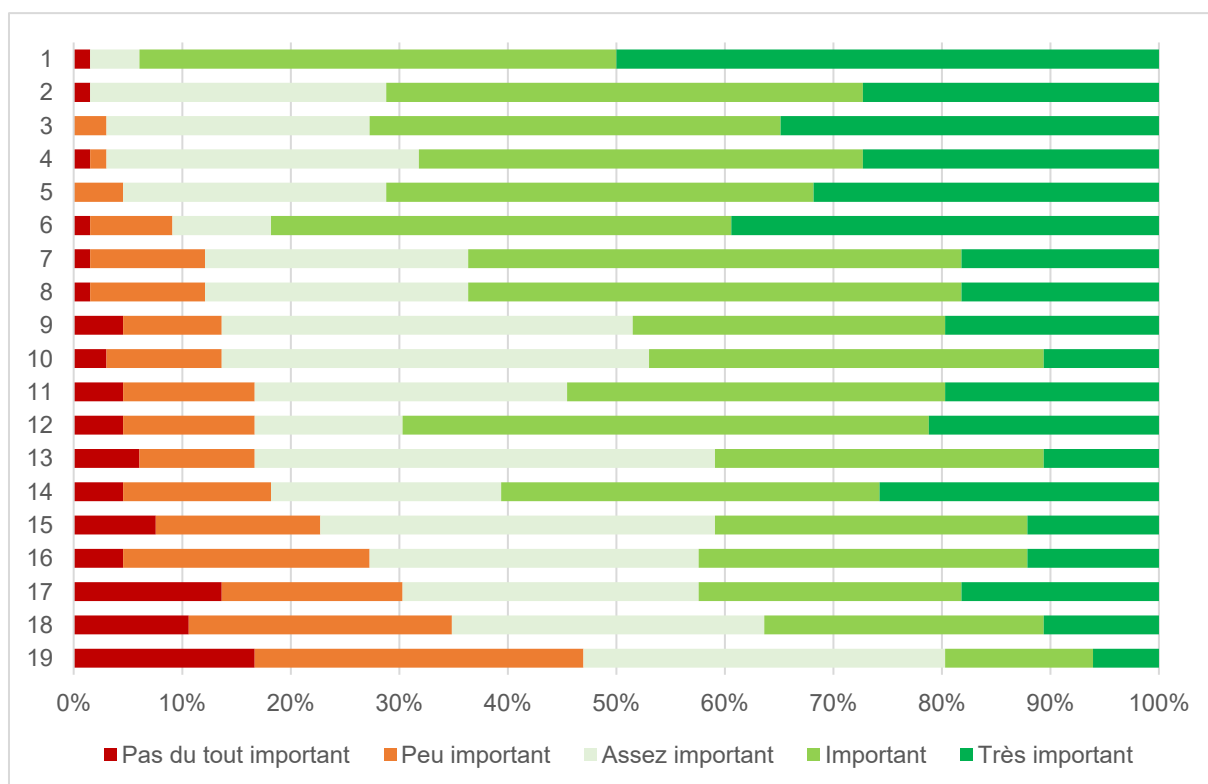


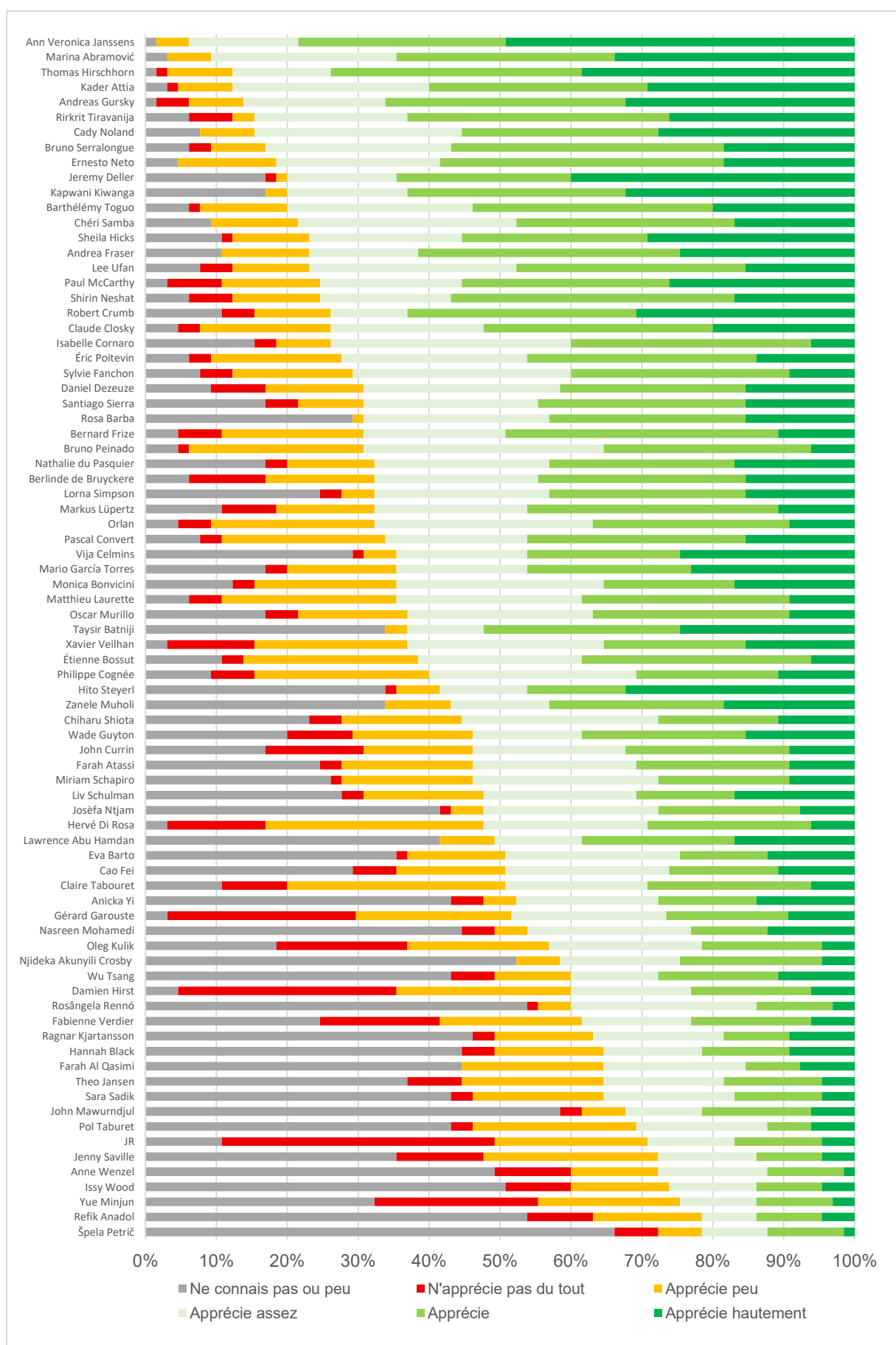
III. Critères d'évaluation et goûts artistiques

Quelle importance accordez-vous à ces critères d'évaluation des œuvres ? (Classement par ordre décroissant d'approbation)

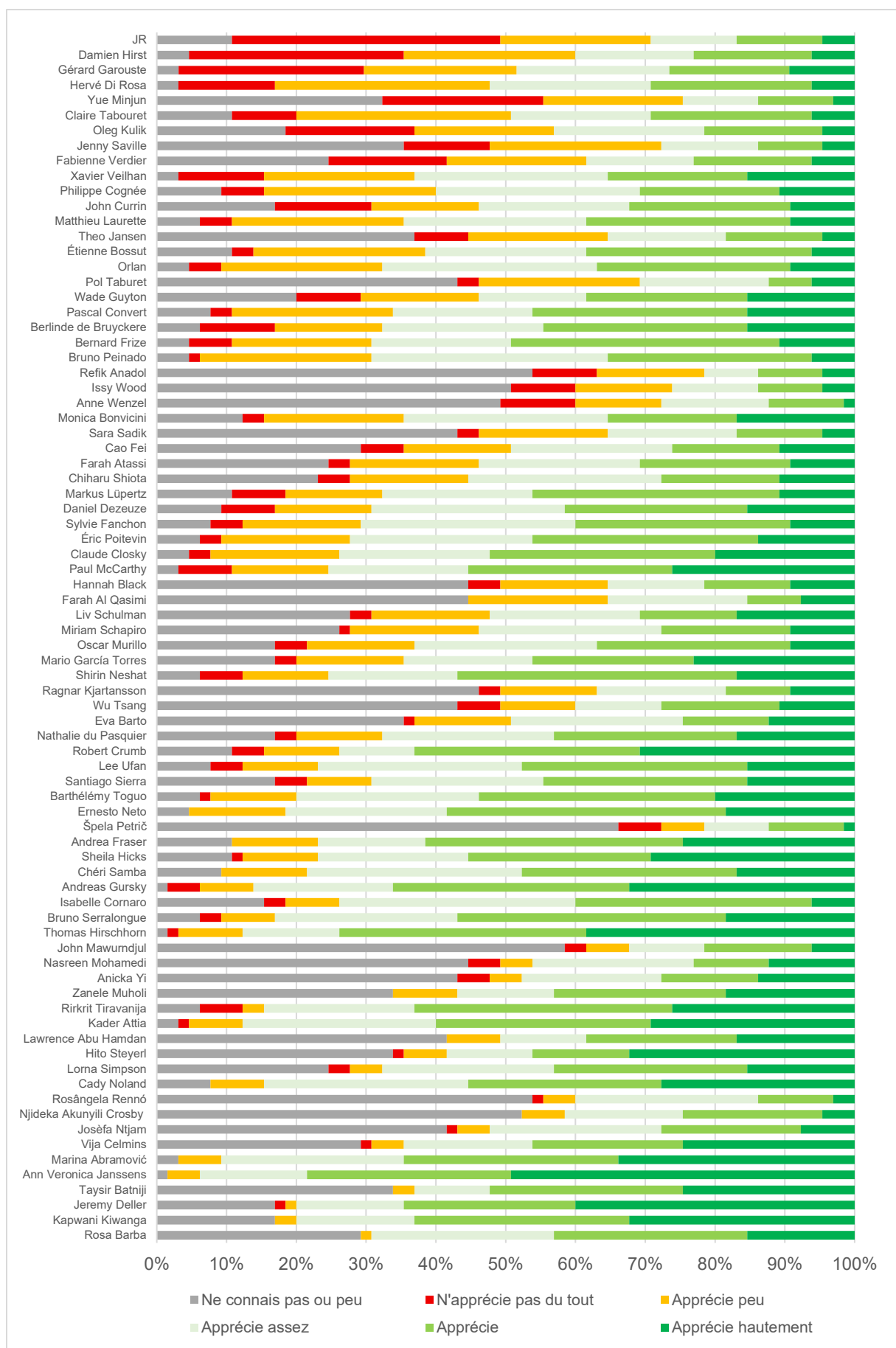
1. Une œuvre polysémique, riche, complexe, dont le sens ne s'épuise pas rapidement
2. Une œuvre ouverte sur le réel, qui témoigne, informe, suscite la réflexion et déplace notre regard
3. Une œuvre profonde, qui touche aux questions et aux expériences les plus fondamentales de l'existence humaine
4. Une œuvre originale, novatrice, qui s'écarte des conventions artistiques de l'époque, de l'horizon d'attente du public
5. Une œuvre engagée, critique ou utopique, qui fasse de l'art un ferment de changement social
6. Une œuvre marquante, qui a fait date dans la carrière d'un artiste, l'histoire d'un mouvement ou d'une période
7. Une œuvre subversive, transgressive, qui bouscule et questionne les normes morales et sociales
8. Une œuvre réflexive, qui interroge les moyens de conception et les conditions d'existence de l'œuvre d'art aujourd'hui
9. Une œuvre hybride, « impure », éclectique, ouverte aux cultures populaires, à la culture de masse ou aux cultures alternatives
10. Une œuvre expérimentale, qui explore des médiums, des techniques, des matériaux nouveaux ou inhabituels
11. Une œuvre émouvante, qui bouleverse, marque, touche profondément
12. Une œuvre expressive, puissante, sincère, qui communique avec force la vision et le ressenti de l'artiste
13. Une œuvre consciente de sa place dans l'histoire de l'art, qui joue et dialogue avec les œuvres du passé
14. Une œuvre intemporelle, hors des modes, qui résistera au temps
15. Une œuvre universelle, qui puisse parler à tous et toucher largement
16. Une œuvre belle, fascinante, attrayante, qui suscite un grand plaisir visuel et sensoriel
17. Une œuvre authentique, ancrée dans une tradition culturelle ou dans un contexte social et géographique spécifique
18. Une œuvre engageante, accessible, qui implique le public et fasse descendre l'art de son piédestal
19. Une œuvre virtuose, qui captive par sa grande maîtrise technique et formelle



9. Les critères d'évaluation privilégiés par les directeurs de Frac



10. Évaluation d'une liste d'artistes contemporains (par ordre d'appréciation)



11. Évaluation d'une liste d'artistes contemporains (par ordre de dépréciation)

1. Les critères artistiques, un sujet sensible

La mise au jour des critères qui gouvernent le jugement esthétique est un vieux problème philosophique. S'agissant des Frac en particulier, plusieurs travaux se sont intéressés aux arguments que mobilisaient les membres des CT pour justifier le choix de telle ou telle œuvre⁹⁴. Sans trop s'attarder ici sur des points de théorie, trois obstacles s'opposent à l'identification et l'explicitation des critères esthétiques employés par les professionnels de l'art contemporain.

