



Les Fonds Régionaux d'Art Contemporain De l'administration culturelle au monde de l'art international

Géraldine MIQUELOT

École doctorale Esthétique, Sciences et Technologies des arts
Équipe Art des Images et Art Contemporain
Université Paris 8 Vincennes à Saint-Denis, France

Les Fonds régionaux d'art contemporain sont créés à l'initiative du Ministère en 1982, afin de doter chaque région d'une collection d'art contemporain destinée à circuler à travers la région, dans différentes structures – culturelles ou non.

Après une première partie d'analyse de ces structures, nous nous attacherons à voir en quoi les Frac s'inscrivent dans le « modèle français » en matière d'intervention publique, et comment ils ont pris cette place au sein du paysage de *l'art contemporain international*¹.

1. Naissance des Frac

Les « Fonds régionaux d'acquisition d'œuvres d'art contemporain » sont créés en 1982, à l'initiative conjointe de Claude Mollard, délégué aux Arts plastiques au sein du Ministère et Michel Troche, alors que Jack Lang est ministre de la Culture. L'originalité de la démarche est qu'elle concerne les régions de France – toutes sans exception – et non seulement les métropoles, qui avaient bénéficié des premières dynamiques de décentralisation culturelle durant les années précédentes (Urfalino, 1996: 292). Cette action apparaît comme l'inverse exact des grands travaux pour lesquels est réputé le double septennat de François Mitterrand : il s'agit de diffuser et non de concentrer ;

¹ Je fais référence ici à l'art contemporain international tel que défini par Raymonde Moulin (Moulin, 1992). Il s'agit de la création contemporaine faisant consensus autour de son appartenance au genre « art contemporain », mais la dimension internationale est à interpréter ici comme aspiration plus souvent que comme réalité.



aucun bâtiment voyant n'est érigé pour l'occasion ; le chantier lui-même, le temps de maturation de l'idée, ne dépasse pas une année.

1. 1. Le contexte

La naissance des Frac fait suite à la Commission de réflexion sur les arts plastiques lancée en 1981, dirigée par Michel Troche, dont les conclusions seront utilisées pour les « 72 mesures pour les arts plastiques » annoncées par Jack Lang en juin 1982. La vision de la création dans ces collections régionales n'est pas nouvelle : elle est à diffuser, comme s'il s'agissait d'un produit en spray, de manière uniforme sur le territoire. Ce qui est nouveau, en revanche, c'est que cette diffusion se fait hors des pôles culturels que sont les musées ou les maisons de la culture. Les Frac ont vocation à être centrifuges, pour se « répandre » dans chaque région, tandis que les lieux de diffusion que sont les grands musées et maisons de la culture devaient avoir une dynamique centripète, pour attirer un public large. Les deux conceptions de la « diffusion de la culture » sont censées coexister.

Les collections des Frac sont conservées chacune sur le territoire régional, souvent vers la capitale de la région à laquelle elles sont rattachées. Si les Frac sont avant tout définis par leur attache territoriale, c'est que l'urgence d'action de l'État se situe dans le rattrapage des inégalités entre les régions, en matière d'équipements culturels. Toutefois les Frac ne sont pas, dans leur première bouture, de véritables équipements puisqu'ils sont censés s'appuyer sur des structures existantes – pas nécessairement culturelles – pour exposer leurs œuvres. De plus, au niveau des grands projets du septennat, beaucoup de choses se situent à Paris et il fallait créer une image forte : la France non pas synonyme de Paris mais bien composée de 22 régions. Le terme de secteur « sinistré³ » n'est guère exagéré du point de vue des collections d'art contemporain. Très peu de régions ont, à ce moment, un musée consacré à la création plastique véritablement contemporaine (Gilibert, 2004: 8). Certaines ont un musée d'art moderne, parfois ouvert à la création contemporaine. Quelques autres ont des Musées des beaux-arts dont quelques

² Jack Lang, « 72 mesures pour l'art contemporain », Lille, 22 juin 1982.

