

Les Nouveaux Commanditaires. Politique et société.

Emmanuel Négrier

dans Collectif, *Faire art comme on fait société. Les nouveaux commanditaires*,
Dijon : Presses du Réel 2013, p.753-768

Il n'est pas évident de rapprocher les Nouveaux Commanditaires, en tant que dispositif promu par une institution de droit privé, et les politiques culturelles, à la française, qui s'inscrivent, au moins en partie, dans une philosophie où l'acteur privé, quel qu'il soit, est comme institué par la puissance publique. L'artiste l'est par l'académie invisible de l'institution muséale ou ministérielle (Urfalino 1996, Patriat 1998) ; l'amateur par la subvention de ses goûts et pratiques par l'intervention culturelle publique (Monnier 1995, Wallach 2006), des collectivités locales aux instances nationales (Saez 1993) ; et le public est, lui aussi, défini par une politique dite de l'« offre » où sont orientées ses attentes légitimes (Teillet 2004), envisagés ses besoins (Lebrun-Cordier 2007), et déploré son éloignement à l'art (Dubois 1999, Lahire 2003). Et l'on dira de cette distance qu'elle est d'autant plus pernicieuse qu'elle est le fait d'une intériorisation de l'écart par l'écarté lui-même (Bourdieu & Darbel 1969, Bourdieu 1979).

Tout semble donc opposer les Nouveaux Commanditaires aux canons de la politique culturelle à la française, celle-là même qui diffère certes des traditions anglo-saxonnes (Martel 2006), mais qui s'est étendue bien au-delà de l'hexagone, en tant que modèle, ou perspective désirable, quoique plus ou moins difficile à concrétiser (Négrier 2007a). Face à une politique qui s'inscrit dans l'institution d'un milieu et un traitement public des fractures et distances, le protocole de la Fondation de France désigne une démarche qui, certes, s'inscrit dans l'action collective, mais tranche par son caractère d'initiative privée. En outre, elle ne déploie pas les mêmes instruments ni n'obéit aux mêmes injonctions de démocratisation culturelle.

Au-delà de ce jeu d'oppositions de forme et de contenu, il nous semble cependant que plusieurs rapprochements peuvent s'opérer aujourd'hui, au terme d'une vingtaine d'années de mise en oeuvre des Nouveaux Commanditaires (Négrier 2006, 2007b). Nous souhaitons montrer que ce programme porte la trace et les perspectives d'une politique culturelle en faveur des arts, non pas comme rupture mais comme contrepoint critique et potentielle évolution du modèle.

Dans ce chapitre, nous posons donc la question des convergences politiques qui unissent des protocoles manifestement opposés voire parfois hostiles. La réponse à ce premier point passe d'abord par une observation empirique de quelques expériences comparables, comme la Commande publique, le 1% dit « artistique » et certaines opérations portées par des acteurs publics et qui ne sont pas sans rappeler les Nouveaux Commanditaires : nous évoquerons un programme porté conjointement par trois Parcs Naturels Régionaux sur la question du regard sur les

paysages. Dans cette première partie, nous évoquerons aussi les limites que tous ces dispositifs, quel que soit le portage institutionnel, rencontrent dans leur velléité de subversion des limites.

Dans la seconde partie, nous aborderons la question de la médiation telle qu'elle se propose dans le protocole, et telle qu'elle se pratique depuis ses premiers pas. Il y a, là aussi, d'intéressants phénomènes à observer tant du point de vue des spécificités revendiquées par les Nouveaux Commanditaires que des convergences avec les problématiques les plus contemporaines d'évolution des politiques culturelles publiques.

