HAL
open science

Mettre en forme le travail artistique : les ressources de l'incertitude dans l'accueil en résidence d'artistes plasticiens

Olivier Le Falher

To cite this version:

Olivier Le Falher. Mettre en forme le travail artistique : les ressources de l'incertitude dans l'accueil en résidence d'artistes plasticiens. Art et histoire de l'art. Université d'Avignon, 2010. Français. NNT : 2010AVIG1096 . tel-01993547

HAL Id: tel-01993547

https://theses.hal.science/tel-01993547

Submitted on 25 Jan 2019

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.

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
École doctorale n°483 Sciences Sociales

Thèse de doctorat
Sciences de l'Information et de la Communication

METTRE EN FORME LE TRAVAIL ARTISTIQUE :

LES RESSOURCES DE L'INCERTITUDE DANS L'ACCUEIL EN RÉSIDENCE D'ARTISTES PLASTICIENS

Olivier Le Falher

Thèse préparée sous la direction de Daniel Jacobi
Présentée et soutenue le 25 janvier 2010

Jury :

Mme Viviane Couzinet, Professeur à l'Université Toulouse III

M. Jean Davallon, Professeur à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

M. Pierre Delcambre, Professeur à l'Université Lille III

M. Jérôme Glicenstein, Maître de conférences à l'Université de Paris VIII

M. Daniel Jacobi, Professeur à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

M. Bruno Péquignot, Professeur à l'Université Paris III

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de recherche, Daniel Jacobi, pour avoir cru en mes capacités à me lancer dans une telle recherche. Depuis mon arrivée à l'Université d'Avignon, il a su m'accompagner, me soutenir et m'orienter tout en respectant mes choix, mes lenteurs et mes hésitations.

Je remercie également l'ensemble des membres du Département communication de l'Université d'Avignon, pour m'avoir permis de faire mes premières armes auprès des étudiants, en tant que moniteur. Merci également aux membres du Laboratoire qui, en de nombreuses occasions, ont su guider ma recherche et faire évoluer mes hypothèses. Merci donc aux professeurs Jean Davallon, Emmanuel Ethis et Yves Jeanneret, ainsi qu'à l'ensemble des maîtres de conférences, dont Cécile Tardy qui m'a offert de nouvelles pistes de recherche. Merci également aux anciens doctorants qui ont accompagné mes premières années de thèse et dont beaucoup sont devenus des amis, comme Emilie Flon, Julia Bonaccorsi, Delphine Miège, Karine Tauzin, Valérie Vitalbo, Soumaya Gharsallah, Anne Watremez et Mickaël Bourgatte et à tous les doctorants actuels (trop nombreux pour être cités !) qui m'ont aidé à de nombreuses occasions pendant cette recherche, et dont je garde de très bon souvenirs.

Merci évidemment aux artistes de Marseille et d'ailleurs qui m'ont ouvert les portes de leurs ateliers, les pages de leurs dossiers, et m'ont fait part, au cours de très nombreuses conversations, de leur façon de concevoir leur travail. Leur voix est muette dans cette thèse, mais elle a résonné bien souvent lorsque mes interprétations s'égaraient. Merci en particulier à :
Cédric Alby, Hugues Allamargot, Gilles Barbier, Rémi Bragard, Colin Champsaur, Annabelle Czyz, John Deneuve et Doudou, Gilles Desplanques, Anthony Duchêne, Chloé Dugit-Gros, Marc Etienne, Joffrey Ferry, Sylvain Gélinotte, Benjamin Hochart, Céline Jambon, Carlos Kusnir, Elodie Moirenc, Yannick Papailhau, Alexandra Pellissier, Eric Perez, Colin Ponthot, Romain Rambaud, Sandrine Raquin, Noël Ravaud, Pierre-Alexandre Rémi, Till Roeskens, Bettina Samson, Justin Sanchez, Hugo Schuwer-Boss, Julien Tibéri.

Cette thèse doit beaucoup aux deux responsables de *Starter* – qui se reconnaitront – qui m'ont fait confiance et dont les réflexions ont enrichi ce travail.

Merci ensuite à Isabelle Reiher (chargée de mission en arts plastiques au Conseil Régional PACA au début de ma thèse) ainsi qu'à tous les responsables d'institutions et d'associations qui m'ont apporté leur concours. Si certains entretiens qu'ils m'ont accordés ou certains documents qu'ils m'ont permis de consulter, ne figurent pas dans cette thèse, tous ont joué un grand rôle dans l'évolution de cette recherche :
Eric Mangion et les membres de la Villa Arson ; Jacques Rigaud, Dominique Ponsard, Annie Chèvrefils-Desbiolles, Pascal Murgier et les membres de la DAP ; Jacques Bayle, Jacqueline Blanc et la DRAC PACA ; Véronique Collard-Bovy et Sextant-et-Plus ; Dorothée Dupuis, Frédérique Gobert, Allen Williams et Triangle ; Otto Teichert et l'équipe de l'Ecole des Beaux-arts, Soraya Amrane et De Visu ; Simon Bonneau, Thierry Ollat, Pascal Neveu et l'équipe du FRAC PACA, Martine Robin, Louis Bec, Laurent Jacob, Paul-Emmanuel Odin et l'équipe de La Compagnie ; Stéphane Magat et SMP ; Nadia Champesme et Histoire de l'œil ; Michèle Grellety et l'équipe de l'ADDC ; Marceline Matheron et l'équipe de Documents d'artistes ; Daniel Girard, Catherine Corre, Marc Andrieux et la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon ; l'équipe de l'Abbaye

de Royaumont ; Camille Videcoq et RLBQ ; les artistes de la Générale en Manufacture ; Sylvie Coëllier, Pedro Moraïs, Cédric Schönwald, Frédéric Wecker, Estelle Nabeyrat et Luc Jeand'heur ; Marie Ducaté, Alain Puech, Jacqueline Reynier et les membres du SNAP-CGT.