En premier lieu, ces critères ne sont pas des conventions définies et formalisables comme telles, mais des catégories d'appréciation pratiques, intériorisées et diffuses, qui résultent de la fréquentation répétée des œuvres, de leurs lieux d'exposition (où se transmettent des manières ritualisées, perceptuelles et corporelles, de se rapporter aux œuvres) et des discours qui les entourent (des publications les plus théoriques aux propos d'ateliers). Les classifications et les évaluations des œuvres se fondent sur le travail de comparaison, conscient et inconscient, que permet cette familiarité à l'art contemporain, plutôt qu'à travers l'application d'une règle établie a priori. Il est donc bien illusoire de croire qu'un décideur public puisse sélectionner les œuvres au moyen de « critères mesurables⁹⁵ », comme l'espèrent naïvement certains bureaucrates. C'est une cause de conflit avec des élus et des administrateurs qui conçoivent mal l'absence de règles claires et explicites pour sélectionner les récipiendaires des fonds publics. Le fait que les critères du choix artistique soient difficiles à formuler et à stabiliser ne signifie pas cependant qu'ils n'existent pas : la fréquente convergence des évaluations des experts, leur compréhension tacite même lorsqu'ils opposent des arguments, en est une preuve suffisante.

D'autre part, l'art contemporain pose à cet égard un défi particulier, car il hérite des avant-gardes et de leur refus des esthétiques instituées. Il semble donc périmer certains critères traditionnels ou ordinaires, comme la beauté, la virtuosité technique ou la préciosité des matériaux – qui demeurent toutefois plus usités qu'on ne le croit au sein du monde de l'art – et rend même suspectes certaines valeurs typiquement modernes, comme l'originalité ou l'expressivité. Plus fondamentalement, il plonge tous les critères d'évaluation dans une incertitude de principe : dans un monde social où l'écart à la norme est devenu, depuis les débuts de l'art moderne, un critère de valorisation, toute convention, même récente et novatrice, est susceptible d'être contestée, transgressée ou abandonnée par des œuvres ultérieures. L'appréciation et l'interprétation des œuvres d'art contemporain tiennent ainsi souvent, pour les « initiés », au jeu réflexif qu'introduisent ces œuvres sur les critères mêmes du jugement esthétique.

Enfin, ce halo d'indétermination qui entoure les catégories d'appréciation dans le champ de l'art contemporain découle aussi d'une certaine répugnance des évaluateurs à s'exprimer à ce sujet, pour différentes raisons. Ces résistances ont d'abord partie liée à un idéal moderne de singularité de l'œuvre et de l'artiste, que menace le principe même des critères d'évaluation, qui implique de comparer les œuvres et de les subsumer sous des catégories générales : « une

⁹⁴ Nathalie Heinich, « Expertise et politique publique de l'art contemporain : les critères d'achat dans un FRAC », *Sociologie du Travail*, vol. 39, n° 2, 1997, p. 189-209 ; Philippe Urfalino et Catherine Vilkas, *Les Fonds régionaux d'art contemporain*, op. cit.

⁹⁵ Nicolas Heimendinger, *L'État contre la norme : institutions publiques et art d'avant-garde (France, États-Unis, Allemagne)*, Paris, CNRS Éditions, 2025, p. 415.

œuvre d'art se définit elle-même », écrit ainsi un directeur pour justifier son refus de répondre à une question à ce propos. Dans le même ordre d'idées, l'existence de critères suppose que des règles d'évaluation puissent être communiquées et apprises, qu'elles puissent guider et déterminer les appréciations de tout individu suffisamment informé, ce qui va à l'encontre d'une compréhension du jugement esthétique comme exercice d'une libre subjectivité (à la manière de Kant) ou comme expression d'un goût inné, appartenant en propre à chacun (selon une conception de sens commun).

Autrement dit, l'idée de critère tend à dépersonnaliser et à dé-singulariser le sujet comme l'objet du jugement esthétique. C'est ce que regrette ce responsable, qui associe dans une même critique les régulations administratives du travail d'acquisition et les méthodes du questionnaire qu'il est en train de remplir, jugées les unes et les autres contraires à l'affirmation de sa subjectivité et à un idéal de libre créativité – manière aussi d'assimiler les fonctions de directeur de Frac à la figure de l'artiste plutôt qu'à celle, moins flatteuse, de l'administrateur :

Les procédures [...] ne veulent ni ne peuvent accorder de liberté individuelle à un directeur d'institution dans le champ de l'art contemporain public, ce métier n'étant pas considéré comme artistique, et ses représentants comme des penseurs à part entière, au contraire des metteurs en scène ou des professionnels du spectacle vivant. Elles ne veulent faire agir que des « représentants » de « fonctions », des êtres tout à fait interchangeables, anonymisés bientôt, mais surtout pas des créateurs, comme le démontre la question précédente. Et le questionnaire dans son ensemble.

À l'inverse, certains responsables de Frac peuvent refuser de s'exprimer sur les critères qui sont les leurs, en arguant d'une séparation hermétique entre leurs goûts et la politique artistique de leur institution, afin d'éviter la personnalisation de leurs choix d'acquisition, jugée peu conforme à l'idéal de service public, et les procès en arbitraire qui pourraient en découler :

Nous parlons d'une collection publique. Il faut donc envisager de nombreux critères. Mon point de vue n'a pas d'intérêt.

À la question de savoir si j'apprécie ou pas un artiste, ceci n'est pas pertinent dans l'exercice de mes fonctions de directeur de Frac. Toutes les propositions reçues dans le cadre des acquisitions (qu'elles soient envoyées directement par les artistes ou leur représentant ou qu'elles aient été sollicitées par les membres du comité) sont étudiées avec la même attention et la même bienveillance. Nous faisons d'ailleurs régulièrement l'acquisition de pièces que je n'aurais pas nécessairement achetées si j'avais été seul aux manettes.

Ces justifications fondées sur des théories esthétiques ou des doctrines d'action publique peuvent enfin recouvrir une défense, moins avouable, de certains intérêts professionnels ou des stratégies plus ou moins conscientes de distinction sociale. La communication des critères employés peut en effet contribuer à démystifier les compétences des intermédiaires de l'art contemporain et à entamer leur pouvoir spécifique, lorsque celui-ci est compris comme maîtrise exclusive et incontestée de l'expertise artistique.

Ces différents motifs expliquent donc que les non-réponses et les critiques des participants à cette étude se soient concentrées sur les questions portant sur leurs critères et

leurs goûts. Dans la mesure où l'évaluation artistique constitue le cœur de leur activité et la spécificité de leur fonction, de telles questions sont souvent perçues comme une agression envers les valeurs que défendent ces intermédiaires de l'art contemporain ou comme une mise en cause de leur légitimité professionnelle et de leurs compétences culturelles. C'est là une explication de la persistance, au sein du champ de l'art, de résistances, parfois surprenantes au premier abord, aux méthodes pourtant routinières des sciences sociales.

2. Les valeurs de l'art contemporain : un monde autarcique ?

Malgré ces résistances, l'analyse comparative des réponses recueillies à ce sujet permet de dégager quelques tendances saillantes. Celles-ci expriment une plus grande continuité que l'on ne pourrait le croire entre les préférences de ces acteurs de l'art contemporain et les valeurs héritées de l'histoire de l'art, mais aussi des relations ambivalentes vis-à-vis des normes du goût commun. À ce titre, elles nuancent l'idée selon laquelle l'art contemporain se réduirait, de plus en plus, à un « univers autarcique⁹⁶ ».

Un attachement persistant aux valeurs héritées de la modernité artistique

L'évaluation par les répondants des critères artistiques qui leur étaient proposés (voir *supra*, graphique 9) montre en effet que ces professionnels de l'art contemporains adhèrent toujours à des valeurs typiquement modernes – à rebours des nombreuses thèses arguant d'une rupture de paradigme entre art moderne et art contemporain⁹⁷.

Parmi les propositions suscitant le plus d'approbation marquée (autour de 60% de répondants les jugeant « importantes » ou « très importantes »), on trouve ainsi « une œuvre profonde, qui touche aux questions et aux expériences les plus fondamentales de l'existence humaine » et « une œuvre expressive, puissante, sincère, qui communique avec force la vision et le ressenti de l'artiste », deux catégories de valeurs centrales dans l'esthétique romantique.

De même, l'originalité, critère fondamental de la modernité artistique⁹⁸ et pris pour cible à ce titre par les théoriciens du postmodernisme⁹⁹, demeure haut placée. Comprise ici comme caractéristique d'une œuvre « novatrice, qui s'écarte des conventions artistiques de l'époque, de l'horizon d'attente du public », elle a partie liée avec une conception historiciste de la valeur des œuvres d'art : la reconnaissance la plus élevée est réservée aux artistes ayant inspiré ou initié les principales ruptures historiques dans l'évolution des formes et des pratiques artistiques. C'est dans une perspective comparable que les répondants accordent une grande importance aux « œuvres marquantes, qui [ont] fait date dans la carrière d'un artiste, l'histoire d'un mouvement ou d'une période ». « Il ne s'agit pas d'affirmer que l'ensemble des artistes

⁹⁶ Nathalie Heinich, « Expertise et politique publique de l'art contemporain », *op. cit.*, p. 208.

⁹⁷ C'est la position qu'ont défendue de nombreux auteurs associés aux débats postmodernistes depuis la fin des années 1960 (Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern: A History*, Londres, Routledge, 1995). Je la remets en cause dans Nicolas Heimendinger, « L'art contemporain, une révolution institutionnelle », Aline Caillet, Florian Gaité (éd.), *Le monde de l'art à l'âge du capitalisme culturel*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2025, p. 71-86. On la retrouve aussi, dans un esprit différent mais non moins discutable, dans la sociologie de l'art contemporain de Nathalie Heinich (*Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998 ; *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014).

⁹⁸ Roland Mortier, *L'Originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.

⁹⁹ Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1985.

acquis feront l'histoire mais que ceux qui la feront sont bien parmi les acquisitions », comme le résume un ancien directeur.

Si ce critère reste essentiel, c'est aussi qu'il est sans doute le plus objectivable, le caractère « novateur » ou « marquant » d'une œuvre pouvant être étayé par les méthodes de l'histoire de l'art. À ce titre, c'est un argument utile face aux résistances des « profanes » – lorsqu'il faut défendre les choix d'acquisition devant le conseil d'administration du Frac – et aux objections des « initiés » – lorsqu'il s'agit de persuader les autres membres du CT. Il peut d'ailleurs conduire à imposer une œuvre contre le goût même des experts, à l'instar de ce membre d'un CT qui explique n'être « pas très sensible » au travail d'un artiste, mais se résout tout de même à céder à ses partisans au vu de son importance historique : « il n'y a aucune raison de pencher d'un côté ou de l'autre sauf : "ça compte dans l'histoire de l'art contemporain", donc ça penchera pour le oui¹⁰⁰ ».

