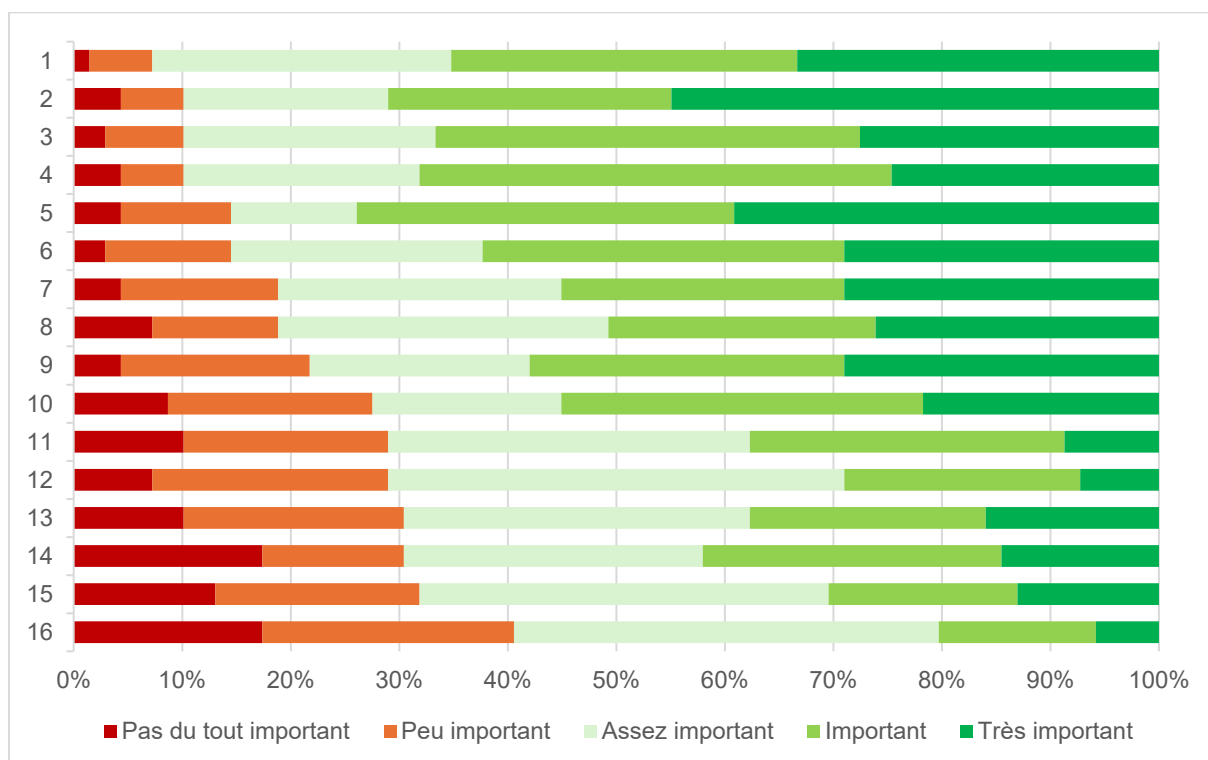


II. Les finalités du travail d'acquisition

**Quels sont les objectifs qu'un FRAC doit suivre en priorité dans ses acquisitions ?
(Classement par ordre décroissant d'approbation)**

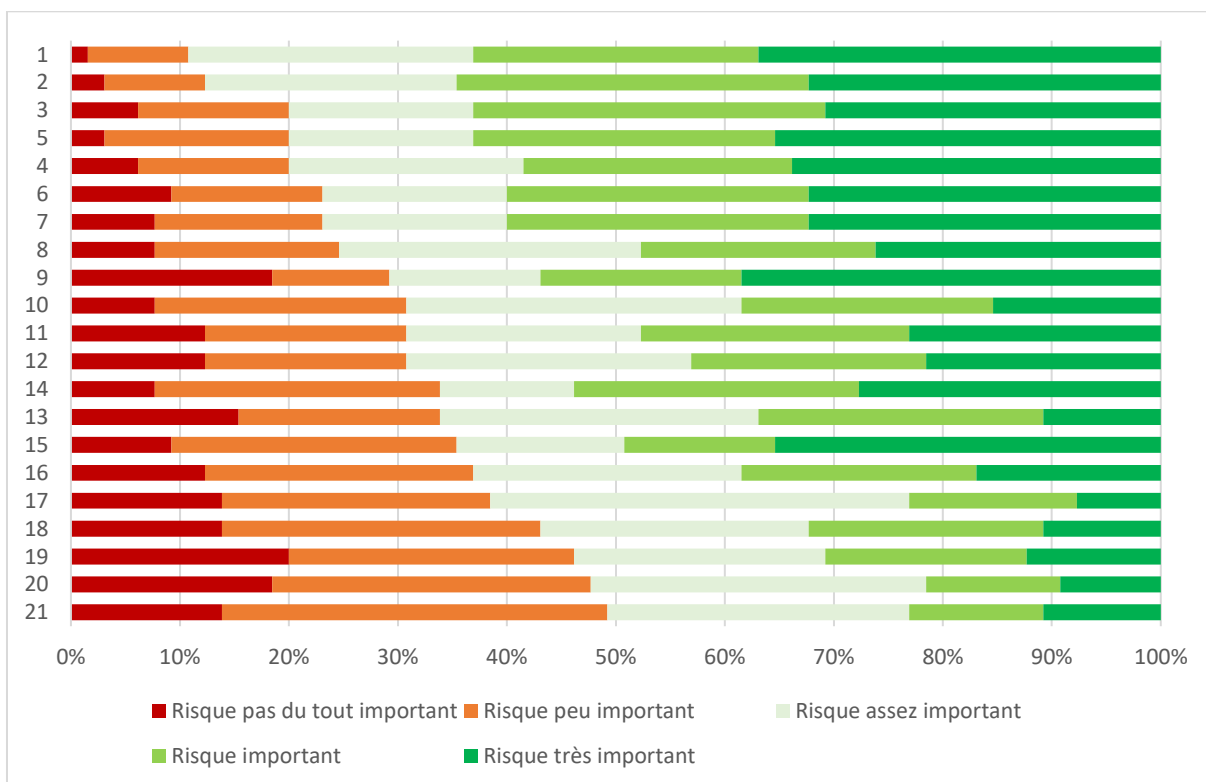
1. Constituer une collection prospective, qui accompagne de manière précoce les artistes émergents et les tendances artistiques novatrices
2. Constituer une collection de haut niveau, rassemblant les artistes les plus marquants de leur génération
3. Soutenir les artistes français et/ou résidant en France
4. Soutenir les artistes en début de carrière
5. Constituer une collection ciblée et cohérente, qui assume une orientation particulière ou un point de vue engagé sur la création contemporaine
6. Représenter les grandes tendances artistiques internationales
7. Compléter les collections par l'acquisition d'artistes issus de catégories historiquement défavorisées (artistes femmes, non-occidentaux...)
8. Donner une visibilité à la scène artistique régionale
9. Constituer une collection variée et équilibrée, représentative des tendances de la création actuelle dans toute leur diversité
10. Constituer des ensembles thématiques de référence, aussi complets que possible sur un médium, un sujet, une aire culturelle, un mouvement précis
11. Soutenir les galeries et le marché de l'art français
12. Soutenir des artistes de qualité en butte à des difficultés économiques et sociales
13. Inclure dans les collections des œuvres à dimension sociale, qui puissent faire l'objet de projets socio-culturels et parler à des publics éloignés de l'art contemporain
14. Constituer une collection susceptible d'être comprise et appréciée par le grand public
15. Soutenir les galeries régionales
16. Constituer une collection peu coûteuse en termes d'acquisition comme de conservation, dont les œuvres puissent être exposées facilement dans tout type de lieu



6. Les principaux objectifs des Frac en matière d'acquisition

**Quels sont les principaux risques et erreurs à éviter dans les acquisitions d'un FRAC ?
(Classement par ordre décroissant d'approbation)**

1. Céder aux modes, collectionner des œuvres trop vite datées
2. Des acquisitions qui suivent de trop près les cotes du marché
3. Cesser de se renouveler, se replier sur des valeurs et des styles figés
4. Le manque de diversité, marginaliser certaines catégories d'artistes (femmes, minorités, non-occidentaux...)
5. Des choix d'œuvres trop faciles, qui manquent de profondeur et de finesse conceptuelle, historique, esthétique
6. Le franco-centrisme, se couper des évolutions et des circuits artistiques internationaux
7. S'éparpiller dans l'acquisition d'œuvres et d'artistes de second rang
8. Des acquisitions trop consensuelles, peu risquées
9. Des acquisitions trop démagogiques, trop « populistes »
10. Ignorer les artistes régionaux, dédaigner la scène artistique locale
11. Négliger les artistes français et/ou résidant en France
12. Des acquisitions trop éclectiques, sans ligne directrice, sans cohérence
13. Privilégier des critères sociaux au détriment de la qualité des œuvres
14. Le « jeunisme », se focaliser à l'excès sur les artistes émergents
15. Le régionalisme, favoriser de manière excessive les artistes locaux
16. Des acquisitions insuffisamment variées, trop orientées par un point de vue particulier sur l'art actuel
17. Privilégier des œuvres très intellectuelles, au détriment de la part sensible et émotionnelle de l'expérience artistique
18. L'expérimentation gratuite, rechercher la radicalité artistique à tout prix
19. Des acquisitions trop historiques, favorisant des artistes déjà consacrés
20. Choisir des œuvres trop ésotériques, difficiles d'accès, qui ne parlent pas au public
21. Politiser à l'excès les collections



7. Les principaux risques des Frac en matière d'acquisition

1. Du fonds à la collection : une approche « curatoriale » des acquisitions

Un privilège accordé à la cohérence plutôt qu'à la variété des acquisitions

Les premières années d'existence des Frac ont été marquées par un débat sur la conception de leurs acquisitions : celles-ci devaient-elles abonder un « fonds », représentatif de toute la création contemporaine sans priorité ni exclusive, ou bien former une « collection », assumant une orientation précise ou du moins une relative cohérence esthétique⁷⁴ ? Lors de la création des Frac, c'est en principe la première option qui est privilégiée, comme leur nom suffit à l'indiquer. Celle-ci apparaissait d'abord plus conforme à un idéal de service public, qui semble requérir une forme de neutralité esthétique et une répartition équitable de la dépense publique entre tous les professionnels qualifiés du monde de l'art. Elle répondait en outre à une volonté de relative uniformisation des Frac, qui devaient offrir au public de chaque région une porte d'entrée équivalente sur la création plastique contemporaine.