³ Jack Lang, discours de Lille, 22 juin 1982.



salles sont consacrées à l'art moderne, plus rarement à l'art contemporain. Parmi les collections d'art contemporain non muséales, notons surtout l'existence historique du Fonds national d'art contemporain (qui date de 1875) et des collections de la Ville de Paris, qui datent de 1816 et dont la partie contemporaine (distincte de la collection du musée d'art moderne de la Ville de Paris) ne sera isolée en « FMAC » qu'en 1987. Une seule région dispose d'une collection : l'Alsace, où une collection d'art contemporain est pensée dès 1976.

La création plastique contemporaine méritait donc une mesure forte et inscrite dans l'un des axes généraux de l'action du Ministère : la décentralisation culturelle, qui apparaît alors comme un outil politique efficace de la démocratisation de l'accès à la culture – car l'accès dont il est question est d'abord un accès géographique. La légende raconte que la création des Frac est accélérée par Claude Mollard, qui explique *a posteriori* que « Le secteur des arts plastiques (...) pouvait être victime d'arbitrages budgétaires retardés pour cause de réflexion préalable. » (Mollard, 1999: 322). On lit là l'urgence à agir !

1. 2. Que sont donc les Frac ?

La circulaire du 23 juin 1982, au lendemain (littéralement) de l'annonce des « 72 mesures », relative à la création des Frac parle de « Fonds régionaux d'acquisition d'œuvres d'art contemporain » : il ne s'agit pas explicitement d'une nouvelle structure mais d'abord d'une ligne budgétaire. Elle précise bien que les Frac n'auront pas de lieu attitré pour l'exposition de leurs œuvres. Il y a là un signe assez fort de leur caractère vaporeux (on reste dans l'image du spray) : elles ne doivent pas exister en soi mais s'appuyer sur un réseau d'acteurs et d'institutions établies : « musées, des espaces publics, des lieux culturels », autrement dit établissements administratifs, hôpitaux, écoles, maisons de la culture, théâtres, centres d'art contemporain, etc.

La circulaire présente trois grands objectifs : le « développement et [la] diffusion » de la création contemporaine sous toutes ses formes ; une « politique d'acquisition originale » censée renouveler le marché de l'art en



France ; la « sensibilisation du public des régions aux formes contemporaines des arts plastiques ». On note la notion de « public des régions » qui peut faire penser au « non-public » des années 1970, et qui renvoie directement à l'idée que la démocratisation ne peut que passer par la décentralisation. La circulaire précise que pour chaque Frac, une association doit être créée pour gérer les achats des œuvres, leur conservation et leur diffusion. L'association devra être financée conjointement par l'État et la Région.

L'acquisition des œuvres, - et c'est probablement ici que se trouve l'originalité centrale des Frac - ainsi que leur complexité -, se fait par le conseil d'administration (composé d'élus et de responsables administratifs locaux), sur propositions de comités techniques composés d'experts « scientifiques » c'est-à-dire professionnels de l'art.

« Les experts proposent, les élus disposent » (Urfalino & Vilkas, 1995: 105) ? Philippe Urfalino et Catherine Vilkas, dans leur analyse de ce système de décision, relèvent les deux préjugés nécessaires à cette règle : l'incompétence (intégrée) des élus en art contemporain d'une part ; leur illégitimité dans l'exercice du choix esthétique d'autre part. Si les élus acceptent des propositions d'acquisition, ce ne sont, en effet, pas là de véritables « choix ».

L'État annonce la somme symbolique de 22 millions de francs pour le lancement de cette nouvelle institution, à répartir entre les 22 régions. Cependant, le partage n'est pas fait pour être équitable mais équilibré en fonction des régions. La circulaire précise que l'apport de l'État sera évalué selon les situations locales, sur trois critères ainsi présentés dans la circulaire :

- la population : logique démocratique, les besoins évalués à l'aune du volume de citoyens ;
- les besoins de la région : logique de « rattrapage », - c'est le terme employé -, c'est-à-dire donner plus à ceux qui en ont le plus besoin ;
- les actions culturelles déjà engagées, c'est-à-dire la logique inverse, donner plus à ceux qui en ont déjà le plus.