Il faut noter enfin l'intérêt porté aux « œuvres engagées » et « ouvertes sur le réel », conformément là aussi à un héritage avant-gardiste qui associe souvent l'engagement politique à l'innovation artistique – ce qui explique aussi que la « politisation » des collections apparaisse en dernière position des risques reconnus par les directeurs de Frac (voir *supra*, graphique 7). Pour autant, la perspective d'une œuvre « subversive », « expérimentale » ou « impure » apparaît moins bien évaluée. En ce sens, la majorité des répondants semblent privilégier une approche relativement consensuelle de la valeur politique et sociale des œuvres, appréciée pour sa dimension pratique (intervenir dans l'espace social) ou réflexive (interroger le monde environnant) plutôt que radicalement transgressive ou contestataire.

Il est clair cependant qu'ils se font un devoir de défendre ce type d'œuvres, quelle que soit leur sensibilité à celles-ci : seuls 10% d'entre eux déclarent ainsi s'être « déjà opposé à une acquisition » parce qu'ils ont jugé l'œuvre « l'œuvre trop transgressive, choquante ou provocatrice, heurtant certaines valeurs ou attentes du public » (voir *supra*, graphique 8). C'est là un signe du fort attachement, faisant principe, à la liberté de création de l'artiste, entendue depuis la naissance de l'art moderne comme droit à s'affranchir des normes artistiques, morales et sociales de son temps.

Défense d'une conception modérément « savante » de l'œuvre d'art

Au bas de l'échelle, on trouve en revanche deux ensembles de critères parmi les plus communément partagés : ceux que l'on peut qualifier de « classiques » (virtuosité, beauté, universalité) et ceux que l'on peut considérer comme « populistes » (en particulier « une œuvre authentique, ancrée dans une tradition culturelle ou dans un contexte social et géographique spécifique », « une œuvre engageante, accessible, qui implique le public et fasse descendre l'art de son piédestal »).

On peut noter cependant que les critères associés à une approche plus « savante » de l'art contemporain ne sont pas particulièrement bien classés, qu'il s'agisse d'« une œuvre consciente de sa place dans l'histoire de l'art, qui joue et dialogue avec les œuvres du passé », d'« une œuvre réflexive, qui interroge les moyens de conception et les conditions d'existence de l'œuvre

¹⁰⁰ Cité par Philippe Urfalino et Catherine Vilkas, *Les Fonds régionaux d'art contemporain, op. cit.*, p. 87.

d'art aujourd'hui » ou encore d'« une œuvre expérimentale, qui explore des médiums, des techniques, des matériaux nouveaux ou inhabituels » – bien que les deux premiers soient, de manière attendue, bien plus appréciés des répondants doté d'un haut capital culturel hérité¹⁰¹.

Il est remarquable, à cet égard, que le critère le mieux évalué, et partagé par toutes les catégories de répondants, soit celui de l'œuvre « polysémique », qui est devenu dans le champ intellectuel et universitaire un lieu commun pour définir la qualité d'une œuvre, hérité de l'herméneutique philosophique (Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur) et repris par des textes largement diffusés de la sémiotique littéraire (comme ceux de Roland Barthes ou Umberto Eco). Cet idéal de « l'œuvre ouverte » préserve une conception érudite de l'œuvre d'art, défendant son caractère complexe et référencé, et donc l'importance des compétences interprétatives, à une période d'universitarisation des professions artistiques : il faut, déclare un directeur, « évit[er] le pire qui est la littéralité », un anti-critère effectivement courant dans le discours des spécialistes d'art contemporain (trop « littéral¹⁰² »).

Mais il permet en même temps de satisfaire, au moins partiellement, les exigences de démocratisation culturelle, dans la mesure où la polysémie d'une œuvre l'offre à plusieurs interprétations, dont aucune n'est censée détenir une vérité exclusive. Elle autorise donc une approche de premier et de second degré, et satisfait ainsi l'espoir de réunir, autour d'une même œuvre, le profane et l'initié. C'est une forme de pluralisme esthétique qui ne réclame pas de sortir du cadre de la culture savante, au sens où il ne remet en cause ni l'inégale distribution du capital culturel, ni la hiérarchisation des types d'expériences esthétiques. Il offre, en ce sens, une utile solution de compromis à des intermédiaires culturels tiraillés entre la défense des valeurs et des références propres au champ de l'art, souvent ésotériques, sur lesquelles porte leur expertise, et leur souci d'un élargissement de l'accès aux œuvres.

On observe toutefois certaines évolutions et divergences parmi les répondants. Les valeurs les plus historiques et savantes (une œuvre « consciente de sa place dans l'histoire », « polysémique, riche, complexe », « marquante, qui a fait date », « intemporelle ») sont plus prisées des répondants âgés et masculins, tandis que les générations plus récentes de responsables, qui sont aussi plus féminines, sont plus ouvertes à certaines normes du goût commun (beauté, authenticité, émotion, virtuosité, expressivité), mais également aux critères « sociaux » (une œuvre « engageante, accessible », « subversive, transgressive » ou « ouverte sur le réel »). Sans que cela ne bouleverse l'échelle des valeurs de ces prescripteurs artistiques, la tendance semble donc être à un relatif rapprochement vis-à-vis des critères du jugement profane et à une attention accrue à la dimension sociale de l'œuvre d'art (y compris dans une perspective critique).

¹⁰¹ 95% des individus ayant fréquenté intensément les musées dans l'enfance adhèrent au critère d'une « œuvre réflexive, qui interroge les moyens de conception et les conditions d'existence de l'œuvre d'art aujourd'hui », contre 74% des répondants ayant visité de manière plus sporadique des musées dans leur jeunesse. Mais les premiers sont aussi remarquablement plus nombreux à juger positivement le principe d'une « œuvre universelle, qui puisse parler à tous et toucher largement » (71% vs 26%), un résultat sujet à interprétation, mais qui semble concorder avec l'attachement supérieur aux missions de démocratisation de l'art déjà observé chez les individus dotés du plus haut capital culturel et scolaire (voir *supra*, partie II-4). Il signale à tout le moins les attachements contradictoires avec lesquels ces individus doivent composer.

¹⁰² Voir par exemple Nathalie Heinich, « Expertise et politique publique de l'art contemporain », *op. cit.*, p. 200.

On peut supposer que le changement de contexte pèse sur ces évolutions. Les débuts des Frac étaient dominés par ce que Philippe Urfalino et Catherine Vilkas présentent comme un affrontement entre « modernes » et « contemporains » au sein des CT¹⁰³. Celui-ci correspondait plutôt à une opposition entre des décideurs relativement peu au fait de l'art contemporain, choisis faute de mieux ou pour satisfaire les tutelles politiques – élus, administrateurs régionaux, mais aussi conservateurs de musées et historiens de l'art non spécialisés – et des spécialistes aux profils variés – conseillers artistiques de la DRAC, critiques d'art, curateurs, collectionneurs, etc. –, en général majoritaires dans les comités d'achat, mais contestés pour leurs choix jugés trop exclusifs et élitistes.

Et en effet, la nécessité, pour ces figures assez nouvelles de professionnels de l'art contemporain, d'affirmer la spécificité de leur expertise et de la mission des Frac a pu conduire à exacerber le soutien aux œuvres et aux valeurs les plus distinctives de l'art contemporain, à une période où celles-ci bénéficiaient encore d'une très faible exposition publique en France, et, corrélativement, à marginaliser les formes artistiques les plus traditionnelles. Alors que l'institutionnalisation des Frac et la professionnalisation des acteurs de l'art contemporain sont aujourd'hui accomplies, il est peut-être plus aisé, pour de nouvelles générations de décideurs, de « mettre de l'eau dans leur vin », c'est-à-dire d'atténuer les séparations trop rigides entre les critères de l'art contemporain et les normes du goût profane.

Ce rapprochement ne doit toutefois pas être exagéré : il demeure conditionné à la défense des valeurs autonomes du champ de l'art, contre tout assujettissement aux attentes et aux demandes sociales extérieures – comme on va le voir à présent à travers l'analyse des évaluations que portent ces responsables sur des artistes individuels.

3. Les dirigeants de Frac, représentants du pôle autonome du champ de l'art

Raymonde Moulin distinguait au début des années 1990 un « art de marché » et un « art d'institution »¹⁰⁴. De manière plus subtile, Pierre Bourdieu opposait le pôle autonome de l'art – où la légitimité s'acquiert par la reconnaissance des pairs et en fonction de critères internes au champ artistique – à son pôle hétéronome – où le succès est mesuré à l'aune de valeurs « externes » (distinctions officielles, succès commercial, notoriété médiatique...)¹⁰⁵.

Cette distinction ne recoupe pas exactement celle entre « institution » et « marché », même si elle en est proche dans les faits. Si l'on associe spontanément les acteurs marchands (galeristes, collectionneurs privés...) à la recherche de profits financiers, ceux-ci peuvent tout aussi bien privilégier un travail d'accompagnement quasi mécénal d'artistes peu confirmés et de tendances expérimentales, où le produit des ventes est pour l'essentiel réinvesti dans le soutien à de nouvelles productions. Réciproquement, un musée n'est pas toujours l'institution désintéressée que l'on se représente : il peut aussi bien proposer une programmation de niche, fondée sur les dernières avancées scientifiques ou un important travail de prospective artistique, que des expositions « *blockbuster* », visant à engranger un succès de billetterie, à attirer les

¹⁰³ Philippe Urfalino et Catherine Vilkas, *Les Fonds régionaux d'art contemporain, op. cit.*, p. 76-80.

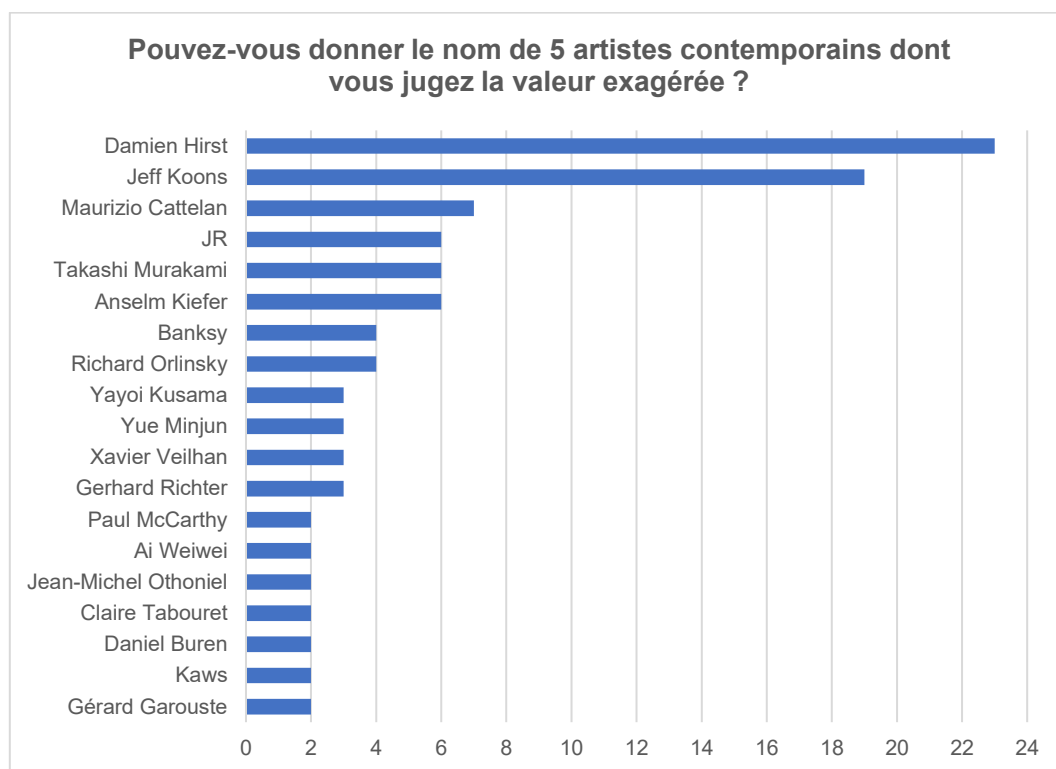
¹⁰⁴ Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 68-75.