Mais la mise en œuvre des premières acquisitions conduit rapidement la plupart des Frac à embrasser la seconde approche, du fait de la délégation des choix d'acquisition aux professionnels de l'art contemporain composant les CT : en tant qu'experts, ceux-ci adoptent naturellement une logique plus sélective, concentrant les acquisitions sur les courants actuels qu'ils jugent les plus pertinents, sur les tendances émergentes qu'ils cherchent à anticiper, sur des engagements artistiques particuliers qu'ils sont en mesure d'assumer et de défendre. A contrario, une règle de représentation équilibrée de toutes les formes de production artistique contemporaine limiterait l'exercice de leur compétence – leur capacité à discriminer les œuvres en fonction de leur valeur – et réduirait leur rôle à un travail d'information et d'enregistrement de l'existant, plus bureaucratique que critique. L'institutionnalisation des fonctions de directeur, qui tire sa légitimité de la capacité à définir un « projet artistique » cohérent et spécifique, a conforté cette conception du travail d'acquisition : le responsable d'un Frac ne doit pas être un simple administrateur du soutien public à la création contemporaine, mais un prescripteur artistique à part entière, dont la reconnaissance au sein du champ de l'art dépend de la valeur distinctive de la collection qu'il parvient à constituer.

La logique du fonds, quant à elle, a été souvent défendue par les élus et autres non-spécialistes siégeant au conseil d'administration : confrontés par le CT à des œuvres souvent peu conventionnelles qu'ils comprennent peu, voire rejettent franchement, ces responsables publics sont souvent tentés de réduire l'art contemporain à une esthétique particulière (voire une « mode ») et à défendre l'inclusion d'œuvres plus traditionnelles, produites par des artistes moins reconnus dans le champ de l'art (souvent implantés localement), au nom du nécessaire éclectisme d'un fonds – un principe qui, dans ce cas, sert donc surtout de prétexte pour contester l'expertise des « initiés » de l'art contemporain et leurs critères de qualité spécialisés.

Ces débats et leurs enjeux sous-jacents permettent de comprendre le privilège accordé par les directeurs de Frac au principe d'une collection « ciblée et cohérente » par rapport à l'objectif d'« une collection variée et équilibrée ». De même, « s'éparpiller dans l'acquisition d'œuvres et d'artistes de second rang » et favoriser « des acquisitions trop éclectiques, sans ligne directrice, sans cohérence » sont jugés comme des risques nettement plus importants

⁷⁴ Philippe Urfalino, Catherine Vilkas, *Les Fonds régionaux d'art contemporain, op. cit.*, p. 64-70.

qu'effectuer « des acquisitions insuffisamment variées, trop orientées par un point de vue particulier sur l'art actuel ». Un directeur explique ainsi sa manière de concevoir l'extension de la collection :

Tout le problème, c'est de savoir comment vous animez un comité technique d'achat. Soit c'est le marché, comme tous les vendredis matin sur la place, tout le monde vient avec ses trucs et vous prenez les produits les plus frais et les plus juteux. Soit vous vous donnez des objectifs clairs, vous vous dites : « qu'est-ce qui manque ? vers quoi on va ouvrir ? » Parce que dès l'instant où vous ouvrez, il faut ensuite combler l'entre-deux. Et c'est ce jeu-là aussi qui est intéressant. Vous pouvez aller acheter tel artiste, mais il semble tellement déconnecté du reste, que [...] ça ouvre un espace qu'il faut aller cultiver. Et donc c'est un travail sur le long terme, dans tous les sens de la formule, à partir de points que vous posez dans une sorte d'espace intellectuel ou artistique – vous pouvez l'appeler comme vous voulez, mais il y a une sorte de constellation qui se met en place [...], comme la nuit, les étoiles apparaissent les unes après les autres.

C'est une même métaphore du marché qu'emploie une directrice pour expliquer sa défiance vis-à-vis de l'éclectisme, qu'elle associe quant à elle à la nécessité d'imaginer les expositions qui pourront émaner des acquisitions : le projet artistique est

une manière d'orienter les choses pour que les propositions des uns et des autres n'aillent pas dans tous les sens. J'ai toujours eu du mal à faire des expositions avec des œuvres qui ne pouvaient pas dialoguer entre elles. Donc c'était aussi pour avoir quelque chose qui me permette de produire de la cohérence ou de tenir un propos. Sinon ce n'est pas une exposition, c'est un étalage.

L'affirmation d'orientations spécifiques à la tête de chaque Frac répond aussi à une volonté fréquemment mentionnée de différenciation des collections, que ce soit pour affirmer une singularité esthétique – l'un des premiers buts des acquisitions doit être de « se distinguer des autres collections », de « créer une collection originale » répondent ainsi plusieurs responsables – ou pour favoriser la bonne articulation des différentes collections publiques, dans un esprit de bonne administration. Il est nécessaire de « travailler une cohérence et une complémentarité dans l'approche des 22 collections » explique une directrice ; il faut, renchérit l'un de ses homologues, « éviter les acquisitions répétées (redondantes) par toutes les collections publiques (CNAP, FRAC, musées) des mêmes artistes et/ou d'œuvres identiques de mêmes artistes (mêmes séries, mêmes périodes, etc.) ». À l'inverse, la logique plus homogénéisante des « fonds » impliquait de dupliquer à travers tout le territoire des échantillons représentatifs de la création contemporaine.

En revanche, « constituer des ensembles thématiques de référence, aussi complets que possible sur un médium, un sujet, une aire culturelle, un mouvement précis » recueille une adhésion plus faible encore que la proposition d'une collection « variée et équilibrée ». Ce résultat, d'autant plus notable que plusieurs Frac ont choisi de se spécialiser sur certains thèmes et médiums, permet de préciser la vision qu'ont les directeurs de Frac de la « cohérence » visée par leur collection. Celle-ci répond moins à la logique historico-scientifique de la monographie – celle de l'historien de l'art ou du conservateur de musée cherchant à inventorier et rassembler un ensemble d'œuvres aussi complet que possible autour d'un dénominateur

commun objectivable – qu’à l’affirmation plus personnelle d’un engagement artistique. Elle rapproche plutôt le directeur de Frac de la figure du critique d’art ou du curateur d’art contemporain, sans surprise les deux figures privilégiées dans la composition des CT, comme on l’a vu. C’est ce qu’exprime bien un directeur en poste dans les années 2000 :

Le/la directeur.ice a pour fonction de proposer une orientation générale de l’institution, tant sur le plan artistique qu’institutionnel. De cette orientation découle tout le reste du fonctionnement. La beauté de ces institutions repose précisément sur cette capacité de transmission à partir d’un point de vue situé, engagé, positivement subjectif. C’est cela qu’il faut avant tout protéger.

Les réponses recueillies aux questions ouvertes du questionnaire reviennent ainsi de manière récurrente sur la nécessité d’affirmer une ligne, une vision, voire une « pensée » à la tête de la collection et de la programmation, qui doit singulariser le Frac à la fois vis-à-vis de ses pairs et plus généralement dans le champ national et international des institutions de l’art contemporain. À un moment où, comme le soulignent certains dirigeants, la partie proprement « artistique » de leurs missions diminue au profit des enjeux de gestion, plusieurs d’entre eux (en particulier parmi les anciennes générations) insistent sur la dimension créative de leur travail, assimilant le directeur de Frac à une figure para-artistique, celle par exemple d’« un chef d’orchestre artistique », ou bien à celle de l’intellectuel :

Il faut donner à comprendre le sens et la complexité de l’action institutionnelle à travers une pensée écrite, des textes nombreux sur les artistes, les œuvres et les missions institutionnelles.

[Il faut] être un penseur sur le sujet de l’art de son temps et dans son temps... Penser consiste à ne pas être un perroquet ou un miroir des tendances... Penser en art consiste aussi dans un mode intuitif – sensible en même temps qu’analytique – critique...

Enfin, le refus de l’éclectisme et du saupoudrage des acquisitions répond au désir de « constituer des ensembles représentatifs (plusieurs œuvres ou œuvres majeures) pour des artistes choisis », de « constituer non pas seulement des échantillons mais des ensembles », « d’étoffer autour d’un artiste pour avoir un ensemble plus représentatif », comme le mentionnent plusieurs responsables. Ces déclarations semblent d’abord répondre à un souci de qualité, suivant le refus de « s’éparpiller dans l’acquisition d’œuvres et d’artistes de second rang ». Elles s’inscrivent aussi une perspective pédagogique, comme le souligne une directrice en place aux débuts des Frac :

L’idée, c’était surtout de ne pas échantillonner. Ça, c’était une sorte de contre-pied par rapport au FNAC [Fonds national d’art contemporain, aujourd’hui intégré au Cnap]. [...] C’est-à-dire qu’on voulait faire des ensembles monographiques qui aient un peu du sens, qui permettent aussi à un public non initié de comprendre ce qu’est l’itinéraire d’un artiste ; comment, entre une œuvre ancienne et une œuvre récente, on peut tirer des fils, comprendre les continuités, les ruptures, etc.

Mais là encore, ces acquisitions groupées ne sont pas présentées comme le résultat d’un effort muséal d’affirmation d’un canon, mais plutôt comme l’expression d’un goût et d’un engagement personnel en faveur d’une œuvre, qui peut aller à contre-courant des valeurs

établies et assume en tout cas une dimension plus prescriptive qu'historicisante : il faut « constituer des ensembles monographiques cohérents, exemplaires ou contre-exemplaires », « oser des ensembles monographiques singuliers ».

Comment sont définies les lignes directrices d'une collection ?

Il ne faut cependant exagérer ni la cohérence, ni la subjectivité de ces orientations générales. Celles-ci délimitent plutôt une ligne « molle », qui autorise des écarts ou des élargissements, afin d'embrasser l'essentiel de la création contemporaine et de saisir toute opportunité d'acquisition. Même les Frac dotés de spécialisations thématiques plus circonscrites les appliquent avec une grande marge d'interprétation, à l'instar du Frac de Picardie, qui se dédie au dessin, mais dans une acception suffisamment large pour inclure des œuvres en trois dimensions et des matériaux et des techniques bien éloignées des outils du dessin classique :

Au fur et à mesure, le discours s'est construit sur cette idée de dessin – avec finalement une ouverture, en étant un peu en avance par rapport à ce que l'on dit du dessin aujourd'hui [...]. Quand on parle de « dessin sur et hors papier », c'est assez net. C'est tous les supports, tous les gestes, toutes les possibilités d'apparition du trait ou de la ligne.

D'autre part, les choix d'orientation ne sont jamais posés de manière arbitraire, mais associés à un discours de justification qui s'appuie sur des réalités objectives : contexte local, questions sociales, état de la scène artistique contemporaine... Parmi ces motivations, on observe certains arguments récurrents, qui éclairent la manière dont se décide et se construit une ligne d'acquisition.

Le plus fréquent sans doute concerne l'articulation du projet artistique au territoire d'implantation du Frac : il faut, explique un directeur en place, « prendre comme fil rouge dès le départ, que ce soit dans la programmation, les acquisitions ou la dynamique du comité, l'ADN de la région ; tirer un fil historique, politique, économique, qui parte toujours d'une accroche locale ».