1. Un contrepoint politique

Les Nouveaux Commanditaires s'inscrivent sur un agenda politique, au sens où ils témoignent d'un contexte de politique culturelle. Qu'est-ce qu'une politique publique ? Si l'on écarte les visions les plus utilitaristes des écoles de management, on tombe sur une combinatoire de plusieurs éléments. Une politique se définit par des valeurs générales (le but que l'on veut atteindre) ; des instruments (telle façon de faire, tel dispositif) et des algorithmes, soit la relation que l'on fait entre ces instruments et les valeurs générales (Muller 2000). Si nous mettons en balance les Nouveaux Commanditaires et la politique culturelle à la française, que se passe-t-il ? Aux divergences instrumentales s'opposent certaines rapprochements pratiques, et une certaine convergence quant aux finalités. Tel qu'il a été présenté par François Hers plus avant, le projet des Nouveaux Commanditaires se construit comme alternative radicale à l'égard des dispositifs jusque-là mis en œuvre dans le cadre des politiques ministérielles. On fait référence notamment à la Commande Publique et au 1% artistique. Nous avons eu par ailleurs l'occasion de distinguer les approches, mais aussi d'en désigner les points communs (Négrier 2007b). Synthétiquement, nous allons montrer que les Nouveaux commanditaires se distinguent de ces deux dispositifs en deux points principaux, mais qu'au-delà des apparences, ils se rejoignent autour d'une même philosophie.

Les principes de décision

Le premier concerne le protocole lui-même, au sens des différentes étapes de conception. Tant la commande publique que le 1% sont gouvernés par une logique de décision par concertation, qui implique que la règle (avec les exceptions qui l'accompagnent d'ailleurs) est celle de la collégialité de la décision, associée à une compétition entre projets. De son côté, le protocole des Nouveaux Commanditaires fait reposer la même décision entre les mains d'un médiateur, ce qui par conséquent n'implique aucune collégialité directe ni aucune mise en compétition frontale entre « projets d'œuvre ». Nous le verrons plus loin, cet aspect du protocole a connu une certaine évolution et l'on peut distinguer, à propos de la collégialité, une période de montée en charge du dispositif, où chacun des médiateurs creusait son sillon dans sa « région », et une phase de « standardisation » de la médiation autour d'un collège de personnes aux profils plus convergents.

Si dans la première phase, la notion de collège ne se défendait que de loin, dans la seconde les médiateurs forment de façon plus évidente cet espace de partage, sinon des décisions artistiques, du moins des principes qui les fondent. Au sein de cet espace s'affirme d'ailleurs une certaine hiérarchisation des médiateurs - avec le rôle

clef que joue depuis le départ Xavier Douroux - de même qu'une rationalisation de leur intervention sur le territoire. Outre la collégialité, qui devient un élément du paysage décisionnel des Nouveaux Commanditaires, se pose la question de la mise en compétition des « offres artistiques ». Nos enquêtes de terrain ont pu montrer que si les médiateurs n'avaient pas pour pratique de présenter concurremment plusieurs projets, il leur arrivait de changer leur fusil d'épaule au gré de la réception, par les commanditaires, d'un premier artiste. Moins formalisées que dans le cas d'un appel à projet, la pertinence du projet et son adaptation au terrain (social notamment) se posent également ici.

Le rapport au terrain

Le deuxième point de comparaison concerne le rapport au terrain qu'entretiennent les trois démarches. C'est sans doute dans ce domaine que l'apport des Nouveaux Commanditaires au débat, et en tant que contrepoint, au modèle est le plus évident. Dans les deux dispositifs publics en effet, le propre du terrain est de constituer le réceptacle d'une œuvre conçue ailleurs et, le plus souvent, selon des logiques qui prennent le terrain comme prétexte. Il a souvent été reproché au 1% artistique de n'avoir guère fait l'objet d'explicitations de nature à éviter certaines dérives, comme, pour la construction de lycées, l'achat d'horloges, de tableaux dans le bureau du proviseur ou de refinancement d'études architecturales, au titre du 1% artistique (Aguilar 1998). Ces exemples témoignent d'une méconnaissance de la relation entre l'art et son terrain d'inscription. Pour la Commande Publique, là aussi, on a souvent estimé que le primat de la création et de l'artiste s'était opéré au détriment du contexte social de production de l'œuvre, de sorte que l'objectif de départ - contribuer à la création artistique en développant la présence de l'art contemporain sur le territoire - n'était qu'en partie atteint, dès lors que les œuvres manquaient d'incarnation locale, c'est-à-dire d'un sens construit sur le terrain et partagé avec lui. Symptomatiquement, l'ouvrage qui retrace 25 ans de Commandes publiques (Cros & Lebon 2008) ne traite en rien du contexte, des lieux où ces œuvres ont pris place, alors même que c'était ce qui distinguait en partie ces commandes d'autres dispositifs de soutiens à l'art contemporain. Les évolutions réglementaires qui ont affecté chacune des deux modalités (décentralisation de la Commande Publique, réforme de 2005 du 1% artistique) n'ont pas substantiellement modifié une procédure qui associe des « pairs » à la décision, sans prise en compte réelle du contexte. Parmi les exceptions se trouvent précisément celles qui ont associé la Commande Publique et les Nouveaux Commanditaires, comme le montre le cas de l'œuvre d'Ettore Spalletti à l'hôpital de Garches (Négrier & Yaouanc 2006).