¹⁰⁵ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

sponsors privés, à flatter les autorités de tutelle et à servir des opérations de communication publique.

Depuis longtemps déjà, de nombreuses analyses déplorent la confusion croissante, dans le monde de l'art contemporain, entre valeur artistique et valeur économique¹⁰⁶, jugent que la première tend désormais à se réduire à la seconde¹⁰⁷, et remettent en cause, à ce titre, la pertinence de la distinction entre art d'institution et art de marché¹⁰⁸. Dans une étude récente et très documentée, Larissa Buchholz a montré au contraire la persistance, malgré son relatif affaiblissement depuis les années 1990, d'un clivage entre un art tourné vers la reconnaissance symbolique (légitimité interne au champ artistique) et un art tourné vers le succès commercial rapide, qui cherche à anticiper les goûts et les attentes de collectionneurs peu versés dans l'art contemporain¹⁰⁹.

Dans cette perspective, il est intéressant d'observer que la distinction entre un art « commercial » et un art de « qualité muséale » continue d'orienter la vision qu'ont les acteurs institutionnels de l'art contemporain – en l'occurrence les responsables de l'un des plus grands réseaux de collections publiques d'art contemporain en Europe.



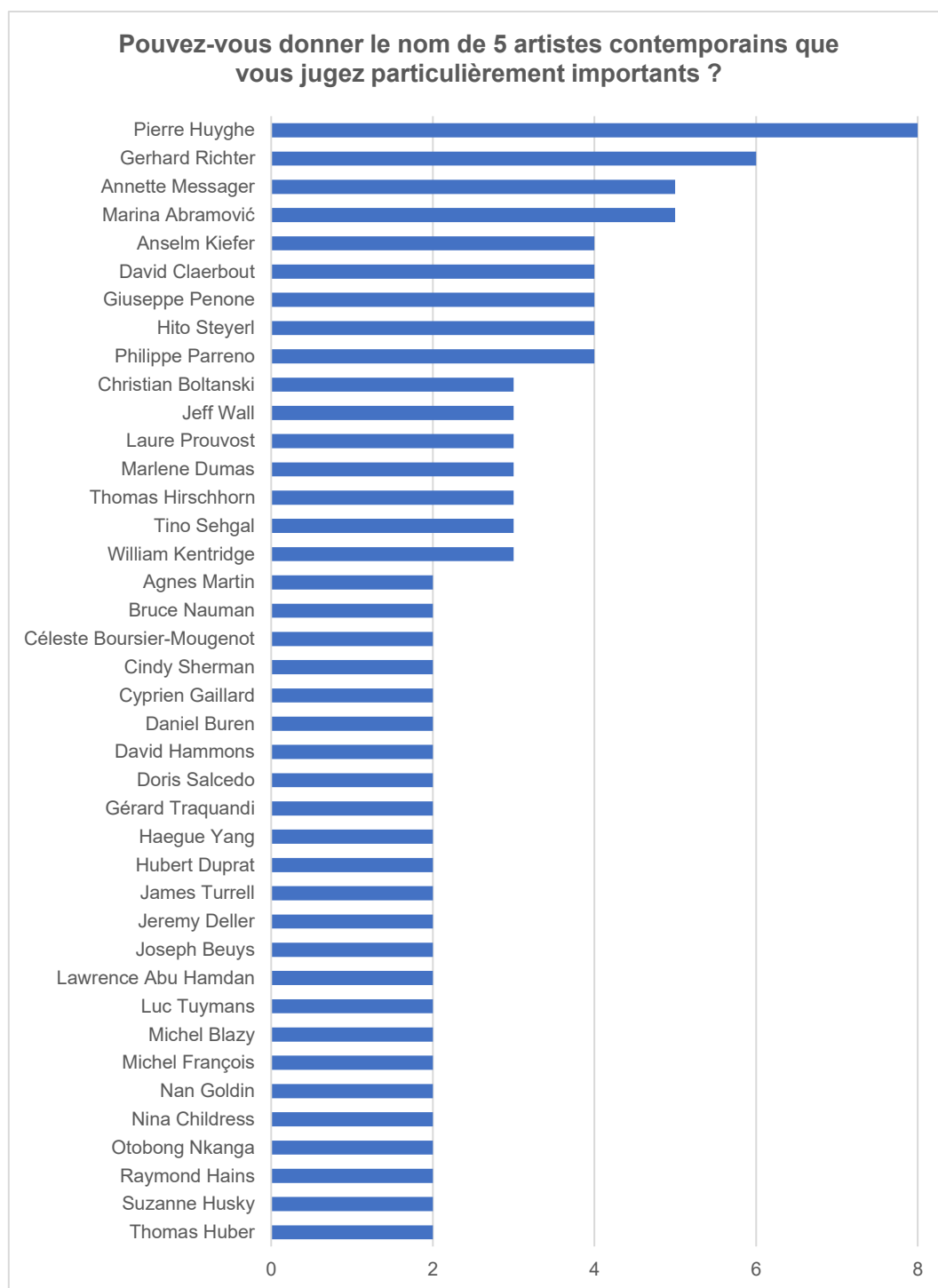
13. Les artistes les moins appréciés des directeurs de Frac (réponses libres)

¹⁰⁶ Isabelle Graw, « In the grip of the market ? On the relative heteronomy of art, the art world and art criticism », Maria Lind & Olav Velthuis (éd.), *Contemporary Art and Its Commercial Markets. A Report on Current Conditions and Future Scenarios*, Berlin/Spanga, Sternberg Press/Tensta konsthall, 2012, p. 188.

¹⁰⁷ Diana Crane, « Reflections on the Global Art Market : Implications for the Sociology of Culture », *Sociedade e Estado*, vol. 24, n° 2, 2009, p. 331-362.

¹⁰⁸ Jérôme Glicenstein, *Insaisissables valeurs. L'économie en trompe-l'œil de l'art contemporain*, Hermann, 2023, p. 183-184 ; Baia Curioni Stefano, Rizzi Elena Maria Rita, "Two realms in confrontation: consensus or discontinuity? An exploratory study on the convergence of critical assessment and market evaluation in the contemporary art system," *Museum Management and Curatorship*, vol. 31, n°5, 2016, 440-459.

¹⁰⁹ Larissa Buchholz, *The Global Rules of Art*, op. cit.



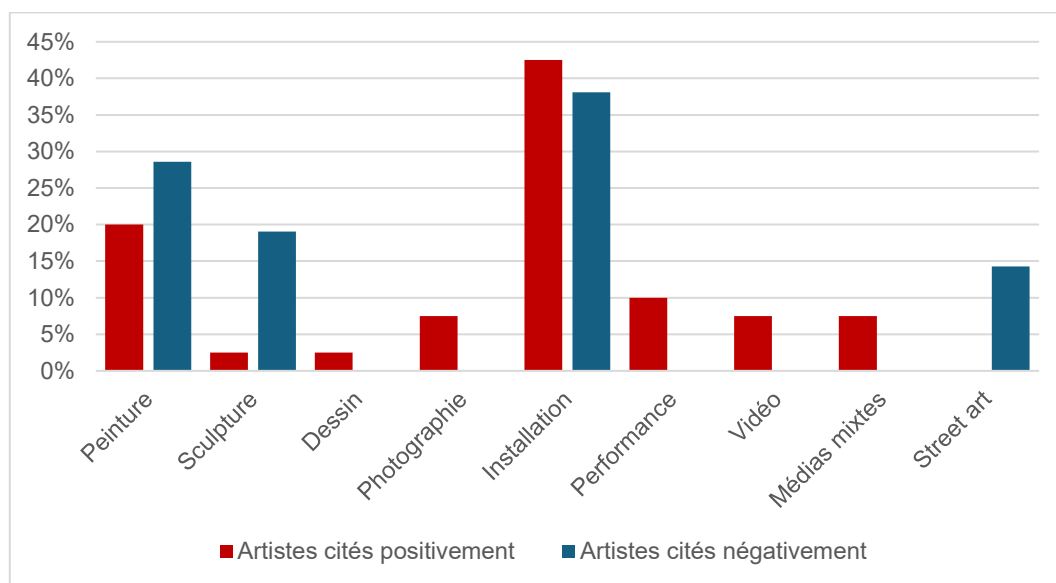
14. Les artistes les plus appréciés des directeurs de Frac (réponses libres)

Expérimentalisme et engagement : la primauté accordée aux valeurs propres au champ

Parmi les artistes spontanément cités par les répondants, on trouve, d'une part, des artistes très consacrés, en fin de carrière, voire décédés : Marina Abramović, Joseph Beuys, Christian Boltanski, Daniel Buren, Nan Goldin, Raymond Hains, Annette Messenger, Agnes Martin, Bruce Nauman, Giuseppe Penone, Gerhard Richter, Cindy Sherman, Jeff Wall, etc. Ils figurent déjà, pour la plupart, dans les livres d'histoire de l'art, se rattachent aux courants fondateurs de l'art contemporain, des néo-avant-gardes des années 1960 aux mouvances postmodernistes des

années 1980, et sont principalement issus des scènes française, états-unienne et allemande – ces deux dernières dominant depuis une soixantaine d’années le champ international de l’art contemporain¹¹⁰. On compte, d’autre part, des représentants de générations ultérieures, mais à la carrière déjà avancée – Lawrence Abu Hamdan et Cyprien Gaillard sont les seuls artistes de moins de 50 ans –, parmi lesquels on note des figures internationales bien reconnues (Jeremy Deller, Thomas Hirschhorn, Doris Salcedo, Hito Steyerl, Tino Sehgal, Luc Tuymans...) et un nombre important de Français (Michel Blazy, Nina Childress, Cyprien Gaillard, Suzanne Husky, Laure Prouvost...).

Aucun courant spécifique ne se détache, si ce n’est la scène française associée dans les années 1990 à l’esthétique relationnelle, à travers Philippe Parreno et Pierre Huyghe, nom le plus souvent cité positivement par les répondants. Le second peut être considéré comme le chef de file de cette mouvance, l’un des rares courants artistiques nés en France (si ce n’est le seul) à s’être imposé à l’échelle internationale depuis les années 1960. En ce sens, Huyghe, qui a atteint en 2017 la deuxième place du classement (parfaitement subjectif mais influent) « Power 100 » de la revue britannique *ArtReview*, est apprécié pour son œuvre, mais aussi sans doute parce qu’il incarne l’espoir d’un *comeback* de la scène artistique française au sommet du *star-system* de l’art contemporain, dont celle-ci a été chassée, depuis plusieurs décennies, par les artistes états-uniens, allemands, voire britanniques. L’un comme l’autre ont d’ailleurs bénéficié d’un soutien précoce et consistant des institutions publiques françaises, dont les Frac : 19 œuvres pour Huyghe et 16 pour Parreno, qui ont obtenu leur première acquisition par un Frac à 32 et 29 ans, respectivement.