Le lien peut être très direct, quand il s'agit par exemple d'une spécialisation sur une scène artistique étrangère pour les régions frontalières : l'Allemagne et la Suisse pour le Frac Alsace, l'Espagne pour le Frac Midi-Pyrénées, le bassin méditerranéen pour le Frac PACA... Il peut être plus indirect lorsque certaines caractéristiques naturelles ou sociales du territoire inspirent des thématiques : le paysage pour une région maritime, le temps dans une région d'industrie horlogère, une collection d'œuvres immatérielles sur un territoire en voie de désindustrialisation... Autant d'orientations qui répondent aussi à la volonté de toucher le public local :

L'idée [...] surtout était d'impliquer les artistes sur de grands dénominateurs communs, qui pouvaient toucher un grand public. Donc on a créé par exemple pas mal de jardins d'artistes, en conceptualisant ce que pouvait être un jardin d'artiste par rapport à un jardin de paysagiste. Il se trouve qu'au Frac Alsace, il y a un jardin, donc c'était intéressant d'avoir cette parcelle qui devenait d'un seul coup un deuxième espace d'exposition et qui finalement a été extrêmement moteur, parce qu'il y a eu une réception

vraiment immédiate dès qu'on s'est intéressé au jardin, au paysagisme, au maraîchage, dans cette plaine de l'Ill du centre d'Alsace... On s'est rendu que d'un seul coup, ça parlait à tout le monde. Et l'approche « jardin » a vraiment permis de faire venir au Frac des habitants de Sélestat qui ne seraient jamais venus sans cette dynamique-là.

La liaison au territoire s'entend aussi comme articulation à la scène artistique locale et à ses institutions. C'est ainsi qu'un ancien directeur du Frac PACA explique avoir conçu son projet artistique :

C'était l'idée de pouvoir travailler avec tout un maillage, tout un réseau de structures très implantées sur l'ensemble de PACA, d'être vraiment dans des logiques de résidence, de production d'artistes sur des contextes donnés [...], puisque j'arrivais dans un Frac qui était très lié à une scène artistique régionale, et pour de très bonnes raisons, en termes de foyer artistique, que ce soit à Nice, à Avignon, à Arles ou autre, entre Supports/Surfaces, la Villa Arson, l'École de la photo à Arles... La collection rend compte de la situation très privilégiée de cette région et de ce foyer artistique majeur.

Dans le même ordre d'idées, plusieurs directeurs expliquent avoir pensé leurs acquisitions en lien avec les collections existantes sur le territoire, à l'instar d'un Frac ayant choisi le thème de la figuration pour faire écho à l'importante collection d'œuvres de la Figuration narrative détenue par le musée local. Après plus de quatre décennies d'existence des Frac, les stratégies d'acquisition découlent également de réflexions sur les choix effectués par les directions antérieures, qu'il s'agisse d'« inscrire les acquisitions dans l'histoire même de la collection », comme le défend un directeur, ou au contraire d'infléchir la collection dans un nouveau sens.

L'implantation du Frac peut enfin offrir des opportunités pratiques, à l'instar de l'antenne récemment ouverte par le Frac Franche-Comté à Arc-lès-Gray, dans un édifice entouré d'un parc, qui conduit sa directrice à imaginer un programme d'œuvres dans l'espace public. Le projet artistique peut naître à l'inverse de contraintes matérielles locales : comme l'explique une directrice nommée au début des années 1990, le choix d'une collection d'œuvres immatérielles répondait, entre autres choses, à l'absence de lieu dédié pour son Frac et à l'espace très limité des réserves à son arrivée.

Ce dernier exemple fait signe vers la seconde grande catégorie de motivations exprimées pour justifier le choix des lignes d'acquisition : une certaine analyse et prise de position quant à l'état de la création artistique en un moment donné. L'intérêt pour les œuvres immatérielles correspond à une ligne de force de l'art contemporain, héritée de l'art conceptuel. C'est le cas également de la « transdisciplinarité », retenue comme orientation principale par une directrice qui y voit « une réalité de la création » aujourd'hui. La focalisation de certains Frac sur un médium précis, comme la photographie, le dessin ou l'architecture, répond aussi à un intérêt pour des formes de création parfois marginalisées dans le champ de l'art contemporain et/ou en plein renouvellement. À l'inverse, une directrice présente les réflexions qui ont guidé ses acquisitions, inspirées de Fluxus, comme une manière de dépasser ces séparations disciplinaires, contestées de longue date par les artistes contemporains :

Ces spécialisations médiumniques, je les ai trouvées complexes, ennuyeuses. [...] Une spécialisation médiumnique, pour moi, est à contresens de l'art contemporain. Si on aime

le Body art, le Land art, on ne va pas se contenter de la photo. [...] C'est là que j'ai mis en place la notion de « l'art et la vie » en m'appuyant sur la phrase de Filliou [...]. C'est un de mes totems, [...] « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » [...]. Je pense que des artistes comme Jimmy Durham, Jef Geys... Tous ces gens-là pouvaient vraiment faire écho à ces notions, même si elles semblaient très ouvertes... C'étaient des gens dans l'expérience de vie, sans être Fluxus à 100%.

Ces regards portés sur la création actuelle ne se limitent pas à des enjeux formels et stylistiques, mais touchent aussi aux questions sociales et politiques qu'abordent les artistes contemporains – comme l'illustre une directrice ayant articulé ses acquisitions autour du thème très polyvalent de la nature :

« Les natures », au pluriel, donc l'intérieur et l'extérieur, l'humain et l'environnement [...], la biodiversité au sens large aussi, dans les formes de vie humaines ou non humaines – donc la notion de genre était indirectement dedans [...] ; il y avait aussi, logiquement, un côté écoféministe. [...] « Les natures », c'est un sujet qui, en 2017, faisait unanimité : tout le monde aime la nature... Donc on peut jouer cette carte. Mais les questions écologiques sont souvent aussi une métaphore pour des questions de société. Par exemple, [...] les bateaux qui arrivent sur le Rhin à Bâle en provenance des Balkans portent certaines espèces invasives qui se sont accrochées aux bateaux et se retrouvent alors à Bâle. Donc on questionnait aussi cette notion d'espèce invasive [...] Car on utilise souvent les métaphores de la nature pour parler de la société.

Ces lignes d'acquisition, tout à la fois engagées, situées et attrape-tout, se distinguent donc de la perspective généralement plus « historienne », impersonnelle et systématique des acquisitions muséales, comme de la logique administrative imaginée au départ pour les Frac, celle d'un panorama représentatif de la production artistique actuelle. Elles évoquent plutôt la manière qu'ont les curateurs d'assembler une biennale, entre prise de position sur la création contemporaine, souvent articulée à un discours sur des enjeux de société plus ou moins adaptés au contexte local, et interprétation souple des limites thématiques, permettant une ouverture sur un large éventail de pratiques artistiques. C'est en ce sens que l'on peut parler, pour les Frac, d'une approche curatoriale de l'acte de collection.

2. Soutien à la création ou muséalisation de l'art contemporain ?

Ces réflexions ne doivent pas marquer la diversité des approches des responsables interrogés. Certains expriment un attachement plus classiquement patrimonial à la collection. La première mission d'un directeur de Frac est de « constituer une collection pointue et variée et des ensembles cohérents », de « constituer une collection de référence », de « constituer la meilleure collection possible », de « tenter d'acquérir au meilleur prix les œuvres qui se révéleront universellement incontournables quelques décennies plus tard », déclarent divers répondants. Une directrice ayant exercé comme conservatrice de musée reproche même aux Frac de « se comport[er] souvent comme des centres d'art » de sorte qu'« on ne voit pas assez les collections ».

Mais ces voix restent assez isolées. La collection est rarement donnée comme but en soi, mais plutôt comme outil de soutien à la création : c'est le thème qui ressort le plus fréquemment,

avec les objectifs de diffusion auprès des publics, lorsqu'on interroge ces responsables sur leurs priorités. Nombre d'entre eux expliquent d'ailleurs associer le travail d'acquisition à des projets de commande, de production, de résidence d'artistes et, bien sûr, aux expositions – privilégiant donc une participation directe à l'art en train de se faire, avec ses paris et ses risques, à la sélection d'œuvres « faites » et jugées après-coup de qualité « muséale ». Pour certains, l'exposition et la commande deviennent même le mode principal d'enrichissement des collections, comme l'explique une directrice :

C'est à mon sens, la création qui génère une collection. C'est ainsi que pour les trois institutions que j'ai dirigées, j'ai privilégié une politique d'exposition et de production comme terreau potentiel d'acquisitions, ceci en échange actif avec les membres du CT impliqués sur la durée au projet artistique de l'institution.

Loin d'être exceptionnelle, cette position est affirmée par de nombreux responsables interrogés sur les buts premiers que doivent suivre les acquisitions d'un Frac :

Constituer une collection cohérente et engagée basée sur la commande directe aux artistes.

Produire des œuvres. Travailler à aider à la production d'œuvres et de projets spécifiques.

Faire en sorte que la collection intègre des œuvres produites par le Frac.

Acquérir principalement des œuvres d'artistes en résidence au Frac.

Lier la politique d'acquisitions aux programmes d'exposition, d'accueils d'artistes en résidence.

Ces stratégies d'acquisition ont aussi des avantages pratiques. Comme le souligne le rapport ministériel de 2024, « les acquisitions par commande sont parfois pour certains FRAC une manière de pallier un manque de moyens budgétaires dans la réalisation de leurs projets d'exposition⁷⁵ ». Elles permettent également d'ancrer la création contemporaine sur le territoire du Frac, et de tisser des liens directs entre les artistes, l'institution et ses publics : c'est « une forme de création "sur mesure", qui permet de répondre à un contexte ou un usage spécifique, dans une relation privilégiée avec l'artiste qui induit un accompagnement dans la durée, la possibilité pour un artiste de développer une démarche inhabituelle pour lui avec des moyens financiers et humains adaptés⁷⁶ ».

Ainsi conçue, l'acquisition n'apparaît plus comme cet acte assez solennel de patrimonialisation sélective de l'art contemporain, mais comme l'un des instruments à disposition des Frac dans un travail polymorphe d'accompagnement de la création artistique et de sa diffusion sur le territoire – dont la collection peut alors apparaître comme une « archive » :

Je suis capable parfois de parler d'archives en matière de collection. [...] [L'acquisition] c'est un peu le prétexte à reprendre et à continuer le compagnonnage avec les artistes de leur vivant. [...] On achète par exemple une œuvre de K. en amont, on l'expose en collectif, on l'expose après en perso, on en achète une autre, on l'invite en région à faire

⁷⁵ Jacques Bayle, David Guiffard, *Étude sur les comités techniques d'acquisition*, op. cit., p. 24.

⁷⁶ *Ibid.*

une exposition de collection, avec d'autres œuvres que les siennes, mais aussi à participer au L. [un laboratoire de recherche artistique], mais aussi à venir aux Amis [du Frac]. Ça ne s'arrête jamais. [...] – Donc, l'acquisition, c'est juste un point dans un continuum d'activités ? – Oui, c'est ce que j'ai appelé du compagnonnage, pour trouver un mot plus chaleureux.