À ces deux images descendantes de la création dans l'espace social s'oppose le principe même des Nouveaux Commanditaires. Celui-ci fait du contexte non seulement un cadre clef de l'incarnation des œuvres, mais au plan social, il est même considéré comme contributif. Le processus de commande, socialisé par un groupe d'individus, passe par toute une série d'étapes potentiellement transformationnelles : rupture dans le rapport à l'art ; usage du terrain comme matériau de création ; conflits et négociations portant sur le statut de chacun des protagonistes, etc. À ce sujet, les Nouveaux Commanditaires ne sont plus seuls à proposer une telle démarche « participative ». Une autre expérience, où une médiatrice des Nouveaux Commanditaires, Valérie Cudel, a joué un rôle majeur de conseil artistique, a fait un

pari assez proche, sur la thématique du regard sur les paysages, dans trois parcs naturels régionaux (Collectif 2008). Il s'agissait en l'occurrence de confier à des artistes la responsabilité de proposer un regard sur le paysage (le « fonds de commerce » des parcs) qui tranche avec tous les traitements scientifiques ou normés de cet objet. La commande artistique s'inscrit sur un terrain, par le truchement d'une médiation opérée différemment au sein de chacun des trois parcs naturels (Vercors, Pilat, Monts d'Ardèche), et coordonnée par le conseil artistique. Ici aussi, le travail artistique s'apparente à une fonction critique, sur un mode assez proche de l'enquête de terrain. L'artiste tâtonne, essaie, se trompe, apprend à connaître, à se défaire de son œuvre pour mieux l'enrichir... Tout ceci incarne un artiste descendu d'un piédestal, à l'opposé de celui que décrit Nathalie Heinich comme élite ou crypto-aristocratie (Heinich 2005), ouvert à un échange social où il puise une partie de sa matière. En ceci, il rejoint le chercheur. L'art, hors ses murs légitimes, n'est donc pas déplacé, ce qui est, déjà, une vieille leçon, mais qu'il convient de rappeler. Sa fonction critique s'y déploie d'autant plus.

Il ne faut cependant pas céder à un quelconque « miracle » du terrain. Nous verrons en seconde partie que la mise en œuvre des projets n'est pas exempte d'échecs, dont nous avons bien sûr beaucoup appris sur le programme. Indiquons pourtant ici que les Nouveaux Commanditaires peuvent sans doute proposer un contrepoint politique en matière de commande publique d'œuvre, par la volonté qui est la sienne de dépasser une certaine passivité du contexte physique et social du projet artistique.

La politique culturelle des Nouveaux Commanditaires

Mais s'il existe un relatif décalage instrumental, peut-on pour autant dire que les Nouveaux Commanditaires témoignent d'une vision radicalement nouvelle d'aborder l'action publique dans le domaine artistique et culturel ? Observons les positions qui sont aujourd'hui défendues au sujet des politiques culturelles. D'une part, on doit constater que l'intensité des débats sur un secteur qui semblait ne pouvoir vivre que par la controverse (Teillet 2007) s'est singulièrement atténuée au cours des dernières années. Mais ce qui s'y propose au titre des orientations générales de politique publique tourne autour d'un petit nombre d'alternatives qui sont, toutes, des variations autour de la démocratisation culturelle. En effet, si l'on écarte les marginales propositions ultra-libérales consistant à revenir à un « État culturel – gendarme », limité au financement de ce que le marché ne peut vraiment assumer (patrimoine, enseignement), les débats opposent ceux qui sont les tenants d'une orientation plus soucieuse de diversité (le courant de la démocratie culturelle), d'un effort plus conséquent en direction des publics dits « empêchés », voire des « non-publics » (une perspective classique de démocratisation culturelle), ou d'une sorte de dialectique entre les deux, comme en témoigne l'apparition récente du slogan « la Culture pour Chacun ».