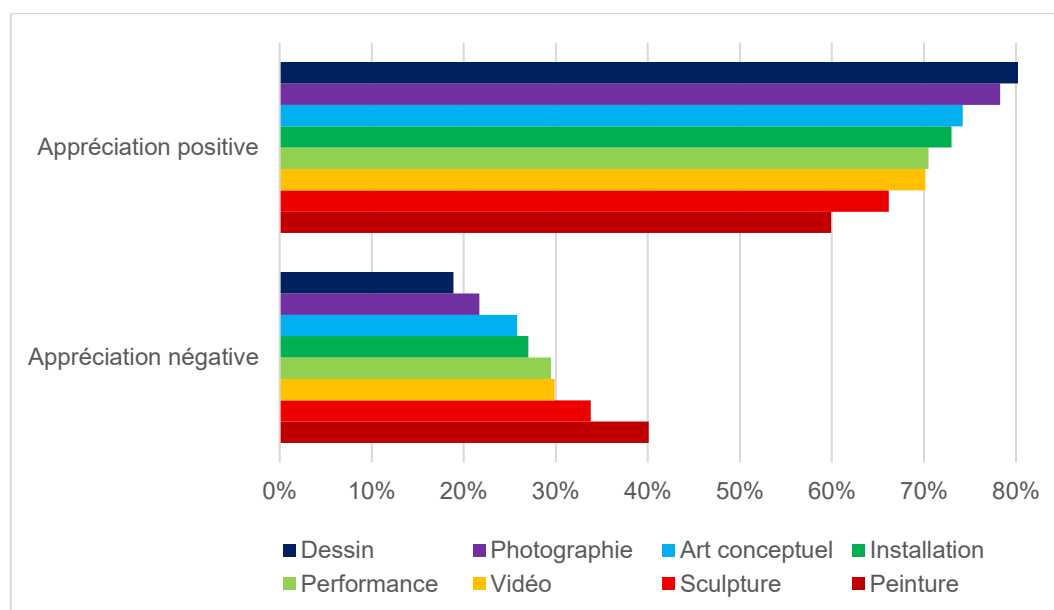


15. Médiums prédominants des artistes spontanément cités par les directeurs de Frac

Si la peinture, y compris figurative (Nina Childress, Marlene Dumas, Thomas Huber, Gerhard Richter, Luc Tuymans), n’est pas absente des noms positivement cités par les répondants, ceux-ci ménagent toutefois, parmi leurs artistes favoris, une part relativement plus importante aux nouveaux médiums, tandis que la peinture et la sculpture concentrent près de la

¹¹⁰ Alain Quemin, *Les stars de l’art contemporain : notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, CNRS Éditions, 2013.

moitié des artistes dépréciés. C'est une même tendance que l'on observe dans les évaluations portées par les répondants sur une liste prédéfinie d'artistes (voir *supra*, graphiques 10 et 11) :



16. Appréciations portées par médiums sur une liste d'artistes¹¹¹

Une lecture un peu trop rapide de ce dernier graphique pourrait conforter le lieu commun selon lequel les professionnels de l'art contemporain seraient hostiles aux médiums artistiques traditionnels, notamment à la peinture et à la sculpture (qui sont aussi les médiums les plus favorisés par le marché de l'art). Les différences d'appréciation sont certes réelles, quoique fines, et traduisent l'attachement de ces responsables institutionnels aux expérimentations menées hors des cadres conventionnels de l'œuvre d'art. Ann Veronica Janssens et Rosa Barba, respectivement l'artiste la plus appréciée et la moins dépréciée (voir *supra*, graphiques 10 et 11), poursuivent d'ailleurs chacune à leur manière un travail expérimental, fondé sur des dispositifs spatiaux et techniques (installations lumineuses et immersives chez Janssens, détournement des outils et supports de projection filmique pour Barba) qui jouent des conditions de perception de l'œuvre et de l'histoire de leur médium artistique.

Mais les directeurs de Frac placent au sommet de leurs évaluations des artistes employant le dessin et la photographie, deux médiums relativement accessibles, dans tous les sens du terme : à la fois pour le grand public, pour les bourses des petits collectionneurs et parce qu'ils sont souvent pratiqués en amateur¹¹². On peut se demander si le dessin et la photographie n'ont pas pour intérêt d'être des médiums polyvalents et « polysémiques », pour reprendre le critère

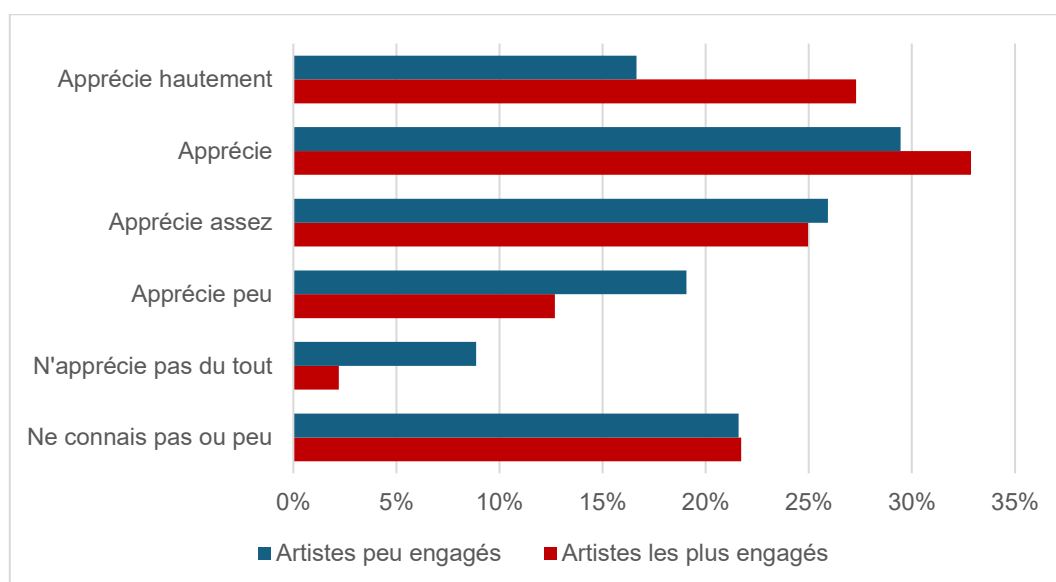
¹¹¹ Les appréciations moyennes (« apprécie assez »), peu significatives, ne sont pas représentées ici et les réponses « ne connais ou peu » ont été exclues de l'analyse.

La liste d'artistes proposée à l'évaluation dans le questionnaire a été conçue de manière à ce que chaque catégorie de médium soit autant que possible équilibrée en termes de genre, de génération, de nationalité, etc., afin d'éviter que les préférences observées ne soient imputables à des effets de composition de la liste des artistes et ainsi de simplifier l'analyse statistique. C'est le cas pour chaque variable analysée par la suite (catégories de genre équilibrées par médiums, génération, nationalité, etc. et ainsi de suite).

¹¹² La photographie et le dessin sont d'ailleurs, avec la peinture, les trois médiums préférés des Français selon un récent sondage (« L'art et les Français : les résultats de notre sondage exclusif, à rebours de nombreuses idées reçues », *Beaux-Arts Magazine*, 22 janvier 2026, <https://www.beauxarts.com/grand-format/lart-et-les-francais-les-resultats-de-notre-sondage-exclusif-a-rebours-de-nombreuses-idees-recues/>).

d'évaluation préféré des répondants, offrant matière à une lecture de premier et de second niveau : ils s'inscrivent, surtout pour le dessin, dans une tradition de l'histoire de l'art ; ils offrent en général, surtout pour la photographie, une interprétation plus transparente de leur sujet que d'autres médiums ; ils ont en même temps été considérés longtemps comme des arts mineurs, offrant aujourd'hui matière à des entreprises de réévaluation et de révision du canon artistique ; et ils sont, pour cette raison notamment, des terrains d'expérimentation particulièrement prisés des artistes contemporains (le dessin peut s'étendre dans l'espace à la manière d'une installation, la photographie peut se faire conceptuelle, etc.).

Les noms placés en tête de cette liste indiquent aussi un penchant pour les œuvres politiques, dans des registres très divers : approches documentaires (Bruno Serralongue) ou participatives (Jérémy Deller) des mobilisations sociales, critique sophistiquée des institutions artistiques (Andrea Fraser) ou de la violence sociale états-unienne (Cady Noland), anti-monuments aux intellectuels critiques (Thomas Hirschhorn) ou à l'histoire coloniale et postcoloniale (Kapwani Kiwanga), métaphores humanistes évoquant l'expérience des migrants (Barthélémy Toguo) ou l'oppression des femmes en régime théocratique (Shirin Neshat)... C'est ce que confirme une analyse plus systématique de ces réponses.



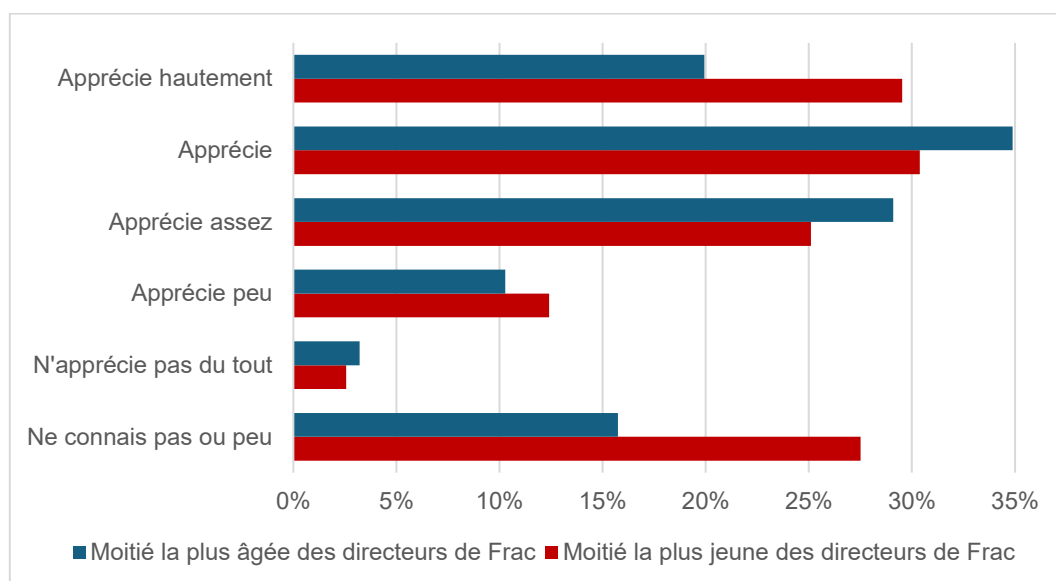
17. Comparaison des appréciations portées sur une liste d'artistes en fonction de leur degré d'engagement politique¹¹³

Par principe, l'art engagé assume la possibilité d'un conflit avec les pouvoirs établis et les normes sociales dominantes. À ce titre, il traduit la prééminence accordée à la liberté créative de l'artiste sur les valeurs extérieures au champ de l'art¹¹⁴. Comme le relatif privilège accordé

¹¹³ Dans ce graphique comme les suivants du même type, la proportion de chaque degré d'appréciation est calculée à l'exclusion de la proposition « ne connais pas ou peu », afin d'éviter que l'effet de notoriété n'écrase l'analyse de l'appréciation. Si la distorsion est marginale dans ce cas précis, elle est importante, par exemple, pour les catégories d'artistes les moins connues des répondants, comme les artistes non-occidentaux ou les artistes femmes, ce qui empêcherait la comparaison avec les artistes occidentaux ou masculins. La proportion des catégories d'artistes « peu ou pas connues », quant à elle, reste calculée sur l'ensemble des réponses exprimées.

¹¹⁴ Nicolas Heimendinger, « De l'avant-garde à l'art contemporain : extension ou dissolution de l'autonomie de l'art ? », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n°2024-1, mai 2024, p. 221-240. URL : <https://journals.openedition.org/perspective/30380>.

par les répondants aux médiums expérimentaux sur les formes d'art plus conventionnelles, la préférence exprimée en faveur des artistes les plus politiques confirme bien l'identification des responsables de Frac au pôle autonome du champ de l'art – et cette identification semble d'ailleurs croissante.



18. Différences générationnelles dans l'évaluation des artistes les plus engagés¹¹⁵

On peut également lire dans cette double valorisation de l'expérimentalisme artistique et de l'engagement politique la persistante vitalité de l'héritage des avant-gardes au sein du champ de l'art contemporain, à rebours, encore une fois, de la thèse d'une rupture radicale avec la modernité artistique.

Rejets et dégoûts : art commercial, art officiel, art consacré et art vulgaire

L'examen des artistes les moins appréciés des directeurs de Frac conforte et complète ces analyses. Parmi les noms d'artistes cités spontanément, on peut distinguer plusieurs catégories, qui, pour certaines, se recoupent en partie.