Ce type d'approche répond aussi au souci d'inclure de nouvelles pratiques artistiques, en rupture plus ou moins franche avec les formes traditionnelles de l'œuvre muséale, comprise comme objet matériel unique, circonscrit, déplaçable, et donc plus appropriée à l'acte de collection que certaines « anti-œuvres » contemporaines – comme le notent trois directrices en poste :

Nous collectons de plus en plus des informations au lieu d'objets. Parfois la date de « péremption » d'une œuvre physique est prise en compte dans le processus d'acquisition (matériaux qui deviendront probablement introuvables, performances qui ne peuvent pas être réactivées plus d'un certain nombre de fois pour diverses raisons, œuvres qui disparaissent avec le temps). Le rapport à l'objet évolue, le rapport à la propriété aussi.

Il est regrettable de devoir se limiter à l'achat d'œuvres finalisées. Nous avons du mal à soutenir d'autres formes d'art, comme celles portées par des artistes engagés dans la recherche, la transmission, le dialogue social ou encore le jardinage, au-delà de la simple matérialisation en « œuvre d'art ».

Il y a une forte demande d'œuvres pour l'espace public à laquelle nous essayons de répondre avec les contraintes de coût, d'espace de stockage, de conservation... en nous tournant parfois vers des œuvres à protocole. J'aime penser la collection « par destination », à savoir l'adéquation des œuvres aux contextes, aux espaces, aux moyens.

Pour autant, l'écart avec une approche plus muséale de la collection ne doit pas être exagéré. « Constituer une collection prospective, qui accompagne de manière précoce les artistes émergents et les tendances artistiques novatrices » et « constituer une collection de haut niveau, rassemblant les artistes les plus marquants de leur génération » sont les deux propositions les mieux classées par les directeurs de Frac à propos des objectifs visés par leurs acquisitions (voir *supra*, graphique 6). En ce sens, l'anticipation du « jugement de l'histoire » demeure l'un des tout premiers guides des choix effectués par ces responsables, comme on le verra à propos de leurs critères d'évaluation (voir *infra*, partie III-2).

De même, parmi les risques jugés les plus importants, on trouve des propositions traduisant à la fois la défense d'une perspective prospective et expérimentale (« cesser de se renouveler, se replier sur des valeurs et des styles figés », « des acquisitions trop consensuelles, peu risquées ») et l'attachement à des normes de qualité élevées, des valeurs artistiques durables (« céder aux modes, collectionner des œuvres trop vite datées », « des choix d'œuvres trop faciles, qui manquent de profondeur et de finesse conceptuelle, historique, esthétique », « s'éparpiller dans l'acquisition d'œuvres et d'artistes de second rang »). Réciproquement, le risque de « l'expérimentation gratuite » comme celui d'« acquisitions trop historiques » sont considérés l'un et l'autre comme relativement faibles.

Il est remarquable que ces deux types d'objectifs – expérimentations incertaines en faveur de courants émergents et achat d'œuvres appelées à rester dans l'histoire de l'art –, dont l'articulation ne va pourtant pas de soi, soient placés conjointement au sommet des priorités à poursuivre dans le travail d'acquisition. Cela doit amener à nuancer l'opposition entre soutien à la création et muséalisation de l'art contemporain. Si elle constitue bien un débat structurant dans l'histoire des Frac, elle n'apparaît pas aux yeux des directeurs comme une alternative exclusive, mais plutôt comme les deux pôles d'une gradation continue, entre lesquels ils peuvent naviguer et qu'ils peuvent associer à loisir au sein d'une même politique d'acquisition, ne serait-ce que parce que la multiplicité des achats offre l'opportunité de satisfaire l'un et l'autre de ces objectifs. Une directrice invite ainsi à se défier de ce type de distinctions binaires, qui peuvent apparaître contradictoires dans l'analyse, mais sont conciliables en pratique :

Acquérir des œuvres d'artistes émergent(e)s et également d'artistes confirmé(e)s, des œuvres à forte teneur conceptuelle ou d'autres plus sensibles, etc., tout cela n'est pas pour moi incompatible. [...] Je pense qu'il faut les deux : que la collection soit étayée par des artistes qui ont déjà une vraie reconnaissance et qu'il y ait des artistes émergents.

Les responsables peuvent toutefois infléchir leurs choix plutôt vers un bout ou l'autre du spectre. Si le principe d'un soutien aux « artistes en début de carrière » recueille un large consensus, l'approbation est un peu plus marquée chez les générations les plus anciennes de directeurs, qui sont aussi nettement plus nombreux à considérer comme risque majeur « des acquisitions trop historiques, favorisant des artistes déjà consacrés » (près des trois quarts des directeurs les plus âgés pour à peine un tiers des plus jeunes) ou une collection qui « cess[e] de se renouveler, se repli[e] sur des valeurs et des styles figés » (88% vs 71%). Réciproquement, les jeunes sont plus favorables à l'objectif de « constituer une collection de haut niveau, rassemblant les artistes les plus marquants de leur génération » (cependant largement partagé dans toutes les catégories de répondants).

On peut lire dans ces données une différence entre des nouvelles générations de directeurs désormais à la tête de collections ayant acquis une dimension historique, quasi muséale, et des premières générations qui cherchaient à affirmer, dans une perspective souvent militante, la spécificité de l'institution des Frac, tournée vers l'art en train de se faire plutôt que les œuvres et les carrières achevées, quitte à en exclure les grands noms de l'art moderne, abandonnés aux musées. Un directeur nommé à la fin des années 1980 se remémore ainsi : « J'ai eu aussi des demandes expresses de faire une exposition Dalí, par un politique qui n'avait rien compris (comme souvent) ; j'ai mis ma démission en jeu s'il m'obligeait à faire cette expo. [...] Il faut rappeler, mais c'est assez loin, qu'il y avait plusieurs frottements entre Frac et musées. »

Mais ces remarques doivent là aussi être nuancées : les directeurs les plus âgés sont également plus défiants vis-à-vis du risque du « jeunisme », de « l'expérimentation gratuite » ou des effets de « mode ». Leur attachement à la reconnaissance de l'art contemporain semble donc s'opposer surtout à une approche trop historique et muséale du travail d'acquisition des Frac, plus qu'elle ne renvoie à une conception radicalement prospective et anti-conventionnelle de leurs missions. Les générations les plus récentes semblent quant à elles plus ouvertes à l'idée de concilier les dimension expérimentales et historiques de leurs collections.

Aujourd'hui plus encore que par le passé, l'opposition entre ces deux catégories d'objectifs tient donc moins à la vision qu'en ont les responsables des Frac qu'aux contraintes matérielles et budgétaires avec lesquelles ils doivent composer : celles-ci obligent de plus en plus ces institutions à arbitrer entre l'enrichissement des collections et la conservation des œuvres acquises, comme on le verra plus loin (voir *infra*, IV-1).

3. Visibiliser la scène régionale, soutenir la scène française, suivre les tendances internationales : la difficile géographie des Frac

Parmi les débats et controverses qui touchent les Frac, celles liées à leur inscription géographique et l'articulation entre les échelles locales, nationales et internationales font partie des plus vives. Parce qu'ils ont été créés comme les institutions clefs de la décentralisation en matière d'art contemporain, les Frac ont vu leur relation au territoire régional largement débattue à leurs débuts : devaient-ils être des collections régionales d'art contemporain – offrant un accès aux grandes tendances artistiques nationales et internationales à un public local qui en est souvent éloigné – ou bien des collections d'art régional contemporain – apportant un stimulus et une reconnaissance à la vie artistique locale⁷⁷ ? Et parce qu'ils représentent le premier budget public dédié à l'acquisition d'œuvres contemporaines⁷⁸, leur responsabilité envers la scène nationale est toujours disputée : cette dépense doit-elle soutenir principalement (voire exclusivement) les artistes français et résidant en France ou bien offrir au public les œuvres de la plus haute qualité, indépendamment de tout critère d'origine des artistes ?

Renforcement de la scène française ou alignement sur les tendances internationales ?

Ces questions ont fourni des arguments aux détracteurs des Frac, voire des institutions publiques de l'art contemporain dans leur ensemble, souvent dénoncées, non sans arrière-pensées politiques, comme « hors-sol ». Mais ces critiques viennent parfois aussi, de manière plus subtile, du monde de l'art lui-même. Elles ont ainsi été réactivées récemment par le rapport de Martin Bethenod sur « le renforcement de la scène artistique française » qui recommandait un recentrement du Cnap et, pour partie, du Centre Pompidou sur la scène artistique française – mais encourageait en revanche « l'ouverture internationale des Frac »⁷⁹.

La prise en compte du point de vue des directeurs de ces institutions eux-mêmes permet, là encore, de sortir de certains lieux communs et oppositions préconstruites. Loin de négliger le soutien à la scène artistique française, comme il est parfois reproché aux institutions publiques de l'art contemporain, les Frac y consacrent environ 60% de leurs acquisitions⁸⁰ et

⁷⁷ Philippe Urfalino et Catherine Vilkas, *Les Fonds régionaux d'art contemporain*, op. cit., p. 97-100.

⁷⁸ « En 2022, le budget annuel global consacré aux acquisitions pour 22 FRAC est de 3.932.500 € (2.302.500 € pour l'État, soit 58,6 % et 1.630.000 € pour les Régions, soit 41,4%) à comparer avec les 2,5 M€ du Centre National des Arts Plastiques pour les trois secteurs de collections (arts plastiques, design/arts décoratifs, photographie/image), et les 1,830 M€ du Musée national d'art moderne pour l'ensemble de ses acquisitions couvrant une période allant de 1905 à aujourd'hui (ce budget est très largement complété par le soutien apporté par les différentes sociétés d'amis et par de nombreux dons et datations). » (Jacques Bayle, David Guiffard, *Étude sur les comités techniques d'acquisition*, op. cit., p. 7).

⁷⁹ Martin Bethenod, *Le renforcement de la scène artistique française : panorama et propositions*, mai 2025, <https://www.culture.gouv.fr/presse/communiques-de-presse/publication-du-rapport-sur-le-renforcement-de-la-scene-francaise-d-art-contemporain-a-la-suite-de-la-mission-confiee-a-martin-bethenod>

⁸⁰ *Ibid.*, p. 12.

cette mission apparaît parmi les trois priorités déclarées de leurs directeurs (voir *supra*, graphique 6).

Quelques rares réponses se montrent certes hostiles à la prise en compte de tout critère géographique : « l'origine nationale ne doit pas jouer » ; « la notion d'artiste "régional" ou "français" n'a pas de sens. » Mais elles semblent plutôt caractéristiques d'une première génération de responsables attachés à une forme d'universalité abstraite – laquelle, d'ailleurs, n'a pas empêché un ethnocentrisme de fait (voir *infra*, partie III-4)⁸¹. Dans l'ensemble, cette proposition, qui fait déjà l'objet d'un large consensus dans toutes les catégories de répondants, est encore à la hausse parmi les jeunes générations (97% d'adhésion vs 86% pour les plus âgés).

