes de sculpture</i>	contrôlé par l'artiste ou ses ayants droit ;	fontes de sculpture à tirage limité à huit exemplaires + quatre épreuves d'artiste	NON	NON
<i>Tapisseries et textiles muraux</i>	faits à la main, sur la base de cartons originaux fournis par les artistes	de huit exemplaires de chacun d'eux		Articles confectionnés au moyen de tapisseries
<i>Céramiques</i>	Entièrement exécutée par l'artiste	Exemplaire unique	Signé par lui	NON
<i>Emaux sur cuivre</i>	OUI	Huit exemplaires	Signé par l'artiste ou l'atelier d'art	articles de bijouterie, d'orfèvrerie et de joaillerie ; NON
<i>Photographies</i>	prises par l'artiste, tirées par lui ou sous son contrôle	trente exemplaires, tous formats et supports confondus	Signées et numérotées	(les épreuves posthumes ne peuvent pas être considérées comme des œuvres d'art)

Ce qui figure en italique dans ce tableau correspond à des précisions jurisprudentielles ou doctrinales

40. Musée précaire Albinet, Thomas Hirshhorn



Artiste suisse, Thomas Hirschhorn est né à Berne en 1957, mais vit et travaille à Aubervilliers dans le quartier du Landy, où s'est réalisé le Musée Précaire Albinet. Son engagement milite en faveur de plus de justice et d'égalité. Il se refuse à l'astreinte exclusive des lieux culturels et tient à confronter son travail dans les musées, galeries commerciales, mais aussi dans la rue. Pour ce faire, il développe depuis une quinzaine d'années des projets dans l'espace public. Ses œuvres plastiques, sculpture ou construction, possèdent une esthétique pauvre et marginale, à partir de matériaux simples comme le carton, la bande adhésive ou le papier aluminium. Elles sont souvent conçues pour être montrées dans la rue. Thomas Hirschhorn veut être en accord avec l'espace public. Il estime cela difficile, mais nécessaire : « *en tant qu'artiste avec un projet dans l'espace public je dois donc forcément être d'accord avec la réalité* ». Il affirme: « *Le Musée Précaire Albinet veut être un manifeste concret sur le rôle de l'artiste dans la vie publique* ».

41. Exemples d'œuvres du programme d'art public de Rives de Saône dont le public fait usage



Les terrasses, Tadashi Kawamata, 2014, © ARTER

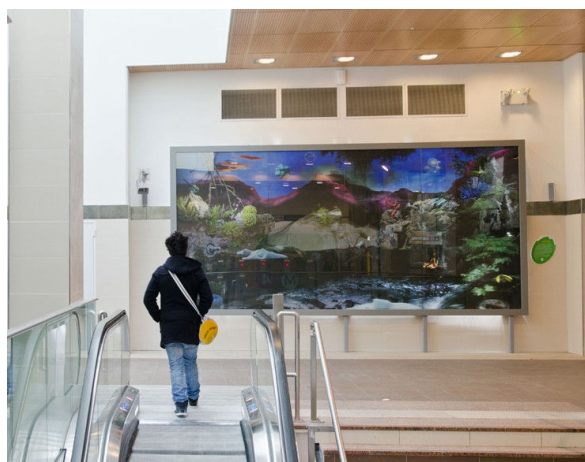
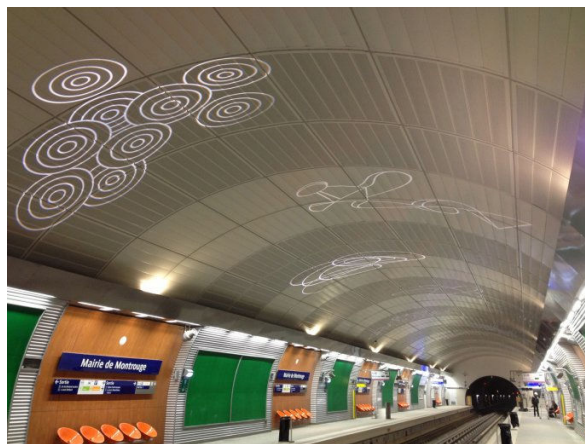


Le belvédère de Caluire, Jean-Michel Othoniel, 2014 © ITEM Corporate



Maison du projet, Didier Faustino, 2013

42. Hugues Reip, station Montrouge, projet RATP



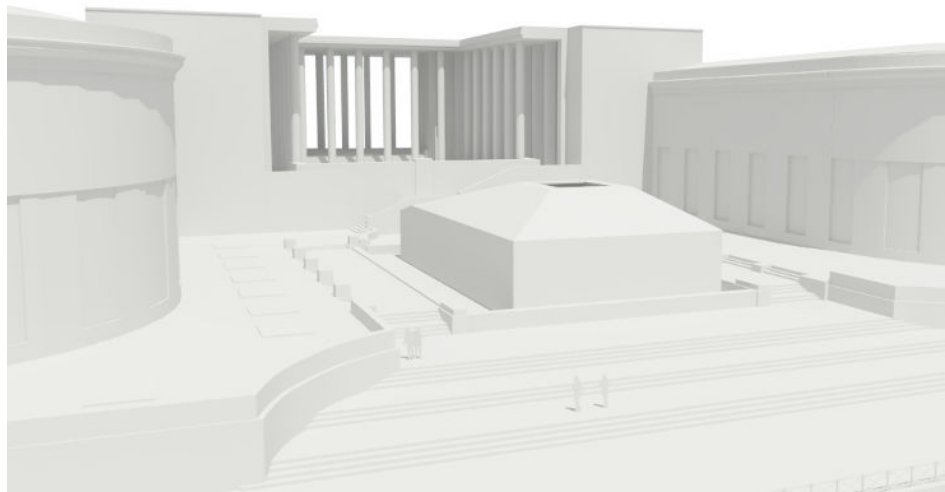
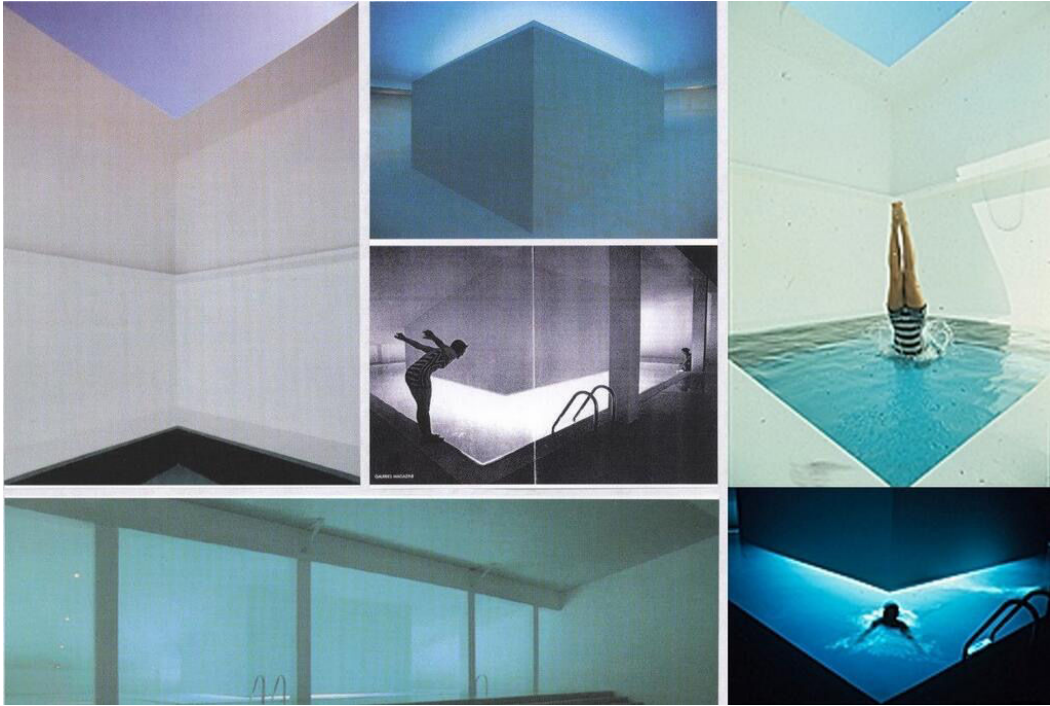
© Virginie Marielle

43. *Life is beautiful*, Fhrad Moshiri, 2009



© Guillaume Zicarelli

44. *Heavy Water*, James Turrell, 1992



© ARTER

45. Délibération n°2010-1666 du conseil de communauté urbaine du Grand
Lyon sur le projet Rives de Saône

REPUBLIQUE FRANCAISE



DEPARTEMENT DU RHÔNE

**EXTRAIT DU REGISTRE DES DELIBERATIONS
DU CONSEIL DE COMMUNAUTE**

Séance du **6 septembre 2010**

Délibération n° 2010-1666

commission principale : urbanisme
commission (s) consultée (s) pour avis :
commune (s) : Saint Germain au Mont d'Or - Saint Romain au Mont d'Or - Curis au Mont d'Or - Albigny sur Saône - Couzon au Mont d'Or - Collonges au Mont d'Or - Lyon 9° - Lyon 5° - La Mulatière - Genay - Neuville sur Saône - Fleurieu sur Saône - Rochetaillée sur Saône - Caluire et Cuire - Lyon 4° - Lyon 1er - Lyon 2°
objet : Projet directeur Rives de Saône - Projet d'Art public - Prestation de conseil et de direction artistique et technique pour la définition d'un programme d'Art public et la réalisation et l'insertion d'oeuvres d'art dans le cadre du réaménagement des Rives de Saône - Autorisation de signer l'accord-cadre mono attributaire Rives de Saône
service : Délégation générale au développement urbain - Direction de l'aménagement
Rapporteur : Monsieur Deschamps