Dans ce panorama, il est assez aisé de situer les Nouveaux Commanditaires - pour lesquels les pouvoirs publics comptent tout de même pour une part conséquente du financement des projets - dans une perspective finalement assez classique. L'alternative instrumentale que présente le protocole s'inscrit dans une tradition très française de démocratisation culturelle, avec cette idée d'associer des personnes qui n'y sont pas nécessairement familières à la commande d'œuvres d'art, tout en

portant l'objectif d'associer des artistes et de donner naissance à des œuvres reconnues par le monde de l'art. Il ne s'agit ni de territorialiser les imaginaires créatifs à la manière d'un certain relativisme de la démocratie culturelle, selon lequel c'est la reconnaissance des pratiques de la culture et des arts par un groupe humain qui fonde la légitimité des œuvres *hic et nunc*. En outre, l'appréciation de la diversité, dans le programme, peut avoir un certain sens en termes de diversité artistique, mais aucunement en matière de diversité culturelle, pas plus que la politique culturelle publique en France. On peut donc soutenir ici que les Nouveaux Commanditaires sont, en termes d'action collective, un nouvel instrument au service de la même philosophie d'action publique.

2. Une intuition sociale

Les Nouveaux Commanditaires s'inscrivent aussi sur un agenda sociologique. Si l'on veut le caractériser, on peut dire qu'il se propose de revisiter la notion (péjorative) d'individualisme, en s'attachant à démontrer que celui-ci, à certaines conditions, n'est sans doute pas le contraire de la société, mais l'une de ses conditions. Le diagnostic porté sur l'individualisation, de même que sa portée réelle, divise depuis longtemps les sociologues (De Singly 2003). Dans la période récente, Bernard Stiegler a ainsi proposé d'opposer l'individu classique, dont l'épaisseur s'inscrit dans le projet libéral, et celui qui triomphe dans la focale d'un marché global, où l'individu n'est plus que l'ombre du premier. L'individu contemporain ne serait que l'unité de base d'un ordre standardisé, et trahirait donc l'irréductible identité de la personne du premier libéralisme (Stiegler 2003). Faute de cela, le rapport de l'individu à la masse exprime un « on », alors que l'ensemble social des individus libéraux produirait un « nous ».

Les Nouveaux Commanditaires se rapprochent, nous semble-t-il, de ce diagnostic qui, d'un côté, réfute l'individu-unité à la lumière de réflexions auxquelles a contribué la psychanalyse (Melman 2002), et vise d'un autre côté à promouvoir une approche de la culture soucieuse de l'individu-personne. Comme le disait Norbert Élias (1991), l'individu n'est pas cette unité indépendante qui, à l'image de boules de billards, rencontrerait les autres de manière plus ou moins hasardeuse sans en être modifié. Bien au contraire, chacune de ces rencontres confirme l'interdépendance de fond qui marque nos sociétés, et de façon croissante dans le monde contemporain. Aujourd'hui, aucun objet technique, quel qu'il soit, n'est le fruit d'un seul être humain disposant de toutes les compétences pour en produire chacun des éléments. L'interdépendance est donc la règle. Mais elle va de pair, dans le rapport au travail, à la ville, aux autres, ainsi qu'à la culture, avec la mise en valeur de propriétés personnelles – c'est ce qu'Ulrich Bech a désigné comme l'essor du « modèle biographique » (Beck 2001).

Des groupes individuels

Les Nouveaux Commanditaires s'appuient précisément sur cette appréhension des « personnes » comme modalité d'abolition de la distance entre un art public et sa

pratique privée, par un cercle restreint « dit » de connaisseurs. Il est intéressant de qualifier le collectif auquel se réfère ce pluriel, en s'appuyant au passage sur quelques exemples. Le collectif (les « commanditaires ») est et reste constitué d'individus. Il se plie très mal à des définitions plus organiques, numériques, institutionnelles. À Tours, place du marché, œuvre de Xavier Veilhan, la mairie projette de passer de l'implication individuelle de riverains de la place, à une démarche de démocratie participative désignant une formation en « comité de quartier ». Échec. À l'Institut Gustave Roussy, projet de François Roche, la direction de l'établissement construit un dispositif de concertation lié à l'organigramme. La hiérarchie demeure. Échec. Les petits groupes ont ceci de fragile et d'intéressant que la plupart du temps (il y a des exceptions, comme ces petits conseils municipaux, en milieu rural, là où la distinction entre la société et la politique n'a pas vraiment de sens) ils ne reproduisent rien d'autre, ils ne sont l'émanation d'aucune autre instance, n'ont pas vocation à représenter. Ils sont auto-investis. Avec des défections, des convictions, une plasticité des groupes qu'un organe ou comité ne peut assumer facilement.