1. 3. Les Frac, émanations du modèle français ?

Les Frac, fondés sur ces principes contradictoires, pourront faire preuve d'une grande adaptabilité et, de fait, d'une longévité assez étonnante. Ces institutions se définissent tout d'abord par la négative. Ni musées, ni centres d'art, ce sont des ensembles d'œuvres d'art contemporain qui ne sont pas, au début du moins, caractérisées par un lieu d'exposition exclusif et permanent – au point que le grand public ignore longtemps leur existence. L'usage du terme de « fonds » présente l'avantage de glisser de la « réserve d'argent » (fonds « d'acquisition ») à la réserve d'œuvres (fonds d'art contemporain), tout en marquant la différence avec une collection à proprement parler. Alors que la logique d'acquisition d'une collection, propre au monde des musées, est une logique historique, presque scolaire si l'on en croit certains discours (tenus par les défenseurs des Frac), celle des Frac s'en éloigne au profit d'une logique d'acquisition « éclectique » qui permet, théoriquement du moins, de profiter de « toute » la diversité de la création.

Les deux objectifs politiques des Frac (soutien à un secteur professionnel et service public d'éducation à l'art) sont à la fois distincts, non incompatibles et non complémentaires. Caractéristiques du modèle français en matière culturelle, ils permettent de justifier l'intervention dans la culture, – qui relève du privé –, par des arguments non culturels, liés à une double action sociale : en faveur des artistes, par la création de 22 nouveaux collectionneurs ; mais aussi en faveur de la population en général, par la réduction d'inégalités dans l'accès, – géographique avant tout –, à l'art. Voyons maintenant comment ces rapports ont évolué jusqu'à inscrire les Frac comme agents majeurs du monde de l'art contemporain en France.

2. Aujourd'hui, des agents du monde de l'art

Pour tenter de mesurer l'évolution des Frac à partir de leurs caractéristiques de départ, nous nous appuyons notamment sur plusieurs réflexions intermédiaires et une circulaire de 2002 éditée pour les 20 ans des Frac. Celle-ci est cependant à interpréter comme un moyen de ratifier les changements engagés dans les 20 premières années d'activité des Frac, plus que comme une injonction au changement.



2. 1. Bâtiments

Créés explicitement « sans » murs, les Frac sont aujourd'hui tous, ou presque, dotés d'espaces d'exposition permanents. Le premier à s'équiper fut le Frac Pays de Loire, dont l'espace est ouvert en septembre 2000 (Michelon, 2000). L'équipement ne s'est pas fait de la même manière pour tous. Alors que dans ce cas c'est le Frac qui s'est doté d'un espace, d'autres Frac ont pu se voir « attribuer » un espace d'exposition en fusionnant avec un centre d'art existant ou en cours de construction (c'est le cas du Frac Île-de-France). Dans un cas (Midi-Pyrénées), le Frac a été intégré non seulement à un centre d'art mais aussi au musée d'art moderne et contemporain. Pas plus que les musées, aucun de ces espaces n'est réservé à l'exposition d'œuvres de sa propre collection et en ce sens, les Frac « deuxième génération » fonctionnent plutôt comme des centres d'art ayant un accord spécifique avec une collection – ils ont aussi une temporalité plus proche de celle d'un centre d'art que de celle d'un musée, avec un rythme de trois à cinq expositions par an en moyenne. L'installation d'un Frac dans un lieu permanent n'empêche pas que continue la présentation d'œuvres en région, en écoles et autres structures culturelles.

