HAL
open science

Le Frac Île-de-France, équipement de la décentralisation situé à Paris : caractéristiques, limites, paradoxes

Clémence Denis

To cite this version:

Clémence Denis. Le Frac Île-de-France, équipement de la décentralisation situé à Paris : caractéristiques, limites, paradoxes. Littératures. 2013. dumas-00946064

HAL Id: dumas-00946064

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00946064

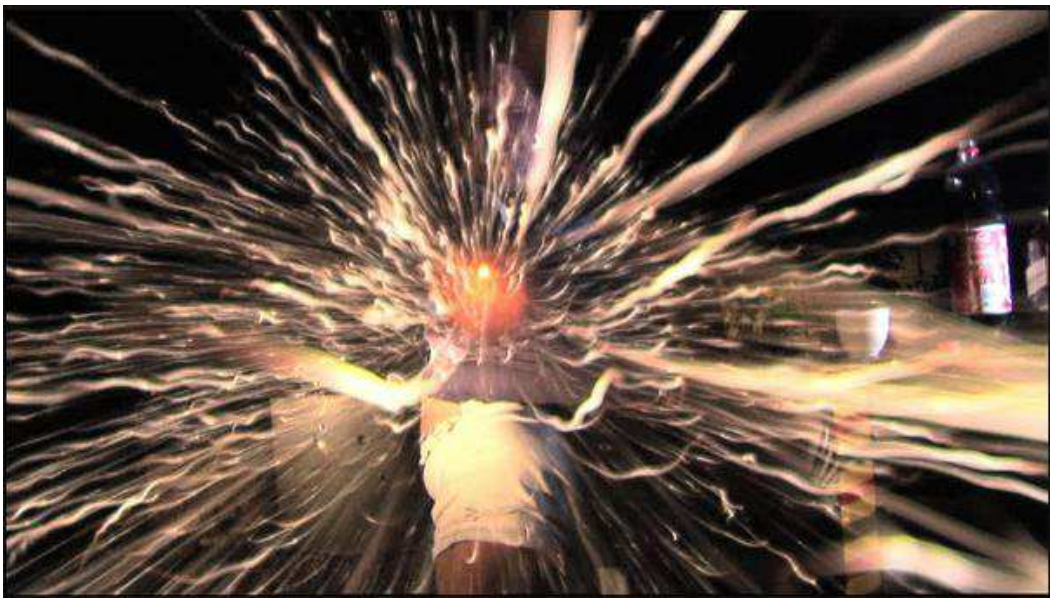
Submitted on 13 Feb 2014

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

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

Mémoire professionnel

Le Frac Île-de-France, équipement de la décentralisation situé à Paris : caractéristiques, limites, paradoxes.



Jean-Charles Hue, *Y'a plus d'os*, 2006,© Jean-Charles Hue, Collection Frac Île-de-France

DENIS
Clémence

UFR LANGAGE, LETTRES ET ARTS DU SPECTACLE, INFORMATION ET COMMUNICATION

Master 2, Mémoire professionnel - 30 crédits – Mention Lettres et Arts du spectacle

Spécialité ou Parcours : Diffusion de la culture

Sous la direction de Brigitte Combe

Stage du 7 janvier 2013 au 15 novembre 2013

Responsable de la communication et des partenariats : Isabelle Fabre

Lieu : Frac Île-de-France / Le Plateau

Soutenance le 13 décembre 2013

Année universitaire 2013-2014

Le Frac Île-de-France, équipement de la décentralisation situé à Paris : caractéristiques, limites, paradoxes.

Mémoire professionnel

DENIS
Clémence

UFR LANGAGE, LETTRES ET ARTS DU SPECTACLE, INFORMATION ET COMMUNICATION

Master 2, Mémoire professionnel - 30 crédits – Mention Lettres et Arts du spectacle

Spécialité ou Parcours : Diffusion de la culture

Sous la direction de Brigitte Combe

Stage du 7 janvier 2013 au 15 novembre 2013

Responsable de la communication et des partenariats : Isabelle Fabre

Lieu : Frac Île-de-France / Le Plateau

Soutenance le 13 décembre 2013

Année universitaire 2013-2014

UNIVERSITE Stendhal GRENOBLE 3

Déclaration anti-plagiat
Document à scanner après signature
et à intégrer au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : DENIS PRENOM : Clémence

DATE : 04/12/13

Mise à jour mars 2013

Remerciements

Je souhaite adresser tous mes remerciements aux personnes qui m'ont soutenue dans la réalisation de ce mémoire.

Tout d'abord, à Xavier Franceschi, pour le soutien et les conseils professionnels qu'il a pu m'adresser.

Tout spécialement, je souhaite remercier Isabelle Fabre, pour son indéfectible soutien, sa bonne humeur permanente, sa confiance et son écoute.

Enfin, j'adresse mes remerciements à l'ensemble de l'équipe du Frac Île-de-France, pour son accueil, son écoute, les renseignements fournis et la confiance accordée.

Je tiens à remercier vivement mes proches, qui m'ont entourée et soutenue pendant toute la durée de mon stage et lors de la rédaction de ce mémoire.

Sommaire

Introduction : Les fonds régionaux d'art contemporain 8
I) Présentation du Frac Île-de-France 11
A) Présentation générale 12
1) Historique 12
2) Mode de fonctionnement 14
3) Le budget 17
B) Au Plateau 18
1) Les expositions au Plateau et les éditions 18
2) Le programme Séquence 20
C) La collection 21
1) Les acquisitions 21
2) La gestion de la collection : restauration, conservation 23
3) L'exemple d'*Abitacollection*, un projet de diffusion de la collection itinérant 24
4) La diffusion de la collection hors milieu scolaire 26
D) Les activités à l'Antenne, service des publics 27
1) En direction des jeunes publics : les activités pour les enfants à l'Antenne 27
2) Les projets avec les scolaires 30
3) La vitrine, le centre de documentation, les projets d'artistes 31
II) Missions de communication 33
Introduction 34
1) La presse et le fichier contact 35
2) L'élaboration des documents de communication 38
Préambule : la refonte de l'identité visuelle 38
a) Les documents de communication et d'information 40
b) Les documents de médiation 43
c) Les documents des actions hors-les-murs 44
3) Le développement des outils web 45
Préambule : la refonte du site internet (en cours) 45
a) Le site internet 46
b) Les newsletters 47
c) Les réseaux sociaux 48
d) La mise à jour des agendas culturels (webannonces) 49
4) Les partenariats communication et les réseaux 50

Bilan du stage 52
III) Sujet de recherche : Le Frac Île-de-France, équipement de la décentralisation situé à Paris : caractéristiques, limites, paradoxes. 54
Introduction du sujet de recherche : À l'heure des 30 ans des Frac, quelle décentralisation ? 55
A - l'implication des instances politiques / les contraintes liées au statut de la structure 59
Introduction 59
1) Le poids de l'évaluation 61
2) L'implication nécessaire des collectivités 66
3) Les inégalités visibles pour l'Île-de-France 68
B- Les contraintes en terme de communication 73
Introduction 73
1) La concurrence des structures parisiennes : visibilité, financements 75
2) La communication brouillée 78
3) Le Frac et les réseaux, sur le territoire 82
C- L'instabilité, facteur déterminant de l'identité du Frac Île-de-France 86
Introduction 86
1) Le risque de muséification, entre collection et renouvellement : forces et paradoxes 88
2) Les projets, soupape de la communication 96
Conclusion 103
Bibliographie 106
Annexes 110

Introduction : Les fonds régionaux d'art contemporain[1]

Les Frac sont nés il y a trente ans, à l'initiative du ministère de Jack Lang et de Claude Mollard, à l'origine du projet. L'objectif était à la fois d'en faire des éléments significatifs de la décentralisation voulue par le gouvernement et les collectivités, dans le cadre des lois Deferre (1981-1982), et de créer des outils de démocratisation culturelle. Près de trente centres d'art contemporain voient alors le jour, ainsi que vingt-trois Frac[2]. Les Frac ont un statut particulier : ce sont des associations Loi 1901 cofinancées par l'État et les Régions, en partenariat avec les collectivités, dans le cadre d'une politique volontariste de l'État.

Les Frac ont été créés en vue de soutenir la création artistique contemporaine et d'en favoriser la diffusion, dans un esprit de démocratisation culturelle[3]. Leur mission principale est donc de constituer une collection, en acquérant ou en produisant des œuvres d'artistes encore en activité, et de faire rayonner cette collection sur leur territoire régional. Près de 40% des œuvres de la collection sortent ainsi des réserves des Frac chaque année pour des expositions dans des lieux variés. Les œuvres des Frac représentent environ 50% d'artistes français et 50% d'artistes internationaux. Ces collections donnent également un large panorama de la création contemporaine de ces trente dernières années, et regroupent aussi bien des artistes émergents, peu représentés, que des artistes reconnus comme Jeff Koons, Richard Prince ou Loris Gréaud. Considérées dans leur ensemble, les collections des Frac représentent la troisième collection française, avec plus de 26000 œuvres au total.

Les autres missions majeures des Frac sont axées sur la médiation et la circulation et la diffusion des œuvres de leur collection au fil du territoire. L'activité principale des Frac est relativement souterraine : les expositions organisées dans les écoles, hôpitaux, prisons et autres maisons de retraite ne font pas l'objet de campagnes de communication fortes, et touchent un public essentiellement local, ce qui ne permet pas d'avoir une visibilité globale sur l'ensemble des activités de chaque

[1] Que nous appellerons Frac, voir annexe 1, circulaire du Ministère de la Culture de 1982.
[2] Voir annexe 4, cartographie des Frac.
[3] Voir annexe 2, extrait du bulletin officiel de 2002.

Frac en région. La partie émergée de l'iceberg est donc représentée par les expositions organisées dans un lieu propre à chaque Frac - quand il en possède un - , et qui porte alors son identité, sa ligne artistique. Avec les 30 ans, cinq Frac vont d'ailleurs se doter d'un bâtiment neuf, adapté à l'accueil des publics, à l'hébergement de leurs réserves, à des activités de médiation tout en accueillant les équipes administratives. Le but est de regrouper l'ensemble des activités constitutives de l'identité des Frac au sein d'un même bâtiment : collection, réserves, lieu d'exposition, bureaux administratifs. Ce qui n'empêche pas les Frac de se définir surtout par leurs actions de circulation en région.

La force des Frac est également de mener chaque année des projets novateurs, de créer des partenariats renforcés avec d'autres lieux – qu'ils soient conçus pour accueillir des expositions ou pas – comme c'était le cas avec le projet *Abitacollection* en 2012 en Île-de-France, ou encore avec ce projet du Frac Poitou-Charentes liant art contemporain et monuments historiques, qui a fait circuler plus de 200 œuvres dans des châteaux, monastères, abbayes de la région. En 2013, ce sont même une quarantaine de gares qui ouvrent un partenariat en exposant des œuvres des collections, dans un clin d'œil au territoire et à la mobilité évident.

L'objectif est d'aller à la rencontre des publics, notamment parce que chacun de ces projets spécifiques s'accompagne de la mise en place de véritables actions de médiation pensées avec les acteurs des lieux hébergeurs, en fonction de leurs publics et des territoires sur lesquels ils s'inscrivent. Pour les expositions dans le lieu qui leur est directement dédié, la fréquentation de chaque Frac oscille entre 14000 et 29000 visiteurs par an, selon les régions. À eux tous, les Frac organisent plus de 500 événements par an, tout confondu.

La dernière mission majeure des Frac est donc de favoriser l'accès de tous à la culture en général, et à l'art contemporain en particulier. Les équipes des Frac doivent mettre en place des actions de médiation et des activités pédagogiques, faisant intervenir des artistes au cœur des établissements scolaires, proposant au public de participer à des ateliers de pratique artistique ou organisant des rencontres dans le cadre d'expositions hors les murs.

Cette année 2013 célèbre l'anniversaire des Frac. À l'occasion des 30 ans de leur création, de nombreuses manifestations se déroulent de façon échelonnée, dans toutes les régions, d'avril à décembre. En plus de la construction de nouveaux

bâtiments pour les Frac dits « de seconde génération », Platform, l'association de regroupement des Frac, met en place *les Pléiades*, nom du projet global visant à fêter les 30 ans. L'association Platform réunit les 23 présidents et directeurs des Frac afin de favoriser les échanges entre les différentes institutions, de mettre en place des projets communs. Avec les 30 ans, Platform prend une importance particulière, soutenue par le Ministère de la Culture et de la Communication pour l'ensemble de ses activités[4].

Le titre des *Pléiades* fait écho à cette volonté de constituer un réseau efficace, en regroupant les énergies, les volontés, en créant des projets collectifs. Pour l'anniversaire des Frac, chaque Frac donne carte blanche à un créateur, lui proposant de porter un regard sur la collection et d'imaginer un dispositif afin de la présenter. Le premier vrai projet collectif qui marque la volonté des Frac de se constituer en réseau efficace est l'exposition collective organisée aux Abattoirs, à Toulouse, inaugurée en septembre 2013 et au sein de laquelle chaque Frac présente un dispositif d'exposition, une œuvre ou une partie de sa collection, en écho au projet mené par l'artiste invité par chaque Frac[5]. Il en est de même avec la nouvelle plate-forme internet commune[6] qui regroupe à la fois des informations sur chacun des Frac, propose un accès privilégié au cœur des collections afin de parcourir les œuvres qui les composent et donne des statistiques.

[4] Voir annexe 7, extrait du dossier de presse *Les Pléiades, 30 ans des Frac*, texte d'Aurélie Filippetti.
[5] Voir annexe 8, extrait du dossier de presse *Les Pléiades, 30 ans des Frac*, calendrier des Pléiades.
[6] www.lescollectionsdesfrac.com

I) Présentation du Frac Île-de-France

A) Présentation générale

1) Historique

Le Frac Île-de-France a vu le jour en 1983, et a d'abord œuvré à la constitution d'une collection d'œuvres d'art contemporain et à la diffusion de cette collection en Île-de-France.

En 2002, l'espace d'exposition du Plateau[7] est né de l'initiative d'Eric Corne, membre de l'association de quartier « Vivre aux Buttes Chaumont ». Le bâtiment, situé à l'angle de la rue des Alouettes et de la rue Carducci, abritait auparavant la SFP (Société Française de Production) qui quitte les studios pour s'installer à Bry-Sur-Marne, en banlieue parisienne. Les locaux ainsi libérés sont repris par la société Bouygues. L'association « Vivre aux Buttes-Chaumont » se mobilise alors pour obtenir un certain nombre d'aménagements dans les locaux, soit une crèche, des immeubles comportant moins d'étages, des logements à loyer modérés, une rue piétonne, un centre d'art contemporain et un espace pédagogique lié au Frac Île-de-France. Les différents équipements seront réalisés entre la rue du septième art et la place Hannah Arendt. Grâce à la mobilisation d'Eric Corne, qui obtient de Bouygues, le promoteur du projet, que l'espace du Plateau soit alloué au Frac Île-de-France, le Plateau devient alors un espace d'exposition dédié à l'art contemporain. Il est rattaché au Frac, toujours sur proposition d'Eric Corne, en 2002, tout en gardant une direction différente de celle du Frac. Ce rattachement était la condition donnée par la Région Île-de-France pour financer la naissance de ce centre d'art à Belleville. Sa programmation devient progressivement liée au Frac et à la collection, pour affirmer le lieu comme une référence en matière d'art contemporain. Le Frac et le Plateau, qui avaient à l'origine chacun leur direction, se sont vus regroupés sous la même direction avec l'arrivée de Xavier Franceschi en 2003.

Le Plateau alterne expositions collectives et expositions monographiques. Depuis 2009, à l'initiative de Xavier Franceschi, des commissaires invités pour une durée de deux à trois ans sont invités à mener plusieurs projets d'exposition au Plateau. Après Guillaume Desanges, ce sont Élodie Royer et Yoann Gourmel qui organisent leur quatrième et dernière exposition à l'été 2013. Pour la saison 2014-

[7] Voir annexe 5, plan du Plateau.

2016, c'est l'artiste Philippe Decrauzat, qui a bénéficié d'une exposition monographique en 2011, qui sera artiste associé au Plateau. Il proposera, en tant que commissaire, une première exposition à l'été 2014, et sera également étroitement associé à des projets en parallèle, avec la collection. Il interviendra régulièrement au Plateau, invitant d'autres créateurs pour des événements, temps forts et performances.

Vingt-six artistes ont bénéficié d'une exposition personnelle ou d'une présentation monographique au Plateau depuis 2002. Les expositions alternent donc entre expositions monographiques, expositions regroupant des œuvres de la collection, qui correspondent en général aux dernières acquisitions, et expositions menées par un ou des commissaires invités. Dans ce dernier cas de figure, les artistes représentés ne font pas forcément partie de la collection, ils sont choisis selon le libre vouloir des commissaires invités qui ont carte blanche sur la programmation, la ligne de conduite. Ils ont également un droit de regard et de prescription sur les documents de communication et sur ce qui concerne la logistique de l'exposition.

2) Mode de fonctionnement

a) L'équipe et les locaux

Le Frac Île-de-France fonctionne grâce à l'engagement d'une équipe de quatorze personnes[8]. En plus de ces salariés, le service exposition, collection et communication fonctionnent chacun avec un(e) stagiaire à plein temps, de même que la régie du Plateau. À l'occasion de chaque exposition, la responsable de l'accueil des publics recrute environ sept personnes en stage, qui assurent les visites guidées, participent aux ateliers proposés aux enfants à l'Antenne et assurent la sécurité des œuvres. Le Plateau est également en contact avec l'AVVEJ[9], organisme de formation qui assure la réinsertion ou la réorientation de personnes travaillant dans le domaine culturel et prend en charge le recrutement de deux personnes rattachées à cet organisme. De même, pour le bon fonctionnement des montages et démontages de chaque exposition, ce sont environ sept personnes – selon les expositions – qui sont recrutées pour un stage plus technique afin d'assurer les travaux et les accrochages des œuvres.

Le Frac Île-de-France se découpe donc en différents lieux. Tout d'abord le Plateau, comme on l'a vu, espace de plus de 600m2 situé en rez-de-chaussée. Les locaux administratifs sont, eux, situés en face du Plateau, tandis que l'Antenne, accueillant le service des publics et le centre de documentation, a été inaugurée en 2005 à un troisième angle de la place Hannah Arendt. Les réserves sont quant à elles situées dans le 18e arrondissement de Paris, dans des locaux loués à l'entreprise Chenut, en compagnie d'autres collections d'art contemporain comme celle de la Cinémathèque Française.

b) Les projets futurs

Depuis 2004, un projet de réserves plus adaptées à la conservation, à la manipulation et au rangement des œuvres commence à entrevoir le jour assez sérieusement avec la mise en place d'un partenariat avec une ville de Seine Saint-

[8] Voir annexe 3, organigramme du Frac Île-de-France.
[9] Association Vers la Vie pour l'Education des Jeunes

Denis. Le but est, en plus de garantir de meilleures conditions d'accueil des œuvres, de disposer d'un lieu auquel les équipes du Frac puissent accéder en temps voulu (les réserves de Chenut situées dans le 18e arrondissement ayant la particularité d'avoir des horaires d'ouverture très strictes et non modulables), mais aussi et surtout de permettre une ouverture de ces réserves au public. L'idée serait de bénéficier d'un espace suffisamment grand pour accueillir les quelque 1050 œuvres de la collection, dans des conditions permettant facilement la restauration et le stockage ; tout en étant un lieu adapté à des visites ponctuelles. Le lieu ne serait pas ouvert au public en permanence mais sur rendez-vous, pour des groupes. Plusieurs pistes sont apparues lors des recherches, notamment avec la ville de Romainville en Seine Saint-Denis, dans un espace de plus de 3500 mètres carrés, ancien laboratoire Sanofi. Le projet, qui a été initié dès 2004, prend beaucoup de temps car il nécessite de réunir de nombreux éléments au même moment. Les collectivités partenaires doivent en effet y voir un retour sur investissement sur le long terme. Plusieurs études, mandatées par la Région Île-de-France, ont été réalisées afin d'évaluer les coûts de déplacement des réserves, en vue de faire des études de faisabilité de ce projet. Celui-ci a donc été revu à la baisse depuis 2010, en se basant sur une « hypothèse basse ».

Enfin, la signature d'une convention de partenariat à l'été 2013 entre le Frac Île-de-France et le parc culturel de Rentilly, partenaire régulier de la structure qui a accueilli de nombreuses expositions de la collection depuis plusieurs années, devrait permettre d'imposer le château de Rentilly comme l'un des lieux d'exposition identifiés au Frac Île-de-France. Le château, géré par la communauté d'agglomération de Marne-et-Gondoire dans le Val-de-Marne, date de la Renaissance, mais a été complètement détruit pendant la Seconde Guerre Mondiale, pour être reconstruit dans les années 50. Il n'a donc plus d'intérêt patrimonial. Pour la réhabilitation du château un appel d'offres a été lancé, et c'est l'artiste Xavier Veilhan, en collaboration avec un duo d'architectes et un scénographe, qui a été choisi. Son projet, qui devrait voir le jour pour l'automne 2014, consiste à recouvrir le château de plaques d'inox poli à effet miroir, reflétant ainsi le parc. Le château a ainsi vocation à devenir à la fois une œuvre d'art et un lieu accueillant régulièrement les expositions de la collection du Frac, mais aussi les expositions d'autres Frac, ou d'autres partenaires. C'est principalement à travers ce projet que le Frac Île-de-France s'affirme comme étant

réellement multi-sites, profondément acteur de la région, capable de monter des partenariats solides.

Le rayonnement régional s'affirme comme l'une des priorités du Frac Île-de-France, qui envisage un changement radical dans ses appellations, un aménagement de son logo pour une meilleure lecture de l'ensemble de ses activités. C'est là tout le problème de cette structure qui reste hybride, qui met en place des projets variés et touchant des publics différents, que d'affirmer son identité tout en clarifiant la position et les missions de chacun des lieux qui s'y rattachent. Avec la convention de partenariat signée avec le parc culturel de Rentilly, le Frac-Île-de-France s'ancre un peu plus dans le territoire régional, montre sa volonté de rayonner hors de Paris et de s'approprier des lieux variés.

3) Le budget

Le Frac Île-de-France perçoit des subventions à 62% environ de la Région Île-de-France, à 17% du Ministère de la Culture et de la Communication, et à 12% de la Ville de Paris. Les 10% restants proviennent des ressources propres, c'est-à-dire de la vente de catalogues, des entrées payantes lors des séquences au Plateau, des partenariats privés ou publics ou du mécénat. Le budget est divisé entre budget de fonctionnement et budget d'acquisition. Le budget de fonctionnement, à hauteur d'environ 1 million 600 000 euros par an, est réparti à 70% en frais généraux, c'est-à-dire tout ce qui concerne la gestion logistique, humaine et technique de la collection, mais aussi la communication, la gestion de l'espace du Plateau et des différents espaces de bureaux. Les 30% restants sont consacrés au champ artistique et culturel, et donc à l'organisation des expositions dans et hors les murs, à tous les projets d'artistes, les stages pour les enfants. La masse salariale représente environ 30% du budget total de fonctionnement, contre 70% par exemple pour un musée.

Le budget d'acquisition, quant, à lui, s'élève à 305 000 euros par an. Ce budget est alloué à l'achat d'œuvres, auprès de galeries, de collectionneurs, ou encore directement auprès des artistes[10]. Quant à la production ou coproduction d'œuvres originales, notamment lors d'expositions monographiques, les œuvres sont produites puis acquises via le budget de fonctionnement, en déduisant du prix d'acquisition la valeur investie dans la production.

[10] Voir Annexe n° 9, Les indicateurs de la Région Île-de-France

B) Au Plateau

1) Les expositions au Plateau et les éditions

Le Plateau a mis en place un programme faisant de ce lieu d'exposition situé au cœur du quartier de Belleville un lieu reconnu comme central pour l'art contemporain à Paris, et clairement identifié par le public, grâce à la qualité de sa programmation. Espace de plus de 600 mètres carrés[11], le Plateau est situé en rez-de-chaussée d'un immeuble d'habitations, sur la place Hannah Arendt dans le 19e arrondissement.

Le Plateau accueille quatre expositions par an dont le commissariat est assuré à tour de rôle par des commissaires invités pour une durée de deux ans, et par le directeur du Frac Île-de-France, Xavier Franceschi.

Les expositions au Plateau ont une durée de deux mois, et sont séparées par une période d'environ trois semaines permettant d'en assurer le montage et la régie. De décembre 2012 à l'été 2013, après le commissaire invité Guillaume Désanges, ce sont les deux co-commissaires Élodie Royer et Yoann Gourmel qui étaient invités à penser un cycle de quatre expositions au Plateau. *Le sentiment des choses* et *Le Mont Fuji n'existe pas* en 2012, *Les fleurs américaines* et *Une préface* en 2013, ainsi que le projet hors-les-murs *Abitacollection*, pensé avec le directeur Xavier Franceschi.

Régulièrement, le Plateau accueille des expositions monographiques, en général proposées par Xavier Franceschi. En septembre, le Plateau a par exemple accueilli la première exposition personnelle française consacrée à l'artiste anglais Ryan Gander, tandis qu'en décembre 2013, c'est l'urugayen Alejandro Cesarco qui verra son travail exposé à Paris. Le prochain commissaire invité, désigné plutôt sous le titre d'artiste invité, sera Philippe Decrauzat, pour la période 2014-2015, avec un programme particulier de performances, d'interventions de l'artiste, outre les expositions proposées. Le lieu d'exposition montre à la fois des expositions collectives, regroupant des artistes utilisant différents médiums, venant de toute origine et explorant des thématiques variées, et des expositions monographiques, consacrées à des artistes majeurs de la scène contemporaine, mais ayant peu ou pas bénéficié d'expositions leur étant consacré en France. Ces artistes sont en général déjà soutenus par le Frac, nombre de leurs œuvres faisant déjà partie de la collection. Cela montre

[11] Voir annexe 5, plan du Plateau

une certaine cohérence, en terme de ligne de conduite, de cohérence de choix artistiques et de commissariat. De plus, soulignons que régulièrement, à raison d'une fois par an à peu près, le Plateau expose les dernières acquisitions du Frac Île-de-France. C'était ainsi le cas pour l'exposition *Paint it Black*[12] au printemps 2013, qui montrait des œuvres acquises récemment, ayant toutes la particularité d'être en noir et blanc. Au printemps 2014, ce sera une sélection des dernières acquisitions, autour du thème de la musique, qui s'installera dans le lieu d'exposition, sous le nom d'*Interprète.*, et ouvrira un cycle de trois expositions, les deux suivantes ayant lieu pour l'une au château de Rentilly, pour l'autre au MAMCO à Genève.

Une exposition est souvent (mais pas de façon systématique) suivie de l'édition d'un catalogue dont la création est coordonnée par la responsable des éditions du frac Île-de-France, en lien étroit avec l(es) artiste(s) et le(s) commissaire(s) d'exposition. La parution en est ainsi repoussée à un temps ultérieur à celui de l'exposition, l'équipe n'étant pas assez conséquente pour pouvoir éditer un catalogue au moment du vernissage. Le catalogue devient ainsi le moyen de faire un état des lieux du travail d'un artiste, de montrer l'évolution de sa création, mais également de garder une trace de l'exposition au Plateau dans la durée.

[12] Commissariat Xavier Franceschi

2) Le programme Séquence

Le programme Séquence a été mis en place depuis 2002, afin de faire vivre l'espace du Plateau de manière différente, d'attirer un public plus sensible au spectacle vivant et ainsi de faire découvrir l'art contemporain aux spectateurs. Pour les artistes également, c'est une expérience inédite, car ils doivent prendre en compte les contraintes techniques, liées à l'espace, à la lumière, et surtout à la disposition du public. Les séquences prennent la forme de performances dansées, de petites formes de spectacle vivant. Les séquences ont lieu en général dans des espaces fixes, mais peuvent aussi être des performances itinérantes, prenant possession de l'ensemble de l'espace d'exposition et obligeant le public à déambuler, comme c'était le cas pour *Le cabaret discrépant*, d'Olivia Grandville, en février 2013. Le public a ainsi une expérience de l'exposition, mais peut aussi appréhender la forme spectacle vivant dans une version inédite, changeant des expériences en tant que spectateur de théâtre. Le public a ainsi une forme d'implication beaucoup plus intimiste et concernée.

Les œuvres dansées, musicales, théâtrales, performées, entrent ainsi en résonance avec les œuvres plastiques et installations présentées au Plateau. Cela permet un dialogue entre les œuvres, une façon différente d'aborder l'exposition et ouvre le champ des possibles en matière d'interprétation. Le programme Séquence fait l'objet d'un repérage par la responsable de la communication et le chargé de l'action culturelle, qui proposent ensuite des partenariats avec des artistes, leur offrant de présenter une pièce inédite ou d'adapter une pièce déjà existante à l'espace du Plateau. Les séquences sont en général axées autour de la danse contemporaine, de la performance, exercice se prêtant mieux à la configuration des lieux que des versions théâtrales. Les séquences peuvent aussi être des rencontres avec des artistes, comme cela s'est passé avec Bertrand Lamarche, qui proposait pour la première fois une discussion-conférence autour de sa démarche artistique et de l'une de ses œuvres. Les visites commentées avec les commissaires d'exposition entrent également dans ce programme Séquence. Organisées le dimanche en fin de journée, elles sont gratuites et ouvertes à tous. Ces visites sont aussi l'occasion pour les visiteurs de se familiariser avec le rôle du commissaire d'exposition, et de comprendre le fonctionnement d'une exposition.

C) La collection

1) Les acquisitions

Le Frac Île-de-France dispose d'un budget d'environ 152 000 euros pour chaque comité d'acquisition, soit 305 000 euros par an. Le comité d'acquisition se réunit tous les six mois afin de décider des œuvres qui vont entrer dans la collection du Frac[13]. Le comité d'acquisition est composé de personnalités du monde de l'art contemporain, d'artistes, de commissaires, ainsi que du directeur du Frac, Xavier Franceschi. Il est renouvelé tous les trois à quatre ans, et était composé pour la saison 2012-2013, en plus du directeur du Frac Île-de-France, de Yoann Gourmel, Élodie Royer, commissaires invités au Plateau, ainsi que de Saâdane Afif, artiste contemporain reconnu. Les acquisitions se font dans l'idée de réunir au sein de la collection des œuvres diversifiées, montrant un panorama de la création contemporaine. Aucun support ou médium n'est privilégié, de même que les artistes collectionnés peuvent être français ou internationaux. Il n'en reste pas moins qu'environ 50% des artistes présents dans la collection sont français. Le comité se réunit après un travail de prospection, de la part de chacun des membres, auprès de jeunes artistes émergents, afin de représenter de jeunes générations d'artistes peu exposés, peu collectionnés et peu présents dans le marché de l'art. Lorsque le comité d'acquisition se réunit, chacun de ses membres présente aux autres les artistes et œuvres qu'il propose à l'achat, et explicite son intérêt. Les acquisitions sont ainsi décidées de façon collégiale, après discussions et argumentations. Elles sont ensuite soumises au conseil d'administration quelques semaines plus tard, qui doit les approuver pour que leur entrée dans la collection soit effective. Les œuvres acquises sont à part variable de nouveaux artistes qui font leur entrée dans la collection, et des artistes déjà représentés et déjà exposés au Plateau. C'est là que le principe des commissaires invités, à qui le Frac donne carte blanche sur une durée de plus de deux ans, sur un cycle de quatre expositions, prend tout son sens. Les commissaires invités apportent en effet un regard neuf, sans cesse renouvelé car extérieur, et proposent des artistes venant d'horizons différents. La collection n'est donc pas constituée en vue d'une cohérence, ni pensée en prévision d'expositions, de thématiques possibles, mais bien dans le but de représenter un panorama de la

[13] Voir annexe 14, texte de Bernard Goy sur l'inventaire de la collection du Frac Île-de-France.

création contemporaine. De même, le fait que les membres du comité d'acquisition changent tous les deux ans évite tout « copinage », toute entente entre artistes, et personnalités du monde de l'art. Comme toute acquisition doit être justifiée et argumentée aux yeux du reste des membres du comité, cela permet de ne faire entrer que des œuvres dont on discute l'intérêt artistique et la « représentativité », ou plutôt ce qu'elles disent du monde contemporain. Les œuvres acquises le sont principalement *via* des galeries françaises ou étrangères, mais peuvent également être achetées directement auprès de l'artiste concerné, ou encore faire l'objet d'une production, le plus souvent dans le cadre d'une exposition au Plateau[14].

[14] Voir annexe 16, informations sur les acquisitions en 2012.

2) La gestion de la collection : restauration, conservation

Un plan de restauration a été mis en place depuis plusieurs années, mais reste difficile à appliquer, d'abord parce que les œuvres de la collection circulent beaucoup, et ne restent donc pas suffisamment longtemps en réserve pour envisager un véritable plan de restauration ; ensuite par manque évident de moyens humains. Le régisseur de la collection est en effet seul à s'occuper des accrochages en milieu scolaire, ou lors d'expositions dans d'autres lieux partenaires (mais pas lors des prêts d'œuvres, car dans ce cas ce sont les structures accueillantes qui prennent en charge le montage, l'accrochage et le transport des œuvres). C'est lui aussi qui gère les entrées et sorties d'œuvres des réserves et qui met en place les vitrines à l'Antenne. La restauration s'avère également très difficile en raison de la configuration des réserves, peu adaptées, saturées, subissant régulièrement des dégâts des eaux. Quant à la conservation des œuvres, elle nécessite des coûts élevés, ne serait-ce que pour disposer d'emballages de bonne qualité, protégeant de façon optimale les œuvres.

Il faut également prendre en compte la configuration particulière d'une collection d'art contemporain. Les œuvres sont en effet de dimensions tout à fait variables, et ne peuvent être rangées comme dans un musée d'art classique qui ne dispose presque que d'œuvres en deux dimensions. En outre, les matériaux des œuvres sont des matériaux modernes, dont les techniques de conservation en sont à leurs balbutiements. Des problèmes se posent également par rapport aux œuvres intégrant des éléments électriques, utilisant par exemple des objets issus de l'industrie qui ne sont plus commercialisés, comme ce fut le cas pour la *Light Machine* de Xavier Veilhan, œuvre datant des années 90, utilisant plus de 2000 ampoules introuvables dans le commerce aujourd'hui. Les ampoules originales de fonctionnant plus, l'œuvre n'a pas pu fonctionner pendant toute la durée de l'exposition. Cet exemple montre bien les caractéristiques bien particulières des œuvres contemporaines, utilisant des médiums et matériaux récents dont la technique actuelle ne connaît pas le processus de dégradation, n'ayant aucun recul dans le temps pour l'évaluer.

3) L'exemple d'*Abitacollection*, un projet de diffusion de la collection itinérant

L'une des missions principales des Frac est donc de diffuser leur collection, de rayonner à l'échelle régionale et de proposer des projets d'exposition permettant le contact de tous les publics avec les œuvres d'art contemporain.

En 2010, le Frac Île-de-France invente le projet *Parade*, exposition itinérante qui sillonne les routes d'Île-de-France afin de faire circuler une partie des œuvres de sa collection et d'aller à la rencontre directe d'un public peu ou pas familiarisé avec l'art contemporain. L'exposition se déplace en camion, et s'installe ensuite dans des endroits stratégiques des villes de banlieue, où elle prend place dans une tente aménagée pour accueillir en toute sécurité les œuvres présentées. Le projet, pensé pour favoriser la sensibilisation de tous, est appuyé par l'édition d'outils de communication conçus pour répondre à cette volonté. Ainsi, les cartons édités reprennent les codes visuels de supports de communication liés au cirque, aux expositions itinérantes de reptiles, afin de briser les barrières qui peuvent symboliquement peser entre l'art contemporain et le public. Suite à ce succès, le Frac propose depuis 2012, une autre forme d'exposition itinérante, *Abitacollection*[15].

Sur le même principe de l'exposition itinérante, et en partenariat avec les villes de Villepinte et Romainville et le Département de Seine Saint-Denis, l'exposition se tient en octobre 2012 au cœur d'un dispositif inédit. Les œuvres sont en effet présentées dans une architecture gonflable conçue par l'artiste-architecte Hans-Walter Müller, et qui prend la forme d'une énorme bulle jaune vif. L'œuvre ainsi conçue est également un espace à vivre, éphémère et inhabituel. La structure gonflable s'adapte aux différents lieux et peut ainsi être montée facilement sur des lieux de passage, des places de marché par exemple. Le but est de déplacer l'art contemporain afin d'aller à la rencontre du public, de favoriser les échanges, les rencontres, les discussions autour des œuvres dans un lieu accueillant, qui brise l'image impressionnante que peut avoir l'art contemporain auprès d'un public peu familier des expositions. Ce principe de sensibilisation par la médiation, la rencontre, le fait d'aller à la recherche de nouveaux

[15] Voir annexe 11, Le communiqué de presse d'*Abitacollection*, et annexe 12, visuel utilisé pour les documents de communication d'*Abitacollection*.

publics – là encore, le but n'est pas d'attirer le public parisien à ces expositions en banlieue, mais bien de sensibiliser de nouveaux publics.

C'est donc bien avant le dispositif du Centre Pompidou mobile[16] que les Frac ont commencé à concevoir des expositions itinérantes, sur le principe de démocratisation de la culture et la volonté de déplacer l'art contemporain auprès des publics, et on y reviendra. Le contexte non-institutionnel permet ainsi de toucher un public plus étendu, familial.

Notons que les œuvres choisies pour figurer dans l'exposition répondaient également à une volonté de participation du public, certaines étant vouées à être manipulées. Les espaces, aménagés de façon accueillante, invitaient à la fois à la discussion et à la réflexion. *Abitacollection* était également une exposition centrée sur la question de l'espace, de l'architecture et du design. Les œuvres proposaient une réflexion sur l'environnement, l'espace à vivre, le quotidien, avec un parcours axé sur la notion d'espace à vivre. Le principe même de l'exposition était donc la familiarité avec les œuvres, la proximité, l'expérience.