Président : Monsieur Gérard Collomb

Nombre de conseillers en exercice au jour de la séance : 155

Date de convocation du Conseil : 27 août 2010

Secrétaire élu : Monsieur Marc Augoyard

Compte-rendu affiché le : 8 septembre 2010

Présents : MM. Collomb, Bret, Dame J., Reppelin, Da Passano, Buna, Mme Guillemot, MM. Charrier, Daclin, Calvel, Mme Vullien, MM. Kimelfeld, Crimier, Philip, Mme Pédrini, MM. Abadie, Arrue, Mmes Besson, David M., MM. Barge, Brachet, Charles, Colin, Sécheresse, Barral, Desseigne, Mme Dognin-Sauze, M. Crédoz, Mme Gelas, MM. Claisse, Bouju, Mme Peytavin, MM. Blein, Vesco, Mme Frih, M. Julien-Laferrière, Mme Ait-Maten, MM. Albrand, Appell, Ariagno, Augoyard, Mmes Bab-Hamed, Bailly-Maitre, M. Balme, Mme Bargoin, MM. Barret, Barthélémy, Mmes Baume, Benekadi, M. Bernard B, Mmes Bocquet, Bonniel-Chalier, MM. Bousson, Broliquier, Buffet, Chabrier, Mmes Chevallier, Chevassus-Masia, MM. Cochet, Corazzol, Coste, Coulon, Mme Dagorne, MM. Dame JC., David G., Desbos, Deschamps, Mme Dubos, MM. Ferraro, Flacornèche, Forissier, Fournel, Galliano, Genin, Gentilini, Geourjon, Gignoux, Gillet, Goux, Grivel, Guimet, Havard, Huguet, Imbert Y, Imbert A, Jacquet, Joly, Justet, Kabalo, Le Bouhart, Lebuhotel, Lelièvre, Léonard, Lévêque, Mme Levy, MM. Liung, Longueval, Louis, Lyonnet, Millet, Morales, Nissanian, Olivier, Mmes Palleja, Perrin-Gilbert, M. Petit, Mme Pierron, MM. Pili, Pilon, Plazzi, Réale, Roche, Mme Roger-Dalbert, MM. Rudigoz, Sangalli, Serres, Sturla, Suchet, Thévenot, Thivillier, Mme Tifra, MM. Touleron, Touraine, Uhirich, Mme Vallaud-Belkacem, M. Vergiat, Mme Vessilier, MM. Vial, Vincent, Vurpas, Mme Yéréman.

Absents excusés : Mme Elmalan (pouvoir à M. Plazzi), MM. Passi (pouvoir à M. Réale), Bernard R (pouvoir à Mme Gelas), Assi (pouvoir à M. Calvel), Chabert (pouvoir à M. Gignoux), Fleury (pouvoir à M. Galliano), Gléréan (pouvoir à M. Suchet), Mme Hamdiken-Ledesert (pouvoir à M. Nissanian), MM. Lambert (pouvoir à Mme David M.), Meunier (pouvoir à M. Forissier), Muet (pouvoir à M. Kabalo), Mme Pesson (pouvoir à M. Lebuhotel), M. Quiniou (pouvoir à Mme Bocquet), Mme Revel (pouvoir à M. Léonard), MM. Rousseau (pouvoir à M. Vergiat), Terrot (pouvoir à M. Gentilini), Turcas (pouvoir à M. Buffet), Vaté (pouvoir à M. Cochet).

Absents non excusés : MM. Rivalta, Brailard, Dumas, Mme Ghemri, MM. Giordano, Pillonel.

Séance publique du 6 septembre 2010**Délibération n° 2010-1666**

commission principale : urbanisme
objet : Projet directeur Rives de Saône - Projet d'Art public - Prestation de conseil et de direction artistique et technique pour la définition d'un programme d'Art public et la réalisation et l'insertion d'oeuvres d'art dans le cadre du réaménagement des Rives de Saône - Autorisation de signer l'accord-cadre mono attributaire Rives de Saône
service : Délégation générale au développement urbain - Direction de l'aménagement

Le Conseil,

Vu le rapport du 13 juillet 2010, par lequel monsieur le président expose ce qui suit :

La Communauté urbaine de Lyon a engagé un grand projet de reconquête urbaine des Rives de Saône dans toute la traversée de son territoire, soit 50 kilomètres de rives réparties sur 14 communes dont 5 arrondissements de Lyon. Ce projet majeur a fait l'objet d'une délibération, le 6 avril 2009.

Dans ce contexte, un projet d'Art public, global et cohérent, sur l'ensemble de la Saône grand lyonnaise va être mis en œuvre. Il s'agit de réaliser :

- un projet artistique qui s'intègre dans le programme d'aménagement d'ensemble et les projets qui le constituent, tout en en respectant les délais et les coûts,
- un projet artistique construit par un travail étroit entre les artistes, les maîtres d'œuvre et le maître d'ouvrage dès le démarrage des projets d'aménagement,
- un projet artistique, qui affirme un axe créativité/innovation fort, reconnu sur la scène de l'art contemporain et construit avec des experts nationaux voire internationaux,
- un projet artistique dont les modalités de mise en œuvre permettront l'obtention de financements publics (Communauté urbaine, Etat, Région) et privés, tout en conservant à la Communauté urbaine ses prérogatives de maître d'ouvrage.

Le projet Art public sera totalement intégré au projet directeur Rives de Saône. Il viendra en renforcer le sens, la cohérence, la lisibilité et confortera la vision d'ensemble.

La mise en œuvre de ce projet passe par la sélection d'une équipe de direction artistique et technique complète, qui définira le concept général du projet Art public et déterminera avec la maîtrise d'ouvrage le type d'interventions artistiques et leur localisation sur les Rives de Saône. Elle proposera les artistes pressentis, assurera la production et l'insertion des œuvres, et aura également pour mission d'être force de proposition pour la stratégie et les actions de concertation et médiation autour du projet Art public.

Une dizaine d'œuvres seront réalisées dans le cadre de ce marché.

Le présent rapport a pour objet l'autorisation à donner à monsieur le Président de signer l'accord-cadre mono attributaire, Rives de Saône - Prestation de conseil et de direction artistique et technique pour la définition d'un programme d'Art public et la réalisation et l'insertion d'œuvres d'art dans le cadre du réaménagement des Rives de Saône.

Cet accord-cadre donnera lieu à la signature :

- d'un marché subséquent pour préciser le concept global et sa déclinaison par site,
- d'un marché subséquent pour la rédaction de textes et notices scientifiques, la concertation sur le projet global,
- des marchés subséquents pour la conception des œuvres par site,
- des marchés subséquents pour la production et l'implantation des œuvres de chaque site.

Cet accord-cadre a été passé selon la procédure adaptée prévue à l'article 30 du code des marchés publics.

Cet accord-cadre a fait l'objet d'une mise en concurrence par procédure adaptée restreinte suite à l'avis d'appel public à la concurrence envoyé à la publication du Bulletin officiel des annonces de marchés publics (BOAMP) et au Journal officiel de l'Union européenne (JOUE), le 26 février 2010. L'avis d'appel public à la concurrence a par ailleurs été publié dans les revues spécialisées suivantes : Le journal des arts ; Libération ; Télérama.

Le 19 avril 2010, le représentant du pouvoir adjudicateur a désigné les 5 candidats admis à présenter une offre.

Dans le respect des articles 30, 53 et suivants, et 76 du code des marchés publics, la commission d'appel d'offres, lors de sa séance du 9 juillet 2010, a attribué l'accord-cadre au groupement Art public contemporain/AIA productions.

Une prime de 10 000 € nets de taxes sera versée aux candidats dont l'offre a été jugée conforme.

Pour le candidat attributaire du marché, la rémunération du marché tiendra compte de la prime reçue.

Le présent rapport concerne l'autorisation à donner à monsieur le Président pour signer le marché, conformément aux articles L 2121-29 et L 2122-21 du code général des collectivités territoriales ;

Vu ledit dossier ;

Où l'avis de sa commission urbanisme ;

DELIBERE

1° - Autorise monsieur le Président à signer l'accord-cadre et les marchés subséquents correspondants pour la prestation de conseil et de direction artistique et technique pour la définition d'un programme d'Art public et la réalisation et l'insertion d'œuvres d'art dans la cadre du réaménagement des Rives de Saône et tous les actes contractuels y afférents avec le groupement Art public contemporain/AIA productions pour un montant maximum de 5 000 000 € HT.

2° - Autorise le versement d'une prime de 10 000 € nets de taxes aux groupements suivants :

- La Fonderie Evénements Publics mandataire du groupement avec l'Agence Pièces Montées,
- The Art Observer mandataire du groupement avec Gloria Moure,
- Le Consortium - Le coin du miroir,
- Art entreprise SARL Argal.

3° - Les dépenses correspondantes seront imputées sur les crédits inscrits et à inscrire au budget principal de la Communauté urbaine - exercices 2010 et suivants - compte 622 800 - opération n° 2082.

Et ont signé les membres présents,
pour extrait conforme,
le président,
pour le président,

46. Passerelles de Tadashi Kawamata à Bordeaux dans le cadre de l'exposition Evento, et à Lyon dans le cadre de l'aménagement des Rives de Saône



47. *Les habitants*, Xavier Veilhan

Cité internationale de Lyon, 2006



© ARTER

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES GÉNÉRAUX, TRAITÉS, MANUELS & COURS

AUBERT JL., SAVAUX E.