La circulaire du 28 février 2002 fait clairement référence à l'« espace spécifique » de chaque Frac (même si tous n'en sont pas dotés à ce jour), ce qui confirme une remarque de Pierre-Alain Four : l'idée d'une collection sans limites physiques qui devait *déborder* dans d'autres types de lieux est finalement presque abandonnée (Four, 1993: 95-114). Parmi les chantiers des Frac en 2012, on remarque que les bâtiments sont presque toujours monumentaux, et œuvres d'architecte, y compris quand il s'agit de s'installer dans des locaux anciens. C'est comme si, depuis la fin des années 1990, les Frac rattrapaient la politique de François Mitterrand en intégrant, chacun à leur tour, leur « grand chantier ».

2. 2. Les « missions »

La circulaire du 28 février 2002 évoque les trois missions principales des Frac : constitution d'une collection ; diffusion ; pédagogie. Elle précise également certains points de financement et d'évaluation des Frac.



C'est notamment sur la collection que les modifications sont les plus visibles, et soulignent la « muséification » des Frac. La circulaire de 2002 précise en effet que les œuvres doivent bénéficier de l'inaliénabilité qui caractérise les collections publiques, tout en affirmant qu'il « importe de renforcer leur cohérence [celle des collections] », dont on avait vu qu'il ne s'agissait pas d'une priorité en 1982. Ce glissement d'un fonds « éclectique » vers une collection « cohérente » rapproche les Frac des institutions muséales.

La circulaire mentionne également le projet artistique et culturel (ou PAC) de chaque Frac (demandé par le Ministère depuis 1989), qui doit être signé par le directeur mais rédigé en accord avec les directeurs régionaux des affaires culturelles. Pour chaque Frac, le projet doit montrer notamment des initiatives en faveur des trois missions rappelées par la circulaire. Le PAC fait partie d'un système de financement sur convention pluriannuelle signée avec les partenaires financiers, système sur lequel fonctionnent les centres d'art contemporain conventionnés.

Sur le terrain, certains Frac se donnent de nouvelles missions : production en collaboration avec des galeries (Frac Île-de-France, Languedoc-Roussillon), résidence (Pays de la Loire, Basse-Normandie), et association à une commande publique (Aquitaine) (Portier, 2011: 22). Au sujet des missions fondamentales qu'étaient acquérir et diffuser, si leur logique n'est plus vraiment mise en cause aujourd'hui, la fin de la première décennie a vu passer de gros doutes sur leur compatibilité et leur pertinence. Lors de réflexions communes organisées à Nantes en 1989, deux conservateurs de musées font remarquer qu'avec les Frac, en voulant monter des structures « légères » et « mobiles », le Ministère a oublié la complexité des conditions de monstration de l'art contemporain et les dangers que la diffusion d'une collection peuvent présenter en termes de conservation (Maillet & Serri, 1985). En réalité, une collection ne peut vivre, au sens strictement technique, sans être diffusée, et ce indépendamment des visiteurs, car on n'aurait alors plus aucune occasion de remarquer et réparer des œuvres abîmées ou mal emballées (Miquelot, 2010: 64-77). Les

réserves émises par les conservateurs de musées soulignent en fait l'incompatibilité non pas technique mais théorique, presque éthique, entre constituer une collection d'art et la diffuser pour le plus grand nombre.

2. 3. Fonctionnement : mimétisme du monde de l'art

Aujourd'hui, les Frac font partie de réseaux régionaux d'art contemporain (tels que Tram en Île-de-France ou Art Contemporain en Bretagne), dans certains cas ils l'hébergent (c'est le cas en Basse-Normandie), ou bien l'incarnent tout simplement, – c'est le cas du Frac Midi-Pyrénées (Piguet, 2000, 65-69). Ils se sont organisés en réseau national à travers l'association Platform, et ce réseau fait partie du réseau national des professionnels de l'art contemporain, le Cipac. Dans la presse, dès que l'on mentionne les structures d'art contemporain, les Frac figurent aux côtés des centres d'art, écoles d'art et, parfois, des musées. Ils se sont donc littéralement fondus dans le paysage de l'art contemporain, qu'ils ont largement contribué à étoffer, sans toutefois modifier durablement la structure de l'offre ni de la demande (Moulin, 1992: 136-143).