[16] Voir annexe 13, communiqué de presse du Centre Pompidou mobile, 1999

4) La diffusion de la collection hors milieu scolaire

L'une des missions principales du Frac, après la constitution d'une collection, est la circulation de cette collection. Tout d'abord, via les prêts du Frac à d'autres lieux d'exposition, lors d'expositions thématiques, monographiques, en France et à l'étranger[17]. Les prêts sont coordonnés par la responsable de la collection, et représentent environ deux tiers des œuvres de la collection qui circulent chaque année. Le taux de rotation oscille entre 20 et 30% selon les années. Les dépôts, quant à eux, désignent des œuvres laissées en dépôt chez des partenaires, surtout au Conseil Régional, qui abrite en moyenne 35 œuvres de la collection.

Avec les 30 ans des Frac, de nombreux projets se sont développés dans des lieux atypiques, n'étant pas conçus à l'origine pour accueillir des expositions, comme avec le projet dans les gares de France, en partenariat avec Gares & Connexions, ou encore avec le projet des Vitrines sur l'art au sein des Galeries Lafayette, mécènes de la manifestation. Pour ce projet, Xavier Franceschi a été invité à concevoir un dispositif d'exposition au sein d'une vitrine des Galeries du Boulevard Haussmann, utilisant des œuvres de la collection. Enfin, à l'été 2013, ce sont deux monuments nationaux, la Villa Savoye et le château de Rambouillet, qui ont accueilli dans leurs espaces intérieurs et extérieurs des œuvres d'artistes présentes dans la collection du Frac Île-de-France. Si la manifestation des 30 ans des Frac a ainsi permis d'initier de nombreux projets, de tisser des partenariats, les processus de diffusion de la collection hors les murs en Île-de-France étaient déjà très développés, seulement moins médiatisés.

Dernier élément à mentionner qui se rapproche d'une forme de diffusion, la création d'une plate-forme internet rendant accessible à tous l'ensemble des informations sur les œuvres présentes dans la collection du Frac. Dans une volonté de transparence autant que d'accessibilité, le site *Videomuseum* a ainsi été étoffé, et fait l'objet d'une mise à jour régulière afin de permettre à tous d'avoir un accès privilégié aux œuvres de la collection

[17] Voir annexe 15, tableaux de répartition des œuvres du Frac Île-de-France dans le cadre de la diffusion de la collection.

D) Les activités à l'Antenne, service des publics

1) En direction des jeunes publics : les activités pour les enfants à l'Antenne

a. Présentation de l'Antenne

L'Antenne, service des publics du Frac Île-de-France, a été inaugurée en 2005. Située au cœur du quartier de Belleville, à proximité des Buttes Chaumont et à deux pas de l'espace d'exposition du Plateau, l'Antenne propose de nombreuses activités en direction des publics, individuels, scolaires, groupes de formation, familles… En plus des actions pensées pour le grand public, l'Antenne développe de nombreux partenariats avec des artistes, que ce soit pour animer des stages de pratique artistiques auprès des enfants ou en milieu scolaire, ou pour proposer une création artistique dans la Vitrine, espace d'exposition et d'expérimentation situé en façade de l'Antenne, et visible de la rue. C'est un véritable travail de médiation sur le terrain, auprès de nombreux partenaires et sur le long terme, qui se met en place.

b. Les petits ateliers du mercredi

Ces ateliers, menés par la chargée de l'action éducative, assistée par un médiateur, font partie d'un dispositif de médiation en direction des publics individuels, mené par les Frac en parallèle des projets menés en milieu scolaire. Ces projets répondent à la mission pédagogique des Frac, qui doivent ainsi mener des actions favorisant la sensibilisation, la découverte et la réappropriation de l'art contemporain par les plus jeunes. Selon les Frac, différents modèles d'ateliers voient le jour, qu'ils soient sous forme de cycles ou ponctuels. Avec ces ateliers cycliques, qui s'étalent sur plusieurs séances, en l'occurrence chaque mercredi pendant un mois et demi, l'Antenne peut mettre en place un véritable processus de création artistique. Les enfants sont présents lors des six séances, et ont ainsi l'occasion de suivre un apprentissage dans la durée, pendant lequel la réappropriation et les loisirs sont de mise. Cela permet aux enfants d'acquérir des outils de compréhension de l'art contemporain, de se confronter à une démarche de création tout en se questionnant sur des œuvres déjà existantes. Ces temps sont l'occasion de développer des acquis artistiques et cognitifs, en dehors de toute démarche d'évaluation. Les objectifs sont de développer le regard critique des enfants, de les confronter à un discours

théoriques sur les processus de création et d'expérimenter de façon volontaire certaines pratiques et techniques artistiques.

c. Les stages de pratique artistique

Lors de chaque période de vacances scolaires, l'Antenne accueille un artiste, qui va mener un stage de pratique artistique, d'abord avec des 6/8 ans, puis avec des 9/12 ans, sur deux journées complètes pour chaque tranche d'âge. Les stages sont pensés en lien direct avec les expositions au Plateau ou avec la vitrine de l'Antenne, mais aussi et surtout en écho aux pratiques de l'artiste, à la démarche qu'il développe dans son travail de plasticien. Les stages peuvent aussi faire référence à un thème donné. Les stages sont l'occasion d'échanges, de rencontres, et d'une confrontation directe avec la réalisation plastique. Les séances se déroulent selon trois temps. Le premier temps est celui de la discussion, de l'échange autour de la notion d'art contemporain. Les enfants prennent ensuite directement contact avec les œuvres de l'artiste, qu'elles soient présentées dans la vitrine ou qu'elles soient présentes au Plateau. Enfin, vient le moment de la réalisation plastique proprement dite, pendant laquelle les enfants expérimentent, recherchent, réfléchissent et créent, conseillés par l'équipe de l'Antenne et par l'artiste. La pratique permet de prolonger l'expérience artistique, et d'expérimenter des matériaux et médiums variés (photo, vidéo, performance, sculpture, dessin, collages…) les ateliers sont adressés principalement aux enfants du quartier, dans un objectif de proximité et de sensibilisation des publics environnants.

En février, c'est Émilie Parendeau qui a mis en place une vitrine à l'Antenne, ainsi qu'un stage, tandis que pour les vacances de Pâques, c'est l'artiste Benoît Maire, exposé au Plateau pour *Paint it Black*, qui a animé un atelier, suivi en juillet, par Anne-Laure Sacriste. L'accès aux séances est totalement gratuit mais le nombre de places est limité. Les stages de pratique artistique permettent donc aux enfants d'aborder l'art contemporain de façon à la fois pédagogique et ludique. Il s'agit de rendre la création artistique contemporaine accessible, plus facilement abordable, tant dans les notions qui la définissent que dans son appréhension directe. L'Antenne propose des activités entre jeu et expérimentation, et fournit des clés de compréhension de l'art contemporain. Les expériences plastiques stimulent leur imagination, leur esprit

critique, leur capacité d'observation et leur curiosité. La manipulation des matériaux et l'expérimentation plastique favorisent la familiarisation avec les œuvres, et ouvre la compréhension et la mémorisation des protocoles artistiques.

2) Les projets avec les scolaires

De nombreux établissements d'enseignement, de la primaire à l'université, en passant par les collèges et lycées de toute l'Île-de-France, ont noué des liens étroits avec l'Antenne. Outre les visites et les projets pédagogiques proposés aux élèves et étudiants en lien avec les expositions du Plateau, l'Antenne propose également dans certains établissements, avec la complicité et l'investissement de l'équipe éducative et des élèves, des accrochages, voire des mini-expositions au sein des établissements. Cela permet aux élèves de se familiariser avec la notion de commissariat d'exposition, de participer à l'accrochage et aux contraintes techniques que cela suppose, et surtout de se confronter à la notion d'art contemporain, en intégrant des œuvres dans des lieux qu'ils côtoient tous les jours. La présélection des œuvres est proposée par l'Antenne, en lien avec une thématique développée tout au long de l'année par le service des publics dans ses différents projets et auprès de différents publics. Dans un véritable travail de fond, les projets menés suscitent de nombreux ateliers, parfois des interventions d'artistes, des discussions avec l'équipe de médiation, des réalisations plastiques. Les élèves (re)découvrent la notion d'art contemporain, voient les différents médiums utilisés par les artistes, et s'acclimatent avec ces pratiques culturelles. Professionnellement, ils découvrent également les différents métiers et fonction qui entourent les expositions. L'équipe de l'Antenne construit une réelle continuité de façon à provoquer un travail, une recherche, une réflexion suite à l'exposition, et fournit des documents pédagogiques afin de guider les enseignants.

3) La vitrine, le centre de documentation, les projets d'artistes

L'Antenne dispose d'une vitrine d'environ quatre mètres de long, aménageable en espace d'exposition tourné vers l'extérieur. À l'occasion de chaque exposition proposée au Plateau, deux vitrines sont mises en place sur une période d'environ un mois chacune. Les vitrines sont pensées de façon pédagogique, en général en continuité avec les stages, ateliers proposés, et parfois en écho aux expositions du Plateau. Les vitrines peuvent être thématiques, et regrouper des œuvres de la collection du Frac Île-de-France, par exemple, comme c'était le cas avec la vitrine *la reprise*, en septembre 2013, ou bien l'équipe de l'Antenne invite un artiste à s'approprier cet espace restreint mais atypique, en y disposant des œuvres qui se répondent. Les artistes qui interviennent dans les vitrines sont souvent déjà présents dans la collection, et ce nouveau projet permet de solidifier les relations avec le Frac et rapprocher l'artiste de l'équipe. Les artistes sont également invités à s'impliquer lors de stages de pratiques artistiques, auprès d'un groupe d'enfants. Cela permet à la fois de proposer un espace de confrontation à la création artistique, tout en créant une continuité avec la réappropriation par les enfants de processus propres à certains artistes intervenants.

Outre cet espace original d'accrochage, l'Antenne dispose d'un centre de documentation en libre accès, avec de nombreux ouvrages, catalogues, essais philosophiques ayant l'art pour thématique, ouverts à tous et consultables sur place. Le centre de documentation est sans cesse étoffé par de nouveaux ouvrages.

Enfin, l'équipe de l'Antenne met en place, selon un rythme d'un à deux par an, des projets d'artistes. Ces projets s'étalent sur une durée de plusieurs mois, et sont menés par des collectifs d'artistes invités par l'Antenne, en collaboration étroite avec des participants investis, souvent habitants du quartier. Lors de ces projets, l'artiste développe une réflexion avec les participants, dans une logique d'interaction permanente, ouvrant sur une réflexion qui peut donner lieu à une production. Ainsi, avec le projet mené par Julien Prévieux en 2013, *Datumo*, les participants se sont familiarisés avec les thématiques chères à l'artiste, autour de la notion de statistiques et de leur influence dans le mode de fonctionnement des personnes au travail. Cela a donné lieu à des ateliers et rencontres hebdomadaires, l'atelier se finalisant et se

concrétisant par une mise en espace au Plateau. Avec le projet d'Ivo et Simona et 2011, qui consistait en l'acquisition d'une armoire, dans laquelle différents habitants volontaires du quartier de Belleville étaient amenés à disposer des objets, dans une logique de « copropriété » de l'armoire, chaque habitant disposant de sa propre clé pour ouvrir le meuble, il s'agissait bien d'un projet vivant sur la durée, n'ayant pas de point culminant, d'événement marquant, autre que les déambulations des habitants curieux de découvrir le contenu de l'armoire.

II) Missions de communication

Introduction

Ce stage en tant qu'assistante de communication s'est effectué sur une période longue, auprès d'isabelle Fabre, responsable de la communication et des partenariats. Axé d'abord sur des missions d'assistante de communication, en collaboration étroite avec ma tutrice, ce stage a rapidement évolué et m'a permis une réelle autonomie. Avec la refonte de la charte graphique, prévue pour être opérationnelle sur l'exposition du printemps 2014, j'ai pu participer pleinement à la recherche des équipes graphiques, à la sélection des quatre équipes indemnisées qui ont proposé un rendu, et au suivi de la recréation des outils de communication. Arriver à ce moment là au Frac Île-de-France a donc été une réelle opportunité pour moi, puisque cela m'a permis de réfléchir aux enjeux d'une stratégie de communication, aux problématiques qui se posent dans un lieu proposant des actions variées, dans des lieux dispersés. La refonte du site internet, repoussée en 2014, puisque suspendue à l'inauguration du château de Rentilly, a également fait partie de mes champs d'action. Cela m'a permis de mettre en pratique mes compétences et de réfléchir à une arborescence pour le site internet, à une hiérarchisation des informations liées à l'identité de la structure, mais aussi aux nombreux outils techniques et ergonomiques présents sur les sites internet des autres structures. Cependant, le site n'a pas pu être réellement lancé en 2013, d'abord par manque de temps, la charte graphique représentant déjà un travail conséquent de suivi et d'analyse, mais aussi et surtout car le projet lié au château de Rentilly détermine fortement la façon de créer les rubriques principales du site internet du Frac, le château devenant, au même titre que le Plateau, un lieu d'exposition rattaché au Frac et prenant donc une importance majeure.

Pendant ce stage, j'ai donc pu participer à la communication de cinq expositions, dont l'une était déjà commencée lorsque je suis arrivée, et la dernière pas encore commencée lorsque je suis partie. J'ai également été en contact étroit avec de nombreux prestataires et partenaires, ai pu participer à plusieurs réunions avec d'autres lieux d'exposition, comme la Fondation Cartier, avec des partenaires publics, comme avec la Région Île-de-France, ou encore avec les chargées de communication des autres Frac, lors du vernissage de l'exposition collective à Toulouse.

1) La presse et le fichier contact

Le Frac Île-de-France fait appel à une attachée de presse rattachée à une agence de presse et de communication, l'agence MYRA. C'est donc elle qui, deux demi-journées par semaine, gère les contacts avec les journalistes et les relance. Cependant, la rédaction des communiqués et dossiers de presse, leur envoi aux journalistes concernés, ainsi que la mise à jour du fichier de contacts incombent au service communication.

Le communiqué de presse, envoyé idéalement deux mois avant le début de l'exposition, est rédigé par le commissaire d'exposition, ou un artiste invité par lui, retravaillé et mis en page par le service communication et transmis à plus de deux cent journalistes, issus de la presse spécialisée art contemporain comme de la presse généraliste. Le texte du communiqué de presse est le tout premier à être édité sur l'exposition, et est ensuite réutilisé notamment pour la mise à jour des agendas web. Il est également traduit en anglais, pour la réalisation d'un communiqué de presse anglophone à destination de la presse étrangère, ce qui représente en général une centaine de contacts, basés surtout aux États-Unis, en Grande-Bretagne, Italie et Allemagne. Le service communication réalise également un communiqué de presse axé sur les activités pour les enfants et l'envoie ensuite à une trentaine de journalistes, rattachés aux organes de presse spécialisés dans les activités jeunes publics. Ce communiqué est également réalisé par le service communication, selon les informations fournies par le service des publics. Un communiqué peut également, mais pas systématiquement, être rédigé lors des Séquences au Plateau, pour les journalistes intéressés par le spectacle vivant, ou encore lors de projets exceptionnels que le Frac souhaite mettre en lumière, comme ce fut le cas pour les deux expositions avec le Centre des Monuments Nationaux à l'été 2013.

Environ un mois avant le vernissage d'une exposition au Plateau, le service communication réalise un dossier de presse, uniquement en français cette fois, rédigé sur la base des informations fournies par l'artiste et adaptées par le service des publics. Le service communication reprend ainsi les textes, les adapte au langage journalistique, les réduit, insère une biographie de l'artiste s'il s'agit d'une exposition personnelle, ou une biographie du ou des commissaire(s) invité(s) s'il s'agit d'une

première collaboration avec le Plateau. Le dossier de presse contient également des visuels, récupérables par les journalistes intéressés, qui ont ainsi une meilleure vision du travail de l'artiste et peuvent illustrer leurs articles.

À l'occasion de chaque exposition au Plateau, événement qui rythme les activités du Frac, je devais réaliser une revue de presse, regroupant l'ensemble des articles et du rédactionnel sur l'exposition, en classant d'abord par média, que ce soit de la presse écrite, audiovisuelle ou internet, puis par fréquence de parution du média en question. Cette revue de presse regroupait également des articles sur des événements annexes, exposition hors-les-murs, diffusion de la collection, projet d'artiste, projet en collaboration avec d'autres structures du réseau. Outre cette revue de presse ciblée sur une exposition et les événements qui l'entourent lors d'une période donnée, une revue de presse annuelle était réalisée, sélectionnant parmi les articles de façon à constituer un ensemble sélectif, représentatif, destiné à être diffusé auprès des partenaires financiers ou des futurs collaborateurs et partenaires. Réalisée également par le service communication, cette revue de presse était également utilisée en annexe du rapport d'activité.

Enfin, je réalisais une revue de presse en interne chaque début de semaine, afin de sélectionner des articles issus de différents médias et abordant différentes thématiques du monde de l'art contemporain, à destination de l'équipe. L'objectif était non seulement de savoir sélectionner les articles représentant un intérêt, mais aussi de faire un tri et ainsi de faire gagner du temps à l'ensemble de l'équipe. Le fait de savoir ce qui se passe dans le monde de l'art contemporain fait en effet évidemment partie du travail de chacun, que ce soit au service communication ou pas.

La gestion du fichier contact, regroupé dans un logiciel de base de données, à savoir FileMaker pro, relevait également de mes fonctions au quotidien. Il s'agissait de prendre en compte tout d'abord les changements d'adresse des quelques 6000 personnes, professionnels, publics, artistes, composant ce fichier. De plus, chaque contact entré dans la base de données est associé à des mots-clés, qui vont permettre de définir des groupes, des sous-groupes, selon les envois prévus. Par exemple, pour envoyer le communiqué de presse, il suffisait de sortir tous les contacts possédant le mot-clé « communiqué de presse » afin d'être sûr d'envoyer le bon courrier aux bons destinataires. De plus, la gestion du fichier nécessitait de prendre en considération les

nouvelles nominations du personnel des structures culturelles. Le but de ce fichier général n’est pas de regrouper le plus de personnes possible, mais bien de cibler les envois uniquement aux personnes intéressées par les activités du Frac Île-de-France.

2) L'élaboration des documents de communication

Préambule : la refonte de l'identité visuelle

Avec le changement de charte graphique et la refonte du site internet prévus pour l'hiver 2013, c'est l'ensemble des documents de communication et de médiation qui vont être repensés, tant au niveau du format que des choix graphiques, le contenu restant potentiellement le même. Certains documents ne servent en effet qu'à pallier certains manques du site, créé en 2002 et devenu obsolète, qui ne fournit pas facilement les informations liées aux actualités de la structure. Les seules rubriques réellement lisibles sur le site internet sont celles concernant les expositions au Plateau. Le semestriel, par exemple, a vocation à disparaître par la suite, le site internet ayant pour vocation non de remplacer les documents papier, mais de fournir des données de façon réactive et surtout renouvelée, ce que ne permet absolument pas le document papier qu'est le semestriel, dans sa forme figée, et surtout couvrant une période de six mois, pendant laquelle de nombreux changements s'opèrent, tant au niveau des prêts, des acquisitions, que des expositions.

Le renouvellement de la charte graphique s'est fait du mois de juin jusqu'au mois de décembre environ. L'objectif était en effet de trouver une nouvelle équipe de graphistes, capables de proposer, selon les préconisations du Frac, de nouveaux gabarits pour les documents de communication, puis de s'allier avec un concepteur web afin de travailler sur le nouveau site internet. L'équipe de graphistes recherchée devait donc être à la fois compétente en termes de réalisation de documents de communication, de supports papier, mais aussi posséder des acquis sur la communication web et les outils médias. Les premières étapes pour le service communication consistant à chercher sur internet et en analysant leurs documentations papier ce que font les autres structures, et ainsi de découvrir des équipes de graphistes intéressantes. Après avoir réuni de nombreuses informations sur une vingtaine d'équipes de graphistes nous semblant intéressantes - la contrainte principale étant de choisir une équipe familiarisée avec le web - , nous avons présenté cette large sélection et avons choisi, avec la direction du Frac Île-de-France, les quatre

équipes de graphistes présélectionnées et indemnisées. Les quatre équipes sélectionnées, parmi lesquelles figurait l'actuel graphiste du Frac, Loran Stosskopf, lui laissant ainsi une chance de se renouveler, avaient ensuite un délai d'environ trois mois pour faire une première proposition. Cette proposition devait s'appuyer sur un cahier des charges que nous avions réalisé lors des semaines précédentes. Les propositions ont été reçues et étudiées entre septembre et fin octobre, pour que le choix se porte finalement sur une équipe helvético-vietnamienne, duo basé à Paris.

Ainsi, l'ensemble des documents de communication et de médiation dont je vais détailler la présentation ci-après sont voués à changer de format et d'aspect. Il reste cependant intéressant de les expliciter, car le contenu, lui, n'est pas voué à évoluer, mais aussi parce que ce sont ces documents avec lesquels j'ai travaillé tout au long de mon stage, la nouvelle identité visuelle n'étant opérationnelle que pour l'exposition du printemps 2014. L'équipe définitive a été choisie dès fin octobre, mais il était prématuré de lui demander tout un panel de nouveaux documents pour la mi-décembre, date du vernissage de l'exposition d'Alejandro Cesarco.

a) Les documents de communication et d'information

La réalisation de l'ensemble des documents de communication est coordonnée par le service communication, qui réunit les informations nécessaires auprès des différents services du Frac, auprès des artistes, et les transmet aux graphistes, Loran Stosskopf assisté de Clara Sfarti. Notons que ce duo a réalisé ses derniers documents lors de l'exposition de décembre 2013, consacrée à Alejandro Cesarco, puisqu'ensuite, c'est la nouvelle équipe sélectionnée, Baldinger – Vuu qui proposera un nouveau format pour chacun des documents de communication.

Jusqu'à l'été 2013, le Frac élaborait un programme semestriel. Il s'agit d'un document de 12 pages, de format A4, en couleur, qui est édité tous les six mois et détaille l'ensemble des activités du Frac Île-de-France, non seulement les expositions au Plateau, mais également les activités pour les enfants, les interventions en milieu scolaire, les stages proposés en lien avec des artistes, les éditions à venir ou déjà parues, l'ensemble des prêts d'œuvres de la collection (sous réserve de changement). Ce document est aussi l'occasion, à travers l'édito rédigé soit par Xavier Franceschi, soit par François Barré, président du frac, de redonner une ligne de conduite, de mettre en avant certains programmes, ou d'affirmer une volonté particulière. Pour le semestriel de mars à août 2013, c'est donc logiquement l'anniversaire des 30 ans des Frac qui a été mis à l'honneur. Ce document est diffusé à 5000 exemplaires, envoyés par courrier à un certain nombre de contacts présents dans le fichier, mais aussi déposé dans des lieux d'exposition, des lieux pédagogiques ou de documentation de Paris et sa région. L'élaboration de ce document était coordonnée par le service communication, qui se chargeait à la fois de choisir des visuels, de réunir les informations auprès des différents services (collection, exposition, service des publics) et d'en coordonner l'impression. Le dernier exemplaire a donc été créé en février 2013. Le but de ce document étant de pallier les manques du site internet, qui n'offre que peu de lisibilité sur les actions et actualités hors les expositions au Plateau. Avec la refonte du site internet, son utilité est donc remise en question à l'automne 2013. La suppression de ce document permet notamment de dégager un budget pour d'autres actions de communication.

Le carton d'invitation[18] est édité lors de chaque exposition et fait donc office de carton d'invitation à l'exposition et au vernissage. C'est aussi l'occasion de rappeler les activités parallèles à l'exposition, qui se déroulent au Plateau ou à l'Antenne, service des publics. Les ateliers pour enfants, les visites guidées, mais aussi les séquences spectacle vivant apparaissent clairement dans ce document qui doit être didactique et informatif. Disposé en trois volets, il comporte au recto un visuel, en lien avec l'exposition à venir au Plateau, et au verso l'ensemble des textes et informations pratiques dont le public a besoin. Le carton est imprimé à 15000 exemplaires, diffusés par courrier à l'ensemble du fichier de contacts, soit plus de 6000 personnes, mais aussi et surtout diffusé en nombre dans les lieux d'expositions, les bibliothèques, les conservatoires, les lieux partenaires, les galeries d'art contemporain parisiennes, et depuis septembre 2013 et l'exposition de Ryan Gander, diffusé via un partenariat avec la société Wombat, qui crée des pochettes contenant des flyers et cartons de différents lieux partenaires, afin de la diffuser dans d'autres lieux, restaurants, magasins ou lieux de vie.

Pour chaque exposition, le Plateau édite une affiche originale, reprenant le visuel du carton d'invitation, et donnant les informations principales liées à l'exposition (noms des artistes, lieu, dates, vernissage, titre). Les affiches sont imprimées à 750 exemplaires, ce chiffre variant selon les expositions, au format A2, et diffusées par un prestataire spécialisé dans l'affichage directement chez les commerçants, Street Dispatch. Les affiches sont principalement diffusées dans un réseau de proximité, à savoir les 19e, 20e, et 10e arrondissements. De plus, l'affiche est ensuite déclinée en plusieurs modèles, qui seront imprimés au format A0, et mis en vitrine du Plateau. Cela permet au public passant d'obtenir à la fois les informations pratiques, le titre, le visuel de l'exposition. Les affiches sont également envoyées à certaines bibliothèques de Paris, disposant d'un espace d'affichage.

Le carton enfant, comme son nom l'indique, est destiné aux enfants, et est imprimé sur le même format que le carton trimestriel, reprenant le principe du

[18] Voir annexe 6, carton d'invitation de l'exposition *Make every show like it's your last*, Ryan Gander, commissaire Xavier Franceschi.

document A4 en trois volets. Le carton enfants a cependant la particularité d'être édité en trois exemplaires différents, qui reprennent à chaque fois un jeu ludique, proposent une association d'idée ou de collectionner les différentes formes du carton. Le document a pour vocation de présenter exclusivement les activités proposées au jeune public, et est donc à la fois destiné aux enfants et à leurs parents. Ce document est également diffusé dans les bibliothèques de Paris disposant d'un rayon jeunesse, et est imprimé à 3000 exemplaires. Il est également envoyé par courrier à l'ensemble des journalistes spécialisés en presse enfants, afin de promouvoir les activités et ateliers pour le jeune public.

b) Les documents de médiation

Le journal de l'exposition est le document fourni au public lors de son arrivée au Plateau, et détaille le propos de l'exposition, ainsi que les notices de chacune des œuvres présente. Ce document est un livret de douze pages, en noir et blanc, ces éléments pouvant varier selon les volontés des commissaires, ou de l'artiste, distribué aux visiteurs de l'exposition. Il permet de connaître la démarche des artistes, mais aussi d'avoir des informations techniques sur les dimensions et matériaux utilisés pour la réalisation des œuvres. Le journal de l'exposition est gratuit depuis 2010, et tiré entre 3000 et 5000 exemplaires selon les expositions. Ainsi, pour *Une préface*, exposition d'été plus courte que les autres, et s'étalant sur une période où les visiteurs sont naturellement moins nombreux, les journaux ont été imprimés à 3000 exemplaires, tandis que pour l'exposition monographique de Ryan Gander, qui fait office d'événement, le Plateau a choisi d'imprimer 5000 journaux. Le journal est envoyé par courrier, mais seulement à certains journalistes, sélectionnés par la responsable communication et l'attachée de presse, en fonction de leur intérêt pour l'art contemporain, et du média pour lequel ils écrivent.

Le service communication coordonne également la création d'un journal d'exposition destiné aux enfants. Ce document, conçu par une graphiste différente - du moins jusqu'à fin 2013 - est édité dans un format qui lui est propre, et est conçu afin de proposer aux enfants qui visitent l'exposition une continuité ludique au parcours de l'exposition. Il permet de réaliser, sous la forme de questions/réponses et de jeux, un parcours actif au cœur de l'exposition. Le but est de faciliter l'approche des plus jeunes à l'art contemporain, et d'autonomiser leur visite en leur proposant de s'approprier les caractéristiques et les questions relatives aux œuvres. Ce document est, à l'instar du journal de l'exposition pour les adultes, donné gratuitement et à l'entrée dans l'exposition. Il s'agit donc d'un document qui vient appuyer la visite, et qui ne peut être pris dans son autonomie, sorti du contexte de l'exposition. Il vient appuyer de façon pédagogique la découverte des œuvres par le jeune public.

c) Les documents des actions hors-les-murs

À l'occasion des expositions organisées dans des établissements scolaires, le service communication édite des cartons d'invitation, du format et du poids d'une carte postale. Cet outil est réalisé sans faire appel à un graphiste, en interne, grâce à des logiciels de mise en page, de façon simple et claire. Ce document est en effet destiné à être diffusé essentiellement en périphérie des établissements scolaires, le but étant non pas de faire venir les parisiens à ces expositions qui se déroulent la plupart du temps dans des villes de banlieue, mais de sensibiliser le public déjà sur place, peu familier des lieux d'exposition. La réalisation de ces cartons dépend de plusieurs éléments, notamment du budget ou de l'investissement de l'enseignant référent. Ce même type de cartons est édité pour les projets d'artiste, qui ont vocation, on l'a vu, à mobiliser des habitants du quartier proche du Plateau, et dans cette situation le carton est distribué directement dans les boîtes aux lettres, tel un prospectus invitant à la participation.

On l'a vu, le Frac Île-de-France organise régulièrement des expositions en partenariat avec le parc culturel de Rentilly, et pour cela édite un carton d'invitation spécifique, reprenant la charte graphique du Plateau mais dans un format différent, afin de provoquer la reconnaissance par le public mais tout en montrant que l'exposition a lieu hors les murs. Pour l'exposition *Xavier Veilhan : Avant* dans le cadre des 30 ans des Frac, le carton reprenait les codes typographiques du Plateau, était conçu par le graphiste rattaché au Plateau, mais tout en adoptant un format différent, à savoir un A6, afin de ne pas brouiller les pistes et de montrer par ces quelques modifications, que l'exposition était bien orchestrée par le Frac tout en se déroulant ailleurs qu'au Plateau. L'idée de changement de charte graphique est également d'inclure ce carton dans les formats des documents réalisés pour les expositions au Plateau, avec un code permettant de définir si l'exposition se déroule au Plateau ou au château.

3) Le développement des outils web

Préambule : la refonte du site internet (en cours)

Ayant été créé en 2002, le site internet n'est plus adapté aux besoins du Frac, et n'est pas représentatif des actions du Frac. Avec le développement des actions en région, notamment la diffusion de la collection en milieu scolaire, ou encore le partenariat grandissant avec le parc culturel de Rentilly, la structuration du site ne permet pas de communiquer de façon claire sur les activités.

De plus, sa présentation et sa structure ne permettent pas une navigation ergonomique, le seul élément qui soit facile à trouver et qui soit mis en avant étant les expositions au Plateau. Le Frac, à l'occasion des 30 ans, a donc décidé de mettre en place un plan de refonte du site internet, à la suite de la refonte de l'identité visuelle. Pour la refonte du site internet, pourtant prévue avant le changement d'identité visuelle, nous avons dû attendre l'inauguration du château de Rentilly, initialement prévue pour l'automne 2013 mais dont les travaux ont pris du retard et qui ne se tiendra donc qu'à l'automne 2014. Il était en effet nécessaire d'attendre cette inauguration, qui marque un tournant dans l'identité du Frac, on l'a vu en évoquant les projets futurs, puisque le château de Rentilly vise à devenir un lieu du Frac à part entière, au même titre que le Plateau. L'arrivée majeure de ce nouveau lieu a un impact non négligeable sur la façon d'appréhender le site internet, cela détermine en effet la hiérarchisation des différentes rubriques (axées pour le moment sur « le plateau », « la collection », et « l'antenne ») et l'arborescence du site.

a) Le site internet

Tous les six mois, le site internet du Frac est remis à jour, avec modifications des informations sur les expositions, actualisation des activités et séquences, mais aussi changement des visuels. Le site étant établi en « flash », il ne peut être modifié directement. Il s'agissait donc pour moi de communiquer au webmaster les modifications à prendre en compte, ce qui demandait une certaine rigueur et une obligation de précision afin de bien expliquer les textes à remplacer, les visuels et leurs légendes, ainsi que les documents à mettre en téléchargement. En plus de cette mise à jour semestrielle, à l'occasion de chaque nouvelle exposition, une mise à jour partielle s'imposait régulièrement, à chaque nouvelle exposition notamment. Concernant principalement la rubrique « expositions » et la rubrique « séquences », cette mise à jour représentait également l'occasion de vérifier la véracité des informations pratiques mentionnées. Les mises à jour devant s'effectuer en français et en version anglaise, il était nécessaire de faire d'abord traduire l'ensemble des textes par un traducteur travaillant pour le Frac de façon ponctuelle, surtout pour des textes importants, les textes courts étant traduits directement par l'équipe du Plateau.

b) Les newsletters

Chaque mois, l'équipe de la communication mettait en place une newsletter, que je renseignais et faisais valider par le directeur, la responsable de la collection, les membres de l'Antenne et la responsable communication. La newsletter, format flash préétabli par le webmaster, se divise en plusieurs catégories : « Save the dates », première occurrence dans laquelle sont annoncés les rendez-vous principaux du mois, ateliers, vernissages, rencontres, séquences. Puis, la rubrique « Au plateau », qui décrit l'exposition en cours, rappelle les derniers jours de l'exposition. La rubrique « séquence » met l'accent sur les événements ponctuels, avec visuel, informations pratiques et courtes descriptions des événements. La rubrique « la collection » s'attache aux expositions hors-les-murs, dans d'autres lieux partenaires, ainsi qu'aux différents prêts et dépôts en cours ou à venir. Avec la rubrique « l'Antenne », ce sont les vitrines qui sont mises en avant, ainsi que les projets d'artiste ponctuels, comme cette année avec Julien Prévieux. Enfin, la rubrique « Pour les enfants » détaille les ateliers, stages de pratique artistique à venir à l'Antenne. Dans le cadre de partenariats ponctuels avec d'autres structures (lieux d'exposition ou dédiés au spectacle vivant), la newsletter peut comporter une dernière rubrique : « le plateau vous recommande », qui fait la promotion de ces spectacles ou événements en proposant en contrepartie des invitations ou tarifs avantageux. À l'occasion d'événements particuliers, comme les séquences ou la venue d'un vernissage, nous envoyions une newsletter de relance, quelques jours avant l'événement en question, afin de rappeler au public les dates, horaires et informations principales.

De même, la newsletter reste un outil de communication permettant de mettre en avant la participation du Frac au sein de plusieurs réseaux, rassemblant des structures différentes autour d'objectifs communs. Avec les 30 ans des Frac et l'opération *Un coup de dés*, mise en place par le réseau d.c.a., mais aussi le programme *Hospitalités* organisé par le réseau Tram, le Frac revendique sa participation active à de nombreux projets et montre son investissement auprès de structures différentes et de publics toujours renouvelés.

c) Les réseaux sociaux

L'une de mes missions était d'animer les réseaux sociaux, Facebook, Twitter, bien sûr, mais aussi Viméo, Artilinki. Les réseaux sociaux représentent une façon dynamique de communiquer sur des événements, et ont l'avantage de permettre aux publics de participer, de réagir, de partager et d'échanger des informations avec leurs contacts. Concernant Facebook, ce sont plus de 4000 personnes qui suivent la page du Plateau, en plus des 5000 « amis » du profil du Plateau.

L'interaction avec le public permet de toucher une plus large audience, d'avoir un impact non seulement sur les personnes déjà « fans », mais aussi sur leurs amis et contacts. Les internautes aiment ainsi à partager leurs expériences de visites, leurs photographies et à parler de l'exposition, à lui trouver des échos avec d'autres médiums. Les rapports aux expositions, aux œuvres, se jouent alors dans l'instantanéité, surtout avec Twitter, qui est souvent utilisé pour partager une expérience au moment précis où elle est vécue. L'avantage de Facebook reste la possibilité de partager des photos des vernissages, des vues d'exposition, mais aussi et surtout de créer des événements pour les séquences, les activités ponctuelles, et d'y inviter ses « amis ». Ceux-ci, en répondant à l'invitation, contribuent au rayonnement de l'information car la rendent visible par leurs contacts, qui peuvent alors à leur tour s'inscrire, si l'événement est public.

Le réseau Viméo, quant à lui, peu utilisé, a l'intérêt de pouvoir partager des vidéos avec les personnes qui suivent le profil du frac Île-de-France. À l'occasion d'événements comme *Abitacollection*, des vidéos sont réalisées, non seulement pour valoriser le projet, pour en garder une trace, mais aussi pour pouvoir montrer de façon concrète aux futurs éventuels partenaires en quoi consiste le projet. Cela lui donne une légitimité, une crédibilité, validée par l'expérience vécue et les images qui en découlent. Les vidéos mises en ligne représentent le montage de la bulle d'*Abitacollection*, ou encore une interview du concepteur-architecte de la bulle, Hans-Walter Müller, expliquant ses démarches de travail artistique.

d) La mise à jour des agendas culturels (webannonces)

À l'occasion de chaque nouvelle exposition, environ un mois avant le vernissage, je devais mettre à jour les informations du Plateau sur un certain nombre de sites d'annonces, de sorties culturelles, d'agendas en ligne. Ces agendas sont de différents ordres de grandeur et d'importance, consultés par des profils d'internautes variés, qu'ils soient spécialisés en art contemporain, comme Slash, ou qu'ils soient dédiés aux sorties culturelles, comme les agendas de la ville de Paris, ou encore dédiés aux personnes handicapées, comme handistrict. Le Plateau dispose d'un compte utilisateur sur plus de seize sites d'agendas culturels, afin de rayonner un maximum et d'optimiser les recherches par mots clés.