Introduction au droit, 14^{ème} édition, Dalloz, Paris, 2012

AUBY Jean-Marie, AUBY Jean-Bernard, BON Pierre

Droit administratif des biens, 5^e édition, Dalloz, Paris, 2007

AUBRY Charles, RAU Charles Frédéric

Droit civil français, 7^e édition, Librairies techniques, Paris, 1968

BENABENT Alain

Droit civil, les contrats spéciaux, civils et commerciaux, 9^e édition, Montchrestien, Paris, 2011

BERNAULT Carine, CLAVIER Jean-Pierre

Dictionnaire de droit de la propriété intellectuelle, Ellipses, Paris, 2008

CARBONNIER

Droit civil volume II, les biens, les obligations, Paris, PUF, 2004

CHEROT Jean-Yves

Droit public économique, 2^e édition, Economica – corpus droit public, Paris, 2007

COLSON Jean-Philippe, IDOUX Pascale

Droit Public économique, 5^e édition, LGDJ Lextenso éditions, Paris, 2010

DEMOGUE René

Essai critique pour servir d'introduction à l'étude des obligations, A. Rousseau, Paris, 1911

GHESTIN Jacques

Traité de droit civil, la formation du contrat, 3^e édition, LGDJ, Paris, 1993

HAURIOU

Précis de droit administratif, 11^e édition, Sirey, Paris, 1927

MALAURIE Philippe

Cours de droit civil, les contrats spéciaux, civils et commerciaux, 12^e édition, Paris, éditions Cujas, 1998

MAZEAUD

Leçons de droit civil, les principaux contrats, 7^e édition, Montchrestien, Paris, 1987

MESTRE Jacques, PRIETO Catherine

Regards croisés sur les principes du droit européen du contrat et sur le droit français, PUF d'Aix-marseille, Aix-en-Provence, 2003

MORAND-DEVILLER

Droit administratif des biens, 6^e édition, Montchrestien, Paris, 2010

PLANIOL, RIPERT

Traité élémentaire de droit civil, LGDJ, Paris, 1946

PORCHY-SIMON Stéphanie

Les obligations, droit civil 2^e année, 6^e édition, Dalloz Hypercours, Paris, 2010

PUIG Pascal

Contrats spéciaux, Editions Dalloz, Hypercours, Paris, 2009

RAY Jean-Emmanuel

Droit du travail, droit vivant, 2010/2011, 19^e édition, Editions Liaisons, Rueil-Mal-maison, 2010

RICHER Laurent

Droit des contrats administratifs, 6^e édition, LGDJ Lextenso éditions, Paris, 2008

ROLLAND

Précis de droit administratif, 9^e édition, Dalloz, Paris, 1947

VERMELLE Georges

Droit civil, les contrats spéciaux, 5^e édition, Editions Mementos Dalloz, Paris, 2006

ZENATI Frédéric

Les biens, PUF, Paris, 2008

II. OUVRAGES DE PROPRIETE INTELLECTUELLE

BERTRAND André

Le droit d'auteur et les droits voisins, 2^e édition, Dalloz, Paris, 1999

BINCTIN Nicolas

Droit de la propriété intellectuelle, LGDJ, Paris, 2010, p481 à 497 (le domaine public)

BLANC Nathalie

Les contrats du droit d'auteur à l'épreuve de la distinction des contrats nommés et innommés, Nouvelle bibliothèque de thèses, Dalloz, Paris, 2010

BRUGUIERE Jean-Michel (Sous la direction de)

Droit d'auteur et culture, Dalloz collection, Thèmes et commentaires, la propriété intellectuelle autrement, Malesherbes, 2007

CARON C.

Droit d'auteur et droits voisins, Litec, Paris, 2006

COLOMBET Claude

Propriété littéraire et artistique et droits voisins, 5^e édition, Précis Dalloz, Paris, 1990

CORNU Marie, de LAMBERTERIE I., SIRINELLI Pierre, et WALLAERT Catherine

Dictionnaire comparé du droit d'auteur et du copyright, CNRS, 2003

Dictionnaire de droit comparé en droit du patrimoine culturel de l'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne, la France, l'Italie et la Suisse, de l'Union européenne et du droit international, CNRS Ed., Paris, 2012

DESBOIS

Le droit d'auteur en France, 3^e édition, Dalloz, Paris, 1978

FOREY Elsa, MONNIER Sophie

Droit de La Culture, Gualino et Lextenso, Paris, 2009

GAUTIER Pierre-Yves

Propriété littéraire et artistique, 5^e édition refondue, PUF droit, Collection droit fondamental, Paris, 2004

JACQUIER Sarah

Les pouvoirs du juge sur les contrats d'auteur, Institut de droit des affaires, Presses universitaires d'Aix-marseille, Aix-en-Provence, 2001

LUCAS André et Henri-Jacques

Traité de la propriété littéraire et artistique, 3e édition, LexisNexis Litec, Paris, 2006

POLLAUD-DULIAN Frédéric

Le droit d'auteur, Economica, Paris, 2005

RAYNARD P.

Droits d'auteur et conflits de lois. Essai sur la nature juridique du droit d'auteur, Litec, Paris, 1990

RENOUARD Augustin Charles

Traité des droits d'auteurs dans la littérature, les sciences et les beaux-arts, J. Renouard et cie, Paris, 1838-1839

SIRINELLI Pierre

Propriété littéraire et artistique, 2^e édition, Dalloz, Paris, 2003

Le droit moral de l'auteur et le droit commun des contrats, thèse Paris II, 1985

VIVANT Michel

La propriété intellectuelle entre autres droits, Dalloz, Paris, 2009

Les grands arrêts de la propriété intellectuelle, Dalloz, Paris, 2003

ZOLLINGER Alexandre

Droits d'auteur et droits de l'Homme, Université de Poitiers, Collection de la faculté de droit et des sciences sociales, LGDJ, Paris, 2008

Perspectives d'harmonisation du droit d'auteur en Europe, Le droit des affaires propriété intellectuelle n°29, rencontres franco-allemandes, LexisNexis, Litec, IRPI et Max Planck Institut, 2007

III. OUVRAGES SPÉCIAUX, MONOGRAPHIES, THESES

ALONSO Delphine

La liberté de l'artiste est-elle absolue ?, Mémoire de DESS Bordeaux IV, 2004

ARFI Elise

L'entreprise, usager du droit d'auteur, Le droit des affaires, Propriété Intellectuelle n°26, IRPI, Litec, Groupe Lexis Nexis, Paris, 2005 (p270)

BATTISTI Michèle

Des clics et des droits, Le droit appliqué à l'image, ADBS Editions, Paris, 2009

BLANC Nathalie

Les contrats du droit d'auteur à l'épreuve de la distinction des contrats nommés et innommés, Nouvelle bibliothèque de thèses, Dalloz, Paris, 2010

BOUGLÉ Fabien

Investir dans l'art, l'Agefi Actifs – City et York patrimoine, Gualino Lextenso Editions, Paris, 2008

BRESLER Judith, LERNER Raphael

The guide for collectors, investors, dealers, and artists, New York City, practising Law Institute, 3rd ed. cop, 2005

BRÉVILLE Anne

Les contrats de partenariat public-privé, guide pratique, découvrir et comprendre les PPP, Editions du secteur public, Paris, 2008

BUI-XUAN Olivia

Guide juridique de l'action culturelle locale, Dossier d'experts, Territorial éditions, Voiron, 2006

CAPO-CHICHI, DURANT Isabelle

Guide juridique de l'image, Pyramid, Paris, 2009

CARREAU C.

Mérite en droit d'auteur, thèse de doctorat, Paris II, 2003

CASSIA Paul

« Le droit de la rue », *Revue pouvoirs*, 2006, p65-85

CERVETTI

Du bon usage de la contractualisation en droit de la propriété littéraire et artistique,
thèse, Aix-Marseille Université, 2012

CHAMBAUD Véronique

Art et fiscalité – droit fiscal de l'art, 3e édition, Art vivens, Clamecy, 2010

Contrats du monde de l'art, Art Vivens, Clamecy, 2008

CHANG Huei-Tung

Contrats de partenariat public-privé, une nouvelle forme d'entente, thèse soutenue le
12 janvier 2010, sous la Direction de Jean-Marie PONTIER, Université Paris I Pan-
théon-Sorbonne

CHATELAIN F., TAUGOURDEAU P.

Œuvres d'art et objets de collection en droit français, Berger-Levrault, Paris, 1990

CHAUDENSON Françoise

À qui appartient l'œuvre d'art ?, thèse de doctorat en sciences de l'information et de la
communication, Grenoble 3, sous la direction de Daniel Bougnoux, 2005

Publiée aux éditions Armand Colin, Paris, 2007

CHETBOUN Jean-Luc

La perception juridique des réseaux du marché de l'art, thèse de doctorat sous la direction de Charley Hannoun, Université d'Amiens, 2001

COISY S.

Le domaine public en droit d'auteur, thèse Paris II, 2001

CONTE, Richard

“L'art a-t-il tous les droits?” In *L'art et Le Droit - Écrits En Hommage À Pierre-Laurent FRIER*, Publications de la Sorbonne, Nancy, 2010.

CORNU Marie

Le droit culturel des biens, L'intérêt culturel juridiquement protégé, Bruylant, 1996

CORNU Marie, FROMAGEAU Jérôme (Sous la direction de)

Fondations et trust dans la protection du patrimoine, L'Harmattan, Collection droit du patrimoine naturel et culturel, Paris, 1999

CORNU Marie, MALLET-POUJOL Nathalie

Droit, œuvres d'art et musées – protection et valorisation des collections, CNRS Droit, CNRS Editions, Paris, 2006

DAGEN Philippe

« *Qu'est-ce que l'art ?* » *question impossible*, in *L'art et le droit – écrits en hommage à Pierre-Laurent Frier*, sous la direction de Maryse Deguergue, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p.111

DEGUERGUE Maryse (Sous la direction de)

L'art et le droit, écrits en hommage à Pierre-Laurent Frier, Publications de la Sorbonne, Nancy, 2010

DENOIX DE SAINT MARC S.