2. 3. 1. Statut juridique

Au sujet de leur existence juridique, de nombreux Frac avaient été d'abord créés sans personne morale, car intégrés à des agences régionales de développement culturel, au point que les professionnels de ces Frac avaient eu du mal à faire valoir leur existence au sein de ces agences. Aujourd'hui seuls deux Frac n'ont pas le statut associatif : le Frac Midi-Pyrénées et le Frac Picardie, tous deux intégrés à une structure plus large regroupant d'autres institutions.

2. 4. Les acteurs

Si les conseils d'administration des Frac sont toujours composés d'élus membres de droit, les comités techniques, eux, ont évolué à l'image du monde de l'art contemporain (Four, 1993). En effet, le mode de recrutement des Conseillers artistiques régionaux (actifs dans les comités techniques) par la Délégation aux Arts Plastiques, c'est-à-dire par le Ministère, tend à mimer ce qui se passe dans le milieu de l'art contemporain : ce n'est

pas tant le cursus universitaire qui compte, encore moins les concours nationaux, que le bagage professionnel et social, c'est-à-dire la connaissance du terrain. Autrement dit, les relais du Ministère au sein des comités techniques adoptent peu à peu le profil des autres membres des comités (critiques, directeurs de centres d'art) ; ce qui tend à favoriser le consensus au sein de ces derniers. Ce consensus est largement favorisé, à son tour, par la réduction importante du nombre des membres des comités techniques (*ibidem*), réduction ratifiée dans la circulaire de 2002.

Le directeur du Frac n'était pas du tout mentionné dans la circulaire de leur création, mais devient indispensable en quelques années (Urfalino & Vilkas, 1995) pour coordonner les acquisitions et les actions de diffusion, – tout en n'étant, encore en 1989, pas systématiquement intégré au comité technique ^{donc tenu à l'écart} des propositions d'acquisition.

C'est au moment où un projet artistique et culturel est demandé aux directeurs qu'ils deviennent, de simples administrateurs, de véritables acteurs majeurs de l'art contemporain. Aujourd'hui ils font partie de comités de sélection, de jurys d'examens en école d'art, sont parfois sollicités pour des expositions ou des publications extérieures à leur Frac.

On observe également le développement des équipes des Frac, à différentes vitesses selon les moyens et les partis pris. Généralement, à partir du moment où un Frac se dote d'un lieu d'exposition permanent (dont il faut s'occuper à plein temps), le développement d'un service des publics est plus rapide : actions spécifiquement destinées aux enseignants, production de documents d'aide à la visite, etc. (Miquelot, 2011). On peut faire la même remarque avec les autres postes que sont la régie ou la communication.

2. 5. Et la démocratisation dans tout ça ?

2. 5. 1. Une offre toujours plus importante, une demande stable

Les Frac ont certes contribué à développer l'offre d'art contemporain, mais qu'en est-il de la demande ? Si les structures d'art contemporain, les artistes et d'une manière générale les événements d'art contemporain (biennales, circuits, vernissages croisés...) se sont multipliés (Moulin, 1997 ;

Gilabert, 2004) depuis la naissance des Frac, les publics ont très faiblement évolué. Au niveau national, un peu plus de la moitié des Français ne sont allés voir aucune exposition (toutes catégories confondues) dans les 12 mois précédant les deux dernières enquêtes nationales (1997 et 2008) (Donnat, 2009: 9). Du côté des chiffres de fréquentation que les structures d'art contemporain communiquent, si une augmentation est parfois sensible, c'est souvent le fait combiné de l'intensification des pratiques par les publics acquis (elle-même combinée à l'augmentation de l'offre) et de la modification des méthodes de décompte des visiteurs, qui conduisent parfois à compter plusieurs fois la même personne au cours d'une même visite.