4) Les partenariats communication et les réseaux

Le Plateau a mis en place des partenariats durables, et est inscrit au sein de nombreux réseaux. Ceux-ci sont centrés sur la promotion de l'art contemporain, comme d.c.a., en France, ou en Île-de-France, avec le réseau Tram. À une échelle dite de quartier, le Plateau fait également partie du réseau du Grand Belleville, réseau constitué principalement par des galeries d'art contemporain, présentes dans le Nord-Est parisien. Ce réseau édite un plan, qui situe chaque galerie sur une carte, en donnant ses horaires d'ouverture et ses contacts, dispose d'une page Facebook, administrée par chacun des membres du Grand Belleville, qui peut ainsi mettre en avant ses actualités. Le Grand Belleville tente de mutualiser les vernissages, à des périodes clés de l'année, se greffe sur la FIAC pour se retrouver autour d'un brunch le dimanche de la foire parisienne. Le but est de croiser les publics, qu'ils soient visiteurs lambda ou collectionneurs, de générer des flux au sein du quartier et de faire circuler les publics dans les différents lieux partenaires. Les statuts, les objectifs des lieux sont variés, mais ceux-ci s'accordent autour de la notion de découverte de l'art contemporain. Cela permet aux galeries excentrées ou peu connues de bénéficier d'une circulation des publics. C'est donc le service communication qui participe aux réunions du Grand Belleville, qui relaie les informations décidées en réunion. L'entrée d'un nouveau membre dans le réseau se fait sur sollicitation d'un nouvel arrivant, et suite à une décision collégiale. Après avoir validé l'entrée d'un nouveau membre, comme cela s'est produit en avril 2013 avec l'arrivée de la galerie Antoine Levi, j'ai donc pris contact avec la graphiste à l'origine du plan, afin de lui transmettre les informations pratiques du nouveau membre, pour que celui-ci soit présent sur la carte. La graphiste est ensuite rémunérée directement par la galerie en question, mais c'est le Plateau qui centralise les informations et renvoie le plan actualisé à l'ensemble des membres. Le plan étant imprimé sur simple papier, en noir et blanc, au format A4, chaque galerie se charge ensuite d'en imprimer et diffuser selon ses besoins. Le Plateau étant le lieu le plus important en termes de superficie et de nombre de visiteurs, les autres membres tentent de se greffer sur ses vernissages, ou même autour des séquences. Cela permet une véritable émulation, une dynamique au cœur

du quartier de Belleville. À l'instar des galeries du Marais, qui se sont également constituées en réseau, les galeries du Grand Belleville tentent de mettre en place différentes actions tout au long de l'année, afin de montrer l'importance artistique de ce quartier, sa place prépondérante dans le paysage de l'art contemporain parisien, notamment avec la Biennale de Belleville, manifestation qui a pris de l'ampleur ces dernières années.

Bilan du stage

J'ai donc, à l'issu de ce stage, pu développer de façon conséquente mes compétences en communication, et bénéficier de cette expérience me donnant des connaissances plus pointues. Tout en étant polyvalente, j'ai pu me perfectionner dans le domaine de la communication, et me confronter aux contraintes liées à un établissement d'envergure moyenne, comme le Frac, divisé en plusieurs services. Cela m'a ouvert sur un fonctionnement que je n'avais pas appréhendé de la même manière au Pacifique lors de mon stage précédent en 2012. Les deux structures restant tout de même de taille modeste, à échelle humaine. Le bilan de ce stage est donc fortement positif, car il s'est étalé sur une période longue, me permettant de participer et d'assister à la conception de projets depuis leur élaboration jusqu'à leur réalisation. De plus, j'ai bénéficié de la confiance de la responsable de la communication Isabelle Fabre et de l'ensemble de l'équipe, ce qui m'a permis de me sentir en confiance et de réfléchir à des initiatives, d'élaborer de nouveaux partenariats, notamment en terme d'échanges de visibilité avec d'autres structures.

Au mois d'octobre 2013, j'ai reçu via le réseau Tram, réseau art contemporain francilien, une offre d'emploi en contrat aidé dans l'un des lieux du réseau, Synesthésie, lieu ayant le label « fabrique de culture » de la Région Île-de-France depuis 2012, spécialisé arts numériques. Ayant été recrutée sur une période d'un an renouvelable en tant que chargée de communication dans ce lieu, je peux ainsi véritablement étoffer mon projet professionnel, avoir des responsabilités et une liberté d'initiative qu'un stage ou un poste d'assistante ne m'auraient pas permis. Je vais également devoir m'adapter aux limites d'une structure ayant très peu de moyens, n'ayant pas de lieu propre, et qui doit donc nouer des partenariats avec d'autres lieux, établissant ainsi une confiance qui permet l'organisation d'expositions dans de bonnes conditions. En terme de communication, cela sous-entend notamment de s'adapter sans cesse au lieu hébergeur de l'exposition, et de rester visible, de bien s'affirmer comme structure productrice.

Ce recrutement prouve à mes yeux l'importance du réseau. Une certaine confiance est ainsi de mise entre les structures membres d'un même réseau, qui vont supposer à raison une meilleure connaissance des enjeux liés à l'art contemporain, mais aussi une meilleure connaissance du territoire et de ses acteurs. Le stage au Frac m'a permis de mieux connaître ce qui se passe à Paris en en Île-de-France, mais aussi de me familiariser avec le fonctionnement des réseaux – et celui des Frac en est un bon exemple – selon les régions et les territoires, ce qui m'a poussée à définir mon sujet de recherche selon les enjeux et les paradoxes du Frac Île-de-France, tels qu'ils m'apparaissaient lors de ma découverte des réseaux et contraintes de cette région si particulière. De plus, j'estime avoir bénéficié de mes expériences en stage long qui me permettent de faire véritablement reconnaître et de valoriser ce que m'ont apporté ces deux étapes majeures de mon parcours professionnel.

III) Sujet de recherche : Le Frac Île-de-France, équipement de la décentralisation situé à Paris : caractéristiques, limites, paradoxes.

Introduction du sujet de recherche : À l'heure des 30 ans des Frac, quelle décentralisation ?

La décentralisation est un processus d'aménagement de l'État unitaire qui consiste à transférer des compétences administratives de l'État vers des entités (ou des collectivités) locales distinctes de lui. Par un long processus de décentralisation initié dès les années 50, la France, qui était un État unitaire très centralisé, est aujourd'hui déconcentrée et décentralisée (loi du 6 février 1992 relative à l'administration territoriale de la République, dite « loi ATR »). La décentralisation est consacrée par l'article 1er de la Constitution, selon lequel « l'organisation [de la République française] est décentralisée ».

On distingue la décentralisation territoriale et la décentralisation fonctionnelle. Dans la décentralisation territoriale, les autorités décentralisées sont les collectivités territoriales ou locales[19]. Les collectivités territoriales jouissent de la personnalité morale, de moyens et de compétences propres, donc d'une certaine autonomie locale. Dans la décentralisation fonctionnelle ou technique, les entités décentralisées sont des établissements publics chargés de gérer un service public (universités, hôpitaux publics, musées nationaux, régions entre 1972 et 1982). Ils bénéficient de la personnalité morale et de moyens propres, mais ne disposent que d'une compétence d'attribution. La déconcentration est un processus d'aménagement de l'État unitaire qui consiste à implanter dans des circonscriptions locales administratives des autorités administratives représentant l'État. Ces autorités sont dépourvues de toute autonomie et de la personnalité morale. Dans la conception française, les processus de déconcentration et de décentralisation vont ensemble. Les différentes phases de la décentralisation sont allées de pair avec la reconnaissance politique de la Région. Celle-ci devient alors collectivité territoriale après avoir été établissement public[20].

L'un des objectifs recherchés est de donner une plus grande autonomie aux organismes locaux, d'améliorer la gestion administrative par une meilleure connaissance du territoire, de l'environnement et une faculté plus grande à mobiliser

[19] Communes, départements, régions, collectivités à statut particulier et collectivités d'outre-mer.
[20] Voir aussi GREFFE, Xavier. *La décentralisation*. Paris : La découverte, 2005.

rapidement des moyens adaptés. En outre, le but est d'accroître la responsabilité des organismes locaux, en privilégiant la diversité.

La création des Frac, en 1982, découle de cette politique. Initiée par Jack Lang, la création des Frac provient d'une volonté de monter des structures, outils de démocratisation culturelle, implantées en région et bénéficiant d'une réelle expertise dans leur domaine. Les missions fondatrices définies sont plus que jamais d'actualité, et constituent le terreau des actions des Frac.

La décentralisation est perçue comme « l'antonyme de la centralisation, c'est-à-dire l'antidote de la concentration en un lieu unique – Paris – de toutes les activités et de tous les pouvoirs ; elle s'identifie à la lutte de la province contre Paris, à la revendication en faveur d'une plus grande autonomie locale »[21]. La décentralisation prend en effet différents sens, elle peut s'apparenter à une décentralisation géographique, et être appelée délocalisation, et dans ce cas c'est bien une dichotomie Paris-province qui se dessine ; ou bien prendre un sens juridique de pluralité de centres de décision, avec une réelle maîtrise juridique de leurs activités par les organes locaux. Il s'agit alors plutôt d'une forme d'autonomie d'action et de compétences, elle peut alors prendre le nom de déconcentration, comme on l'a vu plus haut.

Il s'avère que la décentralisation, si elle donne en effet plus de pouvoir aux régions et aux collectivités, est incomplète car l'État garde un statut de prescripteur bienveillant, de complice. Sur le plan politique, ce sont bien des intérêts généraux contre des intérêts locaux qui s'affrontent. Dans le domaine culturel, c'est un véritable enchevêtrement des compétences qui se noue, avec des conventions partenariales qui distribuent le pouvoir, les compétences, l'expertise, le tout donnant lieu à des gestions devenues presque schizophréniques. Les collectivités ont certes une autonomie de gestion, c'est-à-dire juridique, financière et technique, et peuvent prendre des décisions librement, mais l'État n'abandonne son rôle de tutelle que pour prendre un rôle de contrôleur. À la dépendance financière des collectivités et organismes locaux s'ajoute une dépendance en terme de ressources : c'est bien l'État qui fournit les dotations de fonctionnement, d'équipement, c'est bien la Cour des Comptes qui garde un contrôle permanent sur la gestion. La décentralisation (dans ses différentes acceptions) est donc avant tout une technique de gestion administrative pensée pour

[21] *In* BAGUENARD, Jacques. *La décentralisation*. Paris : Que sais-je ?(7ème édition), 2004, p.8.

être plus légère et plus locale, mais elle se dote d'enjeux sociaux et politiques non négligeables.

Ce partage, cet équilibrage des compétences est vu comme quelque chose de positif par Tocqueville, qui considère que « la décentralisation s'inscrit dans le cadre de la démocratie en diffusant le pouvoir, elle favorise l'épanouissement de l'esprit civique, développe la solidarité et élargit les responsabilités »[22]. Mais ce jugement optimiste doit être nuancé, car il s'agit de la vision d'une décentralisation dans un environnement politiquement neutre. De plus, ce système soulève des questionnements autour de la crainte d'une France à plusieurs vitesses. Privilégier la diversité sans accroitre les inégalités, c'est l'un des enjeux majeurs de la décentralisation, trente ans plus tard.

La création des Frac en 1982 témoigne de cette politique de démocratisation de l'art contemporain. Les trois missions fondatrices des Frac sont symptomatiques de cette posture. La diffusion des collections sur le territoire, leur rayonnement *via* les prêts, mais aussi les nombreuses actions de médiation et de sensibilisation menées autour des différents projets témoignent de cette volonté de faire connaître et mieux appréhender l'art contemporain par le public. En 2000, une commission pour l'avenir de la décentralisation présidée par Pierre Mauroy suggère douze orientations pour « refonder l'action publique locale » afin de relever « les défis du nouvel âge de la décentralisation »[23]. À l'heure des 30 ans des Frac, célébrés en 2013 en région, il apparaît que la mise en place de mécanismes de péréquation s'avère nécessaire.

> « Les diversités géographiques et sociales soulignent cette nécessité de corriger les inégalités entre les territoires : certaines des dotations de l'Etat aux collectivités locales sont réparties selon des critères appréciant la plus ou moins grande richesse de chaque collectivité, de façon à réduire progressivement les écarts constatés. [24]»

[22] *Op. cit.*, p.51
[23] *Op. cit.*, p.6
[24] *In* LAURENT, Philippe, *Décentralisation ; en finir avec les idées reçues*, Paris, 2009, Lextenso éditions, L.G.D.J, p.129

Appliquée au champ culturel et plus précisément à celui de l'art contemporain, cette déconcentration et délocalisation rend visibles ces atouts et inconvénients. Les Frac font office de véritables vitrines en région. Qu'en est-il alors du Frac Île-de-France, qui a le même statut, défend la même ligne de conduite que les autres Frac, mais devient un établissement hybride, centre d'art et fonds régional d'art contemporain à la fois, qui doit composer avec sa situation d'établissement dans la capitale et avec sa mission d'organisme territorial. Cela nous amène à nous demander comment le Frac Île-de-France représente à la fois un équipement outil de décentralisation, tout en devant répondre aux contraintes inhérentes à une structure établie en Île-de-France, plus précisément à Paris.

Pour étudier cette question, nous analyserons en premier lieu les contraintes politiques que le statut particulier d'un Frac génère. Rendre des comptes, prouver son efficacité, se faire le marqueur d'une politique culturelle locale, tout en réussissant à créer des liens avec des collectivités aux disparités évidentes et en faisant face aux contraintes liées à l'implantation au cœur de Paris, vivier d'activités culturelles, tels sont les enjeux que nous examinerons. Étendre les services à la périphérie des grandes villes, encourager l'intercommunalité, valoriser le travail en réseau, sont autant d'outils qui permettent de déjouer les inégalités de territoires. En Île-de-France par exemple, région riche qui crée 29% du PIB français, qui regroupe 22,5% du total de la population active, et qui cumule 5,5 millions d'emplois, 1,2 millions d'habitants sont sous le seuil de pauvreté. La région comprend 26 zones franches urbaines (sur 100 au total) qui sont des quartiers de plus de 10 000 habitants, situées dans des zones dites sensibles ou défavorisées. [25]

Pour analyser au mieux cette interrogation et ce paradoxe, nous verrons ensuite en détail et de façon concrète les différents champs de concurrence auxquels est confronté le Frac Île-de-France, dans le domaine de la communication ou de l'image.

Enfin, nous élargirons cette vision au travers du prisme de la nature même du Frac, structure par essence hybride, malléable, une instabilité qui le place à cheval entre fragilité et créativité.

[25] Source : INSEE.

A - l'implication des instances politiques / les contraintes liées au statut de la structure

Introduction

Le Frac Île-de-France est une association qui perçoit des subventions d'abord de la Région Île-de-France, puis de la ville de Paris, et enfin de la DRAC Île-de-France, Ministère de la Culture et de la Communication. La structure a cependant le statut particulier d' « organisme associé » de la Région Île-de-France, ce qui signifie que la Région, dans ses statuts, participe à hauteur d'au moins 30% du budget de fonctionnement. Parmi la trentaine d'organismes associés à la Région Île-de-France, on peut également citer l'Orchestre National d'Île-de-France, ou encore le Festival d'Île-de-France. Ces établissements sont financés soit majoritairement par la Région, soit à 100%. Ils peuvent être des opérateurs directs de la Région, pilotés par celle-ci, comme pour le Comité Régional du Tourisme, ou bien être des organismes dits « producteurs », et mener la production de projets, comme le Frac. Ce statut particulier est lié à la création des Frac. Dans la même logique, peu de Frac sont soutenus par les Conseils Généraux, par l'origine de leur création, qui les rattache à un ancrage régional.

Les liens avec les politiques prennent donc, comme pour toute structure culturelle subventionnée, une place majeure dans le développement général et les projets futurs. D'abord par les contraintes que cette relation sous-entend, et l'obligation que les établissements subventionnés ont de rendre des comptes en termes de chiffres, d'efficacité, de fréquentation, mais aussi sur le nombre et la nature des projets qu'ils mènent, en recherche d'un constant développement. Mais avec le statut d'organisme associé de la Région Île-de-France, le Frac doit également faire face à l'implication grandissante de celle-ci. Jongler entre la Région et mener à la fois une politique liée à sa nature même et à l'une de ses missions fondatrices : diffuser sa collection sur le territoire. Pour répondre à cette mission de façon efficiente et sur le long terme, le Frac doit donc mener des projets en partenariat étroit avec les collectivités, afin de s'implanter (et s'impliquer) à l'échelle locale. Pour des projets mobilisant des acteurs implantés sur le territoire, l'investissement des collectivités et

la mise à disposition de leurs équipements et de leurs espaces, mais aussi de leurs agents et de leurs réseaux reste primordial.

Nous nous intéresserons donc en premier lieu aux contraintes engendrées par l'évaluation permanente des pouvoirs publics, des limites de ces évaluations et de leur impact sur le fonctionnement du Frac. Ensuite, nous analyserons cette implication des collectivités dans les projets, nécessaire mais difficile à mettre en place et à rendre cohérente, surtout dans une région aux disparités aussi marquées que l'Île-de-France.

Enfin, nous verrons au travers de plusieurs éléments concrets de quelle façon se manifestent les inégalités entre le Frac Île-de-France et d'autres Frac, toujours sous un éclairage politique. Ces inégalités sont bien entendu subjectives, et il est nécessaire de considérer avant toute chose leur non-exhaustivité, et surtout le fait que les Frac en région sont confrontés à d'autres difficultés qui ne se présentent pas sous le même aspect en Île-de-France. Cependant, certains éléments vont jusqu'à générer une remise en question du fonctionnement artistique du Frac, et notamment sa politique d'acquisition, comme on le verra en détail. Les missions définies des Frac, et notamment leur implication sur le territoire, leur irrigation, posent un certain nombre de questionnements liés au développement même du lieu, au montage de partenariats et à l'implication au sein de réseaux ancrés sur le territoire.

1) Le poids de l'évaluation

Comme tout établissement public subventionné, le Frac Île-de-France doit justifier ses dépenses auprès des pouvoirs publics, et rendre visibles ses résultats. C'est ici qu'interviennent les indicateurs[26], forme d'évaluation mise en place par les organismes politiques. Le plus souvent, on constate un « manque d'adéquation entre l'évaluation des problèmes et de attentes (quand ils existent), et le déploiement des moyens »[27], l'évaluation restant un moyen de connaître les effets des actions mises en place, afin d'agir en conséquence, dans un but d'efficacité et selon des objectifs définis par ces mêmes pouvoirs publics. Le but pour les politiques est à la fois d'acquérir une certaine légitimité, de chercher la comparaison (avec les autres structures œuvrant dans le même domaine, par exemple) pour agir au mieux, de décider ce qui relève de l'intérêt général, de suivre les performances désignées comme telles, et de valoriser les résultats constatés.

Avec la création de la LOLF[28], l'administration doit afficher clairement ses résultats en fonction de ressources bien identifiées. Les responsables politiques précisent leurs objectifs, les moyens à mettre en œuvre pour atteindre ces objectifs, et contrôlent ensuite l' « efficacité » des actions menées. Pour cela, les politiques doivent donc au préalable définir des besoins, ainsi que des méthodes d'évaluation adaptées à la structure. Avec ces indicateurs, l'équipe administrative du Frac Île-de-France doit alors régulièrement remplir un certain nombre de tableaux, conçus chacun selon les lignes directrices et les objectifs des politiques, donc tous différents, n'utilisant pas les mêmes méthodes de calcul. De plus, ces tableaux d'indicateurs annuels sont de type standards, et intègrent des notions complètement hors-sujet selon l'envergure de la structure, le type d'actions qu'elle mène, les publics qu'elle vise et son champ d'action sur le territoire. Ainsi, lorsqu'on observe[29] et analyse la structuration des tableaux d'indicateurs imposés par les instances politiques subventionnaires, on constate tout

[26] Voir annexes 9 et 10 : Tableaux d'indicateurs demandés par la Région Île-de-France, 2009-2012.
[27] In *Evaluer la qualité et la performance publiques*, collectif piloté par Paul Emaer. Paris : La documentation française, 2006, Collection France Qualité Publique, p.7.
[28] Loi Organique Relative aux Lois de Finance (loi du 1er août 2001)
[29] Voir annexe 10 : Hiérarchisation des tableaux d'indicateurs demandés par la région Île-de-France.

d'abord que la hiérarchisation varie beaucoup. Cela oblige, lorsque l'on doit remplir ces tableaux, à adapter les méthodes de calcul, impliquant une perte de temps considérable. Mais c'est aussi et surtout la hiérarchisation en elle-même qui pose question. Les intitulés deviennent alors révélateurs de ce qui préoccupe en premier lieu les politiques : les chiffres. Quantifier des actions par essence diffuses, et touchant à un domaine aussi peu quantifiable que l'art, le rapport du public à l'art et aux œuvres, semble alors absurde et surtout hors-sujet. La notion d' « efficacité » prend une dimension toute chiffrée, vidant de son sens les actions menées en direction des publics. Avec cette recherche de chiffres, de quantité, d'efficacité, plusieurs risques apparaissent.

Notamment le fait qu'en se fiant uniquement aux chiffres – ce qui reste néanmoins la seule façon, pour les politiques, d'obtenir des informations à des vues d'évaluation – on prend le risque de positionner les Frac comme des prestataires de service sur les territoires, avec des obligations de rendement. S'attacher aux chiffres de fréquentation, au rapport somme investie –> public touché, en comptabilisant les œuvres d'art selon le médium utilisé, c'est prendre le risque que le public, l'art, les œuvres, ne deviennent que des outils qui légitimeraient un investissement financier et soient instrumentalisés. Le rapport à l'art se trouve vidé de son sens, entraînant les Frac dans une course à la performance, les transformant en « prestataires de service » louant leur expertise.

Toutes les statistiques n'entrent évidemment pas dans cette course infernale, notamment celles qui concernent la constitution de la collection : il est important de savoir, pour les Frac comme pour les instances politiques, mais aussi pour les artistes, pour le public et les réseaux professionnels, combien d'artistes français sont représentés au sein d'une collection, de quelles sources proviennent les achats (galeries, collectionneurs, productions…) et autres paramètres qui servent réellement au développement par la transparence de cette activité. Ces chiffres et évaluations sont également nécessaires pour pousser les structures à se développer, à être en recherche constante de nouveaux projets, de nouveaux partenaires. Même pour des structures culturelles par nature mouvantes, changeantes, il est nécessaire de recentrer *via* l'évaluation sur les préoccupations des instances politiques, sur leurs priorités et les directions qu'elles veulent voir prendre.

Notons en outre que les politiques souffrent d'un déficit de crédibilité, les agents des collectivités locales n'étant pas spécialistes dans tous les domaines qu'ils cherchent à évaluer. Cependant, les questionnaires de la DRAC par exemple restent peu développés et se centrent sur les questions principales liées aux activités du Frac. En prenant en compte la « nature du commissariat » d'exposition par exemple, elle se positionne comme étant au fait du fonctionnement d'un lieu d'exposition (sans bien sûr entrer de façon plus approfondie dans les détails). On peut douter du fait que le poids de ces simples chiffres influe sur les décisions et les idées innovantes des directions de Frac, ceux-ci ayant d'autres jeux d'influence à mettre en place, ayant besoin de légitimer leur place, de s'associer à de nouveaux partenaires et complices, pour créer un véritable vivier de professionnels autour de leur structure et assurer la crédibilité de leurs actions.

L'objectif premier des évaluateurs reste d'établir un diagnostic, afin de définir de nouvelles lignes de conduite, de consolider des réseaux, de chercher des méthodes de travail efficientes. Les freins à l'évaluation prennent plusieurs formes, comme le manque d'expertise des agents évaluateurs, considérant que « l'évaluation est d'abord une démarche de connaissance qui approche la réalité mais n'en rend jamais complètement compte. »[30] Le deuxième frein à l'évaluation est la lenteur de la démarche, obligeant les structures à rendre un rapport chiffré une fois par an, couplé avec le rapport d'activité qui reprend les mêmes informations, mais générant une perte de temps et donc générant des coûts humains pour les structures qui mobilisent leurs équipes sur ces questions. Les véritables effets et résultats des évaluations ne sont visibles et analysables que sur le long terme. Le décalage entre le temps évalué, le temps de l'évaluation et le temps de l'analyse modifie également considérablement les perspectives des résultats. La fiabilité des indicateurs est donc contestable, ceux-ci s'intégrant dans une temporalité et des circonstances particulières, qu'il est nécessaire de prendre en compte au moment de l'analyse des résultats.

Cependant, l'on ne peut nier la nécessité de ces évaluations, qui permettent d'avoir un regard rétrospectif sur les activités d'une structure, dans un territoire donné, dans une temporalité précise. La récolte de ces éléments sert non seulement d'état des lieux, de diagnostic d'une politique culturelle dont les agents politiques

[30] *Op. cit.* p.10

prennent le pouls, mais également de terreau à l'édification de stratégies issues de ces diagnostics.

Comme le définit Pierre Moulinier[31], les politiques publiques développent des formes de stratégies promotionnelles qui apparentent les structures culturelles à des entreprises. Les stratégies promotionnelles visent à attirer le public *via* des techniques marketing, tandis que les stratégies dites volontaristes ont pour objectif l'élargissement du public et sa diversification. Enfin, la stratégie interactionniste est employée afin de renforcer les liens entre les artistes et le public, à travers la mise en place de rencontres, de résidences, d'ateliers. La culture prend alors un rôle devenu social, mais tout en usant de stratégies issues du secteur commercial et du marketing.
Les améliorations se trouvent dans la meilleure identification des usagers et des usages, avec des indicateurs communs pour des structures de même type, mais avec des rubriques prenant en compte la disparité des situations malgré tout. La logique même de l'évaluation se doit d'être prospective, et non rétrospective. Comme le souligne Hugues de Jouvenel, « la pré-activité c'est se préparer à un changement anticipé, alors que la pro-activité, c'est agir pour provoquer un changement souhaitable. » [32] L'interprétation des indicateurs est donc nécessaire mais ne doit pas occulter la mise en place d'analyses plus globales, sur des périodes données, c'est-à-dire en faisant du « benchmarking », des analyses comparatives.

Ceci n'est bien sûr pas l'apanage des structures parisiennes (ou franciliennes), mais la position des politiques de Paris restant prédominante, les structures culturelles deviennent des indicateurs de la réussite ou non d'une ligne politique, utilisées alors comme des exemples de la bonne marche d'une politique, à une échelle locale. Avec le Frac, cet élément apparaît d'autant plus important que celui-ci a le statut d'organisme associé à la Région et doit donc rendre des comptes, autres que simplement chiffrés. La Région choisit en effet de s'impliquer dans certains des projets du Frac, notamment avec la refonte de la charte graphique menée en 2013. Sous couvert d'apporter une expertise, un œil encourageant, ce sont bien des intérêts politiques que les

[31] *In* MOULINIER, Pierre. *Les politiques publiques de la culture en France.* Paris : Que Sais-je ?, 2010. PUF, 5e édition.
[32] *In* DE JOUVENEL, Hugues. *La démarche prospective*. Paris : Futuribles, 2004.

responsables communication de la Région défendent. Ils examinent en effet tout projet, toute décision, surtout lorsque ceux-ci relèvent de la communication, comme des marqueurs éventuels de leur réussite. Avec le changement de logotype, l'implication du service communication de la Région s'est clairement axé sur une meilleure mise en avant de la mention « Île-de-France », proposant même que le futur logotype intègre des éléments graphiques du logotype de la Région Île-de-France, comme cela s'est négocié pour Arcadi, organisme dont le logotype est maintenant accolé de la mention « Île-de-France ». Ce que peut exiger une municipalité si l'organisme lui est rattaché, comme la Ville de Paris avec le Centquatre ou le Musée d'Art Moderne, ne peut être valable lorsque la structure bénéficie de financements croisés, issus d'institutions différentes. Pierre Moulinier préconise de « penser en termes territoriaux plutôt qu'en termes sectoriels (par type d'équipement ou d'activité artistique) »[33]. Les financements croisés « [ont] cependant l'avantage d'impliquer dans un projet – et dans le risque inhérent à toute activités artistique – les acteurs publics de la région tout en réduisant la contribution de chacun d'entre eux. »[34]. Le but est donc d'encourager les ancrages locaux, les équipements de proximité et les réseaux, vus à la fois comme des outils de dissémination culturelle et comme des outils de correction des déséquilibres entre collectivités. C'est ainsi uniquement lors de projets ponctuels que le Frac peut éventuellement prétendre à des subventions de la part des villes et communautés de communes d'Île-de-France.

[33] *Op. cit.* p.57
[34] *Op. cit.* p.40

2) L'implication nécessaire des collectivités

Avec la décentralisation, mais aussi en s'implantant dans le territoire régional, les Frac se doivent de s'attirer le soutien des collectivités. À Paris, cela ouvre donc des questionnements qui apparaissent différemment dans les autres régions. En effet, la Ville de Paris se trouve déjà saturée de demandes, est sollicitée en permanence. Lors des campagnes de communication du Frac, par exemple, il est presque impossible de bénéficier des zones d'affichage dans la ville, réservées aux événements « grand public comme la FIAC par exemple » *[sic].* Les campagnes d'affichage[35] qui ont eu lieu pour l'exposition de Michel Blazy[36] en 2012, et pour l'exposition de Ryan Gander en septembre 2013 n'ont eu lieu qu'en prenant pour prétexte les dix ans du Plateau en 2012 et les trente ans des Frac en 2013.

Un exemple avec le projet *Abitacollection* en 2012[37], projet héritier de *Parade*[38], et qui consiste en une exposition itinérante, présentée au sein d'une immense bulle gonflable prenant place au cœur des villes, projet lors duquel l'implication des collectivités a été primordiale. La première édition a eu lieu en 2012, avec succès, d'où la volonté de tenter de relancer le projet en 2013. Le projet n'a cependant pas pu être renouvelé en 2013, du fait du manque de partenaires intéressés. Car l'implication des villes et collectivités sous-entend l'implication de mécènes et entreprises ayant une vraie identité, une véritable implantation auprès des habitants. Ainsi, en 2012, avec Romainville et Villepinte comme villes partenaires, le projet a pu bénéficier du soutien de Peugeot PSA et de la fondation EDF. Ces deux entreprises sont en effet implantées dans les territoires concernés, et participer au projet leur permettait d'asseoir leur légitimité, leur présence, leur influence, tout en acquérant une image favorable auprès des habitants. La mobilisation de ces mécènes avait une importance toute particulière ; d'abord financière, puisqu'à elles deux, les deux entreprises finançaient la moitié des coûts du projet *Abitacollection*, mais aussi

[35] Soit une centaine d'affiches dans les caissons lumineux Decaux, prêtés par la Ville de Paris. Le Frac n'a eu à payer que l'impression des affiches.
[36] Commissariat Xavier Franceschi.
[37] Voir annexe 11, communiqué de presse *Abitacollection*, 2012.
[38] Commissariat Guillaume Désanges.

auprès de leurs employés, les sensibilisant à l'art contemporain et légitimant de façon implicite le projet en en relayant la communication.

Le même exemple est d'ailleurs visible en région, notamment en Auvergne, où le Frac a su profiter de l'implantation majeure de l'entreprise Michelin sur son territoire pour créer un dialogue, et susciter des soutiens et de nombreux projets en commun. En Île-de-France, ce type de projet et ces questionnements dépendent de chaque projet, pris au cas par cas. Pour le projet *Abitacollection*, c'est l'aspect résolument social de la démarche et l'importance des actions de médiation qui ont été prises en compte par les collectivités partenaires.

Autre élément qui ne facilite pas le dialogue et l'implication avec les collectivités, de plus en plus de villes se dotent de leur propre lieu d'exposition, rattaché à la municipalité et géré par des fonctionnaires et agents publics, à l'instar du 116, espace d'exposition d'art contemporain qui a ouvert ses portes à Montreuil en septembre 2013 et qui est rattaché à la municipalité. Les collectivités ont en effet peur de deux choses. D'abord que le Frac « cannibalise » l'énergie lors de projets éphémères et vampirise le territoire sur lequel il produit une action. Ensuite, que le projet ne voit pas de suite, ne soit qu'un *one shot*, sans réelle implication du Frac sur le long terme. Le Frac a un positionnement particulier, son rattachement à la région en fait un établissement considéré avec méfiance par les collectivités, demandant des fonds importants pour chaque projet pensé et réalisé, et demandant des moyens humains non négligeables. De plus, en Île-de-France comme dans d'autres régions, pour réaliser sa mission de dissémination de sa collection sur le territoire, le Frac doit prendre en considération, lors du montage de projets, les disparités entre les collectivités et les départements qui la composent.

Avec les difficultés liées aux réserves et la recherche de nouveaux espaces aptes à mieux accueillir les réserves de la collection, les enjeux politiques rattachés aux collectivités apparaissent en surimpression. Suspendu à la décision de membres du Conseil Régional, le projet de réserves implantées à Romainville initié en 1994 est sans cesse repoussé, malgré le gain de la confiance de la collectivité et le fait d'avoir trouvé un espace disponible. Les enjeux politiques restent prédominants, et les élus attendent parfois le bon moment pour eux, stratégiquement, en fonction des périodes électorales, pour donner leur accord sur des projets qui vont servir leur image.

3) Les inégalités visibles pour l'Île-de-France

Avec les trente ans des Frac, plusieurs nouveaux bâtiments ont vu le jour, pour les Frac dits « de deuxième génération ». Cela leur permet de développer leurs activités sur place, certains Frac n'ayant pas de lieu d'exposition dédié auparavant, étant ainsi véritablement des structures nomades, comme il était préconisé à leur création dans les années 80. Mais les nouveaux bâtiments représentent un véritable atout qui permet de consacrer des espaces aux réserves de la collection facilement accessibles par l'équipe et réduisant les coûts de transport. Sur ce point, le Frac Île-de-France se trouve confronté à son identité de structure multi-sites, avec le rattachement du château de Rentilly comme espace dédié uniquement aux expositions du Frac Île-de-France. Les réserves étant conservées dans le dix-huitième arrondissement, dans des locaux privés hébergeant également les réserves de la Cinémathèque française, l'équipe gérant la collection du Frac Île-de-France se trouve confrontée en permanence aux contraintes d'être de simples locataires d'espaces. Les réserves se révèlent peu adaptées, trop petites, avec des horaires d'ouverture très serrés, et surtout complètement détachés des locaux administratifs du Frac, du Plateau et de l'Antenne. Si le Frac Île-de-France ne dispose pas d'un nouveau bâtiment, comme c'est le cas pour plusieurs Frac en région, cela ne le dessert pas pour autant. Situé en effet dans une région qui compte déjà plusieurs structures au fonctionnement lourd – le Centre Pompidou, le Palais de Tokyo, le Grand Palais, pour ne citer qu'eux – il n'aurait pas été pertinent pour le Frac de se positionner sur ce terrain-là, déjà très concurrentiel, et réservé à des structures ayant des budgets d'une autre dimension. De plus, pour coller au plus près de ces missions de rayonnement et de diffusion de son action en région, sur le territoire, en banlieue, le projet du château de Renilly fait montre de la volonté du Frac Île-de-France d'appliquer les prescriptions et de se détacher du fonctionnement d'un musée, pour garder son originalité, son identité hybride, à nul autre comparable. Le fait d'être éclaté dans différents lieux lui permet de garder son autonomie, d'éviter de se positionner en « vitrine » de l'art contemporain et d'être instrumentalisé. Les différents lieux représentent également un moyen de garder cette identité nomade, de véritablement rayonner lors d'expositions majeures, et non de simples accrochages en établissements scolaires.

Du point de vue des contraintes politiques, l'un des exemples les plus concrets de l'inégalité visible entre le Frac Île-de-France et les autres Frac reste la question du budget d'acquisition, alloué par l'État. Suite à un conflit historique entre une ancienne directrice du Frac Île-de-France et le Ministère de la Culture et de la Communication, les subventions ont en effet été gelées à la fin des années 80. L'origine du conflit reste complexe, mais se basait en résumé sur le fait que la directrice avait tendance à faire acheter par le comité d'acquisition des œuvres d'artistes décédés. Cela apparaissait comme contraire à la mission d'un Frac, qui est de conserver une trace de la création contemporaine, en collectionnant des artistes vivants, sinon jeunes, du moins peu reconnus et pas encore entrés à la postérité. Le désengagement de l'État, vu comme un acte punitif, allait à l'époque de pair avec une baisse globale des subventions consacrées au budget de fonctionnement. Le retour de l'engagement de l'État, à hauteur de 17% du budget de fonctionnement, ne s'est pourtant pas accompagné, par la suite, d'un financement des acquisitions. L'argument de la DRAC étant de dire qu'il y a déjà trop de collections publiques à Paris, que les réserves du Frac Île-de-France sont déjà surchargées, justifiant ainsi le désengagement financier de l' État sur les acquisitions et par extension sur la collection. Cette remise en question des subventions accordées au budget d'acquisition - et donc au volet artistique - montre clairement un déséquilibre entre le Frac Île-de-France et les autres Frac. Les « collections publiques » présentes à Paris sont considérées ici par l'État comme homogènes, formant un tout. Aucune spécificité n'est accordée aux collections d'art contemporain, qui ont pourtant des caractéristiques en termes de volume, de conservation, de matériaux notamment, bien particulières. Surtout, c'est l'une des missions principales du Frac qui est remise en question par cette décision de non-financement. La constitution d'une collection fait en effet partie des trois missions primordiales et originelles datant de la création des Frac. En niant les besoins de financement, l'État montre son désengagement et l'affirmation de la priorité donnée aux structures de plus grande envergure, abandonnant ainsi le principe égalitaire et d'aide à la création. Sous prétexte d'un grand nombre de collections publiques en Île-de-France, la collection constituée par le Frac est pénalisée et subit des pertes de financement, ce qui remet en cause, symboliquement, sa légitimité aux yeux de l' État. Cette remise en cause est extrêmement problématique, car elle véhicule des valeurs

négatives qui ne jouent pas en faveur de l'art contemporain en général et des actions des Frac en particulier.

Autre élément, et non des moindres, d'un point de vue artistique, cette remise en question financière contraint la politique d'acquisition du Frac[39]. En effet, si le budget d'acquisition baisse, cela remet en question l'une des missions principales du Frac, et pose des questionnements artistiques et éthiques. Le comité d'acquisition ne devrait ainsi pas avoir à penser la collection, et les nouvelles entrées d'œuvres dans la collection, en termes financiers et selon des contraintes matérielles. De plus, c'est une véritable remise en cause de la liberté d'acquisition qui se joue, puisque le Frac, disposant de moyens insuffisants, pourrait se voir contraint de n'acheter que des œuvres d'artistes émergents ou des œuvres de moindre envergure, pas forcément majeures dans le travail de l'artiste, ou n'ayant pas une place prépondérante dans son travail. D'autant plus que la densité du réseau des structures dédiées à l'art et aux expositions crée un manque de visibilité. Avec une telle répartition des budgets d'acquisition pour les différents musées et institutions ayant vocation à constituer une collection, les institutions ne peuvent plus acheter que des œuvres « mineures ».