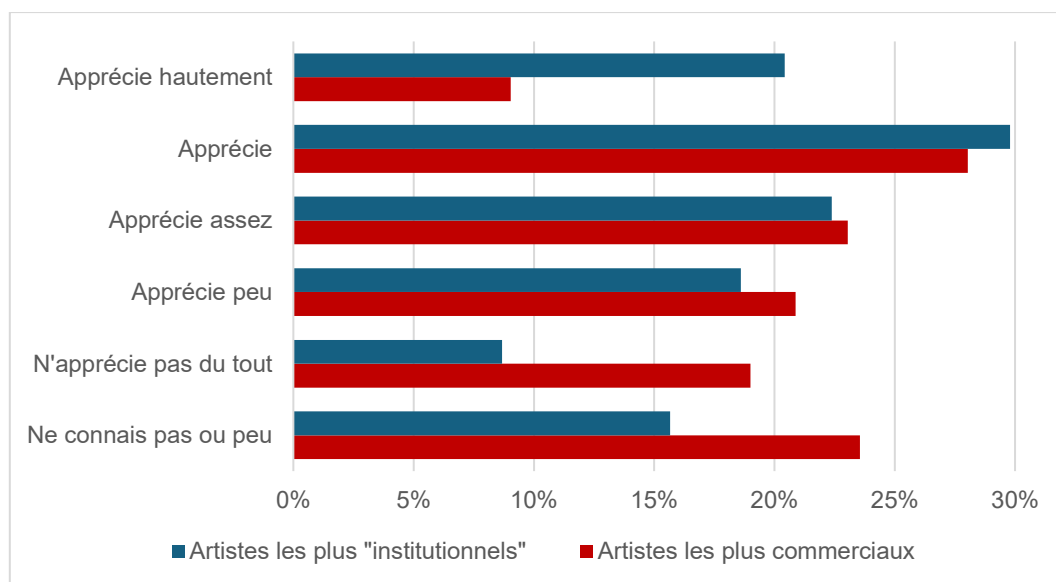
De manière intéressante, reviennent ici les noms d'Anselm Kiefer, de Gerhard Richter et de Daniel Buren, qui apparaissaient aussi parmi les artistes favorisés des répondants. On peut y voir une réaction face à des artistes consacrés au plus haut point, combinant reconnaissance muséale, officielle, marchande et critique – signe de cette « économie à l'envers¹¹⁶ » du champ de l'art, où le cumul des marques de succès les plus reconnues extérieurement est considéré avec suspicion parmi les pairs et les spécialistes, comme le signe potentiel d'une compromission et d'une soumission aux attentes du public, du marché ou de l'« *establishment* ».

¹¹⁵ Dans ce graphique comme les suivants du même type, la proportion de chaque degré d'appréciation est calculée à l'exclusion de la proposition « ne connais pas ou peu », car pour les catégories d'artistes les moins connues des répondants (artistes non-occidentaux ou femmes par exemple), l'effet de notoriété écraserait l'analyse de l'appréciation. Autrement dit, le taux de chaque appréciation (des plus négatives aux plus positives) des artistes non-occidentaux ou féminins serait systématiquement inférieur à celui des artistes occidentaux ou masculins, ce qui ne permettrait pas la comparaison. La proportion des catégories d'artistes « peu ou pas connus », quant à elle, reste bien calculée sur l'ensemble des réponses exprimées.

¹¹⁶ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 121-126.

Kiefer et Richter peuvent être aussi rapprochés de Garouste, l'un des artistes les plus dépréciés par les directeurs de Frac (voir *supra*, graphiques 11 et 13), en tant que représentants du retour d'une peinture monumentale et expressive après les expérimentations néo-avant-gardistes des années 1960-1970, pouvant être considérée par certains comme trop conventionnelle et/ou grandiloquente (néo-pompier, si l'on veut). Garouste, toutefois, n'obtient aucune citation positive, contrairement à ses deux homologues allemands et peut aussi être assimilé à une autre catégorie d'artistes, plutôt français et connotés « art officiel », dans la mesure où ils ont bénéficié d'importantes commandes et expositions d'État, à l'instar de Daniel Buren, Jean-Michel Othoniel, Xavier Veilhan ou Claire Tabouret, qui relèvent par ailleurs tous (à l'exception de Buren) d'un art esthète, voire décoratif, en tout cas assez peu « avant-gardiste ».

Mais la plus importante de ces catégories dépréciatives inclut tous les artistes « commerciaux », à quelque degré que ce soit (Damien Hirst, Jeff Koons, Maurizio Cattelan, Takashi Murakami, Banksy, Yayoi Kusama, Yue Minjun, Richard Orlinski, JR, Claire Tabouret...). Le fort rejet de Koons et Hirst, duo-symbole de l'explosion du marché de l'art contemporain depuis les années 1990, y compris aux yeux du grand public, est symptomatique à cet égard : sur 71 participants au questionnaire, 36 ont accepté de répondre à cette question, ce qui signifie que les deux tiers (64%) ont spontanément cité Hirst comme un artiste surévalué et 53% Koons. Logiquement, on retrouve une même opposition aux artistes les plus commerciaux dans le graphique 11, dont certains noms particulièrement peu appréciés avaient, de manière intéressante, déjà été cités spontanément par les répondants (Hirst, JR, Tabouret, Veilhan, Yue...).



19. Comparaison des évaluations portées sur les artistes les plus « institutionnels¹¹⁷ » et les plus commerciaux

¹¹⁷ On aura compris, au regard des remarques qui introduisaient cette sous-partie III-3, que parler d'artistes « institutionnels » n'est qu'une simplification commode : elle désigne les artistes dont la reconnaissance est d'abord fondée sur la reconnaissance des pairs et des experts plutôt que sur leurs succès commerciaux (ce qui n'empêche pas qu'ils aient pu accéder à cette reconnaissance grâce au soutien de galeries et de collectionneurs).

Parmi ces artistes « commerciaux », on trouve des peintres figuratifs au style relativement conventionnel et aux images facilement reconnaissables, susceptibles de plaire à un large public (John Currin, Issy Wood, Yue Minjun, Jenny Saville, etc.). On trouve aussi certains artistes situés à la lisière du champ de l'art contemporain et fortement médiatisés, qu'il s'agisse de noms liés au *street art* comme Banksy, KAWS ou JR ou bien de figures, à l'instar d'Orlinski, dont la production se tient à la limite entre l'œuvre d'art et l'objet décoratif semi-industrialisé (à la manière aussi des produits dérivés de KAWS).

Toute la difficulté est d'isoler ces différents facteurs : par exemple, Fabienne Verdier, neuvième artiste la moins appréciée dans la liste proposée aux répondants, l'est-elle en tant qu'artiste populaire, connue du grand public et autrice de succès de librairie, en tant qu'artiste relativement conventionnelle, incarnant une tradition calligraphique qui peut sembler éloignée de toute filiation avant-gardiste, en tant qu'artiste désormais très bien valorisée sur le marché de l'art, en tant que praticienne de ce qui reste apparenté en Occident à un art appliqué et « mineur »... ? De même, le peu d'appréciation du *street art* (voir *supra*, graphique 19) est difficile à analyser en tant que tel, dans la mesure où les trois noms qui peuvent être rangés sous cette catégorie (Banksy, JR et KAWS) sont aussi parmi les artistes aujourd'hui les plus médiatisés et à la cote marchande la plus élevée.

Le croisement des différents noms proposés dans le questionnaire offre cependant quelques pistes d'éclaircissement. On peut noter, d'une part, l'appréciation positive portée sur l'œuvre de Robert Crumb, auteur de bande dessinée, mais associé à la culture alternative californienne des années 1970, ayant bénéficié de longue date d'une reconnaissance critique et muséale au sein du champ de l'art. Par contraste, il est intéressant de relever le peu de goût exprimé pour l'œuvre de Hervé di Rosa, Mathieu Laurette, voire Bruno Peinado, représentants (dans des registres bien différents) d'un certain postmodernisme à la française des années 1980-2000, dont les œuvres sont marquées par les références à la *mass culture* dans ce qu'elle a de moins sublimée (cultures télévisuelle, publicitaire, folklorique, kitsch...), en net décalage avec les valeurs esthétiques de la culture savante. Dans la mesure où ceux-ci n'apparaissent pas aujourd'hui comme des artistes particulièrement consacrés, « commerciaux » ou « officiels », ce rejet semble révéler une défiance particulière vis-à-vis des cultures populaires, dans ce qu'elles ont de plus *mainstream*, tandis que les subcultures *underground* (à la manière des *comics* de Crumb) peuvent être au contraire hautement appréciées, par analogie avec les valeurs oppositionnelles de l'avant-garde.

C'est ce que tend à conforter également le relatif discrédit d'artistes ouvertement provocateurs, dont la réputation peut être jugée comme reposant surtout sur un succès de scandale et des transgressions plus ou moins grossières : Maurizio Cattelan, Oleg Kulik ou Orlan – si le premier fait partie des stars du marché de l'art, c'est moins le cas des deux suivants qui bénéficient en revanche d'une certaine notoriété médiatique. Bien que ces analyses méritent de plus amples approfondissements, elles tendent à indiquer qu'il existe bien, parallèlement à une dépréciation fondée sur les valeurs d'autonomie du champ (rejet des artistes commerciaux, officiels, consacrés), un autre principe explicatif des « dégoûts » des professionnels de l'art contemporain, qui tient à l'opposition, socialement marquée, entre le raffiné et le vulgaire.

Une opposition de principe au marché de l'art ?

Le rejet des artistes associés à un succès essentiellement commercial rejoint les constats précédents d'une hostilité des directeurs de Frac à l'idée d'une participation des galeristes aux CT (voir *supra*, graphique 1) et d'une défiance quant aux relations à entretenir avec le marché de l'art (voir *supra*, graphiques 5 et 6) : « soutenir les galeries et le marché de l'art français » et « soutenir les galeries régionales » étaient parmi les propositions recueillant le moins d'adhésion, tandis que « des acquisitions qui suivent de trop près les cotes du marché » et « céder aux modes, collectionner des œuvres trop vite datées » étaient les deux risques jugés les plus élevés (à un niveau d'approbation frôlant les 90%). En écho aux critiques de sens commun souvent adressées au marché de l'art, une directrice considère ainsi que « la plupart des artistes dont les œuvres dépassent le million » sont surévalués ; une autre se défie des « artistes qui font partie des bulles spéculatives du marché de l'art » ; une responsable affirme que « la valeur est ce que le marché veut bien en faire », tandis que l'une de ses homologues s'inquiète des « variations folles du marché de l'art ces dernières années ».

Il faut ajouter néanmoins que ce rapport critique vis-à-vis des acteurs du marché de l'art tend à s'affaiblir légèrement, conformément à ce que montrait la première partie de l'étude, mettant en lumière les passages plus fréquents qu'autrefois, dans les carrières de dirigeants de Frac, entre institutions publiques et galeries commerciales ou fondations privées : les responsables de Frac les plus jeunes sont moins nombreux à considérer comme un risque « très important » « des acquisitions qui suivent de trop près les cotes du marché » (19% vs 44%) et ils sont un peu plus favorables que leurs aînés à l'idée que leurs acquisitions doivent aussi servir à « soutenir les galeries et le marché de l'art » (76% vs 69%). Mais dans le même temps, la situation des Frac vis-à-vis du marché de l'art a grandement changé, des années 1980 à aujourd'hui. À leurs débuts, se rappelle une directrice,

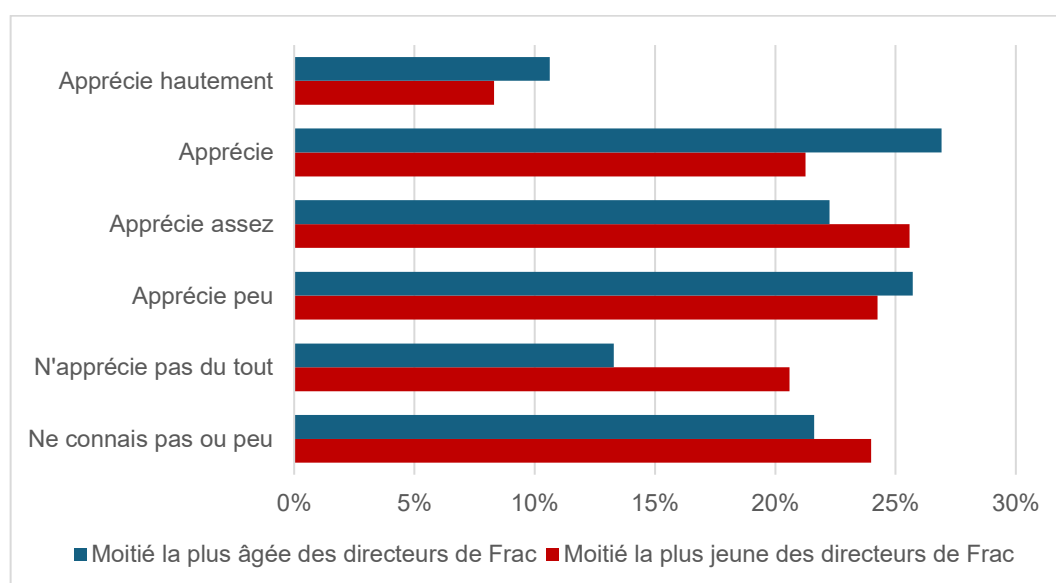
On en plaisantait parce que quand, quelquefois, on faisait des réunions à Paris et qu'ensuite, on allait dans deux ou trois galeries, si on arrivait à deux ou trois directeurs de Frac dans une galerie, on était les rois du monde ! Après, ce n'était plus du tout comme ça. Parce qu'à cette époque-là, les grandes collections privées n'étaient pas encore déclarées, il n'y avait pas toutes ces grandes institutions... Nous, avec le Centre Pompidou, le Musée de Grenoble... on était parmi ceux qui achetaient. Il n'en y avait pas tant que ça qui achetaient alors en France. Mais après, ça a évolué effectivement, et pas en notre faveur, parce que les budgets n'ont pas pu augmenter, et les prix, eux, n'ont fait qu'augmenter.