2. 5. 2. Le Frac, cet inconnu relatif

Lorsque l'on parcourt la presse généraliste, l'évocation de telle exposition ou tel bâtiment inauguré, au sujet des Frac, n'est que rarement l'occasion de rappeler ce qu'est un Frac – qui passe pour une structure de même type qu'un musée ou un centre d'art. En revanche, si la presse relaie une initiative de Platform, réseau des Frac (sur laquelle je reviens), elle le fait systématiquement – au risque, dans un national comme *Le Monde*, de glisser quelques erreurs assez étonnantes (Lequeux, 2010: 19).

2. 6. Signe final : rôle de l'État et rôle de la Région

On a noté plus haut la contradiction frontale entre deux des trois critères d'attribution des crédits centraux, énoncés dans la circulaire de juin 1982. Une dizaine d'années plus tard, il apparaît que ce sont les régions qui ont le mieux « 'intégré' l'idée d'un soutien à l'art contemporain » qui sont favorisées (Four, 1993). La logique de rattrapage est donc mise de côté. Pour reprendre l'image paternaliste de l'État vis-à-vis des Régions, les « félicitations » priment sur les « encouragements ». Et alors que l'on parlait de politique d'incitation selon laquelle l'apport de l'État devait n'être que temporaire, on observe parfois l'effet inverse de découragement en chaîne, car certaines Régions utilisent le désengagement de l'État pour baisser elles-mêmes leur soutien au Frac (Flouquet, 2010). Au niveau juridique, on a parlé à l'occasion des 20 ans (et dans la circulaire) de transformer les associations

en établissements régionaux de coopération culturelle mais rien n'est fait. Olivier Michalon interprète cela comme une crainte de « dérives régionalistes » (Michalon, 2003) de la part des fonctionnaires de l'État, ce qui souligne la volonté durable de ces derniers de maîtriser la gestion des Frac.

Enfin, plusieurs auteurs notent la torsion qu'a effectué l'État pour s'adapter au monde de l'art contemporain, – et non aux Régions. Pour Pierre-Alain Four, le fait de soutenir la professionnalisation des acteurs de l'art contemporain permet à l'État de maintenir une certaine forme de contrôle sur la création, autant qu'asseoir sa propre légitimité dans un secteur historiquement en rupture avec l'institution.

Vincent Dubois parle ainsi de « retournement » du rôle de l'État dans la vie artistique, qui passe de dirigiste à presque consultatif : « À coups de commissions, de conseils et d'expertise par le milieu, [se] multiplient les signes du dialogue et de la souplesse [de l'action publique en faveur de la culture] comme autant de gages de non-dirigisme » (Dubois, 1999: 14).

C'est comme si l'on était passés d'un art contre l'État (la modernité se définit en rupture avec l'institution) à une nécessité de l'action de l'État dans l'art, pour le protéger du marché. Le « méchant » a changé – même si l'action des Frac sur ce point est, on l'a vu, assez anecdotique.

Jean-Louis Maubant, fondateur et directeur de l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, qui sera associé plus tard au Frac Rhône-Alpes, confirme lui aussi, non sans une pointe de condescendance, le changement d'attitude des élus : « Les élus ont voyagé, visité des musées, partout en Europe, déambulé dans les foires d'art ; beaucoup se sont même infligé Kassel le week-end, glanant à la Biennale de Venise la récompense de tant d'abnégation. (...) ils participent à la vie des Frac, des centres d'art, ils ouvrent de bons musées. » (Maubant, 1997: 136)

Un changement de perspective permis, notamment, par l'action « pédagogique » des professionnels de l'art contemporain auprès de leurs premiers publics, leurs financeurs (Urfalino & Vilkas, 1995: 136).