À l'échelle de la ville, notons également que le budget de la ville de Paris, qui représente un montant total plus élevé que le budget des villes de Bordeaux, Marseille et Lyon réunies, est pourtant en terme de proportions, le moins supporteur de la culture[40]. Élément d'inégalité de répartition budgétaire, la Ville de Paris compte de nombreux bâtiments et monuments inscrits ayant le statut de monument historique ou inscrits au patrimoine de l'UNESCO. La ville consacre alors beaucoup plus de fonds à la conservation, à la restauration et au patrimoine qu'au spectacle vivant ou aux espaces d'exposition, contraints de trouver des ressources propres.

À propos du foisonnement culturel parisien, « Le modèle français de décentralisation culturelle mis en place progressivement […] semble aujourd'hui, sinon bloqué, tout au moins en panne de dynamisme et de légitimité ; d'un autre côté, jamais les initiatives culturelles n'ont été aussi nombreuses et le paysage culturel aussi

[39] A ce sujet, voir aussi PFLIEGER, Sylvie. *Cultures européennes et identités parisiennes*, Paris : Cahiers du GEPECS (Groupe d'Etude Pour l'Europe de la Culture et de la Solidarité), sous la direction de Bernard Valade, 2006, Librairie l'Harmattan.
[40] Source : DEPS, valable en 2002

foisonnant, jusque dans les territoires reculés ou enclavés de l'Hexagone.[41] » L'offre culturelle abonde en région, avec la création de nombreux festivals et lieux alternatifs, et l'effort financier des collectivités locales reste nettement supérieur à celui de l'État depuis les années 80. Les structures culturelles doivent donc de plus en plus faire face à un environnement concurrentiel, tout en restant dans une dynamique de projets, dans une logique institutionnelle. Les équipements culturels forment un véritable maillage au sein de l'espace urbain, et jouent sur les transformations urbaines. Dans une logique de rayonnement, les équipements culturels se créent en banlieue, les périphéries proposent leur propre dynamique de développement et font face aux contraintes de fidélisation du public, de la recherche de visibilité et posent la question de la « capacité de la culture à structurer les espaces métropolitains »[42] en suscitant des pratiques et en impulsant une dynamique.

Ce questionnement n'est pas l'apanage du Frac, comme le montrent les récentes décisions du Musée du Louvre[43] de déménager ses réserves à Lens, les espaces consacrés aux réserves s'avérant trop petits, et ne permettant pas des conditions de conservation et de restauration idéales. Le déplacement des réserves impliquerait des coûts de transport plus élevés, et pourrait donner lieu à des difficultés quant aux prêts d'œuvres accordés par le Frac Île-de-France. De nombreuses structures françaises ou internationales empruntent les œuvres de la collection du Frac, structures avec lesquelles un contrat de prêt est signé, et qui stipule que les frais de transport sont à la charge de la structure demandeuse. Un déplacement des réserves hors-Paris impliquerait donc d'être en mesure de faire rayonner la collection, de faire en sorte que celle-ci soit accessible, sans augmenter les coûts estimés de transport. Quel que soit le moyen de transport choisi, il est plus aisé de faire rayonner des œuvres conservées au cœur de la capitale. Pour l'exemple du Louvre, l'enjeu est donc majeur dans le choix d'éloigner les réserves de Paris, pour cause de risque d'inondations, en les déplaçant dans le Nord de la France, région qui par définition rayonne plus difficilement et reste, objectivement, moins bien desservie.

---

[41] In (sous la direction de) AUGUSTIN, Jean-Pierre, LEFEBVRE, Alain. *Perspectives territoriales pour la culture.* , Pessac : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2004, p.102.
[42] *Op. cit.* p.107
[43] « Menacées par les crues, les réserves du Louvre vont migrer à Lens », *Le Monde*, 2 octobre 2013

Le rapport de force n'est pas le même pour deux établissements réunis sous la même bannière mais présents sur des territoires différents. Ainsi, un Frac en région aura une place primordiale, fera office d'établissement prépondérant, majeur, prescripteur, tandis que le Frac Île-de-France devient, aux côtés de mastodontes comme le Louvre ou le Centre Pompidou, une structure secondaire, certes experte dans le domaine de l'art contemporain, mais ne disposant pas d'espaces suffisants pour lui faire acquérir le statut de prescripteur. D'où l'importance pour le Frac Île-de-France de se positionner non pas frontalement, dans une logique concurrentielle vis-à-vis des structures aux espaces démesurés – on pense bien sûr au Palais de Tokyo -, mais bien de trouver un positionnement identitaire qui lui permette d'axer sa communication et de chercher son public sous un angle d'attaque qui lui est propre.

B- Les contraintes en terme de communication

Introduction

L'environnement parisien et francilien fait de la Région Île-de-France une région très particulière. D'abord avec la densité du réseau culturel, qui brouille la visibilité, et fait de Paris une région hyper-foisonnante, et très riche culturellement parlant. Le patrimoine a beau drainer la majorité du budget de la culture et des subventions venues de la Ville de Paris, les structures d'ampleur phénoménale à échelle internationale sont de plus en plus présentes et concentrent toute la visibilité en terme de communication. L'enjeu, pour une structure d'ampleur moyenne comme le Frac Île-de-France, est alors de s'adapter à cet environnement particulier, à cette concurrence vive en s'affirmant comme un lieu pointu de l'art contemporain, certes moins grand public mais expert dans son domaine. Le positionnement choisi par le Frac Île-de-France, on l'a vu, fait alors sa force et son originalité, dans une région où il est nécessaire de se démarquer, et où il ne suffit pas d'être estampillé « art contemporain » pour s'assurer une reconnaissance et une légitimité certaines.

Outre la concurrence vive en terme de visibilité, les structures culturelles sont confrontées à la difficulté de mobiliser les journalistes lors de leurs événements. Le fait d'être basé à Paris est à double tranchant : les journalistes nationaux, des grands quotidiens sont certes déjà sur place, mais en même temps, ils sont sollicités en permanence. De plus, chaque grand quotidien ne dispose que de très peu de journalistes et pigistes spécialisés en art contemporain, ce qui réduit considérablement le champ d'action et les possibilités de susciter du rédactionnel.

Autre élément, les actions des structures majeures situées à Paris suscitent un engouement certain de la part du corps journalistique, de par leur envergure, leur renommée internationale, l'image qu'elles véhiculent. Ce, en dépit du fait que les actions proposées en question ne sont parfois que des reprises de projets déjà montés et pensés par des structures de moindre envergure, qui ne disposent pas de la légitimité institutionnelle de ces établissements mais qui les inspirent néanmoins fortement. La moindre action des « mastodontes » culturels comme le Centre Pompidou ou le Musée d'Art Moderne intéresse l'*intelligentsia* journalistique, mais

provoque également une réaction en chaîne, un rédactionnel en entraînant un autre. D'un point de vue financier, les recherches de soutien de mécènes et la gestion financière s'avèrent compliquées pour une structure francilienne n'ayant pas le poids symbolique de ces structures.

Outre ces questionnements autour de la concurrence communicationnelle, nous explorerons les difficultés liées au territoire francilien, d'un point de vue presque urbain, voire géo-urbain. Les dichotomies entre Paris et la périphérie, mais aussi les écarts entre les différentes villes, communautés de communes, départements, qui composent la région la plus peuplée de France, seront l'occasion de se questionner sur la place de l'art contemporain en lien avec le territoire. Nous verrons également dans quelle mesure les réseaux constituent une façon de détourner les contraintes liées au territoire, de s'implanter et d'être visible et reconnu à une échelle locale. Que ce soient des réseaux territoriaux, axés sur des territoires physiques, comme c'est le cas pour les réseaux de Paris Nord, ou des réseaux thématiques estampillés art contemporain, comme le réseau Tram qui bénéficie d'une réelle reconnaissance dans le milieu de l'art contemporain, ou encore des réseaux comme celui des Frac, qui entrent en contact afin de rendre meilleure leur visibilité en région, à l'échelle nationale et internationale ; les réseaux constituent très certainement une façon de contourner les contraintes liées à la concurrence et au foisonnement culturel de l'Île-de-France.

1) La concurrence des structures parisiennes : visibilité, financements

Paris centralise les principaux lieux d'exposition d'art contemporain français, non seulement en terme de fréquentation, mais également en termes d'envergure et de financements. De plus, ces lieux ont réussi à s'imposer comme de véritables lieux de vie, proposant de nombreuses activités, des projections de films, des espaces de restauration, et attirant aussi bien les familles que les amateurs éclairés d'art contemporain. C'est tout le paradoxe, par exemple, du Palais de Tokyo, qui parvient à diffuser une image d'accessibilité, se présentant comme un lieu « branché » de la capitale, tout en réussissant à gagner la confiance des « initiés » de l'art contemporain. D'autres centralisent clairement les visiteurs au niveau de la fréquentation et de la renommée à l'étranger, et attirent en grande partie un public issu du tourisme. Ces établissements payants génèrent pour les structures des ressources propres de plus en plus importantes, même si les subventions qu'ils perçoivent restent colossales.

Ainsi, au Louvre, le tarif des entrées a augmenté de 10%, passant à 12€ pour le billet musée, 13€ pour le billet expo et 16€ pour le billet jumelé[44]. Comme le souligne le site louvrepourtous.fr, ces augmentations ont surtout un impact sur la population touristique, qui représente la majorité des visiteurs du Louvre. Une augmentation juste avant le mois de juillet 2013 trahit cette volonté de profiter du vivier touristique. De plus, le Louvre draine toujours plus de visiteurs, et ne peut donc mettre en avant des difficultés financières liées au manque de fréquentation, pour justifier ces augmentations à répétition. Outre les fonds propres générés par les recettes des entrées, les structures se sont toutes tournées vers des recherches de mécènes. Ainsi, le Palais de Tokyo n'hésite pas à louer ses espaces pour des expositions privées, comme cela a été le cas au printemps 2013 avec une exposition consacrée au parfum Chanel n°5. Exposition entièrement commanditée par l'entreprise, et dont le commissariat est assuré par des services de communication. Quitte à brouiller les pistes, à mélanger expositions publiques et privées, et à dévaloriser l'image de marque du Palais de Tokyo[45].

[44] Voir le site louvrepourtous.fr
[45] A ce sujet, voir aussi le site louvrepourtous.fr

D'un point de vue financier, ces structures mastodontes, si elles parviennent à sensibiliser un public toujours plus nombreux aux expositions, drainent également la majorité des subventions publiques, et, par effet boule de neige, suscitent l'intérêt d'entreprises soucieuses de s'investir dans le mécénat. En acquérant la légitimité des pouvoirs publics, elles s'attirent également les faveurs des entreprises qui y voient un moyen de valoriser leur image (sans parler des déductions fiscales) en s'investissant dans des projets culturels. Certaines structures d'art contemporain restent peu soutenues par les entreprises financièrement, car l'art contemporain en général souffre encore trop souvent d'une mauvaise image et est vu comme élitiste, autocentré et incompréhensible. Les mécènes vont donc plus facilement vers des expositions d'art contemporain, de façon à se donner une image « branchée », valorisant une culture dite de haut niveau, si celles-ci sont dans le même temps accessibles et grand public.

Même si la plupart d'entre elles se sont tournées vers d'autres moyens de financement, et réussissent à cumuler des fonds propres issus de la vente de catalogue, d'objets dérivés à l'effigie des artistes présentés dans les expositions, et bien sûr des entrées payantes. C'est en effet le premier réflexe des entreprises qui souhaitent devenir mécènes, obtenir une visibilité accrue, positiver leur image en soutenant des projets culturels, sans pour autant avoir à devenir de véritables experts du milieu dans lequel elles s'engagent. Il est beaucoup plus rassurant pour des entreprises de s'investir financièrement auprès d'acteurs culturels qui bénéficient d'une forte visibilité, d'une notoriété affirmée, d'un fort potentiel événementiel. Avec cette activité basée sur l'argent, les financements et l'investissement, on peut se demander jusqu'où l'entreprise qui s'investit financièrement peut se permettre des exigences. Comment la structure garde-t-elle son indépendance tout en répondant aux interrogations des mécènes, et en leur garantissant des avantages liés à leur image ?

C'est lorsque l'argent, le fait de donner une valeur à toute chose, à tout événement, de tout quantifier, prend une place majeure, comme on l'a vu de façon purement technique avec le poids des indicateurs demandés par les pouvoirs publics, que s'ouvrent des problématiques qui sortent du champ de l'art[46]. En effet, le champ de la création aujourd'hui se pare d'un ensemble de contraintes qui polluent ce qui est

[46] À ce sujet, voir aussi SIMMEL, Georg. *Philosophie de l'argent*. Paris : PUF, 1987.

de l'ordre de l'artistique. On l'a vu avec la question des acquisitions, et le budget gelé par la DRAC à cause de dissensions tout à fait liées aux individualités. Les considérations autour des acquisitions d'œuvres, en fonction de leur pertinence dans le paysage de l'art contemporain, de leur intérêt artistique et de leur représentativité de l'activité d'un artiste deviennent alors masquées par les contraintes financières qui régulent cette politique d'achat. Les structures culturelles sacrifient à cet idéal peut-être désuet pour entrer dans des considérations qui sont du domaine de l'entreprise et de l'investissement. Avec la polémique naissante autour du projet du Louvre à Abou Dhabi, certains crient à la marchandisation de l'art, malgré le fait que le projet permette au Louvre d'amasser plusieurs millions, et ainsi de financer son projet de départements des arts de l'Islam, s'ouvrant ainsi à une nouvelle population touristique dont les déplacements et la consommation sont en pleine expansion.

D'un point de vue financier, les recherches de soutien de mécènes et la gestion financière s'avèrent difficiles pour une structure francilienne, qui doit faire face au drainage des subventions publiques par les mêmes structures qui cannibalisent le territoire, mais également à une frilosité des mécènes qui choisissent bien souvent la sécurité en soutenant des institutions qui vont leur apporter une visibilité grandissante, dans laquelle ils pourront éventuellement louer des espaces – comme cela s'est passé aux Tuileries, ou encore au château de Versailles – et redorer leur image auprès de leurs partenaires. Même si beaucoup d'entreprises ont leur siège à Paris – ou en Île-de-France – elles n'ont pas le même impact social qu'une entreprise installée en Auvergne, comme c'est le cas pour Michelin, on l'a vu, dans la Région Auvergne, qui doit nécessairement s'investir dans la vie culturelle et sociale de la région dans laquelle l'entreprise est implantée, afin de bénéficier entre autres de l'aval des salariés et de montrer son implication sur le territoire auprès des agents locaux.

2) La communication brouillée

En matière de communication, les structures « pilier » de l'art contemporain drainent également tous les regards, quitte à ne faire que reproduire des projets déjà existants mais bénéficiant d'une visibilité moindre. L'exemple du Centre Pompidou mobile[47] est le parfait exemple de ce phénomène : mis en place en 1999[48] pour pallier la fermeture des espaces du Centre Pompidou pour travaux, cette opération revendiquée de démocratisation et de décentralisation de la culture montre son engagement au plus près des publics sur le territoire francilien. À l'époque, le projet s'était d'ailleurs fait en lien étroit avec le Frac.

Le projet prend une visibilité considérable en 2012, grâce à la structure créée spécialement pour accueillir les expositions itinérantes. Nul besoin alors de trouver des espaces pour héberger les expositions. Structure mobile avec une portée visuelle forte, le Centre Pompidou mobile attire alors le regard des médias, qui louent le projet « inédit ». Alain Seban souligne même que « jusqu'ici personne n'avait tenté - ni même envisagé – de présenter des chefs d'œuvre de l'art moderne et contemporain dans une structure mobile, démontable et transportable »[49]. Au même moment se tenait le projet *Abitacollection*, monté par le Frac Île-de-France, en partenariat avec les villes de Villepinte et Romainville, en Seine-Saint-Denis, projet faisant suite à *Parade*, qui initiait ce principe d'une exposition dans une structure mobile, la structure d'accueil étant un simple barnum à l'époque de *Parade*. Les retombées médiatiques autour du Centre Pompidou mobile ont largement dépassé celles autour d'*Abitacollection*, malgré le fait avéré que les visiteurs du Pompidou itinérant étaient les mêmes que ceux qui fréquentent tout au long de l'année le Centre Pompidou parisien et autres lieux incontournables. La proportion de nouveaux visiteurs s'est en effet avérée minime par rapport au nombre de visiteurs total. Alors, si le Centre Pompidou mobile a en effet attiré un public nombreux, il n'est pourtant pas parvenu à s'ouvrir à un public plus diversifié, à générer une première visite, à attirer un public nouveau, peu familier des lieux d'exposition. En jouant sur sa « marque de fabrique », gage de qualité, de

[47] Voir aussi article louvrepourtous.fr, « Centre Pompidou mobile, l'illusion du succès », 4 mars 2013
[48] Voir Annexe pim : Communiqué de presse du Centre Pompidou Mobile
[49] Voir *Libération*, « 130000 visiteurs pour le Centre Pompidou mobile », article du 20 septembre 2012

professionnalisme, bénéficiant d'une légitimité et d'une visibilité certaines, le Centre Pompidou a su attirer les foules mais n'a que peu rempli son objectif de démocratisation. Malgré la mise en place d'actions de médiation, d'un travail au plus près des habitants et une implantation sur le territoire, le Centre Pompidou mobile n'a peut-être pas suffisamment tenu compte des acteurs et équipements culturels déjà actifs sur les territoires sur lesquels il s'est implanté l'espace de quelques mois.

Ce positionnement est en décalage par rapport à celui des Frac, qui par essence construisent des liens étroits avec les acteurs locaux, et créent des partenariats et des relations privilégiés qui ne s'arrêtent pas aux portes de chaque projet mené, mais se pensent sur la durée. Le but étant de ne pas cannibaliser le territoire mais bien de s'y insérer en se modelant selon les acteurs déjà présents, en étant malléable. Les objectifs des Frac se trouvent certes à une échelle régionale, mais il ne faut pas oublier qu'ils ont aussi beaucoup de contacts, notamment *via* les prêts d'œuvres, à l'international avec des structures à l'étranger. Le Centre Pompidou, de son côté, a des ambitions plus internationales, et n'a pas vocation à rayonner sur un territoire bien défini, il a en quelque sorte la « liberté » de mener des actions à peu près partout, sans avoir à légitimer le choix de telle ou telle région, ou de tel ou tel pays. Cette non-délimitation de base des actions du Centre Pompidou ne le dispense pourtant pas de prendre en compte le territoire dans lequel il s'implante et de laisser des effets sur le long terme.

L'exaltation des médias sur ce projet, la couverture médiatique dont il a fait l'objet montre un certain paradoxe. Alors que les chiffres prouvent que les publics ne sont pas plus variés : le but est-il de drainer les publics parisiens, déjà habitués du Centre Pompidou, ou de sensibiliser les publics sur place, en allant vers eux ? Les chiffres de fréquentation prouvent qu'un nombre extrêmement réduit (surtout au regard du coût du projet) de nouveaux visiteurs se sont déplacés au Centre Pompidou mobile. Ne s'agit-il alors que d'une vitrine, rehaussant l'image de la structure, de l'institution, faisant circuler sa collection certes, mais pour des coûts considérables et n'ouvrant que peu aux publics peu familiers de l'art contemporain, ou même des expositions en général… ? L'emballement des médias et des politiques sur ce projet spécifique, ainsi que l'interruption de ce projet, annoncé en juin 2013, faute de moyens financiers, prouvent que pour construire de réelles actions de médiation, pour

mettre en place des expositions dites itinérantes, cela nécessite beaucoup plus qu'un plan de communication considérable.

Soulignons également que des projets d'expositions itinérantes existent depuis les années 70, avec les Muséobus d'abord, puis avec la création des Frac dans les années 80 bien sûr. En faisant circuler leur collection au plus près des publics, au cœur des territoires, les Frac créent des liens privilégiés avec les structures culturelles et sociales de leur région. Ne leur manque qu'une couverture médiatique d'envergure, pour faire preuve de leur légitimité. Cependant, une couverture médiatique ne garantit pas le moins du monde le succès en terme de fréquentation, le but étant non seulement de sensibiliser les publics à l'art contemporain mais également de créer de nouvelles habitudes culturelles, cassant les complexes des populations qualifiées de « publics potentiels » qui n'osent pas franchir la porte des musées. C'est également en menant des actions au plus près des écoles et centres de loisirs, en jouant sur l'éducation artistique dès le plus jeune âge que l'on peut espérer familiariser les enfants à l'art contemporain, leur faisant jouer un rôle de prescripteur auprès du reste de leur famille. Vaste sujet s'il en est, la question de la démocratisation de la culture est sur toutes les lèvres, chaque projet se réclamant de cette posture pour justifier ses actions et les financements demandés.

L'exemple des projets itinérants en terme de communication est significatif et représentatif de la concurrence à laquelle sont confrontés les lieux d'exposition installés à Paris. Les campagnes de communication s'avèrent difficiles, les espaces publicitaires de la ville de Paris ou de la RATP sont presque impossibles à avoir. De même, malgré la profusion d'organes de presse et le fait d'être proches (géographiquement) des médias et des journalistes, les structures d'envergure moyenne comme le Plateau ont du mal à mobiliser la presse généraliste. Le Plateau bénéficie en effet régulièrement de papiers sur ses expositions dans des mensuels nationaux spécialisés dans l'art contemporain, comme *Art Press*, mais peine à attirer la presse quotidienne nationale et les grands quotidiens que sont *Libération* ou *le Monde*. La visibilité de structures moyennes comme le Frac Île-de-France est à solidifier grâce à la constitution de réseaux. Avec le travail en commun, chaque membre du réseau en question contribue au rayonnement et à la visibilité des autres

membres. L’implantation sur le territoire et sur le long terme permet d’acquérir une légitimité ouvrant à de nouveaux partenariats.

3) Le Frac et les réseaux, sur le territoire

D'un autre côté, il faut nuancer cette dimension toute relative de l'importance du Frac Île-de-France. Certes, si l'on considère les chiffres de fréquentation, en ne prenant que le Plateau, par comparaison avec d'autres lieux spécialisés dans les expositions temporaires d'art contemporain, le Frac Île de France fait pâle figure et ne représente qu'un faible pourcentage de la fréquentation des publics dans le domaine de l'art contemporain. Cependant, ce qui fait notamment sa force, c'est bien le fait qu'il soit un Frac ! En effet, la communication mise en place par chacun des Frac, à son échelle, surtout cette année avec les 30 ans, et les manifestations qui ont entouré cette célébration, bénéficie à l'ensemble du réseau en permettant de faire connaître leurs actions, leurs missions. Si l'on parle des projets spécifiques, en entrant dans les détails, il est bien sûr compliqué de communiquer sur une exposition dans un lycée d'une ville de banlieue, qui ne dure qu'un mois par exemple, et regroupe des œuvres de la collection datant des années 80. Mais si l'on considère les projets dans leur globalité, en leur donnant un titre générique, par exemple « expositions en milieu scolaire », alors l'exercice devient plus facile, puisque chacun des relais de chacun des Frac en région se fera l'écho de cette mission majeure des Frac, dans son ensemble. Pour dire les choses autrement, si l'on prend le plan de communication dans sa globalité, en s'intéressant aux actions des Frac en général, sans entrer dans les détails des projets, il devient intéressant d'avoir des antennes implantées dans chacune des régions de France, qui se font les diffuseurs de l'information, chacun à son échelle et auprès de ses publics. La communication devient globale, ce sont les actions des Frac dans leur ensemble qui se font connaître, ce qui permet de mieux faire comprendre la nature même de ces structures, de leur donner une légitimité et d'attirer l'attention sur d'autres critères que l'éternelle question de la fréquentation, mise en relation avec les subventions perçues ou les coûts des projets.

Cet aspect du réseau devient également intéressant à partir du moment où les Frac commencent à fonctionner véritablement en réseau, comme il s'est agi de le faire à l'occasion des 30 ans, surtout grâce à la centralisation opérée par Platform, l'association de regroupement des Frac. Grâce aux événements menés en commun, à l'implication de chacun des Frac dans une communication globale, relayant les activités

de ses homologues, un véritable travail en réseau a vu le jour en 2013. L'exposition aux Abattoirs à Toulouse a notamment été l'occasion d'organiser une réunion réunissant les responsables communication des Frac, menant une réflexion et une discussion sur les enjeux communicationnels auxquels ces structures doivent faire face, et réfléchissant à des moyens de profiter au mieux du travail en réseau. Il faut également souligner que le réseau des Frac reste unique au monde, et représente un exemple pour les structures et les politiques culturelles européennes ou internationales. En formant un maillage dans toute la France, les Frac apprennent les uns des autres, portent des projets qui ont fait leurs preuves chez leurs voisins, en les adaptant à leurs publics et aux territoires sur lesquels ils agissent. Cet exemple leur permet de faire circuler les œuvres de leurs collections en créant des partenariats avec des lieux phares internationaux, comme la Tate Modern à Londres, ou le Singapore Art Museum à Singapour[50]. La mention « Frac » devient alors à son tour gage de qualité, en terme de production, de circulation d'œuvres (d'un point de vue technique), mais aussi au vu de leur expertise et de l'importance des artistes représentés dans les collections[51].

Outre le réseau des Frac, qui regroupe ces structures selon leur nature même, leur identité, le Frac Île-de-France s'intègre dans un certain nombre de réseaux art contemporain. En étant membre de différents réseaux en Île-de-France, le Frac montre sa volonté de s'inscrire dans une politique de circulation de l'art contemporain, et de favoriser la diffusion de l'art contemporain dans sa globalité. Son appartenance au réseau Tram, par exemple, montre bien cette inscription au cœur des réseaux art contemporain parisiens – et plus largement de la région parisienne – , réseau qui inclut à la fois des lieux majeurs comme le Palais de Tokyo ou le Jeu de Paume, mais aussi des galeries de moindre envergure ou des lieux associatifs, comme l'association Synesthésie basée à Saint-Denis, qui ne possède pas de lieu propre. Cette participation au réseau facilite la reconnaissance par le public, mais aussi par les professionnels de l'art contemporain. L'étiquette « institution » pouvant parfois nuire à l'image du Frac, le fait de s'imposer comme lieu d'exposition avant tout permet de jouer sur une reconnaissance simple basée sur la localisation géographique, et un intérêt commun pour les pratiques artistiques contemporaines. La majorité des structures membres du

[50] Voir aussi LEQEUX, Emmanuelle. « Un best of voué à voyager ». *Le Monde*, 24 avril 2013.
[51] Voir aussi CASTELAIN, Jean-Christophe. « Frac forward » *The Art Newspaper*, Juin 2013.

réseau Tram se trouvent d'ailleurs en banlieue, parfois éloignée, ce qui casse ainsi la préséance donnée à Paris.

Avec le réseau du Grand Belleville, c'est encore une autre démarche qui se met en place. Ici, nul besoin de s'impliquer dans des actions collectives pour faire partie du réseau, il suffit d'être accepté par les galeries et lieux déjà membres, qui décident de façon collégiale de l'entrée ou non d'un nouveau lieu au sein du réseau. Le Grand Belleville organise quelques événements en commun, mais dont la promotion se fait par chacun, selon son implication, et surtout selon le public ciblé. Certaines galeries s'intéressent davantage à la mise en place d'événements en lien avec la FIAC, permettant la découverte de leurs espaces par un public averti de collectionneurs, dans une logique purement marchande. Alors que d'autres galeries, moins portées sur cet esprit de marché de l'art, gardent une volonté forte d'ouvrir l'art contemporain à de nouveaux publics, et plus spécifiquement aux habitants du quartier.

Les réseaux apparaissent comme une véritable « arme », ou plutôt comme un outil supplémentaire au service de la décentralisation. Avec le réseau d.c.a[52], en regroupant sous une même bannière des établissements disséminés sur le territoire et ayant pour unique point commun leur attachement à l'art contemporain, les structures bénéficient d'une fenêtre de communication inédite. Le réseau favorise les opérations en commun, encourage les partenariats entre structures membres, qui se découvrent les unes les autres, et peuvent éventuellement unir leurs efforts en soutenant un même artiste. Les questionnements autour du territoire restent majeurs dans un contexte de concurrence et de recherche d'une communication efficace et « la question des territoires est à l'ordre du jour à tous égards. Elle s'enracine dans les mutations du monde actuel : mondialisation, nomadisation, internationalisation, dématérialisation, émergence de complexités nouvelles. »[53]

Le territoire de l'art contemporain s'élargit : les artistes diversifient leurs pratiques, il y a moins de frontières visibles entre les pratiques artistiques et les médiums. L'expérimentation de nouvelles formes d'exposition, hors-les-murs, inscrit l'art contemporain au cœur de réflexions sur le territoire, la mise en espace, l'espace

[52] Association de développement des centres d'art, dont le Frac Île-de-France est membre.
[53] DE CANCHY, Jean-François. (DRAC Île-de-France en 2008), in *Art contemporain et territoires*, édition du réseau TRAM.

urbain, le paysage. L'Île-de-France apparaît comme un territoire d'attractivité, de brassages et d'échanges. Cependant, la notion de territoire reste en grande partie symbolique, et s'émancipe des contraintes géographiques qu'on lui prête.

Avec Caroline Soll-Seror, on distingue territoires prescrits et territoires vécus[54]. Ces derniers ont une dimension réelle, une dimension imaginaire et une dimension symbolique. Cela donne lieu à une multiplicité de territoires vécus, c'est-à-dire autant que d'individus qui les occupent. Les structures d'art contemporain se constituent en réseau en réponse au poids de Paris en terme d'attractivité et de concentration culturelles. « En région Île-de-France, la dichotomie entre Paris et la périphérie […] structure encore très largement les représentations du rapport à l'espace, ainsi que les conduites et les usages territoriaux qui en découlent. »[55] Les structures d'art contemporain à Paris et en banlieue, disséminées dans toute l'Île-de-France, doivent faire face à cette représentation des territoires, cet *a priori* qui considère ce qui est hors-Paris comme éloigné de tout. Du point de vue du Frac, cela montre bien qu'il ne suffit pas de s'adapter à son environnement mais bien d'affronter ce système de délimitation pour prouver que les pratiques artistiques et leur démonstration au travers des expositions s'affranchissent des frontières et limites symboliques. Le Plateau est certes situé en plein Paris, mais l'ensemble des actions du Frac, hors les expositions au Plateau, se déroule sur tout le territoire francilien, et notamment en banlieue. C'est la multiplicité des interactions, des échanges, des actions, qui structurent le territoire symbolique sur lequel agit le Frac Île-de-France.

L'art contemporain peut être considéré comme un territoire en lui-même, dans le sens de territoire vécu, en tant que bulle symbolique abritant un ensemble de pratiques, de publics, de lieux, qui tous se reconnaissent dans l'appellation et l'intérêt « art contemporain ». Comment, dans ce cas, être à la fois ancré dans un territoire, tout en se renouvelant en permanence pour proposer des événements, des projets, qui relèvent du changement, de l'adaptabilité et du mouvement ?

---

[54] SOLL SEROR, Caroline, (directrice de l'Abbaye de Maubuisson, co-présidente du réseau Tram) in *Art contemporain et territoires*, édition du réseau TRAM.
[55] SOLL SEROR, Caroline, (directrice de l'Abbaye de Maubuisson, co-présidente du réseau Tram) in *Art contemporain et territoires*, édition du réseau TRAM, p.21

C- L'instabilité, facteur déterminant de l'identité du Frac Île-de-France

Introduction

On l'a vu, le Frac Île-de-France est confronté à des enjeux politiques, concurrentiels, territoriaux qui découlent de son implantation sur le territoire francilien. Outre ces difficultés et limites à contourner, de par sa nature, le Frac est une entité mouvante par nature, malgré le poids engendré par sa collection. C'est cette double identité avec laquelle doit composer le Frac qui fait de lui une structure intéressante, en perpétuelle évolution, contraint de se modeler selon les situations. Nous verrons donc de quelle manière le Frac peut contourner le poids apparent que représente la collection, entité à la fois figée et en perpétuel mouvement, qu'il s'agisse d'un mouvement physique ou symbolique, dans un même temps ancrée dans le passé et tournée vers le présent et l'avenir.

Le Frac Île-de-France, au travers de ses différents projets, montre sa volonté de s'affranchir des limites d'un seul bâtiment, et au contraire de s'affirmer non pas comme un lieu, mais bien comme une entité au maillage efficient sur toute l'Île-de-France. On le verra, l'appartenance à une collection donne à l'œuvre d'art une double identité : d'abord, son identité d'œuvre, définie par son auteur, des caractéristiques matérielles et techniques, une symbolique, une réflexion, un discours ; ensuite, une identité sans cesse changeante selon l'exposition (ou l'accrochage) dans laquelle elle s'inscrit. Étant donné que plus des deux tiers des œuvres de la collection sortent chaque année des réserves, cette seconde identité est en permanence redéfinie, l'œuvre s'inscrivant dans un tout et devenant partie de l'exposition, ajoutant ainsi à son statut et à sa symbolique une deuxième couche signifiante.

Avec les 30 ans en 2013, de nombreux Frac se sont dotés de nouveaux bâtiments, souvent créés par des architectes renommés, qui font d'eux des entités d'apparence semblable à des musées. De plus, le caractère inaliénable de la collection est régulièrement remis en question, à travers le prisme d'un argumentaire économique. Comment, alors, éviter la muséification, et surtout comment rester des

structures mouvantes, raison phare pour laquelle les Frac ont été pensés dans les années 80.. ? Les territoires français ont-ils réellement besoin de structures de grande envergure supplémentaires, s'apparentant à des musées et drainant la plupart des subventions en région ? Nous verrons comment la collection constitue une entité à la fois pesante et mouvante, et qui, plus que tout autre élément, fait l'identité du Frac. Enfin, nous ouvrirons notre réflexion autour de la notion de projet, étudiant de quelle manière et dans quel champ symbolique se situent les projets menés tout au long de l'année par le Frac Île-de-France.

1) Le risque de muséification, entre collection et renouvellement : forces et paradoxes

Régulièrement, les Frac et le monde de l'art contemporain doivent faire face à des polémiques et attaques au sujet de l'argent dépensé pour soutenir la création et acquérir des œuvres. 2013 n'échappe pas à la règle, avec une polémique née d'une étude réalisée par l'IFRAP, « think tank dédié à l'analyse des politiques publiques », relayée ensuite par Luc Ferry dans un article du Figaro[56]. Avec un ton relativement populiste, Luc Ferry s'en prenait non seulement au fonctionnement du marché de l'art, représentant des sommes indécentes à ses yeux, mais aussi et surtout à l'esthétique de l'art contemporain, formulant des critiques de bas étage, révélant une totale ignorance de ce milieu et de son fonctionnement. Luc Ferry, au regard de l'analyse menée par l'IFRAP, proposait donc de couper les vivres aux musées et Frac, et de pousser ceux-ci à revendre leur collection, avançant – outre un argumentaire pseudo-économiste – des raisons plutôt de l'ordre de l'esthétique. Ces critiques montrent que les structures d'art contemporain doivent sans cesse se justifier, qu'un certain esprit critique violent est de mise, et que le terme « contribuable » se trouve souvent employé, dans une acception toujours négative. Cette remise en question de l'inaliénabilité des œuvres faisant partie d'une collection montre également les difficultés financières auxquelles sont confrontées les structures culturelles publiques.

La circulation des œuvres des collections des Frac représente la majeure partie de leur raison d'être : avec l'inaliénabilité des collections publiques, les Frac ne peuvent remettre en question des acquisitions datant de leurs débuts, et s'avérant peu pertinent, soit que l'artiste ait choisi d'arrêter prématurément sa carrière, soit qu'il soit tombé dans l'oubli le plus total. En jouant sur les deux tableaux, à la fois de la légitimité du nom d'un artiste en présentant ses œuvres, et sur l'originalité de l'exposition, de par sa thématique, son commissariat, les artistes qu'elle réunit, les expositions réunissant des œuvres de la collection de Frac peuvent générer une nouvelle forme de vie pour les œuvres et ouvrir sur de nouveaux arguments de communication.

[56] FERRY, Luc. « Fric-Frac : des impostures de l'art contemporain », *Le Figaro*, 16 mai 2013.

« Les institutions culturelles et patrimoniales n'échappent pas à la dynamique de l'événement. De toute évidence, elles en ont besoin. […] Les expositions attirent et vivifient. Dans ce contexte, quelle place occupent aujourd'hui les collections ? [57]». Les collections des Frac doivent ainsi faire face à une schizophrénie naissante. A la fois collections, et donc par nature permanentes, inaliénables, elles deviennent par leur mobilité et les prêts dont elles font l'objet, des instruments d'une politique de l'événementiel et de la communication de projet. Elles ont alors une vie à deux vitesses : entre les réserves et la mobilité en région dans des lieux variés, selon les projets. Malgré leur caractère figé, en tant qu'empreinte de la création artistique à un moment et dans un contexte donnés, les collections n'en sont pas moins activées lors de projets de diffusion comme s'il s'agissait d'œuvres toutes nouvelles, voire de productions originales. De l'art de réactiver des œuvres créées il y a plusieurs années, en les plaçant dans le contexte d'une exposition collective – comme ce fut notamment le cas avec l'exposition *Paint it Black* au Plateau au printemps 2013, qui réunissait certes de toutes nouvelles acquisitions du Frac Île-de-France, mais dont la production, pour certaines des œuvres présentées, datait des années 80[58] – ou en organisant une sorte de *revival* de l'artiste, tel qu'il était et créait avant que de devenir célèbre – ainsi de l'exposition *Xavier Veilhan : Avant,* au château de Rentilly, qui réunissait des œuvres des années 80 et 90 de Xavier Veilhan, soit antérieures à la période d'exaltation générale autour de cet artiste. D'où le terme « avant » présent dans le titre de l'exposition, et qui se voulait significatif de cette réactivation d'œuvres datant d'une voire de plusieurs décennies.