Alors que l'idée d'imposer des quotas d'artistes nationaux dans la programmation et les acquisitions des institutions publiques est aujourd'hui en débat, ces résultats montrent que telles mesures contraignantes seraient redondantes par rapport aux priorités déjà adoptées par les responsables de ces institutions, du moins pour les Frac, qui sont par nature les institutions de l'art contemporain les plus orientées vers la scène française – même si, comme le montrait la première partie de cette étude, nombre de directeurs de Frac ont aussi exercé au Centre Pompidou, au Cnap, à l'Inspection de la création artistique, au Palais de Tokyo et autres centres d'art. Pour emprunter la formule à Nicolas Bourriaud, on peut, en la matière, « faire confiance aux acteurs⁸² ».

De manière intéressante, l'attachement à la représentation de la scène artistique française n'empêche pas les directeurs de Frac de classer assez haut le risque de « franco-centrisme ». Plus généralement, il n'est pas antithétique avec la prise en compte des autres échelles géographiques dans lesquelles s'inscrivent les Frac. Non seulement les objectifs de « représenter les grandes tendances artistiques internationales » et de « donner une visibilité à la scène artistique régionale » sont placées respectivement aux sixième et huitième rang des priorités (sur seize), mais l'un et l'autre suscitent, là aussi, relativement plus d'adhésion parmi les plus jeunes générations de directeurs, qui sont aussi moins nombreuses que leurs aînés à considérer le risque de « franco-centrisme » comme élevé.

Autrement dit, il n'y a pas eu, au fil du temps, d'effets de balancier en faveur ou défaveur de l'une de ces trois échelles – régionale, nationale, internationale –, mais une augmentation générale de l'attention portée aux différents ancrages géographiques des Frac et à leurs équilibres mutuels, là où les générations antérieures étaient, par comparaison, plus rétives à prendre en compte ces critères – comme l'ensemble des critères extra-artistiques, on le verra.

Comme l'indiquaient déjà l'analyse de l'articulation entre soutien à la création et patrimonialisation de l'art contemporain, les débats publics tendent à polariser des options qui peuvent apparaître en principe mutuellement exclusives, mais qui, dans la pratique des acteurs culturels, sont en réalité conciliables. L'idée qu'une bonne représentation des tendances internationales de l'art contemporain s'opposerait à la valorisation de la scène artistique nationale traduit plus l'idéologie, consciente ou inconsciente, de ceux qui formulent ce type de

⁸¹ Inspection générale des affaires culturelles (IGAC), *Mission Prospective sur les Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC)*, septembre 2021, p. 38.

⁸² Nicolas Bourriaud, « Faire confiance aux acteurs », *Artpress*, n°537, novembre 2025, p. 38.

critiques, que la vision des décideurs artistiques, qui poursuivent ces différentes missions de front, sans y voir de contradiction majeure.

Entre élus et professionnels de l'art contemporain, deux manières de comprendre l'ancrage territorial des Frac

« Le risque du "régionalisme" qui a touché quelques FRAC à l'origine, guette plus que jamais », affirme une directrice en poste au milieu des années 1980. En réalité, ce débat semble aujourd'hui avoir perdu en intensité, par rapport aux premières années des Frac, où le manque de formalisation des procédures d'achat et l'absence de direction artistique établie permettaient à certains élus de s'immiscer dans les choix d'acquisition et d'imposer des artistes locaux à la valeur douteuse⁸³. De même, certains CT se limitaient à une expertise très locale, à l'instar d'un Frac où siégeaient, dans les années 1980, seuls trois « non-régionaux » au sein d'un comité de quinze personnes⁸⁴.

Ce type de situation a été ouvertement combattu par les organes ministériels dans les années 1980 : l'institutionnalisation des Frac s'est accompagnée d'un élargissement systématique de leur programmation et leurs acquisitions à une échelle supra-régionale, qui va désormais de soi. Elle ne signifie pas pour autant que le soutien aux artistes locaux et l'inscription dans les réseaux culturels régionaux aient été abandonnés. Une large majorité des directeurs interrogés défendent une forte inscription territoriale, à la fois dans le travail de diffusion et en cherchant, selon les mots d'un responsable, à « inscrire les acquisitions dans l'histoire même [...] du contexte artistique régional » – comme le montrait déjà l'analyse de leurs projets artistiques.

Ce souci se traduit d'abord par des sortes de quota informels d'artistes régionaux dans les acquisitions – plus ou moins faciles à mettre en place selon les régions, inégalement pourvues en artistes –, comme le déclarent deux directrices restées chacune longtemps en poste : « on a toujours gardé un œil sur la création régionale et chaque année sont rentrées des œuvres d'artistes, d'ailleurs plus ou moins jeunes, de la région » ; « j'essaie, dans la mesure du possible (parce que ce n'est pas toujours évident) qu'il y ait au moins un artiste de la région qui soit acheté [chaque année]. » Dans cette perspective, plusieurs responsables expliquent avoir tissé des liens réguliers avec la scène artistique locale :

J'ai un peu fait usage de diplomatie, de diplomatie « volante » [...]. Il faut aller voir les artistes principaux, connus. [...] On ne va pas dans un espace, dans une localité, faire comme si on ne connaissait pas les artistes qui s'y inscrivent de longue date. Tout le monde ne l'a pas fait et, du coup, c'est compliqué. Après, c'est gênant. De toute façon, toute notre vie est gênante... Avoir des amis qu'on aime vraiment beaucoup et qu'on n'achète pas ou qu'on n'expose pas, c'est un truc de fou. Mais en gros, il faut faire cette diplomatie tant bien que mal. Et puis, parallèlement, j'ai toujours souhaité exposer des artistes inscrits sur ce territoire et, en gros, choisir les meilleurs du territoire.

⁸³ Voir l'exemple du Frac de Marseille détaillé dans Yves-Michel Bernard, *Origine et création des Fonds régionaux d'art contemporain : les années militantes, 1981/1986*, Saint-Denis, Ter'la, 2015, p. 220-221.

⁸⁴ Philippe Urfalino et Catherine Vilkas, *Les Fonds régionaux d'art contemporain*, op. cit., p. 29.

Cette préoccupation ne se limite pas d'ailleurs à l'enrichissement des collections : une directrice en poste déclare ainsi chercher des moyens de « suivre les artistes de la région et soutenir les talents [...] au-delà des acquisitions et des expositions », en imaginant des « interventions ou résidences » sur les lieux du Frac. Selon l'une de ses homologues, « le rôle de la direction est également à mon sens, d'être attentif à l'écosystème régional de la création artistique et de ne pas donner du FRAC pour les acteurs locaux (artistes, associatifs, etc.) l'image d'une citadelle imprenable ignorant leur existence. » Il faut, renchérit un directeur actif dans les années 2010, « dans une logique de filière territoriale, faire en sorte que les acquisitions soient liées aux activités/programmations d'acteurs de l'art contemporain partenaires sur le territoire régional. » Cette volonté, exprimée à plusieurs reprises, d'initier et de consolider les partenariats avec les autres acteurs institutionnels de l'art contemporain sur le territoire, traduit une conception élargie de l'ancrage territorial de l'institution : au-delà de l'achat régulier d'œuvres à une poignée d'artistes locaux, faire du Frac un catalyseur pour la vie artistique régionale.

Comment comprendre alors les critiques souvent adressées au manque d'intérêt supposé des Frac pour l'art de leur région ? Comme l'observe un directeur,

Sur le fait de favoriser de façon excessive les artistes locaux, le risque réel n'est pas le soutien de proximité auquel se doivent les Frac et dont j'ai le sentiment qu'ils s'acquittent, mais de se trouver sous l'injonction de forces politiques locales à la vue étroite. Certains Frac, notamment en Corse, en ont fait les frais.

Et en effet, les attaques dirigées contre des institutions de l'art contemporain supposément « hors-sol » recouvrent souvent moins une véritable défense de la scène artistique régionale qu'un conflit pour le pouvoir de décision entre responsables politiques et experts artistiques, souvent associé à un affrontement idéologique et esthétique. Suivant une rhétorique fréquemment employée par les détracteurs des avant-gardes tout au long du 20^e siècle, les formes d'art anti-conventionnelles sont assimilées à une corruption venue de l'étranger tandis que, réciproquement, la culture locale est identifiée sans réserve à une culture de tradition.

[Ce] qui m'a marquée dans l'histoire du comité technique du Frac, [...] c'est le tournant qu'ont connu un certain nombre d'autres Frac aussi, c'est le tournant de la fin des années 1990, début des années 2000. Même en Bretagne, où l'on était très préservé de ça, tout d'un coup, des élus du Front national sont arrivés au conseil régional. Nous, on avait dans notre CA un élu du Front national. Et à cette période-là, on a été dans le viseur du conseil régional, qui s'était bien droitisé quand même. Ils ont trouvé que notre comité technique était trop « étranger », que nos acquisitions n'étaient pas assez « bretonnes », et il y a eu un bras de fer pendant un an, pendant lequel on a perdu la subvention d'acquisition de la région, parce qu'on n'a pas voulu céder. En revanche, où l'on a été obligé de céder, c'est sur la composition du comité technique. Et donc un certain nombre de gens qui étaient là, comme C., R. ou B. sont partis. Ça a été dur. [...] Et on a pris effectivement des gens de la région... Mais ça n'a pas duré non plus. En fait, ils étaient hyper mal à l'aise, ils n'étaient pas du tout dans la dynamique quand même internationale de nos acquisitions.

La démonstration d'un ancrage local n'est donc guère négociable pour les directions et l'inclusion régulière d'artistes implantés sur le territoire est une manière de protéger les Frac : ces acquisitions peuvent être brandies lorsque leurs choix sont contestés par le conseil d'administration et les élus régionaux, lesquels, bien souvent, expriment en réalité, sous couvert d'attachement à la culture locale, une hostilité à l'égard de toute forme d'art non-conventionnel. Le conflit n'oppose donc pas à proprement parler des élus soucieux de la scène régionale et des professionnels de l'art contemporain intéressés seulement par les grandes tendances internationales. L'enjeu, pour les directeurs de Frac, consiste plutôt à défendre, à travers leur institution, l'autonomie du champ de l'art face aux ingérences politiques : c'est-à-dire, concrètement, le contrôle des choix d'acquisition par l'expertise qualifiée du CT et, corrélativement, leur adéquation aux critères en usage dans le monde de l'art plutôt qu'aux critères politiquement motivés des élus.

La conciliation de ces différentes contraintes conduit souvent à privilégier des noms reconnus de l'art contemporain, à l'échelle nationale et internationale, mais liés à la région, qu'ils y soient nés, qu'ils y aient vécu ou travaillé, même brièvement. C'est ainsi que le Frac Bretagne a acquis à ses débuts un important ensemble d'œuvres de Jacques Villeglé, né à Quimper. De même, le Frac Picardie a fait entrer dans ses collections plusieurs œuvres de François Rouan et de Gérard Titus-Carmel, respectivement installés dans l'Oise et dans l'Aisne. Comme le soulignent Philippe Urfalino et Catherine Vilkas,

l'artiste répondant aux critères d'excellence des experts et pouvant être affecté, à quelque titre que ce soit d'un coefficient de « régionalité » a de bonnes chances de voir une ou plusieurs de ses œuvres proposées et achetées. Pour la grande masse des autres, artistes « régionaux » qui n'ont que la géographie en leur faveur, leur sort varie avec les Frac⁸⁵.