Merci à ma famille qui se demandait si je finirais un jour par avoir un « travail normal ». Merci surtout à mes parents qui m'ont toujours encouragé dans mes choix et à qui je dois beaucoup.

Merci aux copains de Clermont-Ferrand, de Lyon, de Marseille, de Taulignan, de Paris, qui ont su me changer les idées. Merci également à André Gob, Noémie Drouguet, Philippe Bodeux et Jean-Louis Postula, ainsi qu'à tous nos amis belges, pour leur accueil chaleureux à Liège, où cette thèse a été rédigée.

Un grand merci à Sonia dont l'énergie, le soutien et l'affection m'ont encouragé jusqu'aux dernières lignes de cette thèse, et continueront encore longtemps de m'accompagner.

Merci enfin à Fanchon, qui a permis à ces années de thèse d'être beaucoup plus agréables et heureuses qu'on ne l'entend parfois, et sans qui cette thèse serait encore restée longtemps inachevée.

Cette thèse a bénéficié du soutien du Conseil Régional de la région PACA, sous la forme d'une allocation de recherche.

Sommaire

Introduction générale 7

Première partie : Le soutien public du travail artistique 17

Chapitre 1: Les enjeux du soutien du travail artistique 19
I. Les politiques de soutien de la production artistique 20
II. Le travail artistique et le principe d'incertitude 43
III. Les écueils d'une rationalisation du travail de l'artiste 52

Chapitre 2 : L'institution d'une forme de soutien public du travail artistique : l'accueil en résidence 68
I. Quatre lignées d'interventions préexistantes 75
II. Mises en forme et justification des résidences en émergence 85
III. Vers un nouvel *esprit* des résidences 100
Conclusion de la première partie 121

Deuxième partie : Programmer l'incertitude 125

Chapitre 3 : Objectivation du partenariat entre artiste et structure 128
I. Choix du terrain et construction du corpus d'analyse 128
II. L'appel dans la chaîne documentaire des médiations de production 136
III. La « mise à l'écriture » des artistes 154

Chapitre 4: Planification du travail en résidence 166
I. Trois dimensions de la planification du travail de l'artiste 171
II. Agrégation des résultats et interprétation 191
Conclusion de la deuxième partie 203

Troisième partie : L'incertitude comme ressource 207

Chapitre 5 : Maintenir l'indétermination du travail 219
I. Le travail de l'artiste, sans contrainte et sans garantie 219
II. Peut-on exposer un travail inachevé ? 236

Chapitre 6 : Projeter l'issue du travail 263
I. Un projet à sélectionner : observation d'une réunion de jury 264
II. Un projet à organiser : observation d'une réunion de travail avec l'artiste 292
Conclusion de la troisième partie 317

Conclusion générale 319

Bibliographie 325

Sigles et abréviations

AFAA : Association Française d'Action Artistique

CIPAC : Fédération des Professionnels de l'Art Contemporain

CIRVA : Centre International de Recherche sur le Verre et les Arts Plastiques

CRAFT : Centre de Recherche sur les Arts du Feu et de la Terre

CNAP : Centre National des Arts Plastiques

DAP : Direction des Arts Plastiques

DNSEP : Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique

DRAC : Direction Régionale des Affaires Culturelles

FIACRE : Fonds d'Incitation à la Création

FNAC : Fonds National d'Art Contemporain

FRAAP : Fédération des Réseaux et Associations d'Artistes Plasticiens

FRAC : Fonds Régionaux d'Art Contemporain

PACA : Région Provence-Alpes-Côte-d'Azur

L'usage des italiques pour les citations est limité aux éléments de corpus (textes sources et extraits d'entretiens).

Les citations en anglais sont traduites par l'auteur. La version originale se trouve en notes de bas de page pour rendre plus confortable la lecture.

Introduction générale

« Et le public ? Ben oui le public, on s'en fout le public. Le public il est là quand on fait une expo, à ce moment-là, ou quand on édite un catalogue c'est le public du catalogue, mais y'a pas de public pour les ateliers ; qu'est-ce ça veut dire ça ? Il aurait fallu organiser des visites avec les gamins, passer le temps à expliquer, mais ça on s'en fout ça, c'est pas notre métier, le métier d'artiste c'est pas de recevoir les gamins pour leur expliquer son travail, c'est de faire des bonnes pièces. Mais après y'a d'autres gens qui exposent ces bonnes pièces, qui médiatisent ces bonnes pièces sous forme d'articles, de photos de j'sais pas quoi, de conférences, de tout ce qu'on peut imaginer, c'est un autre truc. Mais l'artistique, on va pas commencer à.... Moi j'suis contre, complètement contre ça. J'sais pas qui a eu c't'idée un jour, mais alors c'est nul ! L'artiste, si il fait des bonnes pièces, on lui donne des moyens de travailler, et de faire des bonnes pièces, et de rencontrer les gens qu'il a envie de rencontrer » (président de l'association Starter, Marseille).

De la part d'un responsable d'une association soutenant des artistes *« engagés dans des problématiques et des pratiques résolument contemporaines »*[1], et subventionnée par les différents échelons des pouvoirs publics en France, de tels propos ne devraient pas étonner. Nous pourrions même dire que c'est justement pour qu'une telle posture puisse être tenue que tout un pan des politiques culturelles s'est développé depuis 1959.

Prenons, par exemple, le tracé de la première frontière établie par cet acteur, (*« le public, on s'en fout »*) qui repousse la médiation auprès du public, en l