2. 7. À l'international

Si les Frac ont tous eu l'occasion de prêter leurs œuvres à l'étranger, ou même d'organiser des événements en partenariat avec une structure étrangère, en 2010 a eu lieu la première exposition explicitement « Frac » à l'étranger : « Spatial City », qui a circulé entre Milwaukee, Chicago et Detroit⁴. L'exposition associait « tous » les Frac de l'association Platform, – en fait, 13 sur les 22⁵. Dans la revue de presse de l'événement, rassemblant six articles français et cinq américains, la description des Frac est plus précise dans la presse française, qui relaie également volontiers la « jalousie » dont le curateur général (Nicholas Frank) fait preuve à l'égard de ces structures. La presse américaine décrit les Frac assez sommairement et se concentre sur le contenu de l'exposition. Un seul article fait le parallèle entre les hésitations du National Endowment of Arts et la politique volontariste de l'État français. Rien de tout cela ne permet d'affirmer que le modèle français du Frac exerce un quelconque rayonnement à l'étranger.

3. Conclusion : échec et réussite relatifs

Dans le paysage de l'art contemporain, les Frac se sont inscrits dans le mouvement général d'intensification de l'offre culturelle. Au niveau de la population française dans sa globalité en revanche, ce sont les bâtiments exceptionnels qui pourront faire connaître les Frac au-delà du seul public de l'art contemporain.

Plus récemment et plus subtilement, les Frac se rapprochent du modèle du musée, à travers leurs nouveaux bâtiments, la cohérence de leurs

⁴ « Spatial City : an Architecture of Idealism » : Detroit (10 septembre - 26 décembre), Museum of Contemporary Art, Detroit ; Milwaukee, (5 février - 18 avril), Institute of Visual Arts (Inova) ; Chicago (23 mai - 8 août), Hyde Park Art Center. Commissaire : Nicholas Frank, dir de l'Inova à Milwaukee.

⁵ En fait, 13 sur 22 : Frac Aquitaine, Basse-Normandie, Bourgogne, Bretagne, Centre, Champagne-Ardenne, Limousin, Lorraine, Nord-Pas-de-Calais, Pays de la Loire, Poitou-Charentes, PACA, Rhône-Alpes. Les Frac absents proposent une sélection vidéo.



collections et la vocation scientifique de plusieurs d'entre eux. Ils restent cependant hors de portée de la DMF et de la loi dite « loi Musées ». Officiellement aujourd'hui, seule l'obligation de recherche différencie un Frac d'un musée, mais ceux-là tendent à rattraper ceux-ci en organisant journées d'études et colloques internationaux, – dont la valeur scientifique reste tout à fait discutable.

Les Frac sont de fait assez typiques de la politique culturelle à la française. En voulant innover dans sa manière d'agir, l'institution politique a dû se rattacher aux méthodes tout à fait classiques de l'art contemporain. La « réussite » des Frac réside bien moins dans la démocratisation de l'accès à la culture (objectif n°1) que dans leur adaptabilité (et à travers elle, la réorientation de l'action de l'État) au monde professionnel de l'art contemporain d'une part, des musées d'autre part. Là où l'ironie française se manifeste de la manière la plus évidente est certainement dans le fait que, tout en assumant de telles transformations, les Frac et leurs porte-paroles continuent d'affirmer leur non « muséalité ».

À l'international enfin, les Frac ne sont guère plus identifiables que sur le sol français. À l'image d'autres initiatives visant au rayonnement culturel de la France à l'étranger, si les actions des Frac à l'étranger ne fonctionnent guère en termes d'image, elles peuvent contribuer à renforcer le sentiment, sur le territoire français, d'une institution forte. Alors que du point de vue du public, finalement, cela n'a qu'un effet limité.

Bibliographie

BECKER Howard (1988). *Les mondes de l'art* (trad. de l'angl. par J. Bouniort). Paris: Flammarion.

DONNAT Olivier (2009). « Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Synthèse 1997-2008 », *Culture Études* n° 2009-5, p. 9.