La justification, auprès des élus, d'un « coefficient de régionalité » de la collection peut aussi passer par la mise en relation d'œuvres d'artistes non régionaux avec des spécificités locales, comme l'explique une directrice nommée en 1986 :

Je suis arrivée dans un Frac où il y avait déjà beaucoup, beaucoup d'acquisitions qui avaient été faites d'artistes régionaux [...]. Globalement, entre nous, ce n'était pas fameux. Je crois qu'il y a eu une incompréhension, en tous cas au niveau de ce Frac-là : des élus qui pensaient finalement qu'un Fonds régional d'art contemporain, c'était un fonds d'art régional contemporain. Donc ça a été difficile de faire évoluer les choses, d'autant que j'ai eu très longtemps un président [...] qui était très fermé à l'art contemporain. Et pour lui, l'art, ça devait être de la peinture, grosso modo. Donc pas d'installation, pas de vidéo... Enfin, ça a été très compliqué. Et c'est pourquoi j'ai proposé de travailler [...] sur un axe qui avait trait à la spécificité de la région. C'est une région qui a été très affectée par la Seconde Guerre mondiale, beaucoup de bâtiments ont été détruits, donc il y a toute une histoire de reconstruction. J'ai donc proposé de travailler sur le regard des artistes sur l'espace construit. Ça permettait d'ancrer finalement la collection dans une problématique plus large et spécifique à la région. Et

⁸⁵ Philippe Urfalino et Catherine Vilkas, *Les Fonds régionaux d'art contemporain*, op. cit., p. 98.

comme il ne voulait que des peintures, j'ai quand même fini par l'attirer vers les photographies. Et puis, petit à petit, les choses se sont un peu détendues.

Cette nécessité d'un enracinement local a donc pu être vécue, non sans raison, comme une contrainte politique subie par les premiers directeurs de Frac – à une époque, en outre, où certaines régions pouvaient être, plus qu'aujourd'hui, assez dépourvues en matière d'institutions artistiques et d'artistes professionnels, ce qui compliquait leur tâche. Ceci explique, pour une part, la défiance que ces premiers responsables peuvent exprimer à l'égard des critères d'origine géographique des artistes.

Par contraste, elle semble embrassée de manière plus positive et choisie par les directions récentes, alors que l'art contemporain s'est largement diffusé sur le territoire depuis quarante ans et qu'il est désormais acquis que les Frac ne peuvent se cantonner aux artistes locaux. Un directeur récemment nommé à la tête d'un Frac présente ainsi l'impulsion nouvelle qu'il veut lui donner, après le long mandat de son prédécesseur : « Il y a vraiment quelque chose de singulier à travailler avec cette collection qui est [...] de la réinscrire dans son territoire [...]. Jouer la carte de la proximité, [...] la dimension d'un Frac camp de base, d'un Frac ressource pour le territoire. »

4. Acquisitions et démocratisation : deux enjeux distincts ?

Le souci de l'inscription régionale du Frac a aussi partie liée, bien sûr, avec les missions de démocratisation de l'art contemporain qui ont fourni à ces institutions leur première raison d'être. Or, l'un des éléments les plus frappants à la lecture du graphique 6 est la relégation de la plupart des missions à teneur sociale au bas de l'échelle, au profit des objectifs de sélection qualitative et d'encouragement de la création contemporaine.

« Constituer une collection susceptible d'être comprise et appréciée par le grand public », une proposition à laquelle s'attache a priori un certain biais de désirabilité, est désapprouvée par près d'un tiers des répondants et n'est jugée « importante » ou « très importante » que par 42% d'entre eux. « Constituer une collection peu coûteuse en termes d'acquisition comme de conservation, dont les œuvres puissent être exposées facilement dans tout type de lieu » est, quant à elle, la proposition la moins bien classée, les répondants s'en désintéressant étant deux fois plus nombreux que ceux qui la jugent « importante » ou « très importante »⁸⁶. C'est un résultat notable alors que les Frac ont été créés initialement comme des collections sans murs, tournées vers une diffusion tous azimuts, y compris hors des lieux spécialisés, et que la difficulté à faire circuler les collections se pose aujourd'hui à nouveaux frais (du fait de la fragilisation des œuvres, leur valorisation grandissante au fil du temps, etc.).

De même, les répondants classent assez haut les risques d'acquisitions « d'œuvres trop faciles, qui manquent de profondeur et de finesse », « trop consensuelles », « trop démagogiques, trop "populistes" » – autant de propositions qui traduisent une mise à distance du goût populaire – tandis qu'ils se désintéressent assez largement des risques d'ésotérisme ou d'intellectualisme excessifs (voir *supra*, graphique 7).

⁸⁶ La formulation de la proposition était toutefois maladroite : dans un contexte de baisse budgétaire, les directeurs peuvent être réticents à l'idée de privilégier une « collection peu coûteuse ».

Un souci réel pour le public, une conception idéalisée de la qualité artistique : la prédominance d'une conception légitimiste de l'action culturelle

On peut faire deux interprétations de ces résultats, qui ne sont d'ailleurs pas antinomiques. Il faut d'abord souligner que la question portait de manière spécifique sur les priorités en termes d'acquisitions. Les responsables des Frac peuvent considérer que le travail de médiation s'effectue essentiellement en aval de la constitution de la collection, avec pour but de faire comprendre et apprécier les œuvres choisies par les experts – lesquels devraient, dans cette perspective, viser exclusivement l'acquisition d'œuvres de la plus haute qualité, sans se soucier, à ce stade, de leur réception par le public.

Une telle approche ne signifie pas pour autant que les directeurs de Frac se désintéressent des enjeux de diffusion de l'art contemporain. Au contraire, interrogés de manière ouverte sur les principales missions des Frac, ils citent le plus souvent parmi leurs préoccupations, avec le soutien à la création contemporaine, les rapports de leur institution au public (local notamment) :

Pour répondre plus précisément à votre question : le rôle d'un directeur de Frac c'est de rendre visible une part de l'art, qui est contemporain aux contemporains de la région en question, avoir un développement pédagogique auprès des publics.

Donner une direction à la collection, orchestrer sa réception et sa médiation auprès d'un public le plus large possible. Œuvrer pour la démocratisation de l'art contemporain et de la culture.

Penser la relation aux publics dans leur diversité et leurs attentes multiples en inscrivant le projet dans un contexte territorial singulier et pour ce faire construire les partenariats les plus larges possibles, dans la durée, tant avec les acteurs des arts visuels que des autres secteurs, éducation nationale, mondes socioculturels et économiques, universitaire.

À l'île de la Réunion, où l'art contemporain est moins ancré dans le débat public qu'en Europe, j'avais fait en sorte que ma mission soit polyvalente et adaptée à un contexte bien spécifique, avec en priorité la démystification de l'art contemporain en le rendant accessible à tous avec les médiations nécessaires, tout en valorisant des artistes locaux et la créolité.

Assurer prioritairement la circulation des œuvres dans des milieux éloignés de la Culture.

Entreprendre tout ce qui permet de faire interagir l'artiste, l'œuvre et le public.

Les FRAC doivent rester des fonds, tournés vers la sensibilisation des publics.

Être l'interface entre les artistes et le public.

Ce sont ainsi les moments où il est parvenu à emporter l'adhésion de publics a priori peu réceptifs à l'art contemporain que cite en premier lieu un directeur en poste dans les années 1990-2000, lorsqu'on l'interroge sur le souvenir qu'il garde de ses années au Frac :

Les témoignages respectifs d'un maire et d'une conservatrice d'un musée d'une ville accueillant une exposition d'œuvres de la collection du Frac avec beaucoup de réserves,

revenant à l'issue d'une présentation de l'exposition me remercier chaleureusement pour leur avoir ouvert les yeux. Une lycéenne au bord de la rupture scolaire, en colère contre l'autorité et les adultes en général, décidant après une résidence d'artistes et sa participation au montage d'une exposition, de passer le bac, puis d'entamer des études d'histoire de l'art avant de faire un stage au Frac. Et de nombreux exemples d'artistes entraînant des visiteurs ou des soignants d'un hôpital ou des habitants d'un village, à parler d'art et d'eux-mêmes, avec l'artiste et nous et entre eux, alors qu'ils ne l'avaient jamais fait auparavant.

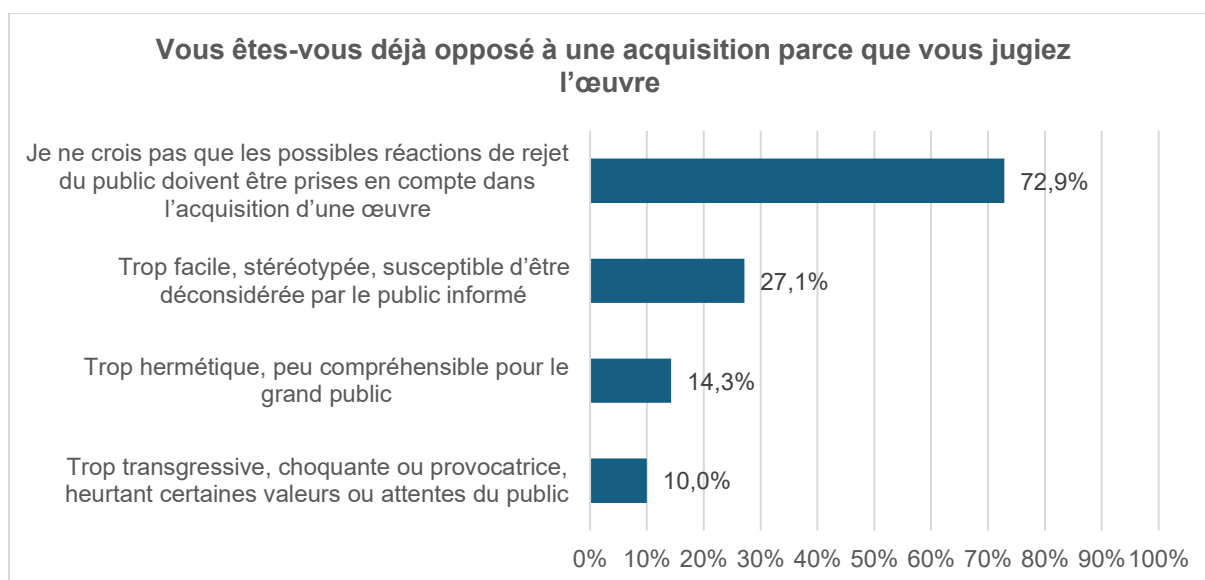
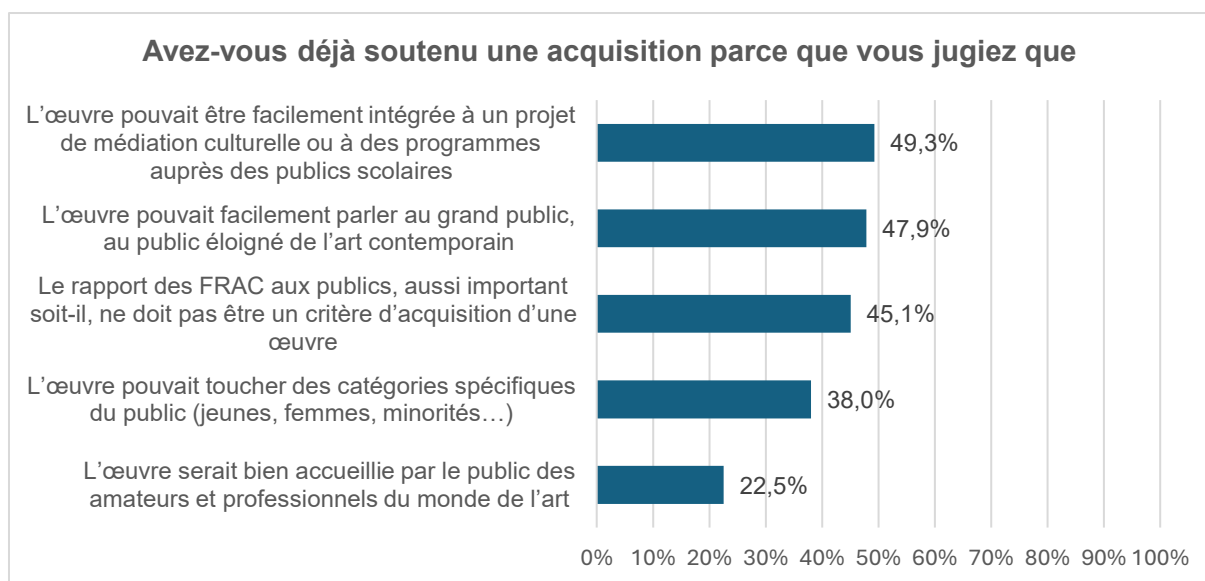
Si son interprétation et sa mise en œuvre peuvent donc varier d'une direction à l'autre, l'impératif de démocratisation de l'art contemporain apparaît donc bien central dans le discours et les valeurs des responsables, conformément à l'histoire des Frac, qui ont pour raison d'être cet objectif de diffusion et de décentralisation artistiques, plus que d'autres collections publiques (comme celles du Cnap et du Centre Pompidou).