C'est aussi de ces paradoxes (des groupes individuels) que naissent les plus claires réfutations empiriques aux théories de la légitimité culturelle, par laquelle l'art serait inaccessible au profane car, dominé qu'il est, il s'en priverait lui-même. Blessey et son agriculteur touché par ce que désigne l'artiste de son propre espace à lui (un village en voie de privatisation larvée, dont l'artiste restaure l'identité publique, avant même d'accomplir l'œuvre qu'on attendait. Saint-Thélo et l'expérience de la transfiguration de l'espace et de ses représentations localistes, donc incommunicables, en scène possible d'un monde multiculturel. La « Triangulaire de Cransac », dans l'ancien bassin minier de Decazeville (Aveyron), œuvre de Joëlle Tuerlinckx, est ainsi évoquée dans le bulletin municipal : « (...) nous pourrions nous y regarder comme dans un miroir renvoyant une image inattendue de Cransac en déplaçant légèrement le point de vue. » (Cransac 2010).

Il y a dans ce rapport à l'art plusieurs composantes intéressantes. La première renvoie à ce que l'anthropologue Alfred Gell (2009) nomme « agency », une sorte de rapport à l'intentionnalité, une approche cognitive de l'art, où il s'agit (dans tous les sens qu'autorise l'expérience de ces groupes, leur relation avec un médiateur, avec un artiste, entre individus) d'accéder aux croyances des autres, aux siennes propres et, du coup, « déplacer légèrement le point de vue ». La deuxième composante a trait à l'identité des personnes qui s'impliquent dans ces dispositifs : si on croise quelques adeptes des lieux culturels, ou de pratiques culturelles en amateur, une grande partie des commanditaires n'ont aucun rapport construit à l'art ou même à la culture. Trop profanes pour être honnêtes ? Certes, le tenant de la légitimité culturelle objectera sèchement que la production d'une œuvre coûte environ 90000 € en moyenne, et qu'elle est suivie par des groupes de commanditaires parfois formés de moins de 10 personnes. À ce prix-là, poursuivra-t-il narquois, la conversion à l'art est exceptionnellement possible, tout en restant statistiquement improbable. Là n'est sans doute pas l'essentiel, puisque ces nombreuses expériences (plus de 200) auront montré que, si l'échec est possible, la réussite d'un projet repose justement sur cette capacité à déjouer un certain « fatalisme » statistique par le jeu de petits groupes au contact direct avec l'art en train de se penser, de se faire. Un autre examen des

échecs nous a montré dans bien des cas que le déplacement social du point de vue n' y était pas intervenu : tel projet n'était là que pour satisfaire un désir individuel : celui d'un commanditaire en particulier, les autres réalisant qu'ils étaient convoqués pour en être le chœur ; celui d'un médiateur, usant du dispositif pour satisfaire ses propres appétences artistiques ; celui d'un artiste, négligeant le contexte pour imposer un rapport abstrait à la commande. À cet égard, la médiation joue un rôle majeur.