Dans un autre temps, la circulation des œuvres hors de la collection, lors d'expositions ou d'accrochages en milieu scolaire ou universitaire par exemple, représente un élément non négligeable non seulement de l'activité des Frac – d'un point de vue global – mais aussi de la destinée d'une œuvre présente dans une collection publique – d'un point de vue plus resserré. Le patrimoine des Frac est dit « nomade [59]», notion d'autant plus importante avant 2013 que plusieurs des Frac en

[57] *In* DEYRIES-HENRY, Dorothée. « Collections actives, musées et institutions d'art contemporain en Rhône-Alpes », *Zéro Quatre*, printemps 2013.
[58] Œuvres nouvellement acquises mais pas nouvellement créées, à l'image de plusieurs œuvres de Ralph Eugene Meatyard.
[59] *Op. Cit*.

région ne disposaient pas d'un lieu propre et avaient donc une visibilité bien moindre, valorisée seulement au travers des expositions dans des lieux partenaires. En plus des expositions itinérantes, comme on l'a vu avec l'exemple d'*Abitacollection*, des expositions en milieu scolaire à visée pédagogique, les Frac mettent en place de nombreuses expositions dites « hors les murs ». Ces expositions ont lieu dans des lieux partenaires, qui accueillent l'exposition, tout en acceptant d'en laisser le commissariat et l'expertise technique et artistique au Frac.

Comme le souligne Dorothée Deyries-Henri[60], les collections entrent dans un système « à double temporalité ». D'un côté en effet, les œuvres d'art présentes dans les collections circulent – soit plus des deux tiers des œuvres qui sortent des réserves chaque année – et essaiment sur le territoire, lors d'événements ponctuels, lors desquels elles prennent un statut symbolique d'éphémère, de provisoire. Elles entrent également dans cette temporalité de la mouvance, du dynamisme, par le fait qu'elles soient réactivées au sein d'expositions différentes, selon des principes curatoriaux ancrés à une exposition donnée. On peut en effet faire dire beaucoup de choses à une œuvre, selon le contexte dans lequel on la place, selon la thématique sous laquelle on la justifie, selon les autres œuvres avec lesquelles on la fait entrer en résonnance[61]. Cette valorisation du discours éclipse l'œuvre elle-même, qui devient presque illustration d'un propos. Mise en relation avec d'autres œuvres, sous une autre bannière, l'œuvre exprime alors quelque chose de complètement différent, que l'on avait pas vu précédemment.

D'un autre côté, par le statut des collections par définition inaliénables, les œuvres représentent un instant figé, se font témoignage arrêté d'une époque donnée, d'une forme de création dans une temporalité bien définie. Les collections ne doivent pas être considérées uniquement comme de l'Histoire, de l'ordre du témoignage. Les acquisitions se font en principe sans arrière-pensée, c'est-à-dire dans l'optique de présenter un témoignage de la création contemporaine, qui soit le plus intéressant possible, mais qui est loin de se vouloir exhaustif. Ainsi, le but n'est (en principe) pas de constituer une collection ayant une cohérence, mais bien de varier les médiums, les

[60] *Op.Cit.*
[61] A ce sujet, voir l'article de Corinne Rondeau, « monogame », *Offshore*, numéro 33, octobre novembre décembre 2013.

thèmes, les artistes, les époques – quoiqu'il faille tout de même que l'artiste soit vivant et encore en activité. Les Frac n'explorent pas de thématique particulière[62], et n'en ont pas choisi une qui leur soit particulièrement chère et à laquelle ils se tiendraient. De même, le but n'est pas de constituer une nouvelle histoire de l'art récente, sans recul. Tout en apportant une vision globale sur la collection qu'il contribue à constituer, le comité d'acquisition se doit de s'attacher plutôt aux individualités. Les membres en changent d'ailleurs tous les trois à quatre ans au Frac Île-de-France, ce qui permet, comme on l'a vu plus haut, de varier les regards et les sensibilités.

Rendre visibles les collections, comme le prévoit le Frac Île-de-France avec le projet pensé en Seine-Saint-Denis, permet de contourner ce principe. Dans ce contexte, le visiteur sait qu'il va avoir affaire à un ensemble d'œuvres, issues de ces 30 dernières années, d'artistes devenus très connus ou au contraire tombés dans l'oubli le plus total, le tout à considérer dans sa globalité. Aucune scénographie ou pratique curatoriale dans ce contexte, les œuvres sont à prendre pour ce qu'elles sont, sans être « enjolivées » ou justifiées par un discours global ou une thématique. Les réserves d'une collection représentent également une forme d'envers du décor, que le spectateur se plaît à découvrir, comme un visiteur qui s'introduirait en coulisses sans y avoir été autorisé. Cela permet également de démystifier l'artiste, de ne plus le considérer comme un homme éclairé, au-dessus des autres - bien que cette posture ne soit plus d'actualité après l'hyper modernité - mais comme un personnage accessible, humain. L'art contemporain en verrait son image sans doute rehaussée.

Viendra un moment où il faudra poser la question de la mise en perspective historique de l'usage de ces collections, de la contemporanéité des collections. Est-il envisageable alors de remettre en question l'inaliénabilité des collections ? Dans le but d'éviter la muséification, de rester en permanence des structures mouvantes, élément primordial à leur survie, Les Frac, comme structures mobiles, proches du public, dynamiques, contribuent à faire connaître et à familiariser avec les notions-même « d'art contemporain ». Qu'en serait-il alors d'une structure qui fonctionnerait en somme comme un musée, avec les mêmes contraintes budgétaires de conservation,

[62] Sauf pour le Frac Centre, qui se concentre sur des œuvres explorant le rapport entre art et architecture, et pour le Frac Lorraine, qui a une grande collection d'œuvres immatérielles, conceptuelles et protocolaires.

mais surtout les mêmes risques de se couper de certains publics et de matérialiser des barrières symboliques que l'on sait difficiles à franchir ? Avec les accrochages locaux, en établissements scolaires, en région, sur le terrain, les Frac brisent ces barrières symboliques et amènent l'art contemporain dans le quotidien, selon la même dynamique que pour les commandes publiques d'œuvres. Un bâtiment, surtout s'il est monumental et détaché par rapport à un quartier, réactive ces barrières.

Les Frac doivent donc faire face à des risques inhérents à leur nature, et éventuellement repenser leur politique pour mieux s'adapter à l'avenir. Le risque est en effet d'une patrimonialisation des collections, posture qui engendrerait des coûts de gestion, de restauration, de conservation des œuvres d'une échelle beaucoup plus élevée à celle dont il bénéficie maintenant. La collection est par nature mouvante, puisqu'elle prend un visage différent à chaque nouvelle entrée d'un œuvre en son sein.

Le fait de collectionner des œuvres, dans notre contemporanéité, sous-entend également faire face à de nombreuses formes de dématérialisation des œuvres : comment collectionner, conserver des œuvres qui sont de plus en plus issues de commandes, ou dont il ne reste que les traces écrites, les vidéos, comme pour une performance ?

Avec la constitution d'une collection, mission majeure du Frac Île-de-France et de l'ensemble des Frac, c'est donc une structure hybride qui apparaît, mouvante, qui met en place des événements éphémères et changeants, mais qui doit aussi constituer une collection par définition immuable, statique. C'est tout le paradoxe des Frac, et de leurs collections, auxquelles ils donnent une dimension particulière en la faisant circuler le plus possible, au sein d'expositions toujours différentes. Comme on l'a vu, selon le contexte dans lequel elle sera présentée, le propos de l'exposition dans laquelle elle s'inscrit, une œuvre prend une signification particulière, se faisant l'écho d'un propos sans cesse en évolution. Les œuvres sont activées différemment, et montrent tout leur pouvoir d'interprétation, loin d'un aspect figé de la réception. La collection du Frac prend deux dimensions : celle des œuvres conservées en réserve, restaurées, constituant par essence un patrimoine ; et celle des œuvres en circulation, s'inscrivant au cœur d'expositions essaimées dans toute la région Île-de-France. Avec les prêts, en France ou à l'international, les œuvres deviennent encore plus mobiles, et

montrent leur capacité à s'inscrire dans des propositions différentes, déterminées selon le propos voulu par le commissaire d'exposition.

Notons également que le terme employé pour définir les Frac est celui de « fonds » et non de « collection ». Comme le souligne Nathalie Heinich[63], la notion de collection sous-entend que l'ensemble prend une certaine cohérence, à l'image d'un collectionneur particulier qui affectionne tel ou tel type d'œuvres, de medium, ou tel artiste, et va rechercher des œuvres à acquérir en fonction de cette affection particulière. Le fonds, lui, a plutôt une valeur symbolique de représentativité, et montre une volonté de constituer un ensemble qui irait piocher des œuvres toutes différentes, ayant pour unique point commun de figurer l'art de leur temps et d'être représentatives à la fois de leur époque, et d'un courant qu'elles illustreraient. *A priori*, les collections des Frac se construisent selon ces deux principes, dans l'idée de créer un ensemble représentatif mais qui aurait également une certaine cohérence. La dynamique du fonds rejette en partie une idée d'une collection fondée selon un parti-pris personnalisé, pour au contraire se rapprocher plutôt de l'idée d'un ensemble mouvant, qui change à chaque nouvelle entrée d'une œuvre. Les Frac doivent donc à la fois éviter la surreprésentation de certains courants ou artistes, pour ne pas être taxés de collectionneurs, dans un sens fétichiste du terme ; et en même temps ils s'efforcent d'éviter l'incohérence. Ce paradoxe peut être expliqué par le fait que les membres du comité d'acquisition changent régulièrement, que ceux-ci ne sont dans le comité que pour une période courte et déterminée, et qu'ils ont des statuts différents (artistes, commissaires indépendants, directeurs de structures…) afin de se rapprocher le plus possible d'une contemporanéité des sensibilités, d'un temps présent. Les œuvres acquises lors d'un comité à un moment donné sont également représentatives des sensibilités des personnes qui composent ce comité à ce moment donné.

Face au poids des œuvres et de la collection, les Frac tentent de rester des structures légères et mouvantes, pour éviter toute muséification. Ils doivent faire face à un risque majeur de patrimonialisation des collections, et rester réactifs pour continuer à s'ancrer dans le contemporain et être au fait de ce qui se joue au moment présent. Avec les nouveaux bâtiments de certains Frac en région, de nombreux coûts de gestion, de stockage, de restauration et d'administration vont apparaître. Ces coûts

[63] *In* HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1998.

compliquent la permanence de l'aspect laboratoire des Frac, et remet en question leur capacité à être dans la spontanéité et l'immédiateté. Le risque est que les Frac en région prennent du poids, et cannibalisent le tissu local en s'affirmant comme structures majeures de l'art contemporain sur le territoire et en aspirant les subventions, asséchant le reste du territoire. L'instabilité, la légèreté, sont des notions à connotation négative dans le milieu institutionnel, mais qui restent facteurs essentiels du renouvellement, de la communication, mais aussi du fonctionnement en réseaux. Les structures sont par nature en perpétuelle mutation, à la recherche de nouveaux projets, par nature les Frac sont mouvants pour être cohérents et doivent envisager l'avenir à la fois sur le court et sur le long terme, tout en répondant aux coûts engendrés par le poids qu'ils prennent.

Ainsi, on peut effectivement se questionner, en prenant en considération cette obligation de malléabilité, sur la pertinence de l'inaliénabilité des œuvres des collections des Frac. Ce principe, inclus dès la création des Frac dans leurs obligations, peut en effet être remis en question de par la nature même de ces structures et de leur champ d'action. Les collections s'alourdissent en effet chaque année en accueillant de nouvelles œuvres qu'il faudra stocker, restaurer, emballer, mouvoir lors des prêts… Autant d'éléments qui engendrent des coûts supplémentaires, et qui rendent les Frac plus « statiques ». Plus ceux-ci ont des budgets de fonctionnement lourds, plus il est difficile pour eux d'avoir une marge de manœuvre quant aux actions menées et d'avoir une liberté d'action sur le court terme. Le domaine de l'art est par essence volatile, et c'est un défi quotidien pour un Frac que de montrer qu'il a un patrimoine vivant. Certaines œuvres dorment au fond des collections sans jamais en sortir, d'autres émanent de jeunes artistes qui ont finalement changé de voie et ont complètement cessé de produire… Les Frac doivent accepter cet élément majeur de l'art contemporain qui fait qu'il est, précisément, contemporain, et qu'il ne permet donc aucune visibilité sur le long terme. Ancré dans le présent, la création artistique contemporaine doit être appréhendée avec spontanéité, parfois en prenant des risques, en initiant un intérêt pour un artiste peu représenté par les institutions, peu connu du public. C'est là tout le paradoxe du statut des Frac, qui sont à la fois outils institutionnels et vus comme tels par les artistes et les milieux artistiques alternatifs ; et en même temps précurseurs, prenant nécessairement des risques quant aux

œuvres achetées et aux expositions proposées. Ils contribuent ainsi à l'accoutumance du public aux créations artistiques actuelles, tout en proposant des artistes émergents et surprenants.

2) Les projets, soupape de la communication

C'est à travers l'événementiel et en montant constamment de nouveaux projets que le Frac peut exister, créer la discussion, générer un intérêt. Les projets, l'événementiel, constituent un pilier sur lequel s'appuyer pour se renouveler, et fonder des campagnes de communication.

Afin d'entrer en phase de projet, il faut tout d'abord adopter une conduite d'anticipation. Cette posture philosophique fait montre de la volonté de maîtriser le temps de façon prospective, symptôme de la modernité. Selon Jean-Pierre Boutinet[64], « les sociétés traditionnelles sont souvent sans projet voire même hors projet parce qu'elles éprouvent une certaine précarité dans leur mode d'existence, qui les empêche d'anticiper ». La fuite en avant caractéristique des sociétés en proie à la modernité leur permet en effet de se positionner comme anticipateurs. Le projet devient alors la preuve de cette volonté de véritablement maîtriser le temps, de façon prospective et en ayant l'impression d'un pouvoir d'action sur le futur. Les risques avérés de cette modernité toute-puissante sont d'être en quête perpétuelle d'un idéal, quête qui deviendrait à la fois chronophage et destructrice. De plus, un sentiment de toute-puissance peut émaner de cette posture moderniste, de cette prétention à maîtriser le futur.

La notion de projet a toujours joui d'une connotation positive, qui sous-entend que l'action menée va aboutir à un avantage que l'on pourra tirer de la nouvelle situation créée. Cette acception positive, issue également de la modernité du XXe siècle, souligne que tout projet mené l'est dans l'espoir d'en tirer un bénéfice. Ainsi, lorsqu'une structure culturelle monte un projet, celui-ci mobilise toujours des facteurs que l'on ne peut qu'anticiper et se présente toujours comme une voie vers un idéal, un objectif que l'on cherche à atteindre. Le concept d'efficacité devient alors sous-tendu par la notion de départ, de « projet positif ». En convainquant les pouvoirs publics, les mécènes, du bien-fondé d'un projet, du bénéfice sociétal, symbolique et culturel que l'on pourra en tirer, l'on peut ainsi obtenir des soutiens sur quelque chose qui n'est finalement qu'anticipation sur le futur. Le projet représente alors une « matérialisation

[64] *In* BOUTINET, Jean-Pierre. *Anthropologie du projet*. Paris : PUF, 1990, p.3.

de l'intention [65]», et se manifeste sous la forme de calculs prévisionnels, tableaux de budget, objectifs visés. Le projet exprime à la fois une réalité survalorisée et une idéalisation de ce qui fait toute condition humaine. Il réconcilie ainsi idéalisme et réalisme, en s'identifiant à la liberté que constitue toute anticipation, en s'appuyant sur des moyens concrets pour opérer. Cependant, contrebalançant cette connotation positive du projet, il nous faut souligner que le futur reste par essence indéterminé, et en ce sens apparaît comme une notion angoissante et problématique. Les structures culturelles sont en perpétuelle tension entre une apparente fermeté, une pleine confiance en ce qu'elles entreprennent, et la peur d'être abandonnées par leurs soutiens ou leurs partenaires, ou que le projet n'aboutisse pas pour une raison indépendante de leur volonté. L'anticipation que constitue le développement d'un projet constitue une prise de distance qui reste caractéristique de la nature humaine et des sociétés issues de la modernité. Le projet nécessite de « savoir pour prévoir[66] » et donc d'anticiper un environnement en perpétuel changement.

La tendance actuelle étant à l'individualisation des pratiques, à une fragilisation du temps qui se plonge dans une immédiateté permanente, l'enjeu est de parvenir à créer des projets rassemblant des énergies collectives, et s'ancrant dans un temps non-immédiat qui soit celui du moyen ou long terme. De plus, si « c'est le propre de toute culture de chercher à découper le temps selon un mode qui lui convienne »[67], alors chaque équipement culturel, en montant ses projets, va se conformer aux délais de rigueur, proportionnels à l'envergure du projet.

> « Lorsqu'il passe de la phase de conception à la phase de réalisation, le projet constitue-t-il un guide efficace à l'action, surtout lorsqu'on mesure les décalages, voire les failles, qui séparent ce qui a été projeté de ce qui sera par la suite concrétisé ? ».

Cela pose toute la question de l'incertitude de l'avenir, posture à laquelle sont confrontées toutes les structures subventionnées, surtout dans la conjecture actuelle de baisse généralisée des financements. Monter un projet, c'est donc à la fois prospecter positivement sur l'avenir, tout en acceptant de ne pas en maîtriser le

[65] *Op. cit.*, p.7.
[66] *Op. cit.*, p.117.
[67] *Op. cit.*, p.47.

dénouement. Paradoxalement, il y a donc à la fois maîtrise de l'avenir et acceptation du doute que celui-ci constitue par nature. Si le futur reste instable, que notre société entre de plus en plus dans une phase de doute, avec les désillusions créées par la crise, l'utilisation du projet est en augmentation constante. À cela on voit que le projet constitue une fuite en avant, permettant à la fois d'échapper à un présent déceptif, et de fonder ses espoirs dans un « ailleurs, plus tard » qui serait source d'optimisme. La société construite autour même de la notion de projet devient une société postmoderne.

Il y a également un certain paradoxe à rapprocher la notion de projet de la notion d'espace. Parce qu'il y aurait maîtrise du temps, il y aurait alors maîtrise de l'espace ? Par nature, le projet s'approprie un espace, si celui-ci est le théâtre d'une succession de projets différents, est-ce que ceux-ci ne perdent pas quelque part leur essence, leur « innocence », et ne deviennent-ils pas que de pâles copies des projets précédents ? Un projet n'a cependant pas besoin d'être construit à partir de zéro pour avoir une légitimité, et peut être issu d'une réadaptation, d'une réinterprétation d'un projet déjà mené.

Au sein d'une structure culturelle, le projet a valeur de véritable légitimation de l'activité de la structure, matérialisant sa ligne directrice et ses valeurs. À partir des bases de leurs missions et de leur nature même, les Frac bâtissent donc des projets ayant pour conséquence – et but – diffus de valider leur existence même, de légitimer l'ensemble de leurs actions et décisions. Un ensemble de projets séparés, regroupés sous une même bannière, va ainsi créer un tout cohérent faisant montre de la politique du lieu. Chaque projet exprime en complément des choix, puisqu'il se fait le marqueur de tel ou tel élément de l'ensemble de la ligne directrice de la structure. Rattaché par les racines à un support commun, le projet d'une structure culturelle s'échappe ensuite pour manifester la singularité et la mise en avant d'un ingrédient bien précis, d'une valeur reliée à ce qu'exprime le projet. Ce qui fait souvent la valeur et l'originalité du projet, c'est cette façon de s'échapper du socle de valeurs communes et d'exprimer une idée créative. Le projet prend aussi la forme d'un renouvellement, et devient la caution « réactivité » ou « nouvelle jeunesse » d'une structure, qui évite ainsi de tomber dans un éternel recommencement et se montre dynamique. La valeur symbolique prend alors une importance considérable, elle est sous-tendue par tous les

éléments constitutifs du projet. On peut prendre pour exemple concret de cette notion la convention partenariale signée par le Frac Île-de-France avec le parc culturel de Rentilly. Le projet, d'abord architectural et artistique, prend une dimension beaucoup plus fonctionnelle par la suite puisque le château de Rentilly a vocation, dans cette convention, à accueillir des expositions menées par le Frac Île-de-France et à devenir l'une de ses « antennes », l'un de ses lieux d'exposition au même titre que le Plateau. Dans cette ébauche, le parc culturel perd en quelque sorte son identité de base, en se rattachant au Frac qui va faire montre de son expertise en matière d'art contemporain et du montage d'expositions, tout en se faisant relais auprès de son public à l'échelle locale. La réalisation se fait véritable vitrine des engagements du Frac – et de la Région, principal soutien sur cette action – et permet de drainer, notamment grâce à la renommée de l'artiste, une légitimité renforcée et une image forte, le montrant comme lieu phare de l'art contemporain, répandu sur son territoire, capable de créer des partenariats forts avec des lieux d'envergure et apte à prendre des engagements sur le long terme tout en se renouvelant. Le projet devient symptomatique de la capacité du Frac à se renouveler, à mobiliser ses équipes, et à faire montre de son imagination en terme de développement. Ce plan prend également une dimension toute différente au regard de la concurrence, face à la nécessité de se renouveler en permanence pour gagner le public, mais aussi les journalistes – qui suivent de près l'évolution des structures – et les mécènes.

La question de la durée de vie des projets se pose alors, ou plutôt celle de leur légitimité dans le temps. On l'a vu avec le Centre Pompidou mobile, une idée devient vite obsolète, surtout une fois qu'elle a été récupérée ou remaniée par d'autres structures qui reprennent potentiellement le même concept. Difficile alors de faire parler d'un projet qui a déjà vu le jour, certes sous d'autres formes, dans d'autres circonstances, avec des acteurs différents, mais en restant dans la même ligne de valeurs constitutives. Pour reprendre notre idée, le plan à Rentilly prend une valeur à la fois architecturale et artistique. D'un point de vue architectural, il s'agit de l'appropriation d'un espace, d'une construction autour d'un bâtiment déjà existant, prenant en considération son histoire, ses contraintes, l'espace - ici, le parc - dans lequel il s'inscrit. Ici le projet prend nécessairement en compte l'architecture déjà existante, et l'enveloppe de sa créativité et de sa nouveauté, en lien avec une visée de

renouveau, notion positive qui entoure le projet. Le fait que le projet mené à Rentilly soit également artistique lui fait perdre les oripeaux des contraintes architecturales pures. Cela lui donne une plus grande liberté, et permet de jouer sur le caractère inédit de l'action menée tout en arguant de la légitimité donnée par cet aspect artistique du plan. Plus clairement, un projet purement architectural aurait à focaliser sur d'autres éléments contraignants, tels que le rattachement à tel ou tel courant architectural par exemple, ou la reprise de tel ou tel motif développé par un architecte lors de projets précédents. Le fait que le projet soit l'œuvre d'un artiste, associé à un cabinet d'architectes et à un scénographe le libère de toute filiation et lui permet d'exprimer une créativité qui donne au projet son authenticité et son côté inédit. Il s'affranchit ainsi des traditions architecturales, et des symboliques liées aux motifs ou aux techniques. De plus, il s'agit d'un dessein qui est à la fois continuité – en se réappropriant le bâtiment historique – et rupture, véritable création artistique. En cela, ce qui se fait à Rentilly réunit passé, présent et futur, et répond aux contraintes communicationnelles du projet. L'on pourrait également souligner, avec le plan de Xavier Veilhan de recouvrir le château de Rentilly de plaques de miroir, la portée symbolique qu'a ce projet dans le contexte de notre réflexion : le miroir, et la symbolique spatiale et temporelle qu'il sous-tend, comme architecture à part entière.

Ce projet prend cependant dans le même temps une valeur de projet politique, notamment à cause des échéances des élections municipales en 2014, régionales en 2015. Le statut d'organisme associé du Frac l'empêche en principe de mener des projets qui sortent de l'ordinaire[68], qui pourraient influer sur la campagne électorale à venir. Les enjeux de pouvoir prennent le pas sur cette course au projet qui fait, par un concours de circonstances, tomber le programme d'envergure du Frac Île-de-France à un moment où il n'a pas le droit - dans un sens juridique - de faire parler de lui dans le cadre d'une action inédite.

Par définition, les projets menés par le Frac Île-de-France ont des objectifs de réalisation symbolique et une visée opératoire. Liant une valeur symbolique à des objectifs d'efficacité - notamment concernant les impacts en terme de fréquentation pour les expositions - , les programmes événementiels sont symptomatiques de la

[68] Voir à ce sujet la note juridique communiquée par la Région Île-de-France, annexe 17

ligne de conduite adoptée par une structure culturelle tout en se faisant le marqueur de leur efficacité.

Dans le cadre de projets pédagogiques ou à destination des publics scolaires, la réalisation de l'intention n'est que peu matérialisée par opposition aux projets de type architecturaux ou artistiques, tels que les expositions ou le projet de réhabilitation du château de Rentilly, comme on vient de le voir. Le plan pédagogique et les actions menées en son nom restent diffuses, ne donnant que rarement lieu à un rendu matériel. De même, toute évaluation de l'efficacité ou du bon déroulement d'un projet de type pédagogique reste subjective et aléatoire, ne pouvant prendre la forme que de retours et remarques de la part de l'artiste qui intervient en milieu scolaire – par exemple – ou des élèves qui ont suivi le programme. Cela rejoint une problématique déjà évoquée, qui est celle de l'évaluation : dans ce cadre, l'évaluation vient du meneur du projet, soit la structure elle-même en interne, qui tente de tirer les conclusions du projet mené et surtout des façons de mener ce projet.

Les projets de type pédagogique ou de médiation restent des plans courants, qui n'ont pas l'envergure et l'image de projets architecturaux, mais qui par leur constance et leur professionnalisme, n'en sont pas moins les marqueurs et les témoins de l'efficacité des actions du Frac. Ce n'est plus la singularité du dessein ou même son inscription dans une ligne directrice plus globale qui fait la valeur de ce projet, mais bien son existence même, et le fait qu'il mobilise des acteurs venus de milieux différents. Même si les projets ponctuels en milieu scolaire ne sont que les conséquences d'une politique plus globale, ils restent des actions au plus près des publics et, de par leur diffusion – dans le sens de diffus – ils restent difficiles à évaluer, mais aussi à mettre en avant. En effet, toute structure culturelle mène aujourd'hui de nombreux projets en direction des milieux scolaires, sur tous les territoires et avec des acteurs locaux. Le fait de mener des projets éducatifs et de médiation, en soi, n'a pas d'originalité, et ne peut pas être mis en avant par les structures dans leur plan de communication car cela ne montre pas le fait qu'elles se démarquent des autres ou pensent des projets inédits. Cependant, il importe de faire valoir ces projets de façon globale, dans le cadre d'une politique, d'un ensemble de valeurs pédagogiques qui montrent la volonté de la structure de s'investir dans ce champ précis de la société. Cela dit, tout en restant dans le champ « classique » des projets menés par de

nombreuses structures culturelles, les actions pédagogiques restent différentes des actions menées dans le cadre purement scolaire, et en cela, permettent l'implication de professionnels de milieux artistiques en partenariat étroit avec des professionnels du milieu éducatif.

Conclusion

Les quelque 25 000 œuvres acquises par les Fonds régionaux d'art contemporain participent d'une approche ambitieuse et sélective des propositions artistiques les plus avancées produites depuis les années 60, par des artistes venus des cinq continents. Au sein de ces vingt-trois entités, autant d'orientations et de regards distincts sur l'art actuel s'expriment au travers des politiques d'acquisition impulsées par chaque directeur, dans le cadre du projet artistique et culturel qu'il porte. Attentives aux créations artistiques émergentes ou développées à partir d'un intérêt aiguisé pour un champ spécifique de l'activité artistique, des dominantes et des singularités plus ou moins fortes structurent des ensembles constitués de 200 à 3000 œuvres : peintures, sculptures, dessins, photographies, vidéos, installations, maquettes d'architecture… issus d'artistes français pour la moitié d'entre eux.

Le Frac Île-de-France s'intègre dans cette ligne artistique, tout en étant confronté à des circonstances particulières, du fait de son emplacement, de ses missions, de sa nature. Son évolution depuis sa création en 1983 montre que le concept de départ a vocation à changer, et qu'une certaine malléabilité est nécessaire pour le Frac, qui doit être à la fois réactif et facilement adaptable. En se positionnant comme force de proposition, monteur de projet, générateur de partenariats, initiateur de dynamiques, le Frac affirme son assise sur le territoire francilien, en tant qu'expert de l'art contemporain et des moyens d'en activer la diffusion et la compréhension par le plus grand nombre.

Alors, si le territoire francilien est en effet riche de propositions culturelles, il n'y a que peu d'institutions qui osent s'implanter hors de Paris, à l'instar du MAC/VAL. Les lieux d'art contemporain en Île-de-France sont en effet pour la plupart soit des initiatives privées, soit nées d'associations. Les pouvoirs publics ont encore des difficultés à considérer les autres départements qui composent l'Île-de-France comme des territoires accueillants, et les initiatives du Frac dans sa région d'action sont regardées d'un œil au mieux indifférent, au pire méfiant par les politiques qui ont tendance à se laisser entraîner à penser en terme de dichotomie Paris-banlieue. Ce sont ces postures que le Frac se doit de dépasser, en s'inscrivant dans une dynamique

du projet, en proposant non seulement de nouvelles actions pour se renouveler, tout en développant le spectre de ses missions, mais aussi en s'ouvrant au dialogue avec de nouveaux acteurs. Cette ouverture, ces échanges, sont le terreau nécessaire à l'élaboration de projets efficaces auprès des publics, sur le long terme et dans une logique de proximité. L'adaptation au territoire, qu'il soit urbain ou rural, et surtout aux publics, reste primordial pour permettre la longévité d'une structure et sa reconnaissance par ses pairs et par le public, adepte ou non.

Rappelons que les Frac, depuis 30 ans, représentent une spécificité française. Le maillage qu'ils mettent en œuvre dans tout le pays révèle cette volonté de mener l'art vers le public. La mission de diffusion et de sensibilisation des Frac semble donc être devenue le fer de lance de ces structures, qui cultivent le nomadisme et la malléabilité. Grâce à leur constitution en réseau, les Frac peuvent se permettre de rester des structures de taille et d'envergure intermédiaires, à mi-chemin entre un musée, qui représenterait symboliquement l'institution, et les centres d'art ou associations qui proposent des expositions d'art contemporain. De même, ils peuvent rester ces agents mobiles, tant sur le plan géographique que sur le plan du contenu. Cette malléabilité est grandement facilitée par la force indéniable que constitue le fonctionnement en réseau. Même si chaque Frac est maître de son destin et de ses actions dans sa région et sur son territoire, il bénéficie du soutien implicite des autres Frac, et son image est valorisée par l'assise symbolique, la reconnaissance et la légitimité que procurent l'existence et les actions des autres Frac du réseau. La prise de risque est moins grande, surtout depuis 2013 et les 30 ans des Frac, anniversaire qui a contribué à faire connaître les Frac – notamment grâce à l'inauguration des nouveaux bâtiments pour cinq d'entre eux – et l'ensemble de leurs actions. Cette visibilité acquise ouvre de nouvelles possibilités pour ces structures, qui se sont ainsi mieux fait connaître du grand public, montrant l'étendue de leurs actions hors-les-murs, dites souterraines.

Pour le Frac Île-de-France, hormis les 30 ans, c'est bien le projet « multi-sites » qui en fait un acteur de plus en plus profondément engagé sur son territoire. Le Frac Île-de-France a su garder son ancrage parisien, et se tourner ainsi vers les autres structures d'art contemporain parisiennes, tout en valorisant son attachement au territoire, ne tournant pas le dos aux banlieues. Le Frac a ainsi une étiquette

institutionnelle, collée par son lien étroit avec la Région, mais il parvient à s'en débarrasser grâce à son ancrage quotidien et son investissement sur le long terme sur le territoire.

Bibliographie

Sur la décentralisation

BAGUENARD, Jacques. *La décentralisation*. Paris : Que sais-je ?, 2004.

GREFFE, Xavier. *La décentralisation.* Paris : La découverte, 2005.

LAURENT, Philippe. *Décentralisation ; en finir avec les idées reçues*. Paris : Lextenso éditions, 2009.

Sur les politiques publiques

Evaluer la qualité et la performance publiques. Paris : La documentation Française, collectif piloté par Paul Emaer, 2006.

DE JOUVENEL, Hugues. *La démarche prospective.* Paris : Futuribles, 2004.

MOREAU DEFARGES, Philippe. Les institutions européennes. - Paris : Armand Colin, 2005, 246 p.

MOULINIER, Pierre. *Les politiques publiques de la culture en France.* Paris : Que Sais-je ?, PUF, 5e édition, 2010.

PFLIEGER, Sylvie. *Cultures européennes et identités parisiennes.* Paris : Cahiers du GEPECS (Groupe d'Etude Pour l'Europe de la Culture et de la Solidarité), sous la direction de Bernard Valade, Librairie l'Harmattan, 2006.

Sur l'art contemporain

GELL, Alfred. *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*. Paris : Les presses du réel, 1997. Collection Fabula 327 pages.

HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*. Paris : Éditions de Minuit, 1998.

JIMENEZ, Marc. *La querelle de l'art contemporain.* Paris : Gallimard, 2005.

QUEMIN, Alain. *L'art contemporain international, entre les institutions et le marché (le rapport disparu).* Paris : éd. Jacqueline Chambon, 2002.

L'art dans sa relation au lieu, actes du colloque, IUFM de la Martinique, 2007, organisé par le centre d'études et de recherches en esthétique et arts plastiques, sous la direction de Dominique Berthet

Penser la ville par l'art contemporain, sous la direction d'Ariella Masboungi, Paris : Éditions de La Villette, 2004.

Sur la communication et les médias
CORNU, Daniel. *Journalisme et vérité : l'éthique de l'information au défi du changement médiatique.* Paris : Labor et Fides, 2009.

D'AMEIDA, Fabrice & DELPORTE, Christian. *Histoire des médias en France : de la Grande Guerre à nos jours*. Paris : Flammarion (Champs), 2e édition, 2010.

DELPORTE, Christian. *Les journalistes en France (1880-1950) : naissance et construction d'une profession.* Paris : Le Seuil, 1999.

EVENO, Patrick. *La presse quotidienne nationale : fin de partie ou renouveau?.* Paris : Vuibert, 2008.

GABSZEWICZ, Jean. *La concurrence imparfaite*. Paris : La Découverte, 2003.

MATTELART, Armand. Histoire de la société de l'information. - Paris : La Découverte, 2003, 124 p.

NEVEU, Erik. *Sociologie du journalisme*. Paris : La Découverte, 3e édition, 2009.

RIEFFEL, Rémy. *Que sont les médias ?*. Paris : Folio actuel, 2005.

RUELLAN, Denis. *Le Journalisme ou le professionnalisme du flou.* Grenoble : PUG, 2e édition, 2007.

SANTO, Manuel Viriato & VERRIER, Pierre-Eric. *Le management public*. Paris : Que Sais-je ?, 2007.

TOUSSAINT-DESMOULINS, Nadine. *Economie des médias*. Paris : PUF, Que Sais- je (n°1701), nouvelle édition octobre 2006.

ZÉMOR, Pierre. *La communication publique*. Paris : PUF, 2008.

La communication, état des savoirs, coordonnée par Philippe Cabin et Jean-François Dortier, Paris : Éditions sciences humaines, Seuil, 2008.

La communication dans l'espace régional et local, sous la direction d'Albert Mabileau et André-Jean Tudescq, Bordeaux : CERVL Bordeaux, 1990.

AUTRES

BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation*. Paris : Denoël, 1970. Folio Essais, 317 pages.

BENHAMOU, Françoise. *L'économie de la culture.* Paris : Repères, n°192, 2011.

BOUTINET, Pierre. *Anthropologie du projet*. Paris : PUF, 1990.

COMETTI, Jean-Pierre. *Art, représentation, expression.* Paris : PUF, 2002.

CUSSET, François. *La décennie, le grand cauchemar des années 1980*. Paris : La Découverte poche, 2006.

DERRIDA, Jacques. *La dissémination*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

SIMMEL, Georg. *Philosophie de l'argent*. Paris : PUF, 1987.

SZEEMAN, Harald. *Écrire les expositions*. Bruxelles : La lettre volée, 1996.

ARTICLES

Le Monde, « Menacées par les crues, les réserves du Louvre vont migrer à Lens », 2 octobre 2013.

Les Inrockuptibles, « La mixité sociale à Paris est une notion hypocrite », septembre 2012.

CASTELAIN, Jean-Christophe. « Frac forward ». *The Art Newspaper*, juin 2013.

CUIR, Raphael. « L'artiste en territoire de concurrence et d'inégalité ». *Art Press*. Novembre 2013, n°405, entretien avec Pierre-Michel Menger, p.56-60.

DE JARCY, Xavier. « C'est quoi, le postmodernisme ? : L'éloge du désordre ». *Télérama*. 7 décembre 2011, n° 3230, p.45-49.

DEYRIES-HENRY, Dorothée. « Collections actives. Musées et institutions d'art contemporain en Rhône-Alpes ». *Zéro Quatre*, printemps 2013, n°12, p.8-11.

FERRY, Luc. « Fric-Frac : les impostures de l'art contemporain ». *Le Figaro*, 16 mai 2013.

GUILLEMINOT, Adrien. « La revanche des Frac ». *Arts magazine*, mars 2013, p.8-10.

HASQUENOPH, Bernard. « Ahae à Versailles, le privilège de l'argent », *louvrepourtous.fr*, 29 août 2013.

HASQUENOPH, Bernard. « Publi-expositions, des expos publicitaires dans les musées », *louvrepourtous.fr*, 17 novembre 2013.

HASQUENOPH, Bernard. « Centre Pompidou mobile, l'illusion du succès », *louvrepourtous.fr*, 4 mars 2013.

JOLY, Patrice. « Les chemins de l'émergence 3 : les lieux indépendants ». *Zéro Deux*, été 2013, n°66, p.53-62.

LEQUEUX, Emmanuelle. « Les 30 ans des Frac. Une richesse nationale ». Cahier du *Monde*, 24 avril 2013, n°21232.

MAHLSTEIN, Laura. « Mise en scène. L'art actuel et ses lieux d'exposition ». *Zéro Deux*, été 2013, n°66, p.46-52.

PASCAUX, Fabienne. « Aurélie Filippetti : 'La décentralisation dramatique ne doit pas se traduire par un immobilisme' », « La réponse de Télérama ». *Télérama*, 6 juillet 2013.