En revanche, il ressort clairement des réponses des directeurs que le travail d'acquisition et les activités de médiation sont, en général, pensés séparément. Comme l'affirme une directrice ayant dirigé plusieurs Frac, « le travail auprès des publics vient après [les acquisitions] et il est de notre responsabilité de les accompagner dans leur découverte des œuvres ». Il s'agit, comme le dit une autre responsable, de « développer une politique pédagogique permettant au public de mettre les œuvres de qualité à sa portée », selon conception légitimiste de la diffusion culturelle, qui revient à convertir les masses aux choix éclairés des experts⁸⁷.

C'est ce que montrait aussi le refus général opposé à l'idée d'une participation des médiateurs et des responsables des relations aux publics dans les CT (voir *supra*, graphique 1), qui représenterait typiquement un facteur d'inclusion de l'horizon d'attente du public dès le moment des acquisitions, selon une approche plus « populiste⁸⁸ » de l'action culturelle. Certains responsables y sont tout de même favorables : une directrice en poste explique ainsi que « certaines acquisitions sont réalisées en lien avec le pôle de diffusion/médiation », une autre qu'il est « intéressant d'associer dans un comité d'acquisition un.e représentant.e du public, de l'usager.e ».

⁸⁷ Jean-Claude Passeron, « Figures et contestations de la culture. Légitimité et relativisme culturel », *Le Raisonement sociologique*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 445-508.

⁸⁸ « Populisme » doit être entendu ici dans le sens que lui donne la sociologie de la culture (et non pas au sens du journalisme politique). L'opposition entre légitimisme et populisme culturel recoupe la distinction entre démocratisation et démocratie culturelle (Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 90-92). Schématiquement, la première stratégie d'action publique consiste en un « projet de conversion à la culture » savante, fondé sur l'autorité exclusive des experts culturels et un travail didactique unilatéral (des experts vers les publics), tandis que la seconde s'articule à un « projet de réhabilitation des cultures populaires », qui implique une certaine participation des publics ou, du moins, une prise en compte de leurs pratiques et désirs culturels effectifs, quitte à relativiser certaines normes de qualité issues de la « haute culture » (Jean-Claude Passeron, « Figures et contestations de la culture », *op. cit.*, p. 452 et p. 454).



8. Anticipation des réactions des publics dans les choix d'acquisition

Comme l'indiquent ces deux graphiques, l'idée d'anticiper les réactions des publics dans la réflexion sur les choix d'acquisitions ne va pas de soi et clive les répondants – alors même que la question, telle qu'elle était posée, ne portait que sur *une* occurrence où une acquisition aurait été influencée par de telles anticipations, plutôt que sur une règle générale.

De manière intéressante, la perspective des répondants n'est pas la même selon que la question est formulée positivement (encouragement à l'acquisition) ou négativement (blocage de l'acquisition). Refuser une acquisition par crainte de la réaction négative du public peut sembler un manque d'audace ou d'indépendance, tandis que tenir compte du futur travail de médiation, entendu comme un argument supplémentaire dans le choix d'une œuvre, apparaît plus flatteur et répond aux valeurs plus positives de démocratisation culturelle.

Ce n'est pas nécessairement un signe de duplicité de la part des répondants : on peut défendre que l'autonomie de l'art – le respect de la liberté créative des artistes et de l'indépendance des institutions artistiques – exige que l'adhésion du grand public ne soit visée

en amont des choix artistiques que dans la mesure où elle peut se concilier avec une œuvre existante, déjà évaluée positivement par les professionnels et amateurs d'art contemporain, et qu'il en soit fait abstraction, en revanche, si la satisfaction du public implique l'exclusion a priori de certaines œuvres et tendances peu conformes aux normes du goût « profane ».

C'est ce qui explique aussi le rapport symétriquement inverse aux réactions du public informé. Autant on craint peu les rejets du grand public, qu'il s'agit surtout de convertir aux œuvres retenues et dont l'hostilité peut même attester de la liberté et de l'originalité des choix artistiques effectués, autant on redoute un peu plus les critiques des pairs et des amateurs, qui se fondent, quant à elles, sur les critères et les normes internes au champ de l'art contemporain. Anticiper les réactions de ces derniers n'entre donc pas en contradiction avec les valeurs associées à l'autonomie artistique. C'est ce qui explique que leurs critiques puissent menacer la réputation de l'institution et de ses responsables *au sein du monde de l'art* – tandis que celles du public profane peuvent à l'inverse forger la réputation d'une exposition et de son organisateur, suivant la logique du succès de scandale.

Face aux possibles contradictions entre les normes en vigueur dans le champ de l'art et l'horizon d'attente du grand nombre, un directeur en poste dans les années 1990 assume de privilégier le premier terme de l'équation, en limitant l'effort de diffusion à un public déjà favorablement prédisposé : il faut certes viser la « promotion et soutien à la création ainsi que la diffusion des œuvres d'art auprès d'un large public. Mais il s'agit d'un public désireux qui sollicite à voir et à se familiariser avec la création contemporaine ». D'autres, à l'inverse, reconnaissent volontiers que « l'art contemporain est parfois perçu comme élitiste ou hermétique, en particulier dans des territoires où l'accès à l'art reste limité », admettent que « le manque de familiarité avec l'art contemporain » peut susciter un « sentiment d'illisibilité ou d'élitisme » et formulent diverses propositions pour réduire cette « distance culturelle », en s'appuyant notamment sur les « références culturelles » des publics locaux.

Mais l'attitude prédominante parmi les répondants semble plutôt la croyance – peut-être « naïve » comme l'admet une directrice en poste – en l'universalité intrinsèque, au moins potentielle, des choix artistiques qu'ils effectuent avec leur CT : « La question que vous me posez, c'est si on achète des œuvres en fonction d'un éventuel public ? [...] Je ne crois pas. [...] Parce que la ligne [...] est tellement vaste [...]. Je pense qu'en soi, c'est déjà ouvert à tout le monde. Peut-être que je suis naïve... » Nombre de responsables défendent ainsi dans leurs propos une conception idéalisée des critères de qualité artistique.

Une dizaine de répondants réagissent même à ce qu'ils perçoivent comme un oubli ou une négligence à cet égard du questionnaire, jugé trop focalisé sur les diverses missions sociales des Frac au détriment de l'impératif de qualité artistique – signe du caractère à la fois sensible et central de cette croyance pour un certain nombre de professionnels de l'art contemporain :

Je crois qu'il manque ici le critère de qualité dans votre question [...]. Il me semble avant tout que l'œuvre doit être pertinente et de qualité. Et dans ce cas, la diversité pourrait être un aspect à prendre en compte, mais en deuxième instance.

Il n'y a pas de réponse satisfaisante pour moi à ces deux questions. N'importe quoi est susceptible d'être apprécié par le grand public ou des publics éloignés de l'art

contemporain, je suis complètement opposé à cette manière de pré-concevoir quelles sont les capacités et les goûts des uns et des autres. Un FRAC doit s'adresser à tout le monde, donc choisir le meilleur pour la collection, avant toute chose.

Les questions paraissent trop simples et parfois [...] tendancieuses : que signifie par exemple « Constituer une collection susceptible d'être comprise et appréciée par le grand public » ? Si cela signifie réunir des œuvres séduisantes, quelle est la pertinence d'une telle question ?

Question assez orientée. [...] Je n'ai jamais conçu ma mission professionnelle en termes de « soutien », « donner de la visibilité » ou « d'inclusion » de tel ou telle artiste mais uniquement au regard des œuvres et de leur pertinence historique d'une part, et de la cohérence de la collection d'autre part.

La qualité des œuvres et leur aspect novateur sont à mon sens les critères prioritaires d'entrée dans un FRAC. L'aspect « social » cité ne peut être pris en compte que si l'artiste est de grande qualité.

C'est la qualité des œuvres et du propos, sans en juger ni les déterminer a priori, qui prime en captant tout ou partie des critères énoncés.

La facilité de lecture n'est pas une priorité ni l'aspect socioculturel.

Acquérir des œuvres de qualité ne peut qu'attirer le regard des divers publics.

Toutes les œuvres peuvent « parler » à des publics éloignés de l'art contemporain.

Si le privilège accordé aux critères spécialisés du champ de l'art sur les attentes des publics peut jusqu'à un certain point être défendu, comme on l'a vu, au nom de l'autonomie artistique, ces propos traduisent plutôt un déni des déterminations sociales qui conditionnent l'appréciation des œuvres et la formation des valeurs artistiques. À cet égard, ils entrent plus ou moins en contradiction avec les enseignements bien établis de l'histoire et de la sociologie des goûts culturels, qui semblent mal connus ou rejetés par ces professionnels de la culture. La relativisation des hiérarchies et des normes esthétiques, à laquelle ont contribué de longue date les sciences sociales, demeure mal acceptée par une partie, à tout le moins, des prescripteurs du monde de l'art, qui peuvent y voir une remise en cause de leur compétence professionnelle, de leur légitimité sociale, de leurs goûts artistiques ou des chances de succès de leurs efforts, bien réels, de démocratisation de l'art contemporain.