DUBOIS Vincent (1999). *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris: Belin.



FLOUQUET Sophie (2010). « Le calme avant la tempête », *Journal Des Arts*, n° 325, p.22.

FOUR Pierre-Alain (1993). « La compétence contre la démocratisation ? Création et re-création des Fonds régionaux d'art contemporain », *Politix*, vol. 6, n° 24, p. 95-114.

FOUR Pierre-Alain (2003), «La démocratisation culturelle à l'épreuve des ateliers de pratiques artistiques», dans DONNAT Olivier (sld) (2003), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Paris: La Documentation française.

GILABERT Teodoro (2004). *La Géographie de l'art contemporain en France*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Peyon. Nantes: Université de Nantes.

LANG Jack, « 72 mesures pour l'art contemporain », Lille, 22 juin 1982.

LEQUEUX Emmanuelle (2010). « L'Amérique en pince pour les Frac », *Le Monde* n° 20252, p.19.

LEQUEUX Emmanuelle (2010). « Les Frac en tournée américaine », *Beaux-Arts Magazine*, n° 3111, p.140.

MAUBANT Jean-Louis (sld) (1994). *De A à Z, les centres d'art contemporain*. Paris: Association des directeurs de centres d'art (DCA)/Flammarion 4.

MICHELON Olivier (2000). « Voyage au centre de la vision. Nantes convoque Jules Verne pour l'an 2000 », *Journal Des Arts*, n° 108, p.26.

MICHELON Olivier (2003). « Éditorial. On n'a pas tous les jours 20 ans. Les Frac souffleront leurs bougies d'anniversaire cet été », *Journal Des Arts*, n° 169, p.2.

MIQUELOT Géraldine (2010), « La programmation artistique en milieu scolaire : un cas avéré

d'instrumentalisation de l'art ? », *Marges*, n° 12 « Expositions sans artiste(s) ». Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, pp.64-77.

MIQUELOT Géraldine (2011). *Logiques de médiation en art contemporain*, thèse de doctorat, sous la direction de Daniel Danétis. Saint-Denis: Université Paris 8.

MOLLARD Claude (1999). *Le Cinquième pouvoir. La culture et l'État de Malraux à Lang*. Paris: Armand Colin.



MOULIN Raymonde (1992). *L'Artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.

PIGUET Philippe (2000). «Toulouse, la vie aux abattoirs », *L'Œil* n° 518, pp.65-69.

PORTIER Julie (2011). « Frac, La réinvention permanente », *Journal Des Arts*, p.22.

URFALINO Philippe (1996). *L'Invention de la politique culturelle*. Paris: La documentation française.

VILKAS Catherine & URFALINO Philippe (1995). *Les Frac. La délégation du jugement esthétique*. Paris: L'Harmattan.

Ministère de la Culture et de la Communication (1982). « Circulaire du 23 juin 1982 relative à la création des Fonds régionaux d'acquisition d'œuvres d'art contemporain » (non publiée au journal officiel)" <URL: http://www.paca.culture.gouv.fr/ressources/text_lois/lois/C-23-06-82-AP-Frac.pdf> [consulté le 7/II/2010].

Ministère de la Culture et de la Communication (2002). « Circulaire n°2002/006 du 28 février 2002 relative aux fonds régionaux d'art contemporain » <URL: http://www.paca.culture.gouv.fr/ressources/text_lois/lois/C-28-02-02-006-Frac.pdf> [consulté le 7/II/2010].

Brochures autoéditées

Fonds régional d'art contemporain Alsace (1984). [ville non indiquée] Agence culturelle technique d'Alsace.

MAILLET Edda, SERRI Jérôme (1985). « Le mystère et le ministère », Fonds régional d'art contemporain d'Île-de-France. Paris.

Fonds régional d'art contemporain Pays de la Loire (1989). « Journées d'étude des F.R.A.C., 6 et 7 juillet 1989 ». Nantes.