Le contrat de commande en droit d'auteur français, thèse Paris II, 1997, Litec 1999

DEVIC Lionel

Fonds de dotation : création, gestion, évolution, Juri'Guide, 21 octobre 2009

DUCHON-DORIS Nathalie

L'acquisition de l'objet d'art, thèse de doctorat, Université Aix-Marseille 3, Directeur de recherche MESTRE Jacques, 1996

DURET-ROBERT François

Droit du marché de l'art, Dalloz Action 2007/2008, Paris, 2007

EDELMAN Bernard

L'adieu aux arts, 1926 : l'affaire Brancusi, Aubier, 2001

FERRY-MACCARIO Nicole, SILHOL Olivier

Droit de l'art, Ellipses collection Mise au point, Paris, 2006

FOUR Pierre-Alain

Intervention publique et art contemporain – les FRAC, thèse de doctorat de l'IEP Paris, 1995

FRIER Pierre-Laurent

Droit du patrimoine culturel, PUF, Paris, 1997

GAIRAL Eugène

Les œuvres d'art et le droit, Université de Lyon, impr. P. Legendre, Lyon, 1900

GOURIOU R.

La photographie et le droit d'auteur, LGDJ, Paris, 1959

GREFFE Xavier

Economie de la propriété artistique, Economica, Paris, 2005

HUET Michel

L'architecte auteur, Le Moniteur – guides juridiques, Paris, 2006

ICKOWICZ Judith

Le droit face à la dématérialisation de l'œuvre d'art, une analyse juridique de l'art contemporain, thèse soutenue le 3 décembre 2009, Directeur de Recherche Thierry REVET Professeur à l'Université Panthéon-Sorbonne Paris I

JOLY S.

La création artistique et l'ordre public, thèse soutenue en 1999, Université de Montpellier I

KEARNS, Paul

Legal concept of art, Hart Publishing, 1998

LAJAUNIE Claire

Un exemple d'intervention décentralisée de l'Etat dans le domaine artistique : les Fonds régionaux d'art contemporain, Mémoire de DEA, Aix-Marseille III, 1994

LALIGNANT Olivier

La véritable condition d'application du droit d'auteur : originalité ou création ?, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 1999

LATRIVE Florent

Du bon usage de la piraterie, culture libre, sciences ouvertes, Exils Essais, Paris, 2004

LEFRANC David

La renommée en droit privé, Doctorat et notariat collection des thèses, Defrénois, Paris, 2004

LEGERET Jacques, PONTIER Jean-Marie

Les services publics culturels, PU Aix Marseille, 2012

LEQUETTE-DE KERVENOAËL Stéphanie

L'authenticité des œuvres d'art, Préface de Jacques Gustin, LGDJ, Paris, 2006

LIBCHABER

L'ordre juridique et le discours du droit, n° 273, LGDJ, Paris, 2013

MAKOWIAK Jessica

Esthétique et droit, LGDJ, coll. « Bibl. droit de l'urbanisme et de l'environnement », T. 7, Paris, 2004

MERRYMAN, John Henry, URICE Stephen K.

Law, ethics and the visual arts. 5th ed. Kluwer Law International, 1998

MONNIER Sophie, FOREY Elsa, avec la participation de KULIG Gaëlle

Droit de la culture, Gualino Lextenso Editions 21, Paris, 2009

MORAND-DEVILLER J.

Esthétique et droit de l'urbanisme, in *Mélanges Chapus*, Montchrestien, Paris, 1992

MOROT-GAUDRY Bernard

1% mode d'emploi, compte-rendu du colloque organisé dans le cadre d'une journée de formation des délégués de l'Union des syndicats et organisations professionnelles des arts visuels (USOPAV), SNSP éditions, Paris, 2010

MOULIN Raymonde

Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2003

NEMOZ E.

Le rôle du droit communautaire dans la formation d'un droit du marché de l'art, Thèse, Université Nice-Sophia-Antipolis, 1998

PELLAS Jean-Raphaël

La fiscalité du patrimoine culturel, LGDJ, Paris, 2003

PIERROUX Emmanuèle

La propriété des œuvres d'art corporelles – éléments pour une propriété spéciale, tome II, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2003

PLEWE Daniela Alina

Les arts transactionnels, l'Art comme échange de valeurs et conversion de capital, sous la direction de Anne-Marie DUGUET, université Paris I, 2001

PONTIER Jean-Marie

Le « 1% culturel » l'obligation de décoration des constructions publiques, in *L'art et le droit*, écrits en hommage à Pierre-Laurent FRIER, p301

PONTIER Jean-Marie, RICCI Jean-Claude, BOURDON Jacques

Droit de la culture, 2^e édition, Paris, Précis Dalloz, 1996

PRÈS Xavier

Les sources complémentaires du droit d'auteur français : le juge, l'administration, les usages et le droit d'auteur, presses universitaires d'Aix-Marseille, 2004

RECHT P.

Le droit d'auteur, une nouvelle forme de propriété, histoire et théorie, LGDJ, Paris, 1969

RICHER Laurent

Les marchés publics et l'art, in *L'art et le droit*, écrits en hommage à Pierre-Laurent FRIER, p329

SALORD G.

La propriété collective des œuvres. Contribution du modèle du droit d'auteur au droit commun, thèse Paris II, 2007

SAUBER Benoît

Structures du marché et prix des œuvres d'art, thèse de doctorat, Aix-Marseille II, 1996

SOUCHAUD Pierre

Art contemporain : territoire de non-sens, état de non droit, EC éditions, Paris, 1999

TOMASINI Nathalie

L'art et la loi, CEDAT, Paris, 1999

TRICOIRE Agnès

Petit traité de la liberté de création, Editions la Découverte, Paris, 2011

URFALINO P., VILKAS C.

Les fonds régionaux d'art contemporain : la délégation de l'esthétique, L'Harmattan, Paris, 2000

VERGNAUD Philippe

Les contrats conclus entre peintres et marchands de tableaux, Librairie de jurisprudence ancienne et moderne, Paris, 1958

VINCENT Jean

Droit des arts visuels, contrats d'auteur, Collection Lamy Axe Droit, Paris, 2010

WALRAVENS Nadia

L'œuvre d'art en droit d'auteur, forme et originalité des œuvres d'art contemporaines, IESA Patrimoine, Economica, Paris, 2005

L'inaliénabilité des collections : performances et limites ?

Collectif, L'Harmattan, Droit du patrimoine culturel et naturel, Paris, 2012, 300pp

Liberté de l'art et indépendance de l'artiste

Colloque international, Institut suisse de droit comparé (Lausanne) : éditeur scientifique, Centre du droit de l'art (Genève) : éditeur scientifique, Genève ; Zürich ; Bâle : Schulthess Médias Juridiques, 2004

Droit et arts nouveaux

Actes du colloque organisé à Nancy les 19 et 20 novembre 1999, premières journées européennes du droit à Nancy, Université de Nancy II

Image et droit

Sous la direction de Pascale BLOCH, L'Harmattan, champs visuels, 2002

III. ARTICLES, CHRONIQUES & RAPPORTS

ALLAEYS Philippe

« Définition du producteur de l'œuvre audiovisuelle : l'initiative et le risque pris dans la création de l'œuvre », Dalloz actualité, 6 décembre 2012

ANTOINE Aurélien

« L'intuitus personae dans les contrats de la commande publique », RFDA 2011 p. 879

BARRE F.

« Note sur la commande publique », 22 mars 1993, p3

BERNARD Christian

« Sept notes à propos de l'art dit 'public' », mars 2014, Juris Art etc. 11, p23

BILLET Philippe

« L'œuvre d'art revue et corrigée par le droit de l'urbanisme », in *L'art contemporain confronté au droit*, Actes du séminaire du 8 septembre 2006, p32-35

BUREL Aurélien

« L'achat d'œuvres d'art existantes », Juris Art etc., mars 2014, p24-27

BULSTRAEN Laurent, GUAY Philippe

« Le Fonds de dotation, nouveau souffle du mécénat. » Delsol et Deloitte, Juin 2009

CAILLOSSE Jacques

« Le droit administratif contre la performance publique », AJDA, 1999, p195

CHANTEPIE

« De la nature contractuelle des contrats-types », RTD civ. 1953. 429, RDC 2009

COLIN Frédéric

« Les usages locaux, sources du droit administratif », RFDA 2007, p466

CORNU Marie

« L'espérance d'intangibilité dans la vie des œuvres – réflexions sur la longévité de certains biens », RTD Civ 2000, p697

DAL FARRA Thierry

« Un aspect du risque pénal dans la passation de la commande publique : le délit de favoritisme », Gaz Pal, 9-10 février 2000, doctrine

DEGOFFE Michel

« L'achat d'œuvres d'art par les collectivités locales », Revue de droit immobilier 2002 p. 399

DELSOL X., DEVIC L.

« Recommandations du comité stratégique des fonds de dotation. », 9 Septembre 2010

DENOIX DE SAINT MARC S.

« Les facultés conventionnelles ou légales de s'affranchir du contrat de commande », RIDA, janvier 1999

DERIEUX E.

« Œuvre de commande, liberté de création et droit moral d'auteur », RIDA, 1987, p199

DEUMIER Pascale

« Coutumes et usages », Répertoire de droit civil Dalloz, mars 2014

DEVIC Lionel

« Intérêt général et fiscalité : ne pas confondre mécénat, social business et RSE... », Juris Associations, n°415, mai 2010

DOMERGUE J-P

« Les intermittents du spectacle », Répertoire de droit du travail, mars 2010, mise à jour mars 2014

DREYFUS Jean-David

« Musées et autres équipements muséographiques : perméabilité des frontières, recherche de nouveaux modèles », AJ collectivités territoriales 2011, p159

« La respiration des collections publiques », AJDA 2008, p680

DUCHON-DORIS, Nathalie

« L'acquisition de l'objet d'art », Université d'Aix-Marseille 3, 1996

DURRANDE S.

« Le contrat de commande », Juris-classeur, Civil annexes, PLA, fasc. 390, Editions techniques 1991

EDELMAN B.