RIOUX, Christophe. « Les gares s'habillent en Frac ». *Le Quotidien de l'Art*, 5 juillet 2013.

RONDEAU, Corinne. « Monogame ». *Offshore*, octobre novembre décembre 2013, n°33, p.3-4.

TOBELEM, Jean-Michel. « Le musée est-il...une entreprise comme les autres ? », *louvrepourtous.fr*, octobre 2006.

WEBOGRAPHIE

www.frac-platform.com

www.fracidf-leplateau.com

www.lescollectionsdesfrac.com

www.lescollectionsdesfrac.fr

Annexes

Annexe 1 – Circulaire de 1982 du Ministère de la Culture

Annexe 2 – Extrait du bulletin officiel de janvier-février 2002

Annexe 3 – Organigramme de l'équipe du Frac Île-de-France

Annexe 4 – Cartographie des Frac

Annexe 5 – Plan du Plateau

Annexe 6 – Exemple de document de communication : le carton d'invitation pour l'exposition de Ryan Gander

Annexe 7 – Extrait du dossier de presse *Les Pléiades, 30 ans des Frac*, Texte d'Aurélie Filippetti, ministre de la Culture et de la Communication.

Annexe 8 - Extrait du dossier de presse *Les Pléiades, 30 ans des Frac*, Calendrier des Pléiades

Annexe 9 – Indicateurs pour la Région Île-de-France, 2009-2012

Annexe 10 – Indicateurs CRIF, hiérarchie & arborescence

Annexe 11 – Communiqué de presse *Abitacollection*, 2012

Annexe 12 – Visuel pour *Abitacollection*, 2012

Annexe 13 - Communiqué de presse du Centre Pompidou Mobile – 1999

Annexe 14 – texte de Bernard Goy sur la collection du Frac Île-de-France (source : www.fracidf-leplateau.com)

Annexe 15 – Répartition des œuvres dans le cadre de la diffusion de la collection (source : rapport d'activité 2012)

Annexe 16 – Information sur les acquisitions en 2012 (source : rapport d'activité 2012)

Annexe 17 - Note juridique sur le droit de réserve en période électorale (source : région Île-de-France)

Annexe 1 – Circulaire de 1982 du Ministère de la Culture

Annexe 10

Ministère de la Culture

CATION AUX ARTS PLASTIQUES

27, avenue de l'Opéra
75001 PARIS

tél. 261.56.16

03 SEP. 1982
POUR INFORMATION

LE MINISTRE DE LA CULTURE

A

MM. LES DIRECTEURS REGIONAUX DES AFFAIRES CULTURELLES

OBJET : Fonds Régionaux d'Acquisition d'Oeuvres d'Art Contemporain.

J'ai l'honneur de vous informer qu'un crédit de 22 MF a été ouvert au titre du budget de 1982 pour la création des Fonds Régionaux d'Acquisition d'Oeuvres d'Art Contemporain.

L'objet de cette note est de vous préciser les objectifs, l'organisation et le fonctionnement de ces fonds qui constituent l'un des volets de la nouvelle politique de décentralisation dans le domaine des Arts Plastiques et dont vou assurerez la gestion tant sur le plan administratif que financier.

Le montant des crédits mis à la disposition de chaque région sera fix en fonction de la population, du niveau actuel des efforts accomplis dans le domain des Arts Plastiques et de la nécessité de contribuer au rattrapage des inégalités constatées entre certaines régions.

Chaque fonds sera alimenté à parité par la Région et l'Etat.

1 - OBJECTIFS

La mise en place des Fonds Régionaux d'Acquisition d'Oeuvres d'Art a pour objectif :

A - Le développement et la diffusion de toutes les formes de la création contemporaine : les fonds régionaux sont destinés à la constitution de collection de peintures, sculptures, photographies, oeuvres d'art graphique, oeuvres d'art décoratif, objets d'artisanat d'art, sans aucune exclusive.

Les comités d'achat devront veiller à ce que la photographie, l'art graphiq et les métiers d'art soient bien représentés.

B - Une politique d'acquisition originale. Chaque région définira sa politique d'acquisition. Elle pourra faire appel à des artistes de la région, des artistes d'autres régions ou des artistes étrangers. Une concentration des achats sur les artistes d'une seule région serait excessive.

Ces fonds régionaux ouvriront une faculté nouvelle de constitution de fonds d'oeuvres d'art contemporain s'ajoutant aux possibilité actuelles du Fonds National d'Art Contemporain auxquelles les Conseillers Artistiques Régionaux et les conservateurs des musées classés et contrôlés peuvent faire appel, tant pour des achats que pour des prêts d'oeuvre

Le versement des subventions correspondant aux fonds régionaux devra s'accompagner de l'octroi, par les collectivités locales, départementales ou régionales, de subventions substantielles s'ajoutant à celles de l'Eta

C - La sensibilisation du public des régions aux formes contemporaines des Arts Plastiques en assurant aux oeuvres acquises la diffusion la plus large : expositions itinérantes, prêts à des collectivités locales, animation ayant ces oeuvres pour support, mises en dépôt dans les musées, des espaces publics, des lieux culturels...

II - ORGANISATION

L'organisation du Fonds Régional d'Acquisition d'Oeuvres d'Art Contemporain sera précisé dans la convention de développement culturel signée par l'Etat et la Région.

Les crédits seront délégués aux Commissaires de la République afin d'être mis à la disposition des Directions Régionales des Affaires Culturelles.

Les achats des oeuvres seront effectués après avis d'un "Comité d'Achats" composé de personnalités scientifiques ou artistiques désignées d'un commun accord par la région et le Ministère de la Culture (et comprenant, à titre d'exemple, des élus, des conservateurs de musées d'art contemporain, des critiques d'art, des artistes, des universitaires, le conseiller artistique régional).

Vous devrez veiller avec vigilance au respect des objectifs de ce fonds tels qu'ils sont définis ci-dessus (conservation des oeuvres, diffusion et circulation des oeuvres, prêts et mises en dépôt).

.../...

III - PROCEDURE FINANCIERE

Vous assurerez le secrétariat du Comité d'Achats, ferez les procès-verbaux de ses réunions et procéderez, en conséquence, au mandatement des subventions nécessaires.

Cette procédure sera soumise au contrôle a priori du Trésorier Payeur Général qui veillera préalablement à l'engagement de la subvention, au respect des règles ainsi définies et à la régularité des pièces justificatives fournies.

IV - FONCTIONNEMENT

Le fonctionnement du Fonds doit être financé par le Conseil Régional sur des crédits propres à la région.

L'Etat pourra accorder, le cas échéant, des aides au démarrage.

La liaison entre le Fonds National d'Acquisition d'Oeuvres d'Art Contemporain et les Fonds Régionaux sera établie par le Conseiller Artistique Régional.

Dans le même esprit, un système documentaire informatisé regroupant les oeuvres acquises par les Fonds Régionaux et celles achetées par le Fonds National, sera mis en place par la Délégation aux Arts Plastiques pour faciliter la coordination des politiques d'achats.

J'attire votre attention sur l'urgence que présente la mise en place des Fonds Régionaux d'Acquisition d'Oeuvres d'Art Contemporain et la constitution des Comités d'Achats afin que la consommation des crédits délégués puisse se faire dans les meilleurs conditions.

Jack Lang

Le Contrôleur Financier

Signé : Pierre BRETON

Annexe 2 – Extrait du bulletin officiel de janvier-février 2002

DELEGATION AUX ARTS PLASTIQUES

Circulaire n° 2002/006 du 28 février 2002 relative aux fonds régionaux d'art contemporain.
La ministre de la culture et de la communication
à
Madame et messieurs les préfets de région
A l'attention de mesdames et messieurs les directeurs régionaux des affaires culturelles

Initiés par le ministère de la culture, les FRAC ont été institués par la circulaire du 3 septembre 1982 sur la base d'un partenariat entre l'Etat et les régions et selon les principes fondamentaux qui en font un des points d'appui essentiels de la politique de soutien à la création et à la diffusion de l'art contemporain.

Près de 20 ans après leur création, plusieurs enseignements peuvent être tirés de l'expérience acquise.

Les FRAC ont su constituer un patrimoine contemporain de haut niveau, représentatif de la création dans toute sa richesse, tout en favorisant l'émergence d'une jeune génération d'artistes.

La diffusion de leurs collections, leur circulation à travers les expositions, leur connaissance grâce aux publications, ont contribué à l'élaboration d'un modèle original qui s'est déployé en tenant compte des différents contextes régionaux.

La diversité des projets artistiques et des collections réunies, la vitalité du partenariat avec les régions constituent des atouts, qu'ils faut préserver et traduire

dans une politique contractuelle en s'appuyant sur les dispositions de la charte des missions de service public des institutions de l'art contemporain de novembre 2000.

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

1. Les missions

1.1. La constitution d'un patrimoine public d'art contemporain

La première mission des FRAC consiste en la constitution d'un patrimoine public d'art contemporain dans chaque région.

Elle se traduit par l'acquisition d'œuvres d'artistes vivants, représentatives des orientations les plus actuelles de la création tant du point de vue régional, que national et international.

Les œuvres acquises par les FRAC ont, quel que soit le statut du FRAC, une destination de service public comme toute collection publique d'œuvres d'art. Il importe donc qu'elles en aient aussi les caractéristiques, et notamment celle de l'inaliénabilité. C'est pourquoi, il convient de veiller à ce que, dans le cas où les œuvres ne relèveraient pas de la domanialité publique, c'est notamment le cas des FRAC sous régime associatif, les statuts du FRAC contiennent une clause prescrivant l'inaliénabilité des œuvres constituant la collection.

La constitution d'un FRAC en établissement public de coopération culturelle prévu par la loi 2002-6 du 4 janvier 2002, permettra notamment de donner aux collections une sécurité juridique supplémentaire, ces collections bénéficiant ainsi des deux conséquences attachées à la domanialité publique : l'inaliénabilité et l'imprescriptibilité des œuvres qui la composent.

Ce nouveau statut permettra aussi une clarification du partenariat entre l'Etat et la région. Dans ce cas, en ce qui concerne les œuvres antérieurement acquises sous statut associatif, il conviendra qu'elles fassent l'objet d'une dévolution à l'établissement public approuvé par l'assemblée générale de l'association afin d'intégrer le patrimoine de l'établissement et de bénéficier du régime de domanialité publique.

1.2. La diffusion

Comme l'indiquait la circulaire du 3 septembre 1982, les collections des FRAC sont destinées à être diffusées et présentées au public pour le sensibiliser aux formes contemporaines de la création.

La politique de diffusion des FRAC s'appuie sur leurs deux spécificités que sont la mobilité des collections et la prépondérance des actions hors les murs.

Il est par ailleurs nécessaire que des conventions favorisant un réseau de diffusion de la collection sur l'ensemble du territoire régional soient établies en partenariat avec les collectivités territoriales concernées.

1.3. La pédagogie

La mission pédagogique du FRAC implique la programmation régulière d'actions de sensibilisation et de formation vis à vis des publics, notamment dans le cadre de la coopération avec l'éducation nationale.

Il importe également que le FRAC soit inscrit, par le biais de conventions, dans les nouveaux dispositifs de coopération de la loi d'orientation et d'aménagement durable du territoire du 25 juin 1999.

2. Le projet d'établissement

Il s'articule autour du projet artistique et culturel, et s'appuie sur des équipements et des moyens humains adaptés.

2.1. Le projet artistique et culturel

Le projet artistique et culturel est un élément fondamental de l'activité du FRAC. Il comporte une vingtaine de pages au moins et détermine les orientations du FRAC pour trois ans. Il est élaboré par le directeur du FRAC, auquel vous apporterez le concours de vos services dans la phase de réflexion et de formulation des propositions. Le projet est ensuite présenté par le directeur à l'organe délibérant pour approbation. Il est souhaitable qu'il fasse l'objet d'une communication ou d'une publication et qu'il soit rédigé dans un style concret et programmatif.

Ce document contient trois volets : la collection, la diffusion, la pédagogie.

Vous veillerez à ce qu'il comporte la définition d'objectifs précis, si possible chiffrés et planifiés dans le temps, qui permettront de procéder à son évaluation, et qu'il indique les moyens nécessaires à sa mise en œuvre.

La collection

Les collections des FRAC constituent des entités spécifiques. Il importe désormais de renforcer leur cohérence.

Le projet de collection est une dimension essentielle du projet artistique et culturel du FRAC. Il doit s'attacher à respecter la diversité des pratiques contemporaines sans exclusive. Il s'appuie sur l'analyse de la collection

existante et se développe autour des ensembles et sous-ensembles qui la constituent.

L'affirmation du caractère contemporain des achats n'exclut pas pour autant que les FRAC procèdent, à l'occasion, à des acquisitions de pièces ayant acquis un caractère historique, dès lors qu'il s'agit d'œuvres s'inscrivant précisément dans la ligne d'acquisition poursuivie et dont l'entrée dans la collection renforce la cohérence et l'intérêt.

Le document s'appuie sur l'étude de la collection pour analyser les possibilités de son enrichissement et en développer la spécificité.

Il identifie l'originalité de la collection par rapport aux autres collections publiques. Il situe la collection dans le champ de l'activité artistique contemporaine nationale et internationale, sans omettre le niveau régional, et précise les orientations artistiques à développer avec le comité technique.

Il contient également un bilan des conditions de conservation de la collection en vue de les améliorer ou de les adapter aux principes muséographiques, et indique les restaurations à envisager.

La diffusion

La diffusion s'appuie prioritairement sur la mise en valeur de la collection et son appropriation par les publics.

Le programme de diffusion prend en compte l'ensemble des potentialités régionales afin de valoriser la collection auprès des publics. Il doit faire apparaître les différents partenaires régionaux et s'attacher à développer des actions concertées sur l'ensemble du territoire, en tenant compte de la richesse des ensembles de la collection, de leurs possibilités d'exposition, de la lisibilité des contenus artistiques. Il prévoit une diffusion régulière auprès des établissements scolaires.

Il traite aussi de la programmation des actions du FRAC dans son espace spécifique.

La politique de diffusion s'appuie d'abord sur les institutions culturelles de la région engagées dans le domaine des arts plastiques : musées, centres d'art, écoles d'art ou d'architecture, universités, lieux associatifs, galeries aménagées dans des établissements d'enseignement... Cette politique n'est pas exclusive, et il est souhaitable, pour élargir le champ des publics, de rechercher des partenaires et des lieux qui ne sont pas habituellement dédiés à l'art contemporain, sous réserve que la sécurité des œuvres et du public soient garanties.

Au-delà des expositions temporaires, les dépôts constituent l'un des moyens de la politique de diffusion. Ils devront être conçus de manière à faire sens par rapport aux collections de l'institution bénéficiaire, tout en donnant une lisibilité à l'action du FRAC. Dans cette optique devront être privilégiés les dépôts d'ensembles cohérents constitués autour d'une période, d'un mouvement artistique ou d'un artiste.

La pédagogie

La mission pédagogique concerne en premier lieu le milieu scolaire, pour lequel il convient d'organiser des relations régulières de partenariat avec les rectorats. A cette fin, et dans le cadre de la politique conjointe des ministères de l'éducation nationale et de la culture, il importe de favoriser la mise à disposition d'enseignants auprès des services des publics du FRAC.

Le projet contribuera à renforcer les actions du réseau régional des institutions d'art contemporain - FRAC, centres d'art, écoles d'art - qui agissent pour une plus grande visibilité de la présence de l'art contemporain en région, et à favoriser la connaissance et l'accès des publics les plus divers.

Le programme d'actions pédagogiques doit guider l'action artistique du FRAC. Se déployant sur un spectre allant de la sensibilisation du public jusqu'aux aspects les plus élaborés des méthodologies de l'art, il cherche à favoriser l'appropriation de la collection, en utilisant une large gamme de propositions : développement de l'expression artistique, communication orale, publications.

Dans le domaine des publications, le FRAC doit offrir au public les possibilités d'aborder l'art contemporain mais aussi faciliter l'accès aux repères historiques et esthétiques à partir desquels se développe l'art actuel.

Le FRAC devra s'attacher à fidéliser et à élargir son public.

La politique d'action éducative suppose la mise en place d'instruments de connaissance des publics et de suivi des opérations menées, de manière à en mesurer l'efficacité.

2.2. Un projet de lieu : les équipements et les personnels

2.2.1. Les équipements

La mise en œuvre des missions des FRAC suppose l'existence d'un équipement permanent constituant un lieu accessible et répondant aux fonctions suivantes :

- l'accueil, l'information et la formation des publics ;
- la présentation sur place de la collection ;
- la conservation préventive et le stockage des œuvres par l'aménagement de réserves adaptées dans leur

surface, leur configuration, leurs caractéristiques techniques notamment en matière d'accessibilité ;

- la préparation des mouvements d'œuvres, à travers des espaces de transit et des ateliers techniques ;

- la documentation de la collection et la possibilité de mener des recherches documentaires à des fins d'étude et de publication ;

- l'administration et la gestion.

Si nécessaire, la mise à niveau des équipements devra être entreprise, en procédant le cas échéant à une étude de programmation associant l'ensemble des partenaires du FRAC sur la base d'un cahier des charges précis et concerté ; il pourra être fait appel à l'expertise de cabinets spécialisés dans le domaine de l'art contemporain et de la muséologie.

2.2.2. Les personnels

Les moyens humains du FRAC seront identifiés dans un organigramme fonctionnel en cohérence avec les missions et les actions définies par le projet d'établissement. Ce document distinguera les personnels permanents, les vacataires, les contractuels et les personnels d'autres statuts ou prestataires extérieurs.

Le recrutement et le déroulement de la carrière des intéressés devront être assurés selon des modalités permettant la continuité de l'emploi et du service.

3. La collection

3.1. Les achats

Les acquisitions sont décidées par l'organe délibérant du FRAC au sein duquel sont représentés la région et l'Etat. En revanche, le pouvoir de proposition en matière d'acquisition relève d'une expertise qui doit être réunie au sein d'un comité technique d'achat.

3.1.1. Le comité technique d'achat

Le comité technique d'achat met en œuvre la politique d'acquisition définie par le projet artistique et culturel et approuvée par le conseil d'administration dans le cadre de ses grandes orientations.

L'instauration dès 1982 de ces comités techniques, composés de personnalités qualifiées, procédait de la volonté de garantir la pertinence et l'indépendance des propositions.

Cette procédure, comparable à celle des acquisitions du fonds national d'art contemporain, reste un rouage essentiel de l'organisation des FRAC.

Il est souhaitable que le comité technique d'achat soit composé de quatre à six membres :

- le directeur du fonds régional d'art contemporain ;

- trois à cinq personnalités qualifiées en art contemporain, bénévoles, choisies pour leur compétence scientifique (critiques d'art, directeurs de centres d'art, conservateurs, artistes...) nommés pour une durée de trois ans renouvelable une fois, par le conseil d'administration, sur proposition du directeur.

Il est souhaitable qu'un artiste au moins figure parmi les personnalités qualifiées membres du comité technique d'achat.

Le conseiller pour les arts plastiques et, le cas échéant, son équivalent au sein du conseil régional, assistent au comité technique d'achat avec voix consultative.

Le directeur du fonds régional d'art contemporain anime le comité technique d'achat, en assure le secrétariat et rassemble les dossiers artistiques des propositions d'achat qu'il communique, présente et argumente devant le conseil d'administration.

Ces dossiers, outre une analyse de l'œuvre et une présentation de l'artiste, doivent indiquer l'auteur de la proposition, le nom du vendeur et le prix.

Le comité technique d'achat établit un règlement intérieur fixant son organisation et son fonctionnement. Vous veillerez à ce que ce règlement respecte un certain nombre de principes généraux :

- convocation formelle des membres à l'initiative du directeur du FRAC ;

- périodicité régulière des réunions (il est souhaitable que le comité technique d'achat se réunisse au moins deux fois par an) ;

- formalisation des décisions : les propositions d'acquisitions sont décidées à la majorité simple des membres présents ;

- élaboration de procès verbaux de réunion permettant d'éclairer la décision formelle de l'organe délibérant, la tenue des archives du FRAC, etc.

3.1.2. La sécurité juridique des achats

Les artistes, auteurs des œuvres entrées dans le patrimoine des FRAC, soit par acquisition directe, soit par commande, bénéficient d'un droit de propriété artistique, distinct du droit commun de la propriété applicable au support matériel de l'œuvre (art. L 111-3 du code de la propriété intellectuelle). Ce droit de propriété incorporelle comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d'ordre patrimonial.

L'article L 121-1 du code de la propriété intellectuelle dispose que le droit moral d'un artiste-auteur est attaché à sa personne, qu'il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible. Il se transmet, sauf dispositions testamentaires contraires, aux héritiers de l'auteur.

Le droit moral consacre notamment un droit au respect du nom de l'artiste et de sa qualité ainsi que le droit au respect de son œuvre.

C'est à ce droit moral qu'il est fait référence lorsque surgissent des problèmes de déplacement d'œuvres, d'atteintes à leur intégrité, et que deviennent nécessaires des restaurations attendues ou plus encore inattendues (le contrôle des artistes ou de leurs ayants droit est alors nécessaire).

Le code de la propriété intellectuelle encadre les dispositifs de cession de droits d'exploitation par les artistes-auteurs (droits d'auteur).

La cour de cassation vient notamment de rappeler fortement dans un arrêt du 23 janvier 2001 *(Cass. 1ère civ. Editions du cercle d'art c/ Pierrel et Ruiz Picasso)* que l'artiste peut céder à titre gratuit son droit de reproduction comme son droit de représentation pour autant que le formalisme du mécanisme prévu à l'article L 131-3 du code de la propriété intellectuelle soit respecté. De ce fait, devront figurer au contrat la destination de la cession, les supports qui seront utilisés et ce, avec le maximum de précisions, tout comme son étendue géographique, sa durée.

En ce qui concerne les droits patrimoniaux, la durée des droits d'auteur, sachant que ces droits se transmettent à ses ayants droit, s'étend tout au long de la vie de l'artiste et soixante dix ans après sa mort.

La plus grande attention doit être portée au fait que les cessions se constatent par écrit, contractuellement, étant entendu que la cession de chacun des droits (reproduction et représentation) doit être distincte. Chaque support doit être clairement identifié et faire l'objet d'une indication spécifique (art. L 131-3 du code de la propriété intellectuelle).

A l'intérieur de chaque contrat de cession doivent être prévues des clauses relatives à la durée et à l'étendue des droits cédés(art. L 131-3 du code de la propriété intellectuelle).

De plus, l'exploitation en ligne (internet) doit être explicitement prévue dans le contrat en tant qu'elle met en œuvre les droits de reproduction et de représentation.

Une autre question est celle de l'exclusivité des droits cédés. Le plus généralement, il sera conseillé au cessionnaire de ne pas demander une exclusivité pour une cession à titre gratuit afin de laisser aux jeunes auteurs, notamment, la faculté d'assurer eux-mêmes ou de faire assurer leur promotion.

3.1.3. Achats aux galeries

Les galeries participent à la diffusion de l'art contemporain et de ce fait contribuent à une mission d'intérêt général ; il est donc souhaitable de s'adresser à elles chaque fois que l'artiste concerné est représenté par une galerie.

3.2. Les autres modes d'acquisition

Commande

La constitution de la collection peut également s'opérer par des commandes liées à un projet d'artiste et faisant sens dans la collection.

Dans le cas d'un achat à la suite d'une aide à la production en vue d'enrichir les collections, faite par le FRAC lui-même ou par une autre structure, le montant de l'aide à la production doit être déduit de l'achat.

Les commandes suivent la même procédure que les achats. Elles doivent être proposées par le comité technique d'achat et approuvées par le conseil d'administration.

Les dons

Les collections peuvent accueillir des dons provenant des artistes, de collections privées, d'associations d'amis ou d'entreprises, sous réserve de l'approbation du comité technique d'achat et du conseil d'administration. Toutefois, les FRAC associatifs ne peuvent recevoir que des dons manuels, seuls les FRAC relevant du droit public peuvent recevoir de véritables donations authentiques.

3.3. La gestion des œuvres

3.3.1. La conservation

Assimilable à une collection publique, constituée en vue de l'exécution de missions de service public, la collection du FRAC doit être conservée selon les normes applicables aux collections muséographiques :

- un inventaire est tenu sur cahier réglementaire avec attribution d'un numéro et informatisé avec inscription des œuvres sur une base de données. Il est recommandé pour la mise en réseau des collections et leur gestion, que le FRAC soit membre de l'association vidéomuseum qui regroupe les collections publiques d'art moderne et contemporain ;
- le marquage des œuvres avec leur numéro d'inventaire doit être systématique ;
- un dossier de documentation sur chaque œuvre doit être constitué comprenant les éléments descriptifs, historiques et iconographiques nécessaires ;

- l'entrée de l'œuvre dans la collection et ses mouvements ultérieurs doivent faire l'objet d'un constat d'état.

Les réserves constituent l'un des éléments du projet scientifique et culturel ; accessibilité, fonctionnalité, préservation, doivent être prises en compte dans les aménagements, de même que les équipements annexes nécessaires (transit, locaux techniques...).

Des missions de conseil peuvent être confiées à un restaurateur.

3.3.2. Les prêts

La gestion de la collection implique que les actions de diffusion s'accompagnent de contrats réglementant les conditions de prêts d'œuvres (durée, valeur d'assurance, conditions de présentation, signalisation).

Le directeur rend compte chaque année à l'organe délibérant, des prêts accordés et refusés.

3.3.3. Les dépôts

Dans la mesure où les dépôts sont un élément important de la politique de diffusion, il importe qu'ils fassent l'objet d'un certain formalisme.

Vous préconiserez la mise en place d'un comité consultatif des dépôts qui regroupera, autour du directeur du FRAC, les responsables des principaux musées de la région, ainsi que les conseillers chargés des musées et des arts plastiques au sein de la DRAC.

Les décisions concernant les dépôts devront, en outre, faire l'objet d'une information annuelle du conseil d'administration.

Au contraire des prêts, liés à un événement, les dépôts sont caractérisés par une durée déterminée, qui peut être de 3 ans, à l'issue de laquelle le dépositaire peut demander le renouvellement.

Les dépôts doivent donner lieu à un récolement régulier par période de 3 ans. Cette procédure de récolement est une condition de bonne gestion et de conservation de la collection. Il doit en être rendu compte aux organes de gestion du FRAC.

4. Conventions - bilans - évaluation

4.1. Les conventions pluriannuelles d'objectifs

En application de la charte des missions de service public pour les institutions d'art contemporain, une convention doit déterminer, pour une période de trois ans, les objectifs du FRAC et les moyens mis en place par l'Etat, la région et les autres partenaires.

Cette convention repose sur l'énoncé et la validation du projet artistique et culturel ; elle reprend les objectifs formulés dans ce projet pour chacune des trois missions assignées au FRAC. Les objectifs et les moyens correspondants sont annualisés.

Il vous appartient, après négociation avec la région et les autres partenaires, d'élaborer le projet de convention et d'en assurer le suivi après son approbation.

Un bilan sur 3 ans sera réalisé afin d'évaluer la réalité de la mise en œuvre de la convention et du projet artistique.

4.2. Rapport annuel

Pour assurer le suivi de ces conventions, et pour préparer la procédure d'évaluation ultérieure, il est souhaitable qu'un rapport annuel d'activité soit remis par le directeur du FRAC à l'organe délibérant. Ce rapport est formulé à partir des objectifs du projet artistique et culturel, et utilise les instruments qui auront été élaborés pour le suivi de celui-ci.

4.3. L'évaluation

L'évaluation a pour objet de confronter les résultats atteints avec les objectifs fixés, et de contribuer à définir les orientations des projets artistiques et culturels et à préciser les contenus des conventions. Elle est menée par la délégation aux arts plastiques en liaison avec les services de la DRAC et ceux du conseil régional.

Elle s'appuie sur les éléments quantitatifs et qualitatifs permettant de mesurer les résultats au regard des objectifs définis dans le projet d'établissement : acquisitions, actions de diffusion, fréquentation des expositions, irrigation du territoire, effectifs touchés par les actions pédagogiques, coût des différentes actions menées, etc.

Après recueil et analyse des données, la délégation aux arts plastiques vous adressera pour communication au FRAC et à la région un rapport intermédiaire, aux fins de recueillir leurs observations et commentaires qui seront ensuite intégrés au rapport définitif

Un point sera fait, un an après la remise du rapport d'évaluation sur la mise en œuvre effective des préconisations qu'il contient.

Vous vous appuierez sur l'évaluation réalisée pour le renouvellement des conventions.

La présente circulaire abroge l'ensemble des précédentes instructions relatives aux FRAC, et notamment la circulaire du 3 septembre 1982.

Le délégué aux arts plastiques
Guy Amsellem

Annexe 3 – Organigramme du Frac Île-de-France

Président du Frac Île-de-France : François Barré

Directeur du Frac Île-de-France : Xavier Franceschi

Secrétaire générale : Marie Le Goux

Assistante de direction : Hélène Dunner

Comptable : Marc Hanifi

Responsable de la collection : Veerle Dobbeleir

Régisseur de la collection : Alexandre Duh

Responsable des expositions et des éditions : Maëlle Dault

Régisseur du Plateau : Yannick Mauny

Responsable de la communication et des partenariats : Isabelle Fabre

Attachée de presse : Magda Kachouche

Chargé de l'action culturelle : Gilles Baume

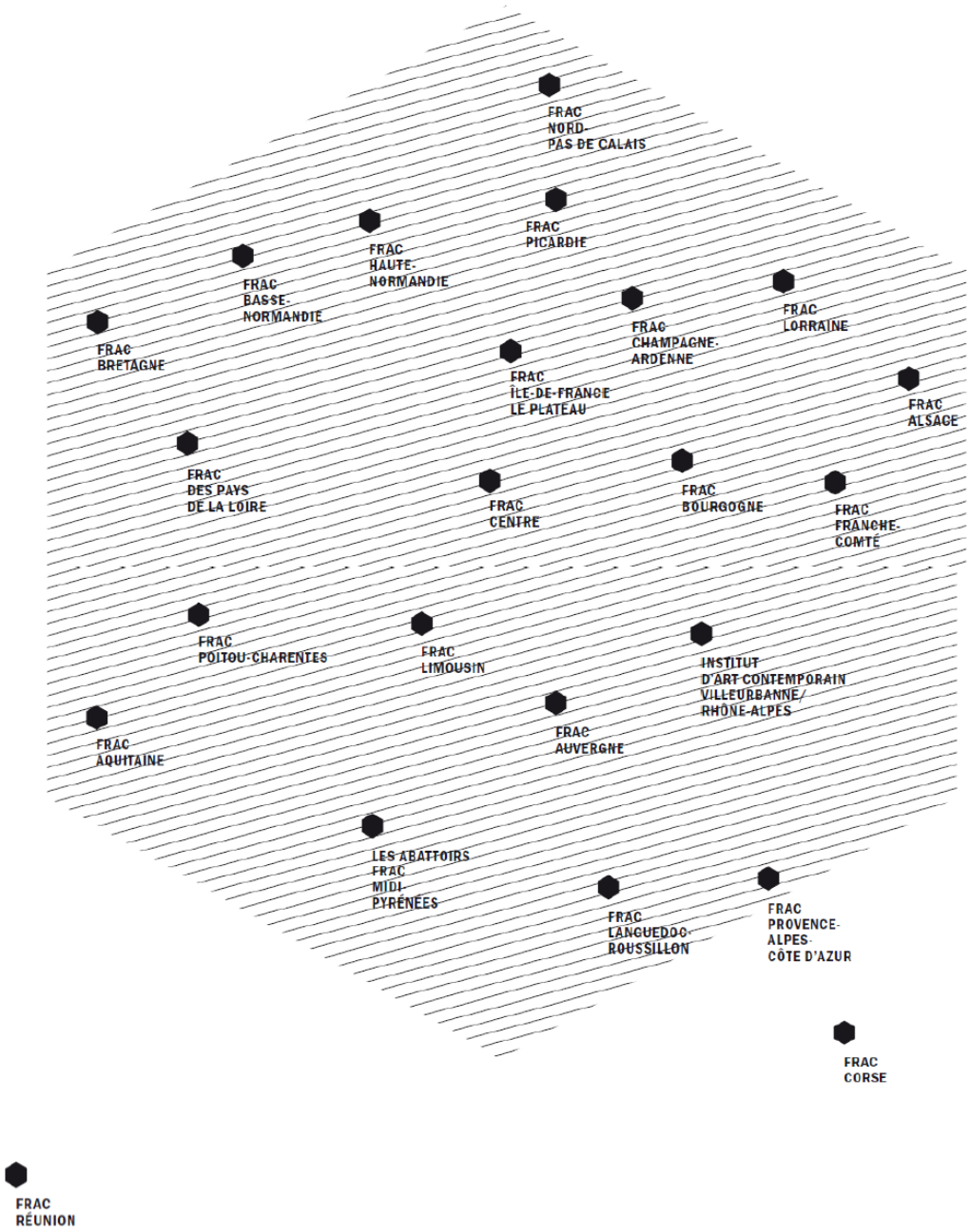
Chargée de l'action éducative : Marie Baloup

Coordinatrice de l'Antenne : Pauline Lacaze

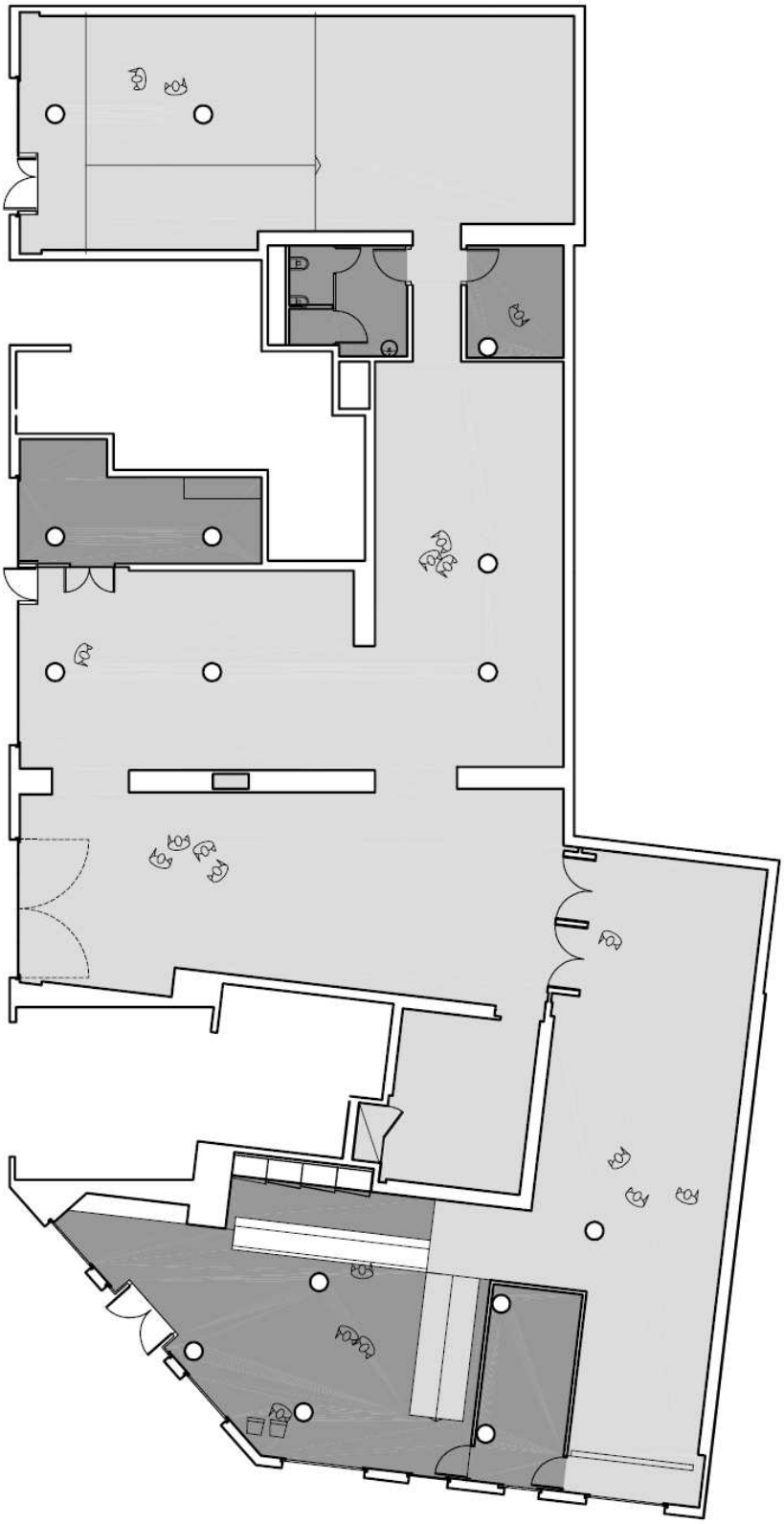
Chargée de l'accueil des publics au Plateau : Emilie Vincent

Professeur-relais (Académie de Créteil) : Judicaël Lavrador

Annexe 4 – Cartographie des 23 Frac



Annexe 5 – Plan du Plateau



Annexe 6 – Carton d'invitation pour l'exposition *Make every show like it's your last*, Ryan Gander, commissaire Xavier Franceschi

recto

Verso

EXPOSITION

Make every show like it's your last
Ryan Gander

19 septembre — 17 novembre 2013
Vernissage
Mercredi 18 septembre de 18 h à 21 h

Commissaire de l'exposition :
Xavier Franceschi

Le Frac Île-de-France / Le Plateau présente la première exposition personnelle de l'artiste britannique Ryan Gander dans une institution parisienne. Mettant à profit une imagination des plus débordantes, Ryan Gander s'ingénie à nous proposer des œuvres — tous médiums confondus — qui tendent à revisiter non sans humour le champ de l'art conceptuel. Le triptyque fondamental auteur / œuvre / spectateur constitue souvent le point de départ de travaux visant à en éprouver tous les ressorts, sur un mode réflexif. Auteur, Ryan Gander apparaît régulièrement dans ses œuvres et nous livre nombre de données à caractère biographique comme autant d'éléments moteurs de ce qu'il nous est donné à voir, mais c'est avant tout au cheminement de sa pensée qu'il nous convie. L'œuvre, chez Ryan Gander, apparaît la plupart du temps comme une forme d'énigme qu'il s'agirait de résoudre. Cependant c'est le statut de l'œuvre et son rôle qu'il est question de revisiter : en l'occurrence, les véritables « pièces à conviction » que nous propose l'artiste sont à percevoir en tant que telles, mais aussi comme les vecteurs d'une narration, comme les agents — troubles et actifs à la fois — d'une pensée délibérément en mouvement. Quant au spectateur, on pourrait dire sans crainte qu'il est l'élément essentiel du dispositif. C'est à lui que tout s'adresse, c'est par sa présence que se justifie l'ensemble de la démarche. Tout est fait pour que sa perception soit sollicitée, son attention attirée, son intelligence stimulée, à l'image d'*Imagineering*, une campagne publicitaire lancée spécialement pour l'occasion par le Ministère de la santé britannique…

Nous vous proposons chaque dimanche à 16 h une visite guidée de l'exposition.
Rendez-vous à l'accueil.