Dans un contexte où, comme le rappelle un rapport ministériel, « les coûts du marché ne cessent d'augmenter alors que les moyens budgétaires tendent à être de plus en plus contraints¹¹⁸ », l'affaiblissement relatif de la défiance des répondants vis-à-vis des galeries peut être compris aussi comme le résultat d'un éloignement entre les Frac et le sommet du marché de l'art – de sorte que les dangers d'un alignement des Frac sur les stars du marché de l'art ou d'une manipulation intéressée de leurs acquisitions apparaissent aujourd'hui plus limités encore qu'à leur origine.

¹¹⁸ Jacques Bayle, David Guiffard, *Étude sur les comités techniques d'acquisition*, op. cit., p. 7.

Si les responsables actuels peuvent donc apparaître un peu plus ouverts à l'idée de poursuivre des intérêts communs avec les galeries françaises, les artistes les plus cotés leur sont, dans le même temps, devenus quasiment inaccessibles : en euros constants, le prix moyen pour l'achat d'une œuvre par les Frac est passé de près de 20 000€ autour de 1990 à moins de 15 000€ à la fin des années 2000, et aujourd'hui autour de 11 000€¹¹⁹. Cette baisse assez continue depuis la fin des années 1980 renforce plutôt la focalisation sur des artistes à la valeur critique et marchande encore incertaine, comme l'explique une directrice en poste :

Je préfère avoir une œuvre très forte d'un artiste pas encore très connue [...] au lieu de choisir les œuvres « anecdotiques » d'un artiste très connu, juste pour avoir de grands noms dans la collection. Par exemple, j'ai aimé le travail d'Alicja Kwade et quand je suis arrivée, elle n'avait aucune œuvre dans les collections publiques en France. Mais les prix pour ses œuvres importantes étaient trop importants pour mon Frac.



20. Différences générationnelles dans l'évaluation des artistes les plus commerciaux

Il ne faut pas en conclure, pour autant, à une plus grande tolérance des générations récentes de dirigeants de Frac aux œuvres les plus commerciales – au contraire. Si les plus jeunes sont plus nombreux à considérer parmi leur mission le soutien aux galeries françaises, en revanche ils sont nettement plus critiques à l'encontre des artistes les plus commerciaux. Cette contradiction n'est qu'apparente si l'on substitue au clivage, trop schématique, entre marché et institution, celui entre autonomie et hétéronomie, tel qu'exposé plus haut : le soutien indirect et sélectif aux galeries, en particulier aux galeries « pilotes¹²⁰ », comme on les appelait autrefois, tournées vers la découverte de nouveaux talents ou la défense de courants expérimentaux, n'est pas incompatible avec l'attachement aux principes d'indépendance artistique face aux mécanismes de starification du marché de l'art.

¹¹⁹ IGAC, *Mission Prospective sur les Fonds régionaux d'art contemporain*, op. cit., p. 32.

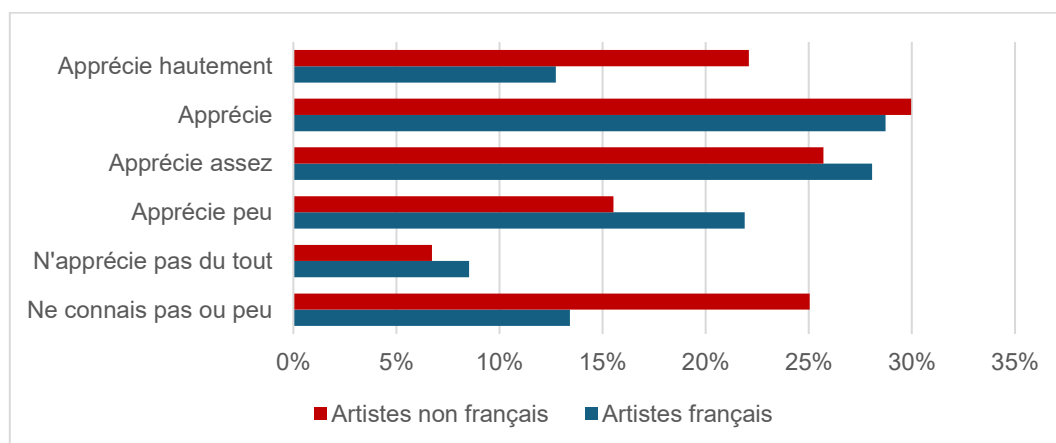
¹²⁰ Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, p. 466.

4. Des biais dans les évaluations ?

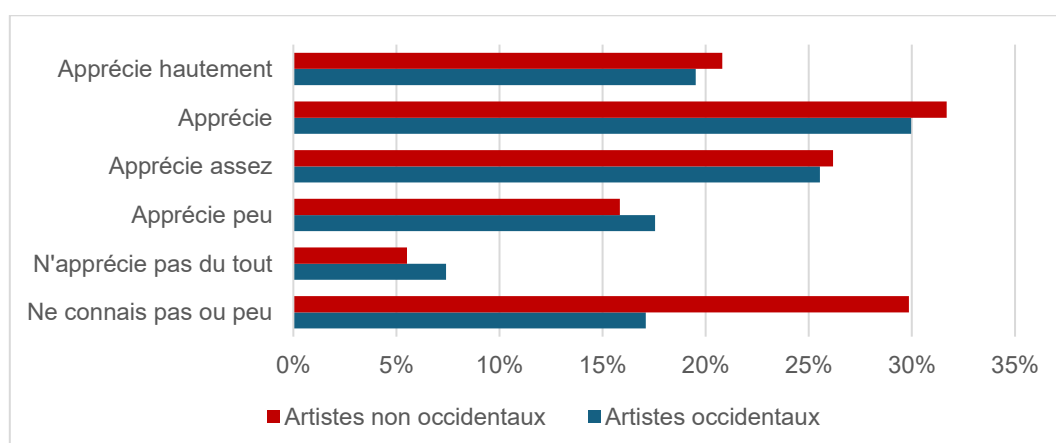
Alors que les générations les plus anciennes de directeurs étaient, comme on l'a vu, relativement plus réticentes que leurs successeurs à prendre en compte des critères jugés extra-artistiques dans l'évaluation des œuvres, l'examen des collections des Frac révèle l'écart entre cet idéal d'universalité abstraite et les biais très marqués qui ont orienté les acquisitions de ces institutions dans leurs premières décennies : seules 25% des œuvres entrées dans les collections des Frac jusqu'en 2022 ont une femme pour autrice¹²¹ et moins d'un quart des artistes représentés à cette date sont non-occidentaux¹²².

Des biais ethnocentriques ?

De manière intéressante, l'ethnocentrisme des collections des Frac – qui n'a rien de spécifique aux Frac, faut-il le préciser, mais concerne une large majorité des collections d'art contemporain dans le monde – ne se retrouve pas dans les évaluations artistiques portées par les répondants au questionnaire. Au contraire, les artistes internationaux sont nettement préférés aux artistes français et les artistes non-occidentaux légèrement privilégiés par rapport aux occidentaux.



21. Comparaison des appréciations portées sur les artistes français et non-français



22. Comparaison des appréciations portées sur les artistes occidentaux et non-occidentaux

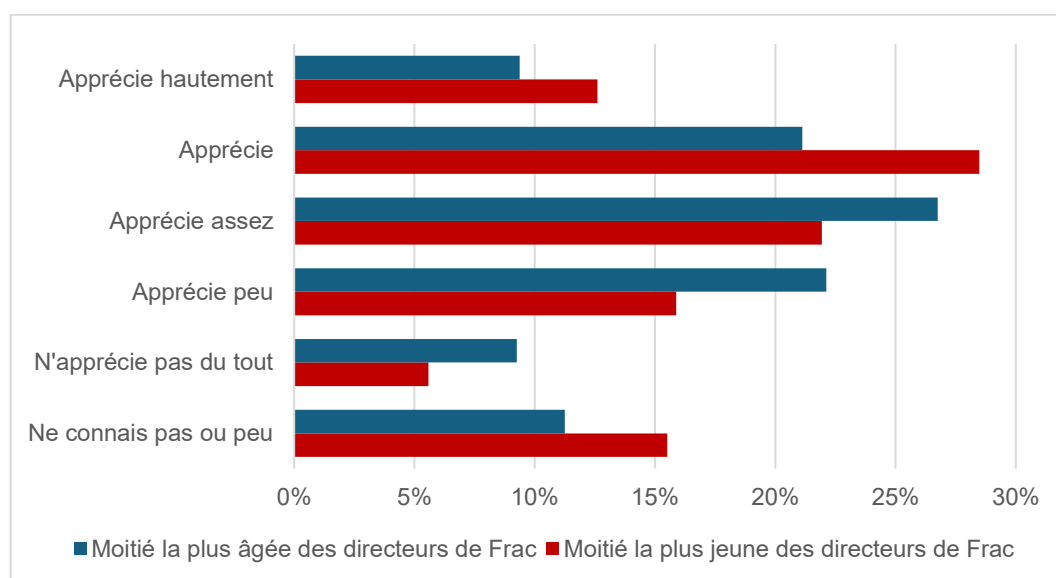
¹²¹ IGAC, *Mission Prospective sur les Fonds régionaux d'art contemporain*, op. cit., p. 57.

¹²² *Ibid.*, p. 38.

S'agissant de ce second résultat, on peut y voir l'effet d'une préoccupation grandissante pour une meilleure reconnaissance des artistes non-occidentaux longtemps marginalisés dans le champ de l'art contemporain. Plus généralement, on peut imaginer que les répondants sont plus enclins à porter des jugements négatifs et à assumer des positions polémiques à propos des milieux artistiques dans lesquels ils évoluent, tandis qu'ils demeurent plus prudents à propos de scènes éloignées, dont ils connaissent moins les enjeux spécifiques et les lignes de clivage. On peut supposer enfin que les artistes étrangers parvenus à une notoriété assez large pour être connus des responsables institutionnels français bénéficient d'une reconnaissance artistique plus grande que leurs homologues français.

Ce dernier point renvoie à un critère de comparaison en revanche très défavorable pour les artistes les plus éloignés : les artistes étrangers sont quasiment deux fois plus méconnus des répondants que les artistes français et il en est de même pour les artistes non-occidentaux par rapport aux occidentaux. On peut relever à cet égard qu'un certain nombre d'artistes non-occidentaux à la réputation ascendante et déjà bien établie au niveau international (Refik Anadol, Zanele Muholi, Njideka Akunyili Crosby, Farah Al Qasimi, Anicka Yi, Lawrence Abu Hamdan...) sont considérés comme peu ou pas connus par un tiers à la moitié des répondants.