« De l'urinoir comme un des beaux-arts : de la signature de Duchamp au geste de Pinoncelly », D2000, p98

« La création dans l'art contemporain », Recueil Dalloz, 2009

« Le contrat de commande d'une œuvre de l'esprit », JCP 1987, II, 3312

« Le Paradis de la nouvelle Eve dans l'enfer du droit d'auteur », recueil Dalloz, 2006, p2610

« Du baiser vampire à la dégradation d'un concept », Dalloz, 2008, p588

FABRE-MAGNAN M.

« L'obligation de motivation en droit des contrats », Mélanges J Ghestin, LGDJ, 2001, p301

FARGIER Nicolas

« L'usage public de l'art », Juris art etc. N°11, Mars 2014, p31

FERRARI-BREEUR C.

« L'inaliénabilité, quand le politique prime sur le droit », Juris Art etc, juin 2013

GAUTIER Yves

« Le droit des collectivités publiques de modifier les œuvres d'art en leur possession », RFDA 2000, p600

« CE 15/06/1999 Conseil de fabrique de la cathédrale de Strasbourg », RFDA 2000

GUILLARD David

« Les EPCC : premier bilan », AJDA, 2006

HERITIER Annie

« L'inaliénabilité des œuvres d'art », La Gazette Drouot

HUET Michel, HOUTE Audrey

« *L'obligation de décoration des constructions publiques* », contrats publics n°74, février 2008

LAGRANGE R., PACQUEMET A., CHAVANNE B.

« Collection 21, 21 propositions pour les collections publiques d'art contemporain en France », Ministère de la culture et de la communication, Direction générale de la création artistique, Direction générale des patrimoines, novembre 2013

LE GOFF Aymeric

« L'autonomie des choix artistiques des collectivités territoriales en matière de décoration des constructions publiques », AJDA 2004 p. 389

LINDITCH, Florian

« Le nouveau droit des marchés publics de la culture », 2002, p210

PASTOR JM.

« 21 propositions pour valoriser les collections d'art contemporain », Juris Art etc 11, mars 2014, p10

PLANCADE J-P

« Agissons pour l'art d'aujourd'hui, expression vivante de notre société », rapport d'information n°34 pour la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, et la mission d'information sur l'art contemporain, 2011-2012

POLLAUD-DULIAN Frédéric

« Art conceptuel », RTD COM, 2009

« Architecture et droit d'auteur », RDI 1990 p 431

PONTIER Jean-Marie

« Conseil de la création artistique, validation post mortem », AJDA, 2011

« Les régions et la culture », RFDA, 1986, p. 555

« L'État et les enseignements artistiques », AJDA, 1988

« La protection du patrimoine culturel », RFDA, 1989, p. 757 et s. 93.

« La notion d'œuvre d'art », RDP 1990, p. 1403 et s.

« La création architecturale », Act.jur., Propr.imm., 10fév.1992, p.89

« Les aides publiques à la production de films cinématographiques en France », in IIDA, Cinéma et télévision, PUAM, 1992, p. 85

« La culture, champ de compétence variable, Cahiers du CNFPT, n°36, sept.1992, p.14

« Les collectivités locales et le développement culturel », Actualité législative, Dalloz, 4 mars 1993, p.25

« La coopération verticale : le cas de la culture, Les Cahiers du CNFPT, n°40, mars 1994, p.99

« L'État doit-il protéger la culture française? », 1994

« Sur la conception française du service public », Rec.Dalloz-Sirey, 11 janv. 1996, p.9

« Le droit au service de la culture », Universités, AUPELF-UREF, vol. 17, n° 2, juin 1996, p.35

« L'État et l'entreprise culturelle, Universités, AUPELF-UREF, vol. 17, n° 2, juin 1996, p.36

« Le service public culturel existe-t-il ? » in Culture et service public, n° spécial AJDA sept. 2000, p.8

« L'intérêt général existe-t-il encore? » Rec.Dalloz, n°35, 8 oct. 1998, p.327

« La police des spectacles », in *Les contentieux du spectacle vivant*, Champs libres, L'Harmattan 2004, p. 33

« Marchés publics et culture », Légicom, n°31, 2004/2, p.65

« Culture et service public », Frankreich-Zentrum Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Sommerkurs 2001, France-Cultures, 2004, p. 55 et s.

« Le patrimoine culturel change de mains », La Semaine juridique Administration et collectivités territoriales, 10 janvier 2005, 1011

« Décentralisation culturelle : nouvelle étape. La loi du 13 août 2004 relative aux libertés et aux responsabilités locales », L'observatoire des politiques culturelles, n° 27, hiver 2005, p.26

« La politique culturelle et l'utopie », in *L'homme, ses territoires, ses cultures*, Mél. A.-H. Mesnard, LGDJ 2006, p. 285

« Le service public culturel », Public Law, Korean public Law Association, vol. 35-2, déc. 2006, p. 481.

« Le contentieux administratif des interventions culturelles », AJDA 16 juill. 2007, p. 1388

« La notion de culture et l'exception culturelle », in *Le financement de la culture*, sous la dir. de G. Orsoni, Economica 2007, p.1 et s

« Les interventions culturelles des collectivités locales », Encyclopédie des collectivités locales, Dalloz, Paris, mars 2009

« Modalités de passation d'un marché de décoration d'une construction publique », AJDA 2007 p. 977

« Sur la censure », Rec Dalloz, 10 février 1994, p45

RAIMOND Sébastien

« La qualification du contrat d'auteur », IRPI, 2009

DE RAVEL D'ESCLAPON Thibault

« Quand la LME s'occupe de mécénat : les fonds de dotation », blogdalloz.fr

REGOURD Serge

« Décentralisation, culture et communication », AJDA 1992 p95

RENAR Yves

Rapport d'information au nom de la commission des affaires culturelles sur l'application de la loi 2002-6 du 4 janvier 2002 relative à la création d'établissements publics de coopération culturelle, Doc. Parl. Sénat, session ordinaire 2005-2006

RIBOT Catherine, VIDELIN Jean-Christophe

« Les modes de gestion du service public culturel », AJDA 2000

RIGAUD Jacques

« Réflexion sur la possibilité pour les opérateurs publics d'aliéner des œuvres de leurs collections », Rapport au ministère de la Culture, La Documentation Française, 2008

RYKNER Didier

« L'inaliénabilité une fois de plus remise en cause par un rapport sur la 'valorisation du patrimoine culturel' », La Tribune de l'art, 15 mars 2011

SALAMAND W.

« Créations artistiques, œuvres de l'esprit et commande publique : la nécessaire conciliation des contraires », RLCT, n°2006/15, p26

SALZGEBER Didier

« EPCC – création et fonctionnement, vademecum pour mieux comprendre les EPCC », 3 avril 2011

TREPPOZ Edouard

« Le droit d'auteur, limite à la création contemporaine ? », in Actes du séminaire, 8 juin 2006, Université Panthéon-Assas par Art & Droit sous le haut patronage de la Délégation aux Arts Plastiques du Ministère de la Culture, p36-40

TRICOIRE Agnès

« Le droit pénal au secours du ready-made », Recueil Dalloz, 2006

« Le concours de beauté échoue à son examen du code de la propriété intellectuelle », recueil Dalloz 2006, p517

VERJAT A.

« Les droits d'auteur à l'épreuve de la commande publique », Juris Art etc. n°11, mars 2014, p33-36

Circulaire Du 19 Mai 2009 Relative À L'organisation, Au Fonctionnement et Au Contrôle Des Fonds de Dotation. JORF. Vol. 0140, 2009.

Circulaire Portant Manuel D'application Du Code Des Marchés Publics, 8 mars 2006

« Intercommunalité culturelle, un état des lieux », synthèse réalisée par Jean-Cédric Delvainquière et Bruno Dietsch d'après le rapport d'Emmanuel Négrier, Julien Préau et Philippe Teillet (sous la dir de), L'intercommunalité culturelle en France, Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, février 2008, éditions de l'OPC

IV. RÉFÉRENCES NON JURIDIQUES (ouvrages, articles et autres)

ATHENIOZ Bernard

Le pari de la création contemporaine, in *André Malraux – Ministre, Les affaires culturelles au temps d'André Malraux 1959 – 1969*, La Documentation Française, Paris, 1996, p35 à 47

BÉTARD Daphné

« Des Différentes Possibilités de L'établissement Public », *Le Journal Des Arts.*, 20 janvier 2012, n°361

BOUSTEAU Fabrice

« Edito », *Beaux-Arts Magazine*, janvier 2012

BOYER Guy

Editorial du *Connaissance des arts*, mai 2014, n°726, p3

BUREN Daniel

Au sujet de..., Entretien avec Jérôme Sans, Flammarion, 1998

CARÙ A., COVA B.