Les Frac confrontés à de nouveaux enjeux sociaux

Tous les critères sociaux ne sont cependant pas placés au bas de l'échelle des priorités du travail d'acquisition : le projet de « compléter les collections par l'acquisition d'artistes issus de catégories historiquement défavorisées (artistes femmes, non-occidentaux...) » recueille une adhésion assez marquée, tandis que le risque d'un « manque de diversité, [de] marginaliser certaines catégories d'artistes (femmes, minorités, non-occidentaux...) » est jugé parmi les plus élevés. Il s'agit là, depuis plusieurs années, d'un sujet majeur de débat et de réflexion pour les Frac, comme pour l'ensemble des institutions artistiques et culturelles. « La promotion de l'égalité, de la parité et de la diversité », considérée comme un « axe central de toute politique

de cohésion sociale et de lutte contre les discriminations » et comme une « obligation démocratique », est désormais inscrite dans les textes officiels du ministère de la Culture⁸⁹.

Au-delà du cadre de l'administration publique, les lacunes bien attestées en matière de représentation des artistes femmes, racisés ou non-occidentaux, en particulier, font aujourd'hui l'objet d'importantes réflexions critiques et d'efforts de révision, de la part des institutions prescriptrices du monde de l'art aussi bien que du monde intellectuel et universitaire. Il s'agit, tout à la fois, de renouveler le canon de l'histoire de l'art, traditionnellement très androcentré et occidentalocentré, et de porter une attention particulière, au sein de la création contemporaine, à des catégories d'artistes historiquement discriminées, qui demeurent souvent marginalisées⁹⁰. Si ce processus puise ses sources dans les théories critiques et les mobilisations politiques des années 1960-1970, il s'est notablement accéléré depuis la fin des années 2000, en particulier en France, où la prise en compte par l'histoire de l'art des études de genre ou des études postcoloniales a été tardive⁹¹.

La réduction des inégalités d'accès au monde de l'art n'est donc pas considérée avec la même importance selon qu'il s'agisse des artistes ou des publics. On peut avancer une hypothèse pour expliquer ce hiatus. La correction des discriminations subies par certains artistes semble réclamer relativement moins de concessions symboliques de la part des prescripteurs artistiques et peut, au contraire, renforcer certaines de leurs compétences et valeurs distinctives : prospection de nouveaux talents, d'œuvres à valoriser, de tendances émergentes, de scènes artistiques encore peu reconnues, affirmation d'un goût en rupture avec les normes dominantes ou traditionnelles, promotion d'un art politiquement engagé... Par contraste, une révision des critères et des hiérarchies artistiques menée au nom des attentes du public profane, par principe plus conventionnelles, impliquerait sans doute de questionner plus fondamentalement les normes de qualité et le pouvoir de décision des prescripteurs de l'art contemporain.

Il faut noter toutefois que toutes ces propositions demeurent parmi les plus clivantes, ce qui traduit des débats et des désaccords à ce sujet, mais aussi des évolutions en cours. Le risque, notamment, de « privilégier des critères sociaux au détriment de la qualité des œuvres » divise fortement les répondants, 54% d'entre eux le considérant comme « important » à « très important », tandis que 34% le jugent « peu » ou « pas du tout important », soit la plus faible proportion de réponses intermédiaires (« assez important »). Une analyse rapide des variables associées à ces différentes prises de position permet de dégager quelques lignes de clivages structurantes parmi les dirigeants de Frac.

De manière générale, on observe une plus grande sensibilité des femmes et des plus jeunes aux missions sociales des Frac, tandis que les directions en poste dans les années 1990-2000

⁸⁹ Circulaire n°2018/001 du ministère de la Culture, en date du 15 janvier 2018, relative aux modalités d'application du dispositif de labellisation et au conventionnement durable dans les domaines du spectacle vivant et des arts plastiques.

⁹⁰ Larissa Buchholz, *The Global Rules of Art: The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy*, Princeton, Princeton University Press, 2022.

⁹¹ Maureen Murphy *et al.*, « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n°2012-1, p. 56-69 ; Séverine Sofio, « Histoire de l'art et études de genre en France : un rendez-vous manqué ? », Kornelia Imesch *et al.* (éd.), *Inscriptions/Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies*, Bern, Peter Lang Verlag, 2008, p. 149-162.

tendent à adopter une défense inconditionnelle des valeurs de l'art contemporain, au détriment de la prise en compte des effets sociaux de leurs choix artistiques. Il y a sans doute un élément de contexte, alors que l'art contemporain faisait l'objet à cette période d'une véritable « querelle » publique⁹², de sorte que tout rejet ou questionnement critique des œuvres et des critères défendus par les professionnels artistiques pouvait être suspecté de participer d'une forme de réaction ou d'autoritarisme culturel. Ces débats ont perdu en intensité et en visibilité depuis les années 2000, permettant sans doute aux directions les plus récentes d'intégrer de manière plus apaisée les attentes et les réactions, même négatives, du public profane.

Mais ces disparités traduisent aussi des divergences plus proprement idéologiques entre les différentes générations de directeurs, d'autant qu'elles s'observent surtout à propos des conceptions les plus neuves des missions sociales des Frac (inclusion des publics minoritaires, révision du canon artistique...), caractéristiques d'une approche en termes de démocratie culturelle ou de « droits culturels »⁹³. « Compléter les collections par l'acquisition d'artistes issus de catégories historiquement défavorisées » recueille ainsi 92% d'approbation chez les femmes et 67% chez les hommes, 91% parmi les directeurs les plus jeunes et 72% parmi les plus âgés. L'écart générationnel est plus marqué encore s'agissant du risque de « privilégier des critères sociaux au détriment de la qualité des œuvres », considéré comme réel par près de 80% des premières générations de responsables, mais à peine plus de la moitié de leurs successeurs. Ces derniers sont aussi plus nombreux à souhaiter « inclure dans les collections des œuvres à dimension sociale, qui puissent faire l'objet de projets socio-culturels et parler à des publics éloignés de l'art contemporain » (55% à juger cet objectif « important » à « très important » pour 19% seulement des directeurs les plus âgés).

Le résumé des missions du Frac que présente une directrice quarantenaire actuellement en poste est symptomatique de la manière dont le rôle social de l'institution s'est tout à la fois étendu, diversifié et transformé dans le regard de ses premiers responsables :

- *Inclure les usagers (= les publics, équipes, artistes etc.) dans la vie de la structure, de la collection aux expositions [...]*
- *Engager le Frac à être un lieu de référence, à la pointe et accessible à tous les niveaux :*
 - *Artistique, avec une dimension recherche et pédagogie tournée vers la jeunesse, les nouveaux modes d'expression, la scène locale et l'international ;*
 - *Écologique et économique, avec un plan de sobriété précis, de contrôle des dépenses énergétiques, de traçabilité et de récupération des matériaux et de nouveaux modèles de circulation et de co-production des expositions ;*
 - *Inclusif par un maillage en direction des localités les plus éloignées de l'offre culturelle, une attention accrue envers les publics en situation de handicap et une implication des usagers dans la logique des droits culturels ;*
 - *Humain, avec une animation de l'équipe basée sur l'horizontalité, valorisant les savoir-faire de chacun, et une vigilance envers le traitement des acteurs qui font l'art aujourd'hui.*

⁹² Marc Jimenez, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

⁹³ Une notion plus récente que celle de « démocratie culturelle » mais proche dans l'esprit, établie par la Déclaration de Fribourg en 2007 et reconnue officiellement en France depuis la loi portant nouvelle organisation territoriale de la République (loi NOTRe) en 2015 et la loi relative à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine (LCAP) en 2016 (Léo Anselme *et al.*, *Droits culturels. Les comprendre, les mettre en œuvre*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2022).

Les différences générationnelles et genrées sont moins marquées s'agissant des propositions en faveur d'une conception plus classique de la démocratisation culturelle ou d'un soutien social aux artistes. Mais l'examen des réponses quant aux principaux risques rencontrés par les Frac semble bien indiquer que l'élitisme culturel demeure plus ancré chez les directeurs âgés et masculins : 62% des femmes jugent élevé le risque de « choisir des œuvres trop ésotériques, difficiles d'accès, qui ne parlent pas au public », pour seulement 39% des hommes ; moins de la moitié des jeunes (45%) considèrent qu'il existe un risque d'« acquisitions trop démagogiques, trop "populistes" » pour plus de deux tiers des directeurs âgés (68%) ; ces derniers sont également 47% à voir dans les « choix d'œuvres trop faciles » un risque « très important » contre seulement 19% des jeunes. Les générations les plus anciennes sont enfin plus nombreuses à reconnaître un risque de « politiser à l'excès les collections », ce qui peut s'entendre comme une défiance vis-à-vis de certaines formes d'art engagées, mais aussi comme une critique de la soumission des choix d'acquisition à des critères jugés plus « politiques » qu'artistiques.

Les effets du diplôme et du capital culturel hérité sont plus difficiles à interpréter. Si certaines réponses semblent indiquer un plus grand souci de démocratisation de l'art chez ceux qui ont le moins bénéficié d'une fréquentation des musées dans l'enfance – à l'instar de la proposition d'« inclure dans les collections des œuvres à dimension sociale » –, dans l'ensemble, ces corrélations sont plutôt contre-intuitives. Les directeurs issus des familles à plus haut capital culturel et disposant du plus haut niveau de diplôme en art apparaissent relativement plus sensibles au risque « d'œuvres trop ésotériques » ou trop « intellectuelles » et moins soucieux d'écarter les œuvres « trop faciles » ou « trop démagogiques ».

On peut se demander, sans que ce soit une interprétation exclusive, si l'« universitarisation » des carrières de directeurs de Frac et, plus généralement, des professions culturelles, ne fait pas mieux sentir à ses bénéficiaires l'importance de l'acquis pour accéder au monde de l'art, tandis que les premières générations de directeurs, au parcours plus sinueux, n'ayant pas bénéficié de formations artistiques aussi poussées et spécialisées, se vivant comme militants de l'art contemporain à une période où celui-ci n'occupait qu'une place marginale dans les institutions culturelles et scolaires, peuvent être spontanément portés à croire que leur carrière dans le monde de l'art et leur sensibilité aux œuvres contemporaines tiennent avant tout à un talent tout personnel, à un goût inné, à une révélation inexplicable. D'autre part, il est peut-être plus facile de relativiser sa compétence culturelle sans craindre de perdre sa position sociale et sa légitimité professionnelle, lorsque cette compétence est garantie par un diplôme et/ou issue d'une familiarité cultivée de longue date avec les institutions de haute culture. Ces résultats comme leurs explications, précaires à ce stade, doivent cependant être considérés avec prudence.