Médiation

La médiation des Nouveaux Commanditaires, pour une grande partie des interlocuteurs extérieurs au dispositif que nous avons été amené à rencontrer, passe pour être sa grande qualité, sinon sa qualité unique. C'est par elle qu'on tente d'expliquer la réussite de projets qui, proposées par d'autres modalités, se seraient révélées impossibles à réaliser. Nous avons, dans l'ouvrage déjà cité (Négrier 2006), montré comment le profil de ces médiateurs avait évolué depuis le début, se spécialisant aujourd'hui, et s'organisant au sein d'un collectif et d'une projection territoriale. Nous avons aussi montré la pluralité des tâches qui leur incombe, dans des univers professionnels très différents et qui se révèlent au fil des étapes d'un projet. Ce qui nous semble également intéressant, dans ce phénomène, c'est l'impossibilité de définir la médiation comme une simple fonction, exercée par un acteur spécialisé. En réalité, le médiateur ne peut avoir comme objectif de concentrer la médiation, puisque celle-ci ne réussit que lorsqu'elle se diffuse. Autrement dit, c'est lorsque chacun des protagonistes a « légèrement déplacé son point de vue » (ce qui inclut celui de l'artiste) que la médiation a opéré, et non quand un habile négociateur est parvenu à un compromis mutuellement acceptable. Cela est d'autant plus important que l'un des objectifs des Nouveaux Commanditaires se définit autour d'une nouvelle valeur d'usage de l'art, ce qui pourrait conduire à infléchir l'art au moyen de l'usage, en rabattre sur la forme au nom de l'utilité ; ou sur le sens au nom d'un respect de l'espace public. Certaines œuvres témoignent de cette médiation, comme celle de Yan Kopp au lycée Montebello de Lille, avec l'effet produit par l'interversion des images et des mots prononcés par les personnes, en vidéo.

En réalité, le médiateur assure deux rôles assez diamétralement opposés. Le premier est de mettre en place les conditions de ces échanges entre intentionnalités pour des acteurs qui sont, dans cette interaction, en situation assez inhabituelle. Il organise des visites d'ateliers, des rencontres avec un artiste, fait s'exprimer un ensemble de points de vue sur une situation, un problème qui, pour les (futurs) commanditaires, pourra éventuellement ensuite trouver une réponse par l'art. Le citoyen prend conscience qu'un artiste n'est pas forcément cet être étrange que continue de véhiculer la vieille image romantique du maudit. L'artiste accède à l'égale dignité des amateurs en gestation, loin des codes de connaisseurs rôdés, mais stimulant, peut-être, d'autres horizons créatifs... Ce faisant, le médiateur participe d'un rapprochement.

Le second rôle du médiateur est de séparer. Lorsque la proximité qui s'opère risque de verser dans l'indifférenciation des rôles, le médiateur doit rappeler la place de chacun : celle d'un commanditaire, qui ne peut s'inscrire facilement dans un choix

esthétique ; celle d'un artiste, qui serait tenté de négocier celui-ci pour satisfaire un désir ; celle d'un élu, qui est un partenaire sans être, directement, commanditaire. Ce faisant, le médiateur participe d'une distanciation, un peu à la façon anglo-saxonne : *at arms' length*, soit une action à distance, sans administration directe, par le filtre d'une délégation temporaire de pouvoir.

Naturellement, cette médiation n'est pas seulement située dans ce jeu d'interactions sociales. Elle est aussi symbolique, et à cet égard la Fondation de France représente un prestige considérable pour les acteurs de terrain, et notamment les élus. Elle évoque spontanément une ressource proche du trophée. Privée, elle est donc distinctive, pour des élus qui ont, souvent, du mal à justifier leur investissement dans l'art ou la culture. De France, elle incarne un esprit de sérieux, une sorte d'intérêt général, au service de causes nobles, qui pourront dissuader les habituels détracteurs des lubies du maire de trop s'offusquer. Basée sur une commande sociale, elle échappe à la personnalisation politique du choix, et soulage l'élu d'un portage parfois difficile.

Les Nouveaux Commanditaires sont un contrepoint instrumental aux outils existant pour des politiques culturelles aux finalités récurrentes. Ils témoignent d'une certaine résistance des principes de démocratisation culturelle, plutôt que de leur caractère suranné ou utopique. Ils s'inscrivent dans un contexte sociologique où la dimension individuelle fait l'objet d'un réexamen critique. Les petits groupes individuels qu'incarnent les Nouveaux Commanditaires sont assez représentatifs de cette tendance à relativiser les lois statistiques, ou mieux à les affronter sur le terrain, par l'expérience. Les réussites, comme les échecs rencontrés témoignent de ces potentialités, mais aussi des limites dans lesquelles elles trouvent à se concrétiser. Ainsi, nous avons comparé le taux d'échec des projets de Commande Publique et des Nouveaux Commanditaires, pour aboutir au même taux, légèrement inférieur à 20%. Les causes des échecs, elles, restent distinctes. Dans le premier cas, c'est presque invariablement le portage politique qui fait défaut (alternance, perte d'enthousiasme, crise politique ou financière...). Dans le second, ce sont plusieurs causes possibles liées à la qualité des interactions qui l'expliquent. L'un des grands défis qu'a à relever un tel mécanisme, c'est l'entretien des œuvres. Les groupes de commanditaires sont certes localisés, mais la croissance des mobilités, les aléas de la vie sociale et humaine font que la permanence de ces groupes autour des œuvres n'est pas assurée. Ceux-ci n'ont pas davantage vocation à s'instituer gardien des œuvres. Et passé le temps de la mobilisation pour aboutir à la création, vient celui du retrait, d'un moindre intérêt, peut-être de l'oubli. Qu'advient-il alors de l'œuvre créée. Voici une question qui, à elle seul, pourrait motiver un programme de recherche entier.