SÉQUENCE

Visite avec Xavier Franceschi, commissaire de l'exposition
Dimanche 10 novembre — 18 h

Rendez-vous gratuits

Mylène Benoît et Annie Leuridan
COLD SONG*, performance pour un danseur et une bâche phosphorescente*
Jeudi 24 octobre — 19 h 30
Toile cirée / insecte / rocher / vieillard / tête de Saint Jean-Baptiste : affublé d'une bâche photosensible, Romain Cappello apparaît, disparaît sous nos yeux. Il invente *in situ* une danse de la métamorphose qui s'empare de son contexte, juxtapose la forme à l'informe, la trivialité à la grâce. Dans cette chanson froide, l'apparition se joue de sa propre fabrication.

Tarif : 5 euros — Réservation obligatoire
sur reservation@fracidf-leplateau.com

* Performance en deux volets, 2e volet présenté au MAC / VAL dimanche 27 octobre, toutes les heures, de 15 h à 18 h. www.macval.fr

Rencontre avec Ryan Gander
Mercredi 9 octobre — 19 h 30

Rendez-vous gratuit — Réservation obligatoire
sur reservation@fracidf-leplateau.com

L'ANTENNE

Vitrines :
La reprise
Un choix d'œuvres issues de la collection
18 septembre — 20 octobre 2013

Pierre Paulin
23 octobre — 24 novembre 2013

INFORMATIONS PRATIQUES

Le Plateau
Place Hannah Arendt
Angle de la rue des Alouettes
et de la rue Carducci
F — 75019 Paris
T +33 1 76 21 13 41
info@fracidf-leplateau.com
www.fracidf-leplateau.com
Entrée libre

Accès
Métro : Ligne 11 — Jourdain
Ligne 7 bis — Buttes-Chaumont
Bus : Ligne 26 — Jourdain

Jours et horaires d'ouverture
Du mercredi au vendredi de 14 h à 19 h.
Les samedis & dimanches de 12 h à 20 h.

L'Antenne
22 cours du 7e art
F — 75019 Paris
T +33 1 76 21 13 45
publics@fracidf-leplateau.com
Entrée libre
L'Antenne est fermée les week-end et jours fériés.

Jours et horaires d'ouverture
En semaine, sur rendez-vous pour la consultation du fonds documentaire.

Président du Frac Île-de-France :
François Barré
Directeur du Frac Île-de-France :
Xavier Franceschi

PARTENAIRES

Le Frac Île-de-France reçoit le soutien du Conseil régional d'Île-de-France, du Ministère de la Culture et de la Communication — Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France et de la Mairie de Paris.

Membre du réseau Tram, de Platform, regroupement des FRAC, de d.c.a et du Grand Belleville.

Image : *I is…(v)*, 2013, Ryan Gander, Courtesy de l'artiste, Photo John Newton

Conception graphique : Loran Stosskopf

Annexe 7 – Texte d'Aurélie Filippetti, extrait du dossier de presse des *Pléiades, 30 ans des Frac*

AURÉLIE FILIPPETTI, MINISTRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

Il y a 30 ans, constatant la présence insuffisante dans notre pays d'espaces dévolus à la présentation de l'art contemporain, la Délégation aux arts plastiques du ministère de la Culture tout juste créée et les Conseils régionaux qui voyaient eux aussi le jour, imaginaient ensemble les FRAC : un type novateur d'institution, permettant aux citoyens d'appréhender le monde à travers les œuvres et les pratiques contemporaines des artistes. Établis sur l'idée que la culture est un bien commun, les FRAC sont dotés de trois missions : collectionner l'art de notre temps, le donner à voir et en faire la pédagogie en proposant un nouveau mode de relation avec les publics, fondé sur la circulation des œuvres sur l'ensemble de leur territoire régional.

Trente ans plus tard, ce réseau unique, qui compte aujourd'hui une institution dans chacune des régions de métropole ainsi qu'à la Réunion, est l'une des réussites de la décentralisation culturelle.

Troisième patrimoine public d'art contemporain, après celui du Centre national des arts plastiques et celui du Musée national d'art moderne, il compte plus de 26 000 œuvres acquises auprès de 4 200 artistes.

Chaque année, composant avec les singularités de chaque territoire, les FRAC proposent plus de six cents expositions, au plus près des citoyens, souvent dans des espaces non dédiés à l'art, parfois dans les hauts lieux de notre patrimoine et, désormais, au cœur de nouveaux équipements adaptés à leurs missions, avec pour ambition permanente de sensibiliser à l'art de notre temps, le plus large public, sans exclusive de génération ou de milieu social.

Je formule le vœu que les nombreux publics qui découvriront les FRAC à l'occasion des manifestations conçues pour leur trentième anniversaire, continueront, au-delà, à s'approprier l'exceptionnelle richesse de ces collections en mouvement.

Annexe 8 – Calendrier des Pléiades

CALENDRIER DES PLÉIADES

MARS

FRAC DES PAYS DE LA LOIRE
De belles sculptures contemporaines – du 1er mars au 5 mai 2013 à la Hab galerie à Nantes

FRAC LORRAINE
Les Immémoriales – du 2 mars au 23 juin 2013
Vernissage le 1er mars

FRAC ILE-DE-FRANCE
Rentilly – du 3 mars au 12 mai 2013
Vernissage le 2 mars

FRAC PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR
ouverture du nouveau bâtiment le 22 mars 2013

AVRIL

FRAC LIMOUSIN
Le Grand Tout – du 5 avril au 31 août 2013
Vernissage le 4 avril

FRAC FRANCHE-COMTÉ
ouverture du nouveau bâtiment le 6 avril 2013

FRAC DES PAYS DE LA LOIRE
En Suspension – du 7 avril au 1er septembre 2013
Vernissage le 6 avril

FRAC NORD-PAS DE CALAIS
My Home is a Castle II – du 10 avril au 2 juin 2013
à la Gare Saint-Sauveur de Lille

FRAC POITOU-CHARENTES
Apparitions collectives – du 12 avril au 7 septembre 2013
sur le site d'Angoulême
Vernissage le 11 avril

INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN, VILLEURBANNE / RHÔNE-ALPES
Œuvres historiques de la collection par Vincent Lamouroux
du 12 avril au 27 juillet 2013 à l'Hôtel de la Région Rhône-Alpes
Vernissage le 11 avril

FRAC MIDI-PYRÉNÉES – LES ABATTOIRS
Je jouais avec les chiens et je voyais le ciel et je voyais l'air
du 12 au 19 avril 2013 au Théâtre Garonne

FRAC LANGUEDOC-ROUSSILLON
Ulysse Pirate – du 13 avril à fin décembre 2013
sur le site du Pont du Gard

FRAC BASSE-NORMANDIE
du 19 avril au 23 août 2013 – Vernissage le 18 avril

FRAC CORSE
NESSUN OGGETTO E'INNOCENTE

MAI

FRAC BRETAGNE
Ulysses, L'autre mer – du 17 mai au 25 août 2013
Vernissage le 16 mai

FRAC AQUITAINE
Coulisses – du 24 mai au 31 août 2013
Vernissage le 23 mai

INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN, VILLEURBANNE/RHÔNE-ALPES
Exposition collective sur une proposition de Laurent Montaron
du 24 mai au 18 août 2013
Vernissage le 23 mai

JUIN

FRAC AUVERGNE
La Révolte et l'Ennui – du 1er juin au 15 septembre 2013
Vernissage le 31 mai

FRAC FRANCHE-COMTÉ
Tacet – du 22 juin au 8 septembre 2013 au musée des Beaux-arts de Dole
Vernissage le 28 juin

JUILLET

FRAC BOURGOGNE
du 7 juillet au 1er septembre 2013
au Centre culturel de rencontre Le Prieuré de la Charité
à La Charité-sur-Loire (Nièvre)

VITRINES SUR L'ART
Évènements en partenariat avec les FRAC dans les vitrines des magasins Galeries Lafayette de Bordeaux, Strasbourg, Nantes et Marseille
du 3 au 31 juillet 2013, et du 2 juillet au 3 août à Paris.

SEPTEMBRE

FRAC CENTRE
ouverture du nouveau bâtiment le 14 septembre 2013

FRAC NORD-PAS DE CALAIS
ouverture du nouveau bâtiment le 14 septembre 2013

FRAC NORD-PAS DE CALAIS
Do you know – le 14 septembre 2013 au FRAC

LES ABATTOIRS - FRAC MIDI-PYRÉNÉES
Les Pléiades – 30 ans des FRAC – du 28 septembre 2013
au 5 janvier 2014
Vernissage le 27 septembre

OCTOBRE

FRAC HAUTE-NORMANDIE
L'inventaire, vol.3 – du 2 octobre au 1er décembre 2013
Vernissage le 1er octobre

FRAC ALSACE
Pièces Montrées
vernissage le vendredi 4 octobre 2013 au MAMCS à Strasbourg
vernissage le samedi 5 octobre 2013 au FRAC Alsace à Sélestat
vernissage le vendredi 11 octobre 2013
à la Chapelle des Annonciades à Haguenau
vernissage le samedi 19 octobre 2013
à la Fondation Fernet-Branca à Saint-Louis

DÉCEMBRE

FRAC CHAMPAGNE-ARDENNE
Exposition par Gavillet & Rust
du 13 décembre 2013 au 7 février 2014
au centre d'art Passages à Troyes
Vernissage le 12 décembre

Annexe 9 – Indicateurs pour la Région Île-de-France, 2009-2012

Objectif général	Objectif opérationnel	Actions	Indicateurs	Typologie	Valeurs 2009	Valeurs 2010	Valeurs 2011	Valeurs 2012	TOTAL
1 - Constituer un patrimoine régional d'art contemporain en vue du soutien à la création	1 - Acquérir et enrichir la collection d'œuvres plastiques qui reflètent la diversité artistique contemporaine	Achat d'œuvres d'art	Nombre d'oeuvres achetées par an		28	40	56	47	171
			Source d'acquisition (en nombre)	Source: artistes	2	2	2	8	14
				Source: galeries européennes et internationales	7	12	13	16	48
				Source: galeries françaises	19	26	22	23	90
				Source: autres	0	0	19	0	19
				DONT production ou co-production FRAC Ile-de-France	2	2	1	5	10
			Coût total d'achat des œuvres des 2 commissions annuelles (correspondant aux œuvres présentés en CA) (en euro)	2 commissions d'achat	291 480,42 €	285 688,00 €	297569,82	269120,00	1143858,24
		Réunion du conseil d'administration validant les œuvres sélectionnées par le comité artistique	Nombre de réunion du conseil d'administration validant les œuvres sélectionnées par le comité artistique		2	2	2	2	8
			Part des œuvres achetées par rapport au nombre d'œuvres proposées en CA (en %)		97%	100%	98%	100%	99%
		Identification des orientations artistiques de la collection	Nombre d'œuvres achetées dans le cadre d'ensemble à des artistes déjà présents dans la Collection afin de consolider la collection et de suivre la carrière d'un artiste	Nombre d'œuvres achetées d'artistes déjà présents dans la collection	11	18	14	9	52
			collection par champ de création	Peinture	0	0	0	0	0
				Œuvres graphiques	2	7	19	13	41
				Photographies	8	3	11	4	26
				Sculpture	2	11	2	2	17
				Installations	9	8	5	10	32
				Vidéos	4	7	12	13	36
				Films	2	4	4	0	10
				Objets/Design	0	0	1	2	3
				Architecture intérieure	0	0	0	0	0
				Autres	1	0	2	3	6
			Répartition du nombre d'œuvres achetées par nationalité des artistes	France	12	26	17	22	77
				Europe	11	7	28	10	56
				Reste du monde	5	7	12	20	44
			Répartition du nombre d'œuvres achetées par profil professionnel des artistes par rapport aux collections publiques	Nombre d'oeuvres d'artistes non représentés ans les collections publiques, acquises par le FRAC	25	13	25	35	73
	2 - Conserver les œuvres	Entretien et restauration des œuvres	Nombre d'œuvres restaurées par an		7	20	42	18	87
		Tenue d'un inventaire de la collection	Nombre de mises à jour annuelles		2	2	2	2	8

Objectif général	Objectif opérationnel	Actions	Indicateurs	Typologie	Valeurs 2009	Valeurs 2010	Valeurs 2011	Valeurs 2012	TOTAL	
2 - Assurer la diffusion de l'art contemporain en vue du soutien à la création	1 - Développer des moyens, des espaces de diffusion et de présentation des œuvres de la collection en Ile-de-France, au niveau national et international	Fidélisation des partenariats notamment à travers des cycles pluriannuels d'exposition sur un même territoire	Nombre de partenariats conventionnés		4	4	5	5	18	
		Programmation et réalisation d'expositions hors les murs (conçues par le FRAC Ile-de-France)	Nombre d'expositions (tout partenariat confondu: sous forme de convention ou non)		23	32	23	27	105	
			Répartition par département francilien des expositions	Département 75	6	9	5	8	28	
				Département 77	4	2	3	3	12	
				Département 78	3	6	1	3	13	
				Département 91	1	1	0	0	2	
				Département 92	1	4	4	6	15	
				Département 93	4	2	6	3	15	
				Département 94	2	3	2	2	9	
				Département 95	2	2	1	2	7	
			Nombre d'expositions par typologie des lieux d'exposition (correspondant à l'objet social des lieux et non pas au statut juridique)	Etablissements culturels	8	13	4	10	35	
				Etablissements d'enseignements	14	14	14	15	57	
				Collectivités locales	0	5	4	2	11	
				Etablissements hospitaliers et médico-sociaux	0	0	0	0	0	
				Autres	0	0	1	0	1	
			Nombre d'expositions par nature de commissariat	Equipe du Frac Ile-de-France	18	19	15	19	71	
				Commissaire associé	0	3	3	2	8	
				à l'initiative d'un partenaire	2	5	3	5	15	
				Commissariat invité	2	5	2	1	10	
			Fréquentation des expositions hors les murs et hors prêts	Cf rapport d'activité a renseigner	75799	52566	11504	15384	155253	2009 : participation au Nouveau Festival du centre pompidou (Kiosque électronique - O. Vadrot) : 70 000 visiteurs 2010 : exposition des FRAC aux USA:Spatial City/Nouveau Festival Centre Pompidou/Nuit Blanche
		Réalisation de prêts, dépôts et de mise à disposition des œuvres dans un lieu public ou une exposition	Nombre de sorties d'oeuvres pour les exposition par an (durée de sortie inférieure à 6 mois)		234	363	257	251	1105	
			Nombre de dépôts par an (durée du prêt supérieur à 6 mois)		74	66	55	52	247	
			Répartition géographique des prêts et dépôts (en nombre)	Département 75	94	120	63	118	395	
				Département 77	32	45	35	26	138	
				Département 78	25	115	6	9	155	
				Département 91	4	10	0	2	16	
				Département 92	14	12	14	17	57	
				Département 93	36	12	137	34	219	
				Département 94	16	25	10	21	72	
				Département 95	19	37	13	30	99	
				Hors Ile-de-France	21	32	13	35	101	
				Reste du monde	14	16	15	11	56	
				vitrine Antenne	33	5	6	8	52	

Objectif général	Objectif opérationnel	Actions	Indicateurs	Typologie	Valeurs 2009	Valeurs 2010	Valeurs 2011	Valeurs 2012	TOTAL
3 - Organiser la médiation en direction des publics	1 - Mettre en œuvre des actions de médiation en direction de tous les publics	Réalisation d'actions de médiation autour de la diffusion de la collection (Plateau + Antenne)	Actions spécifiques de médiation menées en direction des publics	nombre total d'action	NR	293	362	440	1095
			fréquentation des actions de médiation	adultes individuels	NR	2230	1720	2053	6003
				adultes en groupe	NR	1835	2251	2703	6789
				jeune public cadre scolaire	NR	8165	9137	10999	28301
				jeune public hors cadre scolaire	NR	2787	2952	4196	9965
			diffusion en milieu scolaire et universitaire	nombre d'actions	30	17	14	15	50
			actions de formation (enseignants et étudiants)	nombre d'actions	4	59	53	36	152
			Actions impliquant la participation physique d'artistes	nombre d'actions	71	73	65	73	282
	2 - Mettre en œuvre en continu de l'information et de l'échange autour de l'art contemporain, dans sa dimension historique et sociale	Gestion et enrichissement du fonds documentaire	volume du fonds	nombre de supports	Cf. Rapport d'activité 2009	Cf. Rapport d'activité 2010	Cf. Rapport d'activité 2011	Cf. Rapport d'activité 2012	
			Diffusion et enrichissement du fonds documentaire	Nombre d'institutions partenaires pour des échanges d'ouvrages	101	80	80	80	341
		Elaboration d'outils pédagogiques	Nombre et type d'outils	Journal des enfants	3 journaux à 150 ex	4 journaux à 150 ex	4 journaux à 300 ex	4 journaux à 300 ex	
				Journal de l'exposition	3 jounaux à 500 ex + 1 journal à 3000ex (EC1)	2 journaux à 4000 ex (EC2 et EC3), 1 journal à 2500 ex (Charles Avery) et 1 journal à 3000 ex (Prospective Xie siécle)	2 journaux à 3000 ex (Philippe Decrauzat et Alien Theory) et 2 journaux à 4000 ex (EC4 et Le Sentiment des choses)	2 journaux à 3000 ex (Through Somnambular Laws et Le Mont Fuji n'existe pas), 1 journal à 8000 ex (Le Grand Restaurant) et 1 journal à 4000 ex (Les fleurs américaines)	
				Autres	2 journaux enseignants à 50 ex 1 journal MGI à 250 ex	Néant	Néant	Néant	

Annexe 10 – Indicateurs pour la Région Île-de-France, hiérarchie & arborescence

1) CONSTITUER UN PATRIMOINE REGIONAL D'ART CONTEMPORAIN EN VUE DU SOUTIEN À LA CRÉATION

- Acquérir et enrichir la collection d'œuvres plastiques qui reflètent la diversité artistique contemporaine

ACHAT D'ŒUVRES D'ART

- Nombre acheté par an
- Sources acquisitions (artistes, galeries étrangères, galeries françaises, autres, production Frac…)
- Coût total

CONSEIL ADMINISTRATION

- Nombre de réunion
- Part des œuvres achetées par rapport au nombre sélectionné

ORIENTATION ARTISTIQUE DE LA COLLECTION

- Constitution d'ensembles (artiste déjà présent dans la collection…)
- Champs de la création (peinture, photographie, installation…
- Nationalité des artistes
- Artistes non représentés dans la collections publiques

- Conserver les œuvres

ENTRETIEN ET RESTAURATION

- Nombre d'œuvres

TENUE INVENTAIRE COLLECTION

- Mis-à-jour annuelle

2) ASSURER LA DIFFUSION DE L'ART CONTEMPORAIN EN VUE DU SOUTIEN À LA CRÉATION

- Développer des moyens, des espaces de diffusion et de présentation des œuvres de la collection en Ile-de-France, au niveau national et international

FIDELISATION DES PARTENARIATS

- Nombre de partenaires conventionnés

PROGRAMMATION ET EXPOSITION HORS LES MURS

- Nombre d'expositions (tout confondu)
- Répartitions par département
- Typologie des lieux
- Nature du commissariat
- Fréquentation des expositions hors les murs et hors prêts

REALISATION DE PRETS, DEPOTS ET MISE À DISPOSITION

- Nombre de sorties d'œuvres par an (durée inférieure à 6 mois)
- Nombre de dépôts par an (durée supérieure à 6 mois)
- Répartitions par département

- Gérer et assurer la programmation du Plateau

PROGRAMMATION ET REALISATION D'EXPOSITION D'ART CONTEMPORAIN ET D'EVENEMENT ARTISTIQUE PLURIDISCIPLINAIRE

- Nombre d'expositions
- Identification des artistes par nationalité
- Origine des œuvres exposées (production, co-production, prêts)
- Caractéristique de la fréquentation : groupe scolaire et centres de loisirs, groupes adultes, public individuel adulte, jeune public individuel, séquence)
- Nombre de jours ouvrables
- Fréquentation totale
- Nature du commissariat

3) ORGANISER LA MEDIATION EN DIRECTION DES PUBLICS

- Mettre en œuvres des actions de médiation en direction de tous les publics

REALISATION D'ACTIONS DE MEDIATION AUTOUR DE LA DIFFUSION DE LA COLLECTION (PLATEAU ET ANTENNE)

- Nombre d'actions spécifiques de médiation menées en direction des publics
- Fréquentation des actions de médiation
- Diffusion en milieu scolaire et universitaire
- Nombre d'actions de formation
- Nombre d'actions impliquant la participation physique d'artiste

- Mettre en œuvre en continu de l'information et de l'échange autour de l'art contemporain dans sa dimension historique et sociale

GESTION ET ENRICHISSEMENT DU FONDS DOCUMENTAIRE

- Volume du fonds
- Diffusion et enrichissement du fonds (nombre d'échanges avec les institutions)

ELABORATION D'OUTILS PEDAGOGIQUES

- Nombre et types d'outils (journal enfant, journal exposition, autres)

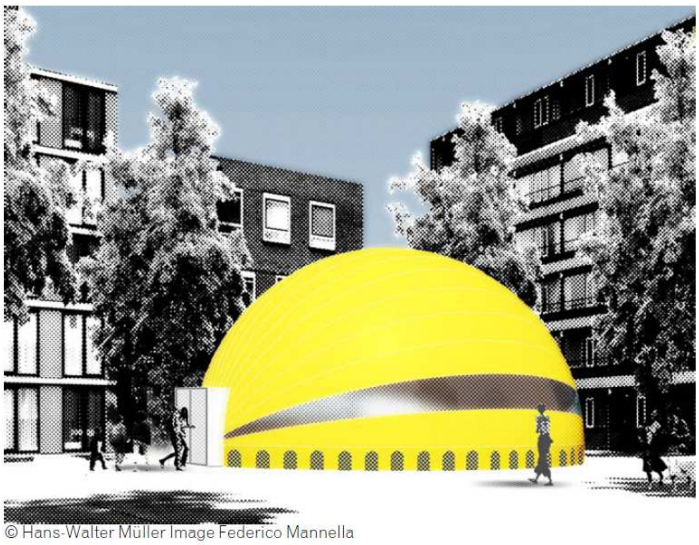
Annexe 11 – Communiqué de presse *Abitacollection*, 2012

Frac Île-de-France

Le Plateau | La collection | L'antenne

33, rue des Alouettes
F — 75019 Paris
T : +33 1 53 19 88 10
F : +33 1 53 19 88 19
info@fracidf-leplateau.com
www.fracidf-leplateau.com

Abitacollection



© Hans-Walter Müller Image Federico Mannella

Une proposition d'Elodie Royer, Yoann Gourmel et Xavier Franceschi

Projet itinérant en partenariat avec le Département de la Seine-Saint-Denis

Villepinte : du 5 au 8 octobre 2012 / Romainville : du 13 au 15 octobre 2012

Avec des œuvres de :
Stanislas Amand, Michel Blazy, Véronique Joumard, Bertrand Lavier, Didier Marcel, Gordon Matta-Clark, Mathieu Mercier, Hans-Walter Müller, Bruno Munari, Bill Owens, Bruno Persat, Philippe Ramette, Josef Robakowski, Vladimir Skoda, Ulrike Weizsäcker et Joanna Borderie

Forte du succès de l'exposition itinérante sous tente « Parade » menée en 2010 et 2011, la collection du Frac Île-de-France repart sur les routes de la région au sein d'une nouvelle structure mobile, à la rencontre des publics franciliens.
Pour ce nouveau projet, le Frac Île-de-France a invité Hans-Walter Müller, pionnier dès les années 60 de « l'architecture en mouvement », à proposer l'un de ses fameux volumes gonflables pour accueillir une exposition d'œuvres de la collection. L'événement se déroule sur plusieurs jours dans deux communes du département de la Seine-Saint-Denis et s'adresse à un très large public, familles, enfants, jeunes, adultes et séniors, dans un esprit d'échange et de convivialité. L'exposition est conçue en collaboration avec Elodie Royer et Yoann Gourmel, commissaires associés au Frac Île-de-France/le Plateau pour 2011-2013, à partir de la collection du Frac Île-de-France ainsi que de celle du Département de la Seine-Saint-Denis.

Contacts :

Isabelle Fabre, Responsable de la communication > +33 1 76 21 13 26 > ifabre@fracidf-leplateau.com
Magda Kachouche, Attachée de presse > +33 6 84 45 47 63 > mkachouche@fracidf-leplateau.com (www.myra.fr)

Le Plateau
Espace d'exposition
Place Hannah Arendt
F — 75019 Paris

L'Antenne
Espace pédagogique
22 cours du 7e art
F — 75019 Paris

Le Frac Île-de-France est une initiative du Conseil régional d'Île-de-France.
Dans le cadre de son action au Plateau, le Frac Île-de-France est soutenu par :
Le Ministère de la culture et de la communication —
Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France et la Mairie de Paris.

Avec *Abitacollection*, il s'agit de présenter des œuvres contemporaines dans un contexte non institutionnel. Le format non conventionnel de « Parade » avait réussi à attirer des personnes de tous horizons et à lever les inhibitions du public quant à un univers qu'il considère souvent comme élitiste. Le Frac Île-de-France fait le même pari cette année pour cette exposition sous module gonflable : créer les conditions favorables pour des discussions et des échanges chaleureux et passionnés avec les visiteurs autour des œuvres. Le dispositif choisi permet aussi de lever "l'angoisse du seuil", de rendre l'espace d'exposition plus accessible en donnant à voir de l'art dans une forme publique accueillante et événementielle.

L'exposition itinérante *Abitacollection* prend pour point de départ un module gonflable, nomade et éphémère, réalisé par Hans-Walter Müller, à la fois œuvre d'art et espace à vivre. Selon Hans-Walter Müller, « un gonflable, c'est simplement une peau qui contient un espace, sépare extérieur et intérieur, apparaît et disparaît et parfois se dématérialise. En cela c'est un espace inhabituel, très loin de la construction traditionnelle. »

De l'échelle domestique à celle de la communauté, il a, depuis quarante ans, réalisé une centaine de gonflables pour divers événements, expositions, festivals, mais également une église, un théâtre ou encore des refuges pour sans-abris.

En prolongeant dans sa pratique l'esprit de l'art cinétique des années 1960, il a ouvert de nouveaux champs d'expérience appliqués à une « architecture du mouvement ».

Dans ce contexte, les œuvres sont réparties en trois zones ouvertes qui reprennent et détournent l'organisation d'un espace domestique : « le Salon suspendu », « l'Abitacolo » et le « Feu de bois ». Tandis que « Feu de bois » transforme l'image du foyer en un décor factice, le « Salon suspendu » s'articule autour d'une bibliothèque aérienne de Bruno Persat que les visiteurs sont invités à manipuler. La zone *Abitacolo* est, elle, construite autour de la structure modulaire éponyme de Bruno Munari, à la fois lit, espace de travail, de jeu et de rêve, défini par son auteur comme « un habitat et un environnement, qui s'adapte à la personnalité de ses occupants, et qui peut être transformé à chaque instant ».

Les œuvres reflètent ainsi l'intérêt d'artistes de nationalités et de générations différentes pour des questions liées à l'architecture, au design et plus globalement au fait d'habiter et de pratiquer un espace, qu'il soit public ou privé, réel ou fantasmé.

Elles nous proposent une réflexion sur notre environnement immédiat et nos comportements d'utilisateurs et jouent d'un décalage entre usage et représentation, fonction et décor, dans un parcours envisagé comme un « paysage habitable », selon l'expression d'Hans-Walter Müller, « associant travail et plaisir, intérieur et extérieur dans des séquences infinies d'expériences. »[1]

A Villepinte du 5 au 8 octobre 2012
Le 5 et 8 octobre de 10h à 18h et le 6 et 7 octobre de 11h à 18 h
Devant le Centre culturel Joseph Kessel, 251 boulevard Ballanger, 93420 Villepinte
Apéritif de bienvenue le samedi 6 octobre à 16 h

A Romainville du 13 au 15 octobre 2012
Le 13 et 14 octobre de 11h à 18h et le 15 octobre de 10h à 18 h
Devant l'Espace de proximité Jacques Brel, Place André Léonet, 93230 Romainville
Apéritif de bienvenue le samedi 13 octobre à 17 h

[1] Pierre Bal-Blanc, « Hans-Walter Müller : un paysage habitable », dans le cadre de l'exposition « Projet Phalanstère » au CAC Brétigny, 2007.

Hans-Walter Müller / entretien le 30 août 2012 à La Ferté Alais

Yoann Gourmel : Vous êtes architecte et ingénieur, diplômé de l'école polytechnique de Darmstadt en 1961. Vous avez ensuite poursuivi vos études à Paris. Pouvez-vous revenir sur votre parcours ?

Hans-Walter Müller : Dans les années 1960, je faisais partie des artistes cinétiques, qui expérimentaient la notion de mouvement dans l'œuvre d'art. C'était et c'est ma première préoccupation, tout en me définissant comme un architecte. Pour moi, l'architecture est le premier des arts. Je ne fais pas de distinction entre l'art et l'architecture, c'est un tout depuis toujours.

Elodie Royer : Depuis le début de votre travail tout est lié : l'art cinétique, la lumière, la projection d'images en mouvement et l'architecture pour accueillir ces projections. Pour revenir sur les origines de votre travail et de vos recherches, quel est le premier volume gonflable que vous ayez conçu ?

HWM : En 1967, j'ai participé à une exposition au Musée d'art moderne qui s'appelait « Lumière et mouvement ». A cette occasion, j'ai construit une salle dédiée à la projection d'images en mouvement à partir d'une machine cinétique que j'avais conçue. Cela faisait partie de mes préoccupations d'architecte de pouvoir tout voir en trois dimensions : ne pas regarder vers un mur pour tout voir de façon unidirectionnelle, mais un peu comme devant des fresques, être dans l'image. L'idée m'est venue de faire un ballon, de projeter dessus et de m'asseoir à l'intérieur pour voir les projections tout autour de moi et avoir conscience d'être dans la projection. C'est donc vraiment le début des gonflables.

YG: Pouvez-vous nous décrire le processus de conception des gonflables ?

HWM : Je travaille comme tout architecte avec un cahier des charges. Un théâtre par exemple va avoir besoin d'une certaine hauteur, d'être occulté à la lumière du jour, de comporter parfois des parties transparentes et bien d'autres paramètres. Le cahier des charges est le point de départ d'une réflexion qui va devenir quotidienne et se développer par le travail à travers différentes étapes, dessins, maquettes, outil informatique. Dans la pratique de mon travail il faut connaître la géométrie mais surtout en être toujours curieux.

ER: Pouvez-vous nous parler du choix des matériaux et des couleurs, du jeu que vous faites de l'opacité et de la transparence ?

HWM : Ça fait partie de mon travail d'architecte. Par exemple dans le volume que je suis en train de concevoir pour l'exposition « Abitacollection », la lumière vient du bas. Cela a quelque chose de magique qui permet aussi de très bien voir les œuvres.
En ce qui concerne les matériaux, il faut me considérer pratiquement comme un couturier, un couturier d'architecture. Si j'ai une commande, je pars en explorateur dans les usines à la recherche d'un tissu. Il faut de beaux tissus pour de belles robes ! Malheureusement, dans la gamme des tissus que j'utilise, il n'existe pas beaucoup de couleurs. C'est toujours le blanc, le blanc, le blanc ! Mais moi j'aime la couleur et si je veux obtenir un tissu coloré de mon choix, je suis contraint de le faire fabriquer spécialement, ce qui n'est possible que pour l'achat d'une quantité très importante. Ainsi j'ai différentes périodes de couleur dans ma création. A l'image de la période bleue ou rose de Picasso, je vis en ce moment ma période jaune.

YG : Comment définissez-vous un gonflable ?

HWM : Je le définis par sa technique de construction. C'est une architecture faite de fluides. La base de la construction repose sur les principes de la mécanique des fluides définie par Blaise Pascal. Dans cette architecture, il n'y a plus d'épaisseur. On crée une différence de pression entre intérieur et extérieur. Il y a à l'intérieur un peu plus de pression qu'à l'extérieur et cette légère surpression produit une tension dans la toile. Cette tension assure toute la résistance et la stabilité de cette construction. C'est ça l'essentiel. Dans une construction traditionnelle, il faut faire des fondations. Une construction gonflable n'a pas de fondations car elle n'est pas soumise à la loi de la gravité, au contraire elle aspire à s'élever vers le haut et il faut la retenir.
Contrairement à ce que les gens pensent, un gonflable n'a pas besoin de beaucoup d'énergie. Il faut cependant un moteur électrique qui doit fonctionner en permanence même s'il ne consomme pas beaucoup d'énergie. Mais aujourd'hui, personne ne veut que quelque chose fonctionne en permanence. Sauf l'amour, entre parenthèses. Maintenant ce qui est encore plus fou et paradoxal — et Blaise Pascal précisément a révélé le paradoxe de la mécanique des fluides : les forces se démultiplient en fonction de la surface ; plus un gonflable est grand et moins il a besoin d'énergie. Cette explication que je vous fais là, ce n'est pas parce que je veux me défendre. C'est la réalité.

ER : C'est aussi un paradoxe pour un architecte de construire des bâtiments éphémères. Etait-ce aussi un parti-pris par rapport à l'architecture classique d'aller vers un type de construction modulable, éphémère ?

HWM : Oui, mais attention. Les gonflables sont souvent utilisés dans des situations éphémères, mais ils peuvent aussi être pérennes. Ils ont les deux facultés. D'un autre côté, je ne crois absolument pas que le gonflable va remplacer l'architecture traditionnelle. C'est un complément qui peut s'ajouter à l'architecture traditionnelle. C'est une architecture de notre temps sensationnelle qui peut plutôt souligner la construction du passé et inversement.
D'ailleurs, je ne suis pas du tout un spécialiste des gonflables. Je suis d'abord un architecte qui utilise le gonflable. Un phénomène très intéressant en architecture est de réfléchir sur un mur qui monte au plafond et continue sans rupture. Dans les courbures, l'œil peut se promener sans être interrompu. Il peut ainsi aller le plus loin possible.

ER : Pouvez-vous nous parler du gonflable que vous avez conçu pour l'exposition ?

HWM : Ce qui est très important dans une exposition d'art, c'est qu'il y ait un contact entre l'intérieur et l'extérieur, une continuité. Sans se sentir pour autant à l'extérieur. Le plancher modulaire dans l'exposition ne touche ainsi pas du tout le gonflable, il est comme une île.

YG : Vous avez été prestidigitateur à l'âge de 14 ans et je me demandais quelle influence cela avait sur vos architectures ?

HWM : Oui bien sûr, l'apparition, la disparition. J'étais prestidigitateur quand j'étais étudiant et d'une manière professionnelle, j'étais sur scène tous les weekends. J'aime les choses qui ne sont presque pas possibles.

Hans-Walter Müller

Hans-Walter Müller est né à Worms en 1935
Diplômé de l'école polytechnique de Darmstadt en Allemagne (1961) (architecte et ingénieur)
Lauréat de la Biennale de Paris de 1965
Lauréat du pavillon allemand à l'exposition internationale de Montréal en 1967.

Réalisations (sélection)

- Eglise gonflable de 32 kg pour 200 personnes à Montigny-les-Cormeilles, 1969.

- Atelier de Dubuffet, 1971.
- Scène centrale de la Fête de l'Humanité, Paris, 1975.
- 35 structures pour sans-abris, février 1975.
- Décors pour la Comédie Française, les Opéras de Paris, de Munich et de Florence.
- Décors pour les ballets de Maurice Béjart, 1980.
- *Salle molle de Salvador Dali*, Centre Georges Pompidou, Paris et volume au Trocadéro pour le Ministère de l'Urbanisme, 1982.
- Structure tridimensionnelle et volume *lentille d'air*, Airbus, le Bourget, 1985.
- Théâtre gonflable pour les jeux olympiques de Barcelone, 1992.
- Structure gonflable de 900m2, place du Trocadéro à Paris « Le Printemps en hiver », 1997.
- Modules gonflables itinérants pour le Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière, 2002
- Présentation de ces trois modules lors de la triennale d'art contemporain *La Force de L'art* au Grand Palais à Paris, 2006.
- Action hors les murs - Ecole des Lys, Périgueux, 23 novembre 2007.
- Volume gonflable transformable à Sao Paulo, 2010.
- Volume gonflable pour Arc en rêve, centre d'architecture, Bordeaux, 2012.