Approche empirique de l'immersion dans l'expérience de consommation : les opérations d'appropriation, *Recherche et Applications en Marketing*, Vol. 18, n°2, 2003

CHARON Francis

La philanthropie des entrepreneurs de solidarité, www.fondapol.org, mai/juin 2012

CORNETTE DE SAINT CYR Pierre et Arnaud

Profitez en, l'art est encore en vente libre, Buchet Chastel, Paris, 2009

DANTO Arthur

La transfiguration du banal, une philosophie de l'art, Seuil, Paris, 1989

DEFAUD, Nicolas

« Fonds de Dotation: Un Nouvel Outil Séduisant Mais Risqué Pour Les Politiques Culturelles », *Terrains de Culture*, décembre 2010

DELBAERE Denis

La fabrique de l'espace public, Ville, paysage et démocratie, Ellipses, La France de demain, Paris, 2010

DORO, Paul-Henri

« Culture Partagée: État Des Lieux », *Culture et Communication - Le Magazine Du Ministère de La Culture et de La Communication*, no. 198 (Février 2012)

DOUROUX Xavier

Intervention lors du séminaire « Relations contractuelles avec les artistes, pratiques et perspectives des droits d'auteur dans le milieu professionnel de l'art contemporain » du 17 septembre 2004 à l'École Nationale Supérieure des Beaux arts

DREYFUS, Jean-David

« Musées et autres équipements muséographiques : perméabilité des frontières, recherche de nouveaux modèles », 2011, p159

DUMAIS Fabien

L'appropriation d'un objet culturel. Une réactualisation des théories de C.S. Peirce à propos de l'interprétation, Québec, Presses de l'université du Québec, coll. Communication, 2010

DUPONCHELLE, Valérie

« Damian Hirst, Un Enfant Terrible Au Musée. » *Le Figaro Cahier n°3*, Le Figaro édition, 13 Décembre 2011

EDELMAN et HEINICH

L'art en conflits, La découverte, Paris, 2002

ELLIOTT David

in Tatja Scholte, Directors' forum, *Modern Art : Who Cares ? An interdisciplinary project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, archetype publications, 2005, p421-428

FISCHER G.N

Le travail et son espace, de l'appropriation à l'aménagement, Dunod, Paris, 1983

FOREST F.

Fonctionnements et dysfonctionnements de l'art contemporain, L'Harmattan, Paris, 2000

FOUCAULT Michel

Sécurité, territoire, population: cours au Collège de France, 1977-1978, Paris, Gallimard Seuil (Hautes études), 2004

GAUBIAC Yves

Théorie de l'unité de l'art, thèse Paris II, Sous la direction d'André Francon, 1980

GAUCHET Marcel

Un monde désenchanté ?, Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, Paris, 2004, 253 p.

GIRAUD Frédéric

« Conceptualiser le territoire », dans « Construire les territoires », *Historiens et géographes, Revue de l'Association des Professeurs d'Histoire et de Géographie*, n°403, 2008, p58

GUILLOU Francine

« L'Admical Sur Le Pont », *Le Journal Des Arts*, 4 janvier 2011, n°344 édition
« L'équation contemporaine: en région, les musées d'art contemporain, contraints à un budget limité, mettent l'accent sur la confrontation entre les œuvres et avec les artistes pour enrichir leurs collections », *Le Journal des Arts* n°370, 25/05 au 7/06/ 2012, p22

GUINARD Pauline

« L'art, un outil de normalisation de la ville ? Le cas de Johannesburg », revue *Urbanités*, chronique du 25 septembre 2013
« Les espaces publics au prisme de l'art à Johannesburg (Afrique du Sud) : Quand la ville fait œuvre d'art et l'art œuvre de ville », thèse sous la direction de Philippe Gervais- Lambony, Université Paris Ouest-Nanterre La Défense – ED 395, UMR LAVUE – Laboratoire Mosaïques

HERZBERG Nathaniel

« Le Louvre veut placer sur les marchés financiers l'argent d'Abu Dhabi », *Le Monde*, 5 mars 2008

HIRSHHORN Thomas

Musée précaire Albinet, Quartier du Landy, Aubervilliers, 2004, Xavier Barral, 2005

HOLLEAUX André

Malraux ministre au jour le jour, Travaux et documents n°17, Comité d'histoire du ministère de la culture, 2004

INDE Villis R.

Art in the courtroom. Greenwood Press, 1998

LATARJET Bernard

L'aménagement culturel du territoire, La Documentation Française, Paris, 1992

LE BRUN F.

« La Générosité À L'épreuve de La Crise », Les Echos, décembre 2008

LEQUEUX Emmanuelle, LAVRADOR Judicaël

Dossier « Enquête sur le fonds national d'art contemporain – que collectionne l'Etat ? », Beaux Arts Magazine, octobre 2011, p63 et p56 à 65

LÉVY Jacques, LUSSAULT Michel

Dictionnaire de la géographie, Belin, Paris, 2003, p667

LOYRETTE Henri

L'entretien du lundi, Les échos, 2009

MAROZEAU Maureen

« La croisade des Fracs – les collections des Frac s'étoffent lentement mais surement, en dépit des subventions inadaptées à leur vocation », Le Journal des Arts n°370, du 25 mai au 7 juin 2012, p21

MARTIN Bénédicte

L'évaluation de la qualité sur le marché de l'art contemporain : le cas des jeunes artistes en voie d'insertion, thèse de doctorat, sous la direction d'A. Orléan, 2005

DI MÉO Guy

Les territoires du quotidien, L'Harmattan, Paris, 1996, p21

MICHAUX

La crise de l'art contemporain, PUF, Paris, 1997

L'art à l'état gazeux, Hachette, Paris, 2010

MOULIN R.

De la valeur de l'œuvre d'art, Flammarion, Paris, 1995

L'artiste, l'institution et le marché, Flammarion, Paris, 1988

MOUREAU N., SAGOT-DUVAUROUX D.

Le marché de l'art contemporain, La Découverte, Paris, 2006, 2010, 108p

PANOSKY E.

L'œuvre d'art et ses significations, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, Paris, 1969

PAQUOT Thierry

L'espace public, Collection Repères, La Découverte, Paris, 2009-2011

PARIAT Maurice

Le tableau de peintre contemporain comme valeur de placement, préface de Maurice Rheims (commissaire-priseur), LGDJ, R. Pichon et R. Durand-Auzias, Paris, 1961

PERCEBOIS Hervé

« Conserver la collection ? », in *Collection – Musée d'art contemporain de Lyon*, 5 continents, Piacenza (Italie), septembre 2009

PLEWE Daniela Alina

Les Arts Transactionnels, l'Art Comme Échange de Valeurs et Conversion de Capital, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Sous la direction d'Anne-Marie Duguet, 2011

POIRIER Philippe

« Changements de paradigmes dans les politiques culturelles des villes », *Hermès*, n°20, 1996, p85-91

POLLAUD-DULIAN, Frédéric

« Œuvre protégée. Art Conceptuel. Idée. Forme. Originalité », *RTD Com*, 2009, p121

RETAILLÉ D.

Le Monde du géographe, Paris, Presses FNSP, 1997

REGOURD, Serge.

« Décentralisation, Culture et Communication », *AJDA*1992, p95

RIZZARDO René

Les modes de gestion à l'épreuve de l'évolution des politiques culturelles et de leurs acteurs, Observatoire des politiques culturelles, p16

RHEIMS M.

Pour l'amour de l'art..., Gallimard, Paris, 1971

SAGOT-DUVAUROUX Dominique

De l'œuvre au produit culturel, HAL archives ouvertes, 2008

SAILLARD Michel

« Espaces libres », *La revue urbanisme*, n°75-76, 1962

SCHOLTE Tatja

Directors' forum, *Modern Art : Who Cares ? An interdisciplinary project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, archetype publications, 2005

VISSAULT Maïté

« Crise de légitimité et logique de réseau, l'inscription géopolitique de l'art contemporain au regard de l'exposition Made in Germany à Hanovre », dans Arts & Sociétés, éditorial du séminaire de septembre 2006

ZASK Joëlle

Outdoor Art : la sculpture et ses lieux, Les empêcheurs de tourner en rond, La Découverte, Paris, 2013

« Création Du Fonds de Dotation Hélène et Edouard Leclerc Pour La Culture. » *Le Journal Des Arts*. février 2012.

« La Culture Est Un Moteur Économique Pour Notre Pays. Interview d'Henri Loyrette. » *Les Echos*, 11 octobre 2010

Qu'attendez-vous d'une institution artistique du XXIème siècle ?, Palais de Tokyo, imprimerie Balauze et Marcombe, Canéjan, 2001,

« Culture & Médias 2020 : un ministère Nouvelle Génération », Rapport de la Mission Stratégie Prospective du Ministère de la Culture et de la Communication, mars 2012

V. SITES INTERNET (liste non exhaustive)

Artclair, Le Journal de l'Art et l'œil : www.Artclair.com

Artprice : www.Artprice.com

Ministère de la culture et de la communication : www.culture.gouv.fr

Observatoire des politiques culturelles : www.observatoire-culture.net

Dalloz : www.dalloz.fr

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	11
PREMIÈRE PARTIE	35
QUESTIONNEMENTS SUR L'ART PUBLIC CONTEMPORAIN	35
CHAPITRE 1	39
LES CONTRAINTES DU CADRE D'INTERVENTION DE L'ART CONTEMPORAIN	39
<i>Section 1. Les contraintes de l'intervention artistique dans l'espace public</i>	<i>41</i>
Paragraphe 1. L'appropriation (sans dénaturation) du lieu par l'artiste.....	42
A. L'interaction de l'art avec le paysage	42
1. L'exemple du land art.....	43
a. Le land art ou l'art du contexte paysager.....	43
b. L'inéluctable érosion de l'œuvre	47
2. L'aménagement du paysage	50
a. La politique et la réglementation du paysage.....	50
b. L'art dans l'aménagement du paysage.....	54
B. La cohabitation avec les bâtiments préexistants	57
1. L'inclusion dans le paysage urbain	57
a. La soumission aux règles générales d'urbanisme.....	57
b. L'intégration de l'art dans un bâtiment préexistant : Le Un pourcent artistique	60
2. La confrontation entre artistes et concepteurs de l'espace urbain.....	64
a. Conflit de droit d'auteur.....	64
b. Conflit sur l'intérêt du Un pourcent artistique.....	67
Paragraphe 2. L'adhésion du public et des territoires	72
A. L'adhésion du « public ».....	72
1. La « censure » par l'absence d'adhésion du public.....	73
a. La censure par le dépôt de l'œuvre : l'atteinte au droit moral	73
b. Anticiper l'adhésion du public : le rêve des Nouveaux Commanditaires.....	78
2. Le jugement des pouvoirs publics.....	80
a. Le jugement de l'esthétique : l'affaire des colonnes de Buren.....	81
b. Le rôle des pouvoirs publics face au dépôt de l'œuvre	84
B. L'adhésion des politiques territoriales	87
1. Les politiques territoriales.....	87
a. Les politiques culturelles des territoires.....	88
b. L'art et les politiques d'aménagement des territoires	93
2. Les enjeux issus de ces politiques.....	95
a. La territorialisation par l'art.....	95
b. L'égalité artistique territoriale.....	98
<i>Section 2. L'intégration de l'œuvre d'art au domaine public artistique et sa pérennisation</i>	<i>103</i>
Paragraphe 1. L'appartenance d'une œuvre d'art au domaine public et sa protection	104
A. L'entrée dans le domaine public artistique	104
1. L'obtention du statut de bien du domaine public	105
a. Les œuvres des FRAC	105