Références :

Aguilar, Y., 1998, *Un art de fonctionnaires : le 1%*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes

Beck Ulrich, (2001), *La société du risque*, Paris : Aubier [1ère édition 1986].

Bourdieu, P. Darbel, A., 1969, *L'Amour de l'art*, Paris : Minuit.

Bourdieu, P., 1979, *La Distinction*, Paris, Minuit.

Collectif, 2008, *Regards croisés sur les paysages*, projets d'artistes dans trois Parcs Naturels Régionaux en Rhône-Alpes

Cransac, 2010, Bulletin municipal, n°2, 32p.

Cros, Caroline & Lebon, Laurent, 2008, *L'art à ciel ouvert. Commandes publiques en France, 1983-2007*, Paris, Flammarion

Dubois, Vincent (1999), *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris : Belin

Elias Norbert, (1991), *La Société des individus*, Paris : Fayard.

Gell, Alfred, 2009, *L'art et ses agents – Une théorie anthropologique*, Dijon : les Presses du Réel

Heinich, N., 2005, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard / NRF, coll. *Bibliothèques des sciences humaines*.

Lahire, Bernard (2003), *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*», Paris : La Découverte

Lebrun-Cordier, Pascal, 2007, « Resserrer les liens entre création, populations et territoires », Magazine La Scène n°45

Martel, F., 2006, *De la Culture en Amérique*, Paris : Gallimard

Melman Charles, (2002), *L'Homme sans gravité. Jouir à tout prix : entretiens avec Jean-Pierre Lebrun*, Paris : Denoël.

Monnier, Gérard (1995), *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris : Gallimard

Muller, Pierre, 2005, « Esquisse d'une théorie du changement dans l'action publique. Structures, acteurs et cadres cognitifs », *Revue Française de Science Politique*, Vol.55, n°5, p.155-188

Négrier, E., 2007a, « Políticas culturales: Francia y Europa del Sur », *Política y Sociedad* vol.44, n°3, p.54-70

Négrier, E., 2007b, « L'art à l'épreuve de l'espace public », *Cosmopolitiques* n°15, p.135-147

Négrier, Emmanuel (dir. 2006), *Une politique culturelle privée en France ?*, Paris : L'Harmattan, collection *Logiques Sociales*

Négrier, Emmanuel & Yaouanc, Dorothée (2006), « Le jeune art et la mort », dans Emmanuel Négrier (dir), *Une politique culturelle privée en France ?*, Paris : L'Harmattan, collection *Logiques Sociales*

Patriat, Claude (1998), *La culture : un besoin d'État*, Paris : Hachette

Saez, Guy, 1993, « Villes et Culture : un gouvernement par la coopération », *Pouvoirs* n°73

Singly (de) François (2003), *Les uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, Paris : Armand Colin.

Stiegler Bernard, (2003), *Aimer, s'aimer, nous aimer*, Paris : Galilée.

Teillet, Philippe, 2004, « La politique des politiques culturelles. Risque de la dépolitisation et vertu de la politisation », *L'Observatoire* n°25, p/4-10

Teillet, Philippe, 2007, *Culture et présidentielle : demandez le programme*, *L'Observatoire* n°31, p.9-13

Urfalino, Philippe (1996), *L'invention de la politique culturelle*, Paris : La Documentation Française

Wallach, Jean-Claude, 2006, *La Culture pour qui ?* Paris : Éditions de l'Attribut