Sélection de visuels

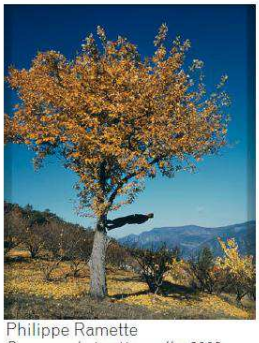
Stanislas Amand, Le Ballon, 1997
Collection Frac Île-de-France
Photo : Jacqueline Hyde © droits réservés

Didier Marcel, Sans titre, 2003
Collection Frac Île-de-France
© Didier Marcel

Bruno Persat, U.L.M., 2009
Collection Frac Île-de-France
© Bruno Persat

Bruno Munari, *Abitacolo*, 1971 (réédition)
Collection Frac Île-de-France
Photo Martin Argyroglo © droits réservés

Bertrand Lavier, *Siège modifié Panton/Eames*, 2001,
Collection Frac Île-de-France © Adagp, Paris



Philippe Ramette
Promenade irrationnelle, 2003
Collection départementale d'art contemporain de la Seine-Saint-Denis.
Photo François Poivret, © Adagp, Paris

Annexe 12 – Visuel pour les documents de communication *Abitacollection*, 2012

Annexe 13 – Communiqué de presse du Centre Pompidou mobile, 1999 (extrait)

Ville d'Epinay-sur-Seine

Centre
Georges Pompidou

Communiqué de presse

CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE
GEORGES POMPIDOU
75191 PARIS CEDEX 04

L'art au centre

Sélection d'oeuvres du Centre Georges Pompidou à Epinay-sur-Seine

12 mars – 5 juin 1999

Les séjours d'œuvres sont nés de la volonté du Centre Georges Pompidou de diffuser ses collections vers le public de la région parisienne.
Ainsi, en mars dernier, le Centre Georges Pompidou "Hors les murs" organisait en collaboration avec le Musée de l'Hôtel Dieu à Mantes la Jolie, une exposition intitulée *Magie blanche Magie noire*, associée à un important programme pédagogique de sensibilisation à l'art contemporain et moderne.

Du 12 mars au 5 juin 1999, le Centre Georges Pompidou présente selon le même principe un second séjour d'œuvres à Epinay-sur-Seine, en Seine-Saint-Denis.

Cette manifestation d'art contemporain occupera 1000 m2 dans des locaux du Centre commercial " **Epicentre** ".
Elle présente la multiplicité des moyens d'expression de l'art d'aujourd'hui à travers l'installation de vingt trois œuvres majeures appartenant aux collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, dont certaines n'ont jamais été présentées au public.

Vidéos, installations, peintures, photographies, sérigraphies (œuvres sur papier), objets de design seront réunis autour de l'idée du burlesque dans la vie quotidienne, où se confrontent à chaque instant banalité, fantaisie et dérision.

Des messages simples, lisibles par tous, grâce aux actions pédagogiques prévues avec l'atelier des enfants, pour les écoles de la ville et aux animations tout public dans l'exposition. Ces visites seront animées par des conférenciers du Centre Georges Pompidou.

Cette manifestation a été rendue possible grâce à des partenaires institutionnels et privés: la ville d'Epinay-sur-Seine, le Centre Georges Pompidou, le Ministère de l'emploi et de la solidarité, le Conseil Général de Seine-Saint-Denis, le Conseil Régional d'Ile de France, le Rectorat de Créteil, l'Inspection Académique de Seine-Saint-Denis, la Caisse des Dépôts et Consignations, les Etablissements Leclerc à Epinay, la Société NAF-NAF.

Ville d'Epinay-sur-Seine
Relations presse
Pascal Zelcer
Tél : 01 49 71 99 31
Fax : 01 48 29 96 67

Centre Georges Pompidou
Direction de la communication
Carol Rio
Tél : 01 44 78 42 16
Fax : 01 44 78 13 02

Ville d'Epinay-sur-Seine

A l'occasion de la fermeture temporaire du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou qui se modernise et agrandit ses espaces d'activités culturelles, l'opération "le Centre Georges Pompidou à Epinay-sur-Seine " va permettre l'installation d'œuvres d'art contemporain au cœur de la Cité. En effet, cette manifestation implantée dans le Centre Commercial " Epicentre ", témoigne de la volonté de la ville d'Epinay d'inscrire des actions culturelles dans les lieux de vie des Spinassiens et notamment dans le cadre du grand projet urbain et de la rénovation du centre-ville. C'est aussi l'affirmation, de la part des deux principaux organisateurs, la Ville d'Epinay et le Centre Georges Pompidou, de l'intérêt qu'ils portent à la sensibilisation des publics à l'art de notre époque.

Il nous semble important de rappeler que dans le contexte que nous connaissons à Epinay, et dans toutes les villes de banlieue, au même titre que le développement économique, urbain, sportif, social, la démocratisation de la culture constitue à la fois un enjeu d'avenir, mais aussi un facteur puissant d'accès à la citoyenneté.

La présence du Centre Georges Pompidou à Epinay-sur-Seine est le résultat d'un long cheminement qui a commencé en 1993, lors de la signature de la première Convention de développement culturel entre l'Etat et la ville d'Epinay-sur-Seine.

C'est à cette occasion qu'ont été mises en place les premières actions destinées à sensibiliser tous les Spinassiens, et notamment les jeunes, à l'univers des Arts Plastiques. Cette ouverture à l'art contemporain nous semblait essentielle et a permis d'initier des actions pédagogiques dans les établissements scolaires, en présence d'animateurs spécialisés, d'organiser des visites dans les grandes institutions de l'art contemporain, d'entreprendre des fresques sur la ville. Ce travail a été complété par l'organisation d'expositions avec le Fonds Régional et le Fonds Départemental d'Art Contemporain.

Ainsi, une action décentralisée d'un des plus grands musées du monde, dans un lieu non-culturel, se produira pour la première fois en France.
Durant les trois mois -de mars à juin 1999- que va durer cette manifestation à Epinay-sur-Seine, de nombreuses actions pédagogiques seront proposées.

Des visites seront organisées dans l'exposition. Soit au total 120 animations gratuites, en direction de tous les publics, qui permettront la confrontation directe avec des œuvres originales d 'artistes de renommée internationale. Ces visites seront accompagnées par des professionnels qui donneront des clés de lecture des œuvres. Cette approche permettra de comprendre les démarches des artistes, de découvrir les techniques utilisées, d'apprécier les formes, les textures, les matières, les couleurs et de replacer chaque œuvre dans le contexte de la création contemporaine.

" L'Atelier des Enfants " du Centre Georges Pompidou, mis en place pour les écoles de la ville, s'installera à proximité des œuvres. Il concernera des classes de maternelle, du primaire et du secondaire. Cet atelier se finalisera par une exposition des travaux des élèves.

A ce titre, nous remercions tous nos partenaires financiers, institutionnels et privés qui ont rendu possible cette opération d'envergure. (Ministère de l'emploi et de la solidarité, Conseil Général de la Seine-Saint-Denis, Conseil Régional d'Ile de France, le Rectorat de Créteil, l'Inspection académique de Seine-Saint-Denis, la Caisse des Dépôts et Consignations, les Etablissements Leclerc à Epinay, la Société NAF-NAF.)

Pour conclure, nous citerons Oskar Schlemmer, ce grand artiste et pédagogue du Bauhaus, qui disait pour exprimer la difficulté et la gêne du public face à l'art contemporain : " L'œuvre d'art est proclamation de la liberté. Les hommes n'ont jamais ressenti de plus insupportable que la liberté ". Et pourtant, c 'est grâce à cette école et aux nombreux artistes du Bauhaus qu'il a été démontré, au début du siècle, l'importance de la recherche fondamentale en art sur la vie quotidienne de chacun de nous.

Ainsi, affirmer la présence de la modernité et de la recherche d'aujourd'hui au cœur même de la cité est pour nous un acte artistique et politique qui s'inscrit dans l'effort que fait la ville pour rendre la culture vivante et accessible à tous.

Ville d'Epinay-sur-Seine

L'art c'est ce qui sert à rendre la vie plus intéressante que l'art. Robert Filliou

Du beau, du drôle, de la légèreté au quotidien

Comme chacun sait, le quotidien s'apparente souvent à l'idée de répétition, parfois d'ennui, et laisse peu de place à la fantaisie et au rêve. Les artistes et designers réunis dans cette exposition jouent précisément de cette expérience pour l'amener au-delà de ses limites. La banalité est en quelque sorte magnifiée par le jeu du détournement, de la dérision et de la poésie. Ici, la fiction croise souvent la réalité du quotidien. La situation même de cette exposition dans un centre commercial participe à cet effet de surprise qui devient le cadre d'un choix d'œuvres jouant sur la signification du contexte de la galerie marchande.
Certains s'interrogeront peut-être sur les qualités artistiques de ces œuvres. Cette question est fondamentale car précisément dans l'art contemporain, les artistes créent librement avec les moyens de la technologie moderne (objets, vidéos, photographies, dispositifs sonores, sérigraphies) pour explorer, analyser ou détourner les codes et les mutations de notre société. Aussi celui qui produit de l'art n'est pas différent de nous, il propose simplement cette possibilité.
L'installation des cabines par Patrick Corillon, *La maison d'Oskar Serti*, ne présente au premier abord aucun signe particulier mais prend tout son sens lorsqu'on pénètre dans le monde d'Oskar Serti au moyen de bandes sonores diffusées à l'intérieur.
De même, l'assemblage de ferraille à la façon d'un "mécano" de Richard Baquié, *Autrefois il prenait le train pour travestir son inquiétude en lassitude*, nous plonge dans un univers de rêverie qui contraste avec l'apparence de cette machine bricolée.
Quant aux couvertures de Wendy Jacob, *The Somnambulist (Blue)* A, elles donnent l'illusion d'une existence dissimulée qui n'est pas sans évoquer certaines images de la rue. Non loin de là, Sylvie Blocher met en scène dans *Déçue la mariée se rhabilla*, une mariée fantomatique restée isolée sans témoin, ni mari. Autre vision étrange qui tourne à la dérision : un pingouin, imaginé par Xavier Veilhan, s'est introduit de manière subversive dans les rayons du *Supermarché*. Avec Le *Mannequin* d'Alain Séchas, un renversement de situation vient déstabiliser le spectateur. Dans une attitude burlesque sens dessus dessous, la tête plantée dans une bassine, les pieds gesticulant en l'air, le personnage participe du même effet de stupéfaction que ce pingouin consommateur. Les deux images s'imposent finalement par une incongruité qui se passe de toute théorisation.
La vidéo, est un autre mode d'expression tout aussi riche dans cette exploration des péripéties de la vie pour transformer des catastrophes en histoires drôles.
Digne d'un scénario de film catastrophe, l'œuvre vidéo des artistes suisses Fischli et Weiss, *Der Lauf der Dinge (Le cours des choses)*, met en scène des objets de récupération qui, dans leur mésaventure, créent la surprise mais aussi un désastre sans fin. Sur le même ton fantaisiste, l'artiste Pierrick Sorin a réalisé une suite de scénettes de la vie quotidienne dans lesquelles il s'est créé un frère jumeau imaginaire, Jean-Loup. Eclats de rire assurés lorsque Jean-Loup ne parvient pas à tomber d'accord avec son frère.

La reconstitution d'un stand de miroiterie par l'artiste belge Guillaume Bijl, *Mirror stand*, vient perturber la visite par l'introduction d'un fragment du réel en créant un jeu de reflets où notre image se mêle à celles des oeuvres environnantes. Quant au miroir de Marie Bourget, il nous interroge sur cette expérience du vertige.

On trouve parmi ces créateurs de véritables amoureux des objets, comme Jean-Luc Vilmouth, qui dans *Interaction avec marteau et clous,* métamorphose un outil avec des milliers de clous savamment disposés en une surface scintillante de reflets argentés. Ou encore, Bertrand Lavier, qui avec une ironie distanciée repeint une armoire de vestiaire, *Mademoiselle Gauducheau*, pour nous questionner sur ce qu'est l'art et ce qui n'en est pas.

Avec un acharnement à l'accumulation, Claude Closky, dans *De 1 à 1000 Francs*, s'amuse à faire l'inventaire de mille objets à vendre. En réalisant cette immense fresque, l'artiste nous questionne sur le sens de la valeur marchande. Enfin, poussant la prolifération jusqu'à l'invasion, la photographe américaine Sandy Skoglund disperse des chats dans une mise en scène, *Radioactive cats*, qui attire l'attention sur une réalité glauque et obsessionnelle.

Le design contemporain participe à ce même désir de transformer ou détourner avec humour et poésie notre relation à l'objet quotidien. La présentation de *Up 5 dit la Donna* de Gaetano Pesce, chauffeuse aux formes généreuses recouvertes de jersey noir, à côté du fauteuil métallique et transparent *How High the Moon* de Kuramata offre un joyeux contraste de matières. La *Table Rocher* de Garouste et Bonetti traitée comme une sculpture propose l'évocation d'une sorte de paysage marin. On perçoit que la création contemporaine dépasse les frontières originellement établies entre l'art et le design.

Cette exposition qui présente une sélection des oeuvres de la collection du Centre Georges Pompidou se veut à l'image de notre expérience de la vie pleine d'imprévus, d'obsessions, d'espoirs et de désespoirs, de rires et d'oublis.

Florence Morat

Annexe 14 – Texte de Bernard Goy sur l'inventaire de la collection du Frac Île-de-France

Inventaire

Des étudiants, nombreux, quelquefois la presse, les organismes culturels partenaires et, bien entendu, nos élus nous interrogent souvent sur les critères qui président à la sélection par le comité technique du Fonds régional d'art contemporain d'Île-de-France – que nous préférons appeler comité artistique – des œuvres présentées à son conseil d'administration.
La publication de la collection du Frac Île-de-France est peut-être l'opportunité d'élargir le débat en lui apportant un peu plus de temps, cette substance raréfiée par différents paramètres dont chacun, dans son activité, connaît l'action coercitive, sauf peut-être les étudiants; espérons-le car c'est avec eux aussi et surtout que le travail des artistes et le nôtre peuvent rejoindre les gens – préférons ce mot à celui de «publics» –, désirant et curieux de voir.
Cela commence ainsi: voir. Et c'est ainsi que cela se résout, dans un lieu qui se passe de normes données *a priori* telles que celles du musée, du salon, de la galerie, du chez-soi, un lieu qui se fabrique au fur et à mesure de l'existence d'un regard, vecteur d'une relation unique avec une œuvre.
Un fonds régional d'art contemporain n'est peut-être en somme qu'un laboratoire artisanal d'expérimentation du regard.
Une certaine amitié avec les artistes nous permettra peut-être de citer la phrase (trop?) célèbre de Klee, sans être suspecté d'instrumentalisation ou de prétention abusive : « Je ne rends pas le visible, je rends visible.» Mais rendre visible aujourd'hui, dans l'invasion hystérique de l'ultravisible programmée de longue date par d'invisibles intérêts, c'est évidemment un travail et, avouons-le, puisque la technique sous-tend désormais toute activité intellectuelle, c'est un métier, dont l'occurrence a émergé d'une nécessité: fournir le regard, c'est-à-dire choisir, présenter, exposer, travailler sur la qualité de l'exposition, ce que l'on appelle d'un mot un peu indigent, comparé aux enjeux qu'il délivre, l'«accrochage».
Placer les œuvres sous les regards est une formule économique pour décrire de longs processus. Pour faire un peu moins court, disons que le travail collectif consiste en premier lieu à réunir les conditions d'une appréciation qualitative des propositions, des informations et des projets qui doivent, le moment venu, c'est-à-dire, pour le Frac Île-de-France, deux fois par an, rencontrer la conviction de deux instances successives, le comité artistique chargé de la sélection et le conseil d'administration détenteur de la décision d'acquisition.
L'évolution du fonds ou de la collection (on reviendra sur la nuance introduite entre ces deux termes) ainsi entérinée commence par un premier travail de communication qui valide, à l'égard de nos correspondants et partenaires potentiels, les nouvelles acquisitions. L'outil informatique proposé par Vidéomuséum est ici un instrument essentiel de gestion et de transmission des données particulières de chaque œuvre enregistrée.
Il est alors possible d'entreprendre les projets auxquels se résume l'activité du Frac: rendre visible et intelligible l'art d'aujourd'hui. Œuvrer, après les artistes et avec eux, à cette mise en valeur ne se résume pas en revanche à la légitimation éventuelle issue de l'acquisition. La mise en espace est primordiale. Aller à la rencontre des regards suppose souvent quelques mots d'accompagnement, qu'ils prennent la forme d'une publication, catalogue ou autre, ou d'une rencontre directe entre les artistes et les « regardeurs» réputés «faire le tableau» selon la phrase proverbiale de Duchamp. Les premiers d'entre eux sont quelquefois les membres du comité artistique, certaines œuvres retenues n'ayant parfois jamais été exposées avant leur acquisition. Ces mots peuvent contribuer ensuite à déciller les regards. Déciller parce que, pas plus que nous-même, chacun voyant une exposition d'art contemporain qui se déroule à proximité de son domicile ou faisant le chemin pour la voir, comme cette jeune critique new-yorkaise qui prit le train pour voir une exposition du Frac à Montréal il y a quelques années, chacun donc voit d'abord ce qu'il attend et, surpris de ne pas forcément s'y reconnaître, voit moins ou plus, selon l'espace mental qu'il réserve à sa curiosité. Si la mise en espace est d'ores et déjà signifiante, voire déterminante, le dialogue qui peut s'instaurer informe et restaure une vision disponible qu'il s'agit moins de former mais bien d'informer. (Former le regard serait, politiquement et moralement, une étrange conception de la démocratie; tenter de répondre aux questions posées par les œuvres en posant peut-être d'autres questions, sans substituer un discours aux occurrences particulières de chaque œuvre me semble une démarche plus légitime, plus délicate aussi.)
La mise en espace est toujours le résultat d'un processus d'approche, visuel dans un premier temps et généralement relationnel et politique ensuite. Il faut quelquefois plusieurs lettres pour convaincre le maire d'une commune de faire repeindre un lieu qu'à la suite d'une proposition d'intervention nous considérons comme riche de potentialités, mais dont l'équipe municipale n'a pas toujours identifié les enjeux de la collaboration qu'elle désire et du succès qu'elle attend. Il arrive aussi que l'expertise soit confiée au Frac d'emblée, dans les aménagements de l'architecture intérieure comme dans le choix des œuvres.
Aucune éventualité n'est plus confortable, la seconde restant évidemment plus satisfaisante.
C'est aussi et surtout dans les choix qui sont faits pour l'installation d'œuvres d'artistes différents dans un espace commun que se joue la qualité d'une exposition. Le jugement des artistes à cet égard est toujours une sorte de grand oral, celui des visiteurs étant positif d'emblée si les retours ne concernent que les œuvres, quels que soient les commentaires, puisqu'elles se sont révélées visibles, appréciables et appréciées à l'aune de chacun. Déciller

enfin parce que la mise en espace n'est pas la dernière étape de l'intervention, même si c'est là que nous mettons surtout à l'épreuve notre compétence, non sans plaisir.
Il convient de convaincre ou de répondre à la mise en situation d'une manifestation artistique par la fédération de différents intervenants aussi variés que nos interlocuteurs de la presse artistique, les responsables des services attachés à l'organisme partenaire et l'ensemble des médiateurs, enseignants notamment, à même d'assurer une mise en espace sociale du projet initial.
Mais les regards, pour être favorisés par une action préparée, doivent bien en venir à la rencontre avec l'œuvre qui conserve ses aspérités par-delà l'éventuelle séduction, le secret, voire la provocation qu'elle manifeste *a priori*.
Il faut rappeler ici que l'art ne saurait se diluer dans le champ de l'activité socio-économique générale pour y occuper une place assignée, sans en déborder les enjeux et les règles, si détournés et souples qu'ils puissent apparaître. Rappeler encore que l'artiste établit son statut et son rôle par ses œuvres, lesquelles ne se ramènent pas à une marchandise de luxe, fût-elle intellectuelle, mais nous intiment le choix de leur présence ou celui de leur ignorance, avant qu'il nous appartienne de souscrire à telle ou telle en fonction de nos goûts, informations et expériences.
L'exposition *Narcisse blessé* organisée sur le thème de l'autoportrait (passage de Retz, Paris, juin2000) présentait, parmi d'autres œuvres prêtées par le Frac Île-de-France, un «objet» de Bertrand Lavier, un miroir enduit et peint qui privait le spectateur de son reflet. Jean-Michel Ribettes, commissaire de l'exposition, avait souhaité que l'œuvre soit installée à l'entrée du lieu, comme un avertissement, une préparation du regard, une invite aussi à passer de l'autre côté du miroir ainsi désactivé. *L'Âme du Fonds*, au couvent des Cordeliers en 1994, proposait un parcours thématique sur la représentation de l'humain dans la peinture contemporaine, qui fut l'un des thèmes majeurs de la collection du Frac durant les années 1990. Il était possible, dès l'entrée dans ce lieu historique aux proportions hiératiques, d'être confronté à la temporalité sédimentaire d'une peinture d'Eugène Leroy, dont la lenteur d'accès rendait au visiteur une mesure spécifique du temps généralement consacré à l'identification d'une image (on parle d'un dixième de seconde pour l'affiche publicitaire du métro), avant d'être saisi par une œuvre d'Art and Language, *Otage LXXV*, le dernier tableau de cette série qui opère une dématérialisation de la peinture par une succession de gestes conceptuels. Le regardeur hésite entre son statut admis de sujet autonome et l'emprise de l'image qu'une vitre apposée contre la surface de l'œuvre perturbe et renforce à la fois. Si, par ces exemples, on éclaircit quelques enjeux et modalités de notre action, il est clair que l'attitude, la perception et, *a fortiori*, le goût supposé des «publics» n'entrent pas dans les critères de sélection des œuvres. Devancer l'attente supposée (ou fantasmée), au même titre qu'élaborer des tactiques visant une détermination de l'attente, relèverait d'une stratégie de marché incompatible avec notre objet. Nous concevons peut-être davantage notre rôle comme consistant à susciter l'incertitude et la réflexion argumentée plutôt qu'à résorber d'éventuels préjugés par un discours d'autorité, ou au contraire par trop pédagogique.
Ceci du reste est un autre métier, difficile mais, on peut l'espérer, créateur de postes nouveaux dans un avenir proche.
L'expérience du Frac Île-de-France en la matière a commencé très tôt par la mise à disposition d'œuvres au bénéfice de l'artothèque du rectorat de l'académie de Créteil. Afin de rationaliser cet état de fait, à la faveur d'une restructuration de cet organisme, deux projets consécutifs ont été menés en relation avec le syndicat d'agglomération nouvelle de Sénart. Deux expositions thématiques ont été présentées en 1998 et 1999 à la ferme du Coulevrain de Savigny-le-Temple, où se sont succédé de nombreux groupes scolaires à l'initiative de l'Action Art à l'école du rectorat.
Ainsi établis par des enseignants spécialisés, les dossiers pédagogiques réalisés avec le concours du Frac ont préparé les visites de l'exposition par les enseignants du secteur concerné, qui ont ensuite travaillé avec les enfants sur les œuvres en relation cette fois avec certains artistes. Quelques mois plus tard, les travaux des jeunes étaient présentés dans le même lieu. Des actions équivalentes ont été menées lors de l'exposition *Le Sens figuré*, dont l'itinérance, après sa présentation au C.I.A.C. de Montréal, s'est étalée sur six mois, entre 1992 et 1993, dans quatre galeries et centres d'art soutenus par notre partenaire, le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal.
Conçu dès 1992 comme un échange, ce partenariat s'est provisoirement conclu par la réception d'une exposition du musée d'Art contemporain de Montréal, *Instants photographiques*, présentée par le Frac dans le cadre du Mois de la Photo à Paris en 1996. Présents dans l'exposition, Claude-Philippe Benoit, Alain Paiement et Sylvie Readman ont présenté des travaux récents au centre d'art de Rueil-Malmaison, quelques semaines plus tard.
À Montréal, les œuvres retenues pour le premier volet de cette collaboration inaugurale, entre deux régions et hors d'Europe, privilégiaient de jeunes artistes français. En effet, l'activité du C.I.A.C., l'ouverture alors imminente du musée d'Art contemporain et la proximité relative de New York étaient une offre importante dont nous devions tenir compte en apportant une information complémentaire sur une autre scène parisienne. Le choix de ce risque et l'engagement des partenaires reçurent une réponse publique et médiatique très attentive.

À l'issue de cette première expérience de présentation d'acquisitions récentes, en accord avec le nouveau comité artistique du Frac, la décision de concentrer nos travaux sur le renouvellement du fonds permit d'entamer une réflexion sur les enjeux propres à un projet de collection.
À l'éclectisme qui avait prévalu pendant les premières années d'acquisition, reflet de personnalités, de volontés et d'objectifs différents, le fonds doit la présence à son inventaire d'œuvres et d'artistes majeurs tels Jean-Pierre Bertrand, Tony Cragg, Marc Devade, Bertrand Lavier, Pierre Klossowski, François Morellet, Aurelie Nemours, Jean Le Gac, Raymond Hains…
Malgré la pertinence de certaines acquisitions, aucune tendance n'apparaissait plus fortement et l'analyse montrait clairement que la principale faiblesse du fonds tenait au retard pris avec la création émergente. Par ailleurs, la rareté d'une représentation significative d'une génération de peintres dans les collections publiques ouvrait un champ d'investigation original.
L'acquisition en 1992 du premier nu de Vincent Corpet reste symbolique de la démarche entreprise alors. En 1997, une collaboration avec le Centre rhénan d'art contemporain d'Altkirch fut l'occasion d'une carte blanche confiée à Yves Michaud.
Sous le titre *Figures et paysages*, quelque peu provocateur par sa connotation bucolique fort éloignée du champ exploité par les œuvres retenues, l'exposition présentait avec force la vitalité d'un langage (on peut préférer ce mot, impropre sans doute, à celui de médium qui ne désigne qu'un outil) soupçonné au mieux d'obsolescence ou de favoriser les pires intentions réactionnaires. La reconnaissance actuelle de Valérie Favre, Carole Benzaken, Djamel Tatah ou Ming, pour ne citer qu'eux, tendrait à montrer que le soupçon s'est affaibli au profit d'une pluralité de la scène française qui ne peut qu'enrichir le débat.
La venue de l'exposition à la manufacture des Œillets à Ivry-sur-Seine, remarquable architecture industrielle début de siècle qu'un public nouveau découvrait, a permis d'apporter quelques précisions et un peu de sérénité à la querelle sur l'art contemporain déclenchée plus tôt par des publications hasardeuses et des accusations aussi hâtives que féroces. L'artiste Camille Saint-Jacques, Yves Michaud et Jean-Marie Schaeffer, esthéticien, ont repris les questions posées à l'art et à l'institution en présence de plus de quatre cents personnes et en l'absence d'invectives…
Contribuer au débat sans prendre part aux querelles nous a semblé possible en ouvrant un espace de parole en présence des œuvres et des artistes.
L'exposition *Devenirs,* une confrontation d'un autre ordre, a réuni, en novembre 1999 au passage de Retz à Paris, un choix d'œuvres, photographies et peintures, proposant une réflexion sur la corporéité, l'espace induit par ce qui est moins un concept qu'une notion, et l'enjeu déduit: l'intimité, sa représentation sous le regard de l'autre. Il s'agissait, en étroite collaboration avec Frank Lamy, de voir comment pouvaient s'articuler des préoccupations fréquentes dans le travail de jeunes artistes en dépassant les clivages techniques. L'intervention de la photographie dans la peinture et l'influence de celle-ci sur celle-là pouvait s'établir clairement: la confrontation prévisible s'effaçait au profit d'une relation complexe des thèmes évoqués.
Par la place croissante que prend la photographie dans ses acquisitions les plus récentes, le Frac Île-de-France poursuit un travail sur la représentation du mythe au quotidien, privilégiant la question de la perception et proposant à des interlocuteurs citadins, sollicités par une offre culturelle surabondante, une démarche complémentaire fondée sur la découverte et le soutien renouvelé aux artistes.
C'est dans cette complémentarité que s'inscrit le projet de lieu en cours «Le Plateau». Une publication spécifique sera consacrée à l'histoire exemplaire de cette initiative et au projet artistique et culturel que peut incarner demain ce lieu.
Conscients de l'originalité de son implantation dans l'Est parisien, nous chercherons à montrer toutes les expérimentations artistiques actuelles, sans restriction ni passage obligé, en tentant de garder ce projet conforme au désir qui l'a suscité (et qu'il a suscité): regarder l'art pour voir les autres et soi dans un face à face désirant.
Conclure – provisoirement – la publication d'une collection commencée au début des années 1980 par un texte d'Artaud, aussi beau et méconnu soit-il, peut paraître étrange. Citer Artaud n'est pas l'invoquer ou placer quelques éléments de réflexion sous le patronage de sa haute et brûlante stature. *A fortiori*, il ne s'agit pas d'instrumentaliser une pensée du refus par excellence… Il est seulement possible de rappeler qu'il y a de l'art tant qu'il y a de l'humain.

Bernard Goy, *in* catalogue de La collection du Fonds régional d'art contemporain d'Ile-de-France, 2001

Annexe 15 – Tableaux de répartition territoriale de la diffusion de la collection en 2012 (source : rapport d'activité 2012)

Répartition territoriale	Nombre d'expositions	%
Île-de-France	37	63,79 %
France hors IDF	15	25,86 %
Etranger	6	10,34 %
Total	58	100,00 %

Répartition territoriale	Nombre d'œuvres	%
Île-de-France	206	82,07 %
France hors IDF	35	13,94 %
Etranger	10	3,98 %
Total	251	100,00 %

Par département francilien	Nombre d'expositions	%
75	12	32,43 %
77	3	8,10 %
78	3	8,10 %
91	2	5,40%
92	8	21,62 %
93	3	8,10 %
94	2	5,40 %
95	4	10,81 %
Total IDF	37	100,00 %

Par département francilien	Nombre d'œuvres	%
75	82	39,80 %
77	26	12,62 %
78	9	4,36 %
91	2	0,97%
92	16	7,76 %
93	34	16,50 %
94	15	7,28 %
95	22	10,67 %
Total IDF	206	100,00 %

Types de diffusion de la collection en 2012	Nombre d'expositions	%
Diffusion en milieu scolaire et universitaire en IDF	15	25,86 %
Diffusion à l'initiative du Frac IDF/Platform (hors milieu scolaire et universitaire)	12	20,68 %
Diffusion suite à une demande de prêt	31	53,44 %
Total	58	100,00 %

Types de diffusion de la collection en 2012	Nombre d'œuvres	%
Diffusion en milieu scolaire et universitaire en IDF	119	47,41 %
Diffusion à l'initiative du Frac IDF/Platform (hors milieu scolaire et universitaire)	70	27,88 %
Diffusion suite à une demande de prêt	62	24,70 %
Total	251	100,00 %

Annexe 16 – Informations sur les acquisitions en 2012 (source : rapport d'activité 2012)

Source d'acquisition des œuvres en 2012 (en nombre d'œuvres)

Source d'acquisition	Nombre d'œuvres	%
Achat direct à l'artiste	8	17 %
Galeries françaises	23	48 %
Galeries étrangères	16	34 %
Autres	0	0 %
Nombre total d'œuvres acquises	**47**	**100 %**
Dont œuvres (co)produites par le Frac IDF/Le Plateau	5	10,63 %

Nombre d'œuvres achetées par nationalité de l'artiste en 2012

Nombre d'œuvres par nationalité	Nombre d'œuvres	%
Œuvres achetées à un artiste français	22*	46,80 %*
Œuvres achetées à un artiste européen autre que français	11*	23,40%*
Œuvres achetées à un artiste extra-européen	17	36,17%
Total	**47**	**100,00 %**

* 5 œuvres ont été créées par un artiste français et un artiste européen autre que français

Répartition du nombre d'œuvres achetées par medium en 2012

Médium	Nombre d'œuvres	%
Peinture	0	0,0 %
Œuvres graphiques	13	27,65 %
Dessin	2	4,25 %
Collage	0	0 %
Photographies	4	8,51%
Sculpture	2	4,25 %
Installations	10	21,27 %
Vidéos	13	27,65 %
Films	0	0%
Objets/Design	2	4,25 %
Architecture intérieure	0	0,0 %
Autres	1	2,12 %
Total	**47**	**100,0 %**

Annexe 17 - Note juridique sur le devoir de réserve des organismes associés à la Région Île-de-France en période électorale (source : Région Île-de-France)

île de France

Conseil régional

REGION ÎLE-DE-FRANCE
Unité communication
03. OCT. 2013
COURRIER ARRIVÉE
N°

Unité affaires juridiques, marchés, qualité

Paris, le 30 SEP. 2013

Dossier suivi par : Anne MALASSIGNE
Tél. : 56-08

Réf : AM/cp/13-901

Note à l'attention de
Monsieur Maxime DES GAYETS
Directeur de cabinet du Président

Et de

Monsieur Xavier CROUAN
Directeur général adjoint
de l'Unité Communication

S/C de Monsieur Jean-Michel THORNARY
Directeur général des services

Objet : Impact de la législation électorale sur le fonctionnement des organismes associés, notamment en matière de communication (échéances électorales de 2014)

A l'approche des prochaines élections, vous avez souhaité disposer d'un rappel des règles posées par la législation électorale notamment quant à leurs conséquences sur la participation des élus des différentes collectivités à des manifestations organisées par les organismes associés, dans la mesure où certains se déclareront peut être candidats.

En période préélectorale, les organismes associés se doivent de respecter les mêmes principes posés par le Code électoral que la Région[1].

1. L'interdiction pour les organismes associés de soutenir un ou plusieurs candidats.

L'article L 52-8 du Code électoral dispose que « *les personnes morales, à l'exception des partis ou groupements politiques, ne peuvent participer au financement de la campagne électorale d'un candidat, ni en lui consentant des dons sous quelque forme que ce soit, ni en lui fournissant des biens, services, ou autres avantages directs ou indirects à des prix inférieurs à ceux qui sont habituellement pratiqués* ».

Les organismes associés ne sauraient donc consentir des dons ou subventions destinés à soutenir un candidat, quand bien même il s'agirait d'aides ou avantages en nature (Conseil d'Etat 18 septembre 1996, élections municipales de Marchiennes, 174098).

[1] Principes détaillés dans les notes UAJMQ 13-100 et 13-124

Conseil régional
Adresse postale : 33, rue Barbet de Jouy - 75359 paris - cedex 07 SP
Bureaux : 35, boulevard des Invalides - 75007 Paris
Tél. : 01 53 85 53 85
www.iledefrance.fr

A titre d'exemple, si l'organisation de manifestations par les organismes associés auxquelles participent des élus candidats aux municipales est possible (dès lors qu'elles s'intègrent dans leur fonctionnement habituel), les élus ne doivent pas pour autant en tirer un avantage quelconque dans le cadre de leur campagne, et l'évènement doit être dépourvu de tout lien avec la polémique régionale électorale. Si tel était le cas, la manifestation pourra être qualifiée d'avantage prohibé.

Il doit aussi être porté une attention particulière aux apports émanant des agents employés et rétribués par l'organisme. Leur activité ne saurait avoir pour finalité de fournir des prestations ou des produits constituant un avantage pour des élus. On notera enfin que la mise à disposition de locaux au profit de candidats constitue également un avantage en nature prohibé.

Outre leur caractère illégal, ces contributions devraient figurer pour leur prix réel dans le compte de campagne, ou y être réintégrées par la commission des comptes de campagne ou par le juge de l'élection. Le risque est alors le rejet du compte et/ou le dépassement du plafond de dépenses du candidat pouvant entraîner l'inéligibilité.

La méconnaissance des règles relatives au financement des campagnes est punie, en vertu de l'article L 113-1 du code électoral, d'une amende de 3750 € et d'un an d'emprisonnement du candidat (ou tête de liste) qui a:

- recueilli des fonds en violation de l'article L 52-4,
- accepté des fonds en violation des dispositions de l'article L 52-8,
- dépassé le plafond des dépenses électorales,
- méconnu les formalités de tenue et de dépôt du compte de campagne,
- sciemment minoré des éléments de ce compte,
- bénéficié avec son accord ou à sa demande d'affichages ou de publicité commerciale ou de la diffusion auprès du public d'un numéro d'appel téléphonique ou télématique gratuit.

Le donateur encourt les mêmes de sanctions. Lorsque ce donateur est une personne morale, la responsabilité pénale pèse sur son dirigeant.

L'article L 118-3 du code électoral prévoit désormais que le juge de l'élection « *prononce également l'inéligibilité du candidat dont le compte de campagne a été rejeté à bon droit en cas de volonté de fraude ou de manquement d'une particulière gravité aux règles relatives au financement des campagnes électorales* », cette inéligibilité pouvant être prononcée pour une durée maximale de trois ans et pour toutes les élections.

2. La participation des élus à des manifestations

La participation des élus régionaux à diverses manifestations publiques (colloques, forums, inaugurations ...) organisées par les organismes associés et pour lesquelles la Région est appelée à être représentée n'est pas interdite, que le représentant de la Région soit candidat ou non à l'élection. Mais dans ce domaine également, la prudence est impérative.

En effet, si un évènement organisé par un organisme associé est une occasion de dresser un bilan avantageux de l'action des collectivités concernées, cette manifestation sera qualifiée de campagne de promotion publicitaire des réalisations d'une collectivité et prohibée par l'article L 52-1 du code électoral. Les dépenses de l'inauguration devront alors être réintégrées dans le compte de campagne du candidat.

Ainsi, en premier lieu, la manifestation doit s'insérer dans le fonctionnement normal et courant de l'organisateur. L'inauguration d'un équipement n'est pas interdite si elle correspond à l'état normal de réalisation des travaux d'achèvement ou de mise en service de l'équipement (Conseil d'Etat, 21 octobre 1996, élections municipales de Port Saint Louis du Rhône, 173838).

En second lieu, les élus participant à ces manifestations en tant que représentants de la Région ne doivent pas, dans leurs discours ou interventions, excéder l'objet de la manifestation et s'ingérer dans la campagne électorale en cours. Les propos et l'organisation doivent rester neutres, à l'égard des réalisations de la collectivité et de la campagne électorale en cours. Les élus participant à

l'inauguration ne doivent ni excéder l'objet de la manifestation ni s'ingérer dans la campagne électorale et doivent ainsi adopter un ton neutre et dénué de tout caractère polémique. En tout état de cause, les intervenants ne doivent pas tourner leurs communications à l'avantage de candidats aux municipales ou ni vanter les réalisations des municipalités.

L'élection peut être annulée lorsque la méconnaissance de cette interdiction constitue une illégalité de nature à altérer la sincérité du scrutin.

En conclusion, les élus doivent rester attentifs aux propos tenus lors des manifestations organisées, car leur participation risque d'être considérée comme une aide d'une personne morale (article L52-8) ou comme une « campagne de promotion publicitaire des réalisations ou de la gestion d'une collectivité. » (Article L52-1).

L'UAJMQ se tient à votre disposition pour toute question complémentaire.