Il semble logique de voir dans ces résultats l'effet d'un écart générationnel : plusieurs directeurs de Frac en retraite signalent d'ailleurs ne plus suivre d'aussi près l'actualité de l'art contemporain. Mais c'est là une explication insuffisante : de manière inattendue, les directeurs de Frac les plus jeunes sont plus nombreux que leurs prédécesseurs à mal connaître les artistes non-occidentaux proposés à l'évaluation (20% vs 14%). Ils évaluent aussi plus positivement les artistes français que leurs aînés, ce qui est en cohérence avec leur adhésion relativement plus élevée à la mission de soutien à la scène française (voir *supra*, II-3).



23. Différences générationnelles dans l'évaluation des artistes français

Ces différentes données peuvent être mises en relation avec le manque d'experts des scènes artistiques classées autrefois comme « périphériques » dans les comités d'acquisition, comme le relève le rapport ministériel de 2024 :

*Plus de 70 de ces membres des CT [sur 90] agissent sur la scène artistique française, tandis qu'une dizaine d'autres vient des pays européens, Allemagne, Angleterre, Belgique, Espagne, Suède, Suisse. Quelques-uns viennent d'Amérique du Sud. En revanche, les continents africain ou asiatique sont très peu représentés.*¹²³

Alors que l'Allemagne, les États-Unis et la France représentent à eux seuls près des trois quarts des artistes acquis par les Frac¹²⁴, une directrice interrogée souligne d'ailleurs la nécessité d'une internationalisation de l'expertise des Frac, en ouvrant au-delà des scènes artistiques traditionnellement privilégiées, y compris en Europe :

Il faut aussi diversifier davantage les voix internationales, créer des réseaux avec d'autres institutions mondiales. Les directeurs doivent voyager et participer, ne serait-ce qu'en tant qu'observateurs, dans des comités d'achat, par exemple, au musée de Hong Kong, au Mexique ou en Suède. Ce n'est pas parce que la mission est régionale que nous devons oublier le reste du monde. Les directeurs ont besoin de se nourrir hors de leur région pour faire un travail d'excellence au sein de celle-ci. Nous apprenons parfois plus en sortant de notre contexte et en voyant comment d'autres travaillent.

D'ailleurs, si le rapport très discuté de Martin Bethenod propose d'accroître la place des artistes français dans la programmation et les acquisitions du Cnap, du Centre Pompidou et du Palais de Tokyo, il défend en revanche pour les Frac une plus grande « ouverture internationale » par l'« incitation à la présence de personnalités étrangères dans les comités techniques » et un « dispositif d'incitation à la résidence de commissaires internationaux »¹²⁵. Cette proposition toutefois semble plus orientée vers la reconnaissance de la scène française auprès des pays les plus prescripteurs (États-Unis surtout) que par une ambition de réduction des déséquilibres de la géopolitique de l'art contemporain et d'ouverture à des scènes artistiques jusqu'alors négligées.

Plutôt qu'opposer la reconnaissance des artistes français à celle des artistes étrangers, le soutien à la scène française semble passer surtout par un renforcement du pouvoir prescripteur de ses institutions artistiques, en particulier des Frac, encore assez peu reconnus au-delà de leurs frontières¹²⁶. Cela implique, plutôt qu'un resserrement sur les artistes français, qui risquerait de les couper de leurs homologues étrangers, une meilleure insertion dans le réseau international des institutions de l'art contemporain – et les liens, à cet égard, sont sans doute plus aisés à établir à l'échelle européenne, voire vers des scènes non-occidentales, qu'avec un monde de l'art états-unien aujourd'hui très autarcique. C'est dire que la correction de l'occidentocentrisme des collections des Frac n'est pas incompatible avec l'accroissement de l'influence de la scène artistique française à l'international.

Des biais sexistes ?

Comme le privilège accordé aux artistes d'Amérique du Nord et d'Europe de l'Ouest, la focalisation des collections des Frac sur les artistes masculins est un fait structurel des

¹²³ Jacques Bayle, David Guiffard, *Étude sur les comités techniques d'acquisition*, op. cit., p. 9.

¹²⁴ IGAC, *Mission Prospective sur les Fonds régionaux d'art contemporain*, op. cit., p. 38.

¹²⁵ Martin Bethenod, *Le renforcement de la scène artistique française*, op. cit., p. 14.

¹²⁶ Je développe cet argument dans « Un directeur étranger pour Beaubourg : le Centre Pompidou de Pontus Hultén dans le jeu des rivalités artistiques internationales », *Sociétés & Représentations*, n°61, 2026 (à paraître).

institutions de l'art contemporain, qui n'a commencé à être questionné qu'assez récemment, alors que la féminisation de la profession d'artiste était déjà bien établie¹²⁷. Le Frac Lorraine, sous la direction de Béatrice Josse, a d'ailleurs été pionnier en la matière dès les années 1990, y compris à l'échelle internationale. Mais il est clair, comme le reconnaissent plusieurs responsables en poste dans les années 1990-2000, que la question est longtemps restée un angle mort de la réflexion sur les acquisitions :

Je crois qu'on ne se posait pas tellement la question de la parité. En tout cas, ce n'était pas un élément déterminant. C'est venu progressivement [...], sur les dernières années où j'y étais [dans les années 2010]. Là, la question de la parité était importante, dans des collections quand même très masculines.

Dans les années 1990, je n'ai pas été excellente. J'ai quand même montré beaucoup d'hommes. Je dirais que je n'ai pas été pionnière sur ce plan-là. Mais, même si l'on n'est pas arrivé à un équilibre, ça n'a fait qu'augmenter au fil des années. Ce n'est pas pour me cacher, mais j'ai l'impression que j'ai suivi le mouvement sociologique de l'amplification du féminin artistique.

De fait, la part des femmes dans les acquisitions annuelles n'est passée au-dessus de la barre des 40% qu'en 2018 et a atteint pour la première fois les 50% en 2020¹²⁸. Les Frac s'inscrivent là dans un mouvement de rééquilibrage en cours dans le champ de l'art contemporain, en France comme à l'international, beaucoup plus marqué d'ailleurs du côté des institutions publiques que du marché de l'art, toujours assez défavorable aux femmes¹²⁹. Plus qu'une application réglée de quotas, des directrices en poste au début des années 2020 indiquent intégrer spontanément ces considérations dans leur travail d'acquisition et se limiter en général à une vérification a posteriori :

On est tous vigilants là-dessus, sur le fait que les femmes soient normalement représentées. Mais je me suis aperçue que dans mes expositions, par exemple, sans penser que je vais exposer tant d'hommes et tant de femmes, ça se faisait presque sans que j'y pense [...]. Par exemple dans l'exposition actuelle de la collection du Frac, il y a plus de femmes que d'hommes. Mais on s'interroge évidemment s'il n'y a par exemple qu'une

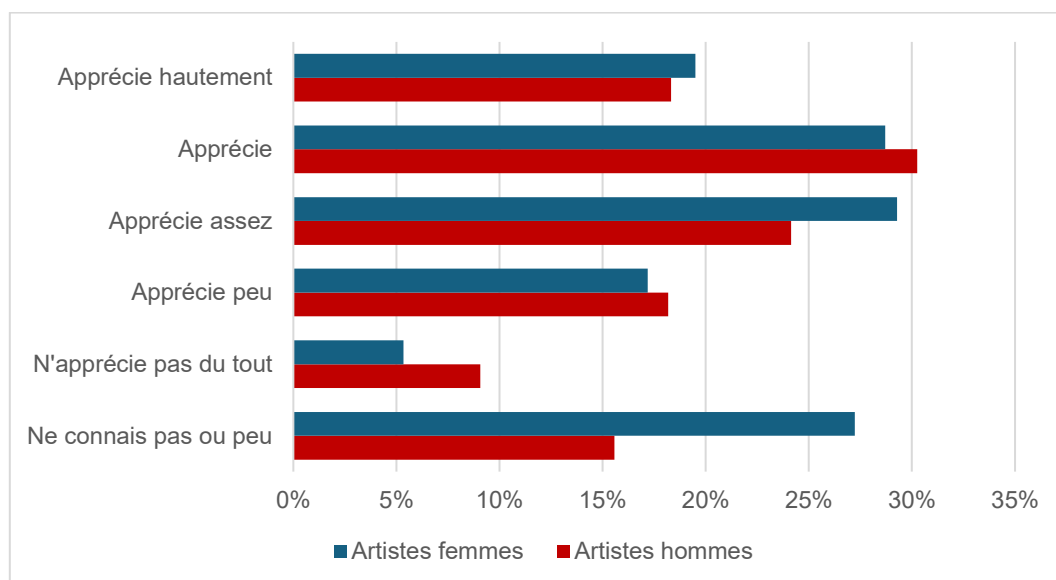
¹²⁷ À titre indicatif, les femmes représentaient 33% des artistes plasticiens en France en 1991, 43% en 2013 et 48% en 2019 (Marie Gouyon, Frédérique Patureau, Gwendoline Volat, « La lente féminisation des professions culturelles », *Culture études*, 2016/2, p. 5 ; Wided Merchaoui, Sébastien Picard, « Vingt-cinq ans d'évolution de l'emploi dans les professions culturelles 1995-2019 », *Culture Chiffres*, 2024-1, p. 7). Et ces chiffres ne représentent qu'imparfaitement la réalité de la féminisation de l'activité artistique, l'accès à une carrière d'artiste professionnel étant un premier plafond de verre pour les femmes : au début des années 1980 déjà, à une période où plus de 90% des acquisitions des Frac allaient à des artistes masculins, les femmes représentaient 58% des élèves des écoles d'art nationales, mais devenaient minoritaires à partir du DNESP, (Gilles Galodé, « Les écoles d'art en France. Évolution des structures d'offre et des effectifs », *Cahier de l'IREDU*, n°57, décembre 1994, p. 189 et p. 243). En 2013, elles étaient passées à 64% des diplômés des écoles d'art, tandis que les Frac dédiaient toujours à cette période 70% de leurs acquisitions à des hommes (Zoé Haller, « Processus d'acquisition des fonds régionaux d'art contemporain : quelle part du genre ? », dans Sylvie Octobre, Frédérique Patureau (éd.), *Normes de genre dans les institutions culturelles*, Paris, Ministère de la Culture-DEPS, 2018, p. 45-46).

¹²⁸ IGAC, *Mission Prospective sur les Fonds régionaux d'art contemporain*, op. cit., p. 60.

¹²⁹ Mathilde Provansal, « Usages et apports des méthodes mixtes dans une recherche sociologique sur les inégalités de genre dans l'art contemporain », *Marges*, avril 2024, n°38, p. 114-129.

femme achetée, on va se dire qu'il y a un problème parce que, encore une fois, ça ne correspond pas à la réalité de la création.

C'est une règle pour le comité d'achat. Mais en fait, ça s'est fait tellement naturellement qu'à la fin, en effet, c'était plus une vérification.



24. Comparaison des appréciations portées sur les artistes par genre

À l'instar de la comparaison entre artistes français et étrangers, entre occidentaux et non-occidentaux, les écarts d'évaluation parmi les artistes *connus* des répondants ne révèlent pas de biais défavorable aux femmes, qui sont au contraire un peu moins évaluées négativement que leurs homologues masculins (23% vs 27% d'appréciations négatives). En revanche, elles sont presque deux fois plus souvent ignorées que les hommes (27% vs 16%), ce qui tend à indiquer, comme pour les artistes non-occidentaux, l'existence d'un plafond de verre aux premières étapes de la carrière. Une fois que les artistes femmes ont accédé à un certain seuil de reconnaissance, elles semblent même pouvoir bénéficier d'un léger effet de compensation, à une période de révision d'un canon artistique encore très androcentré. Mais, avant d'avoir atteint ce stade, elles paraissent nettement plus déconsidérées que les artistes masculins émergents¹³⁰ – un déséquilibre qui peut avoir d'importants effets pour des institutions principalement tournées vers le soutien à des artistes encore peu établis.

¹³⁰ Pour une enquête récente sur les obstacles rencontrés par les artistes femmes dans les premiers temps de leur parcours de formation et de carrière, voir Mathilde Provansal, *Artistes mais femmes. Une enquête sociologique dans l'art contemporain*, Lyon, ENS Éditions, 2023.