b. Les œuvres d'art public.....	109
2. L'inaliénabilité consécutive à l'intégration d'une œuvre d'art au domaine public.....	111
a. Inaliénabilité absolue de principe.....	112
b. La relativité croissante de l'inaliénabilité : entre déclassement et respiration des collections publiques ..	114
B. Le domaine public artistique : une inaliénabilité relative ?.....	117
1. Aliénation des collections publiques.....	118
a. De la revente des collections publiques	118
b. Les critères de l'aliénation	121
2. Inaliénabilité des œuvres d'art public	124
a. Aliénation d'œuvres d'art public.....	124
b. La portée relative du contrat d'artiste et du droit d'auteur	127
Paragraphe 2. Les obstacles à l'intégration effective de l'œuvre contemporaine au domaine public.....	131
A. Les obstacles à la pérennisation de certaines œuvres	132
1. La propriété privée et les mesures de protection du patrimoine	132
a. La protection de l'œuvre appartenant à une personne privée	133
b. De la prévalence au dépassement du support privé	135
2. L'illégalité de l'acte créateur et l'ordre public	138
a. L'acte illégal de la création de l'œuvre et le droit d'auteur	138
b. L'ordre public et l'art contemporain	140
B. L'illustration de l'affaire de la Demeure du Chaos.....	142
1. La pertinence du rôle du droit dans la production de l'art.....	142
a. Exposé de l'affaire	143
b. De l'urbanisme à la liberté d'expression	147
2. La délicate définition d'une œuvre « publique ».....	150
a. Du rôle des pouvoirs publics.....	150
b. L'élargissement de la sphère publique de la création.....	154
CHAPITRE 2	158
CRITIQUE DE LA COMMANDE PUBLIQUE	158
ET DE L'ACQUISITION DE L'ART CONTEMPORAIN	158
<i>Section 1. Critique de l'art promu par les institutions de l'art contemporain.....</i>	<i>160</i>
Paragraphe 1. La critique de l'art officiel.....	162
A. Un groupuscule d'artistes privilégiés par les comités des FRAC.....	162
1. De la sélection d'artistes-fonctionnaires	163
a. La sélection d'œuvres représentatives de notre temps.....	163
b. Les « artistes fonctionnaires » : un groupuscule d'artistes privilégiés	170
2. La place controversée de la politique dans les comités.....	174
a. La composition mixte des comités	175
b. Des décisions politico-artistiques contestées	178
B. Renforcer la participation des acteurs privés dans la production de l'art.....	181
1. De l'apport de la philanthropie anglo-saxonne au fonds de dotation.....	182
a. Les origines du fonds de dotation	183
b. Panorama des fonds de dotation liés à l'art contemporain	189
2. Le fonds de dotation comme soutien au secteur public ?.....	193
a. Le rapprochement des fonds de dotation et des institutions de l'art contemporain.....	194
b. Une limite : la surveillance fiscale.....	196

Paragraphe 2. La critique des institutions.....	202
A. Le renouveau des formats institutionnels de l'art contemporain.....	203
1. De l'association à l'établissement public : critique de l'EPCC	203
a. L'EPCC: outil théorique de prédilection des FRAC.....	205
b. La flexibilité de l'association.....	207
2. Le rapprochement des diverses institutions de l'art contemporain.....	210
a. Entre FRAC et musées.....	210
b. Entre FRAC et centres d'art.....	213
B. Le renouveau du soutien à l'art contemporain.....	215
1. Un lieu de diffusion unique	215
a. Un lieu unique.....	216
b. Un lieu de diffusion	218
2. De nouveaux enjeux : le territoire et la coproduction	221
a. L'ancrage dans un territoire et la dynamique de réseau	222
b. L'appréhension des nouvelles formes d'œuvre et de coproduction de l'art	225
<i>Section 2. Critique de la méthodologie de la commande publique artistique.....</i>	<i>230</i>
Paragraphe 1. Critique des procédures identifiées de la commande publique artistique.....	231
A. Des procédures exorbitantes à manipuler avec rigueur.....	231
1. Des procédures marquées par leur caractère exorbitant du droit commun	231
a. Des procédures nécessaires face à l'imprécision du besoin artistique.....	233
b. Une solution alternative à l'article 35II8°.....	237
2. Les écueils de ces procédures.....	240
a. Du choix pertinent des modalités de publicité.....	241
b. De la force de l'intuitu personae.....	243
B. Critique des procédures de commande du Un pourcent artistique et des organismes de l'art contemporain.....	247
1. Critique du Un pourcent artistique.....	247
a. Un mécanisme de commande publique ancien.....	247
b. Une nouvelle gestion du Un pourcent artistique.....	252
2. Critique des procédures de commande des organismes de l'art contemporain.....	254
a. Analyse de la commande des FRAC et centres d'art	255
b. Standardiser le recours au contrat écrit.....	257
Paragraphe 2. Compréhension de l'intervention artistique contemporaine issue de la commande publique.....	261
A. La définition de « l'art public » dans « l'espace public ».....	261
1. Elaboration de critères de définition de « l'art public ».....	262
a. L'art mis à la disposition du public	262
b. Un art profondément lié à l'intervention des pouvoirs publics.....	264
2. L'art public : des œuvres situées dans l'espace public ?	268
a. Proposition de délimitation de la notion d'espace public	268
b. Un espace régi par des normes publiques.....	272
B. Une domaine d'intervention trop restrictif.....	274
1. Entre règles de sécurité, de travaux et de propriété intellectuelle	274
a. L'art public à l'épreuve des règles d'urbanisme et de voirie	275
b. Conflits identifiés entre CCAG-PI et CCAG-travaux	277
2. Limites artistiques imposées par l'ordre public	280
a. Ordre public, intérêt général et œuvres d'art	281
b. De la restriction de l'art au nom de l'ordre public.....	283

**DEUXIÈME PARTIE. L'INTÉRÊT D'UNE APPRÉHENSION JURIDIQUE DE L'ART
CONTEMPORAIN PAR SES MODES DE PRODUCTION.....292**

CHAPITRE 1296

L'INTÉGRATION DES USAGES ET COUTUMES DE LA PRODUCTION ARTISTIQUE296

*Section 1. La contractualisation de la « production » artistique ou la création de nouveaux mo-
dèles par l'usage et la coutume298*

Paragraphe 1. La contractualisation : une réponse à un besoin de sécurité juridique.....299

A. Les causes de la recherche de la sécurité juridique299

1. L'insaisissabilité de l'art contemporain par le droit299

a. Une définition positive délicate à élaborer300

b. La discrétion jurisprudentielle et législative de l'art contemporain.....301

2. La politisation de l'art contemporain303

a. Une forte dépendance aux financements publics.....304

b. Un art maîtrisé par les politiques publiques306

B. La conséquence : l'essor de règles basées sur les usages et coutumes308

1. L'apparition d'usages et coutumes de la création artistique contemporaine.....308

a. Les usages et coutumes sources de droit.....309

b. Caractériser les usages de l'art contemporain.....312

2. L'unification des pratiques pour leur donner force de droit.....314

a. L'action des organisations professionnelles.....315

b. La concertation pour la rédaction de contrats types.....317

Paragraphe 2. Les prémices de nouvelles formes de contractualisation ou l'intégration officielle des usages et coutumes de l'art contemporain.....322

A. La différenciation des règles du spectacle vivant et de la production audiovisuelle.....322

1. L'assimilation partielle et discutable à certaines règles du spectacle vivant.....323

a. L'embauche d'intermittents du spectacle à l'occasion de l'art contemporain323

b. L'étroitesse du champ d'application de la licence d'entrepreneur de spectacle326

2. Inspiration et similitudes avec la production audiovisuelle328

a. Des relations contractuelles multipartites328

b. Une répartition analogue du risque financier entre les porteurs de projet331

B. L'intégration des usages et coutumes de l'art contemporain par l'évolution des contrats de production333

1. Evolution du contrat de commande au contrat de mandat334

a. Du classique contrat de commande.....334

b. À la délégation de l'acte technique de l'art par le mandat.....337

2. La coproduction, nouvel enjeu de l'art contemporain.....340

a. Enjeux intellectuels de la coproduction341

b. Les enjeux contractuels de la coproduction en art contemporain.....343

Section 2. Assumer la responsabilité de l'art contemporain.....346

Paragraphe 1. Les règles de la responsabilité à l'épreuve de l'art contemporain.....347

A. Une responsabilité calquée sur les phases de production de l'œuvre d'art347

1. Assurer une œuvre en devenir348

a. La délimitation des assurances « œuvre » et « tous risques matériels »348

b. Du calcul de la valeur assurancielle de l'œuvre en devenir.....352

2. De la conception à la remise de l'œuvre : le partage de responsabilité354

a. Responsabilités civiles professionnelles des sous-traitants et prestataires355

b. Responsabilités contractuelle, artistique et morale de l'artiste.....358

B. Une gestion du risque adaptée à l'usage de l'œuvre d'art	360
1. L'assurance d'œuvres d'art utilisées par le public	360
a. De l'assurance de l'œuvre en tant qu'ouvrage public	361
b. De la responsabilité du constructeur de l'œuvre	362
2. L'assurance d'œuvres d'art exposées et regardées.....	366
a. L'assurance des œuvres exposées et non utilisées par le public	367
b. La responsabilité du public	369
Paragraphe 2. Des règles souples, pour l'avènement d'une responsabilité naturellement acquise par la réception de l'œuvre d'art	372
A. L'assurance de la création : des règles non figées, gouvernées par les usages.....	372
1. Le rôle crucial des usages et intermédiaires de la profession	373
a. Le silence du Code des assurances sur la création artistique	373
b. La négociation des clauses contractuelles par les intermédiaires.....	377
2. Une réglementation satisfaisante ajustée à chaque projet	380
a. Des contrats à la mesure du projet ou de la production de l'œuvre d'art.....	380
b. La souplesse des assureurs dans l'évaluation des sinistres	383
B. Assumer la responsabilité de l'œuvre par l'acte de réception.....	385
1. De l'auto-assurance publique à compter de la réception de l'œuvre	385
a. Le point d'attaque : la réception de l'œuvre d'art.....	386
b. De la réparation du dommage dans l'auto-assurance publique	388
2. Vers une conception élargie de la responsabilité publique envers l'œuvre d'art	389
a. Les limites du raisonnement public face à la perte totale ou partielle de l'œuvre	390
b. L'avènement d'une conception plus vaste de la responsabilité des pouvoirs publics à l'égard de l'œuvre d'art.....	392
CHAPITRE 2	396
VERS UNE RÉORGANISATION DES MARCHÉS PUBLICS	396
ET LA SÉCURISATION DE L'ŒUVRE D'ART.....	396
<i>Section 1. Vers une refonte du marché public artistique</i>	<i>398</i>
Paragraphe 1. Organiser le marché artistique	399
A. L'intérêt de procédures de définition des besoins par étapes.....	399
1. Détail des critères de choix de l'artiste et du projet artistique	400
a. Les critères auxquels l'artiste doit se conformer.....	400
b. Des critères distinguant marché, salariat et subvention	404
2. Un fonctionnement par phases successives.....	407
a. L'intérêt de définir son besoin en plusieurs phases.....	407
b. L'intérêt de définir la réalisation de l'œuvre d'art en plusieurs phases	410
B. Le lien étroit entre procédure et phases de projet artistique	413
1. Définition des phases d'étude et de réalisation	413
a. L'étude ou la phase de définition de l'art.....	413
b. La réalisation ou la phase de concrétisation de l'art.....	416
2. Définir des formats de procédure adaptés aux étapes de production de l'œuvre d'art	418
a. Des procédures cadres	418
b. Des procédures individualisées de réalisation des œuvres	422
Paragraphe 2. Repenser le marché public artistique.....	426
A. Intégrer usages, coutumes et formats de production de l'art contemporain	426
1. Les us et coutumes de la commande publique artistique	426

a. Les usages et coutumes sources de droit public.....	427
b. Identifier les usages de la commande publique artistique	429
2. Intégrer les us et coutumes.....	431
a. Dans les processus internes des commanditaires publics	431
b. La rédaction d'un guide des bonnes pratiques.....	433
B. Une économie de projets basée sur l'accompagnement	435
1. Le projet artistique	435
a. Contours d'une notion.....	436
b. L'appréhension du projet artistique par les commanditaires publics	439
2. Le soutien d'experts du projet artistique	440
a. Les stratégies : le directeur artistique et la DRAC.....	440
b. Le coordinateur : l'assistant à maîtrise d'ouvrage	443
<i>Section 2. Vers une approche sécurisée de l'œuvre d'art sans contrôle de la création</i>	<i>449</i>
Paragraphe 1. Nuancer la définition et la perception de l'œuvre d'art contemporain	450
A. Définir une place appropriée à l'œuvre d'art dans un chantier	450
1. Dépasser les problématiques de construction et d'urbanisme	451
a. Des problématiques d'urbanisme et de construction liant l'œuvre d'art	451
b. Au-delà de ces règles	455
2. De l'ouvrage public à l'œuvre d'art	456
a. De l'ouvrage public.....	457
b. Du dépassement de l'ouvrage public	459
B. Donner une place appropriée à toute œuvre dans un marché.....	462
1. De la notion d'œuvre existante ou quasi-existante.....	463
a. Le débat récent autour de l'œuvre existante	463
b. Des procédures dérogatoires pour les œuvres quasi-existantes	466
2. Des notions de produit culturel, d'artisanat et d'artiste	469
a. L'œuvre d'art : entre produit culturel et production artisanale	469
b. L'artiste : un opérateur économique particulier ?	471
Paragraphe 2. « Sécuriser » l'œuvre d'art public.....	474
A. Sécuriser l'intégration de l'œuvre par de nouveaux critères	474
1. L'intérêt social et urbain de l'œuvre d'art public : un facteur de pérennité	475
a. Définition de l'intérêt social et urbain de l'œuvre d'art public.....	475
b. La distinction des critères de protection du patrimoine	477
2. Preuve de cet intérêt et conséquences sur l'œuvre d'art	480
a. L'intégration de l'œuvre d'art	481
b. L'appréciation de la preuve de l'intégration de l'œuvre d'art	484
B. Stopper le contrôle de la création.....	486
1. Analyser la censure et la minimiser.....	486
a. Définition pénale de la censure.....	487
b. Du discours sécuritaire à la censure.....	488
2. Assumer et valoriser la création.....	492
a. Revaloriser la création artistique contemporaine.....	492
b. Assumer la responsabilité de la réalisation des œuvres d'art.....	495
CONCLUSION.....	497
ANNEXES.....	501
1. L'oiseau dans l'espace, Constantin Brancusi, 1923	503

2. Analyse des collections des FRAC	504
3. Analyse des actions de diffusion des FRAC	506
4. Composition des équipes des FRAC.....	508
5. Composition du Comité technique d'achat	509
6. Etude des missions des FRAC	511
7. Etude des missions des musées d'art contemporain	529
8. Comparaison des missions des FRAC, musées d'art contemporain et centres d'art contemporain	537
9. Acquisition d'œuvres de Pierre Soulages par le musée des Beaux-Arts de Lyon en 2011	543
10. Liste des fonds de dotation étudiés	544
11. Analyse des missions d'intérêt général des fonds de dotation	564
12. Courrier type de demande de dépôt du rapport d'activités et des comptes des fonds de dotation à la Préfecture	566
13. Formulaire type à remplir par chaque fonds pour la préfecture.....	567
14. Exemples de FRAC nouvelle génération	570
15. Le CNAP'N, © CNAP, © Trafik	571
16. Projet 8ème art	572
17. Projet d'art public des Rives de Saône	573
18. Le Mobile Art, Institut du Monde Arabe, 2011	574
19. Monochrome for Paris, Nancy Rubins, 2013, dans le cadre du projet d'ac- compagnement du tramway à Paris, dans le 13ème arrondissement	575
20. Affaire de l'œuvre d'art de la Commune d'Hayange	575
21. Long Term Parking, Arman, œuvre réalisée sur un ex-terrain de la fondation Cartier, 1982	576
22. Extrait du cahier des charges de l'appel d'offre relatif à la conception d'une œuvre d'art dans le 13e arrondissement de Paris par la SEMAPA	577
23. Les terrasses, Kader Attia, 2013, Marseille provence 2013, Digue du large, © mp2013	579
24. Exposition Architectones de Xavier Veilhan sur le toit de la Cité radieuse, © Veilhan, ADAGP, Paris, 2013	580
25. Œuvres du site de Rochetaillée, projet d'art public des Rives de Saône : Beautiful Steps, Lang&Baumann ; La Génialithe, Le Gentil Garçon ; Trompe le monde, Didier Faustino, 2014	581
26. Société des voyageurs immobiles, Le Gentil garçon, 2012 © Art contemporain en Languedoc Roussillon	582
27. Titled Arc, Richard Serra, 1981	583
28. Exemples d'œuvres de land art	584
29. Seven Diamonds, Courbot, 2008, Tokachi Millenium Forest, Hokkaido, Japon	585
30. Crocodile, Guillaume Renou, Bordeaux	586
31. Exemples d'œuvres issues du programme des Nouveaux commanditaires, © Nouveaux commanditaires.....	587
32. Colonnes de Buren, Palais Royal, 1986.....	588
33. Exemples d'œuvres vendues par la technique du De-accessioning	589
34. La demeure du chaos, Thierry Ehrmann, St Romain en Mont d'or	590

35. Musée des arts décoratifs de Paris : expositions Goudemalion (2012) et Coucou Bazar (2013).....	591
36. JR et le New York City Ballet, 2014, © JR.....	592
37. Exposition Photoquai, Musée du quai Branly, 2013	593
38. Exposition d'œuvres de Loris Gréaud au Centre Georges Pompidou et au Louvre, (I) , 2013	594
39. Tableau récapitulatif de l'Article 98A du Code général des impôts © Nadine Prod'homme Soltner	595
40. Musée précaire Albinet, Thomas Hirshhorn	596
41. Exemples d'œuvres du programme d'art public de Rives de Saône dont le public fait usage	597
42. Hugues Reip, station Montrouge, projet RATP	598
43. Life is beautiful, Fährad Moshiri, 2009	599
44. Heavy Water, James Turrell, 1992	600
45. Délibération n°2010-1666 du conseil de communauté urbaine du Grand Lyon sur le projet Rives de Saône.....	601
46. Passerelles de Tadashi Kawamata à Bordeaux dans le cadre de l'exposition Evento, et à Lyon dans le cadre de l'aménagement des Rives de Saône	604
47. Les habitants, Xavier Veilhan	605

BIBLIOGRAPHIE	607
----------------------------	------------

TABLE DES MATIÈRES.....	637
--------------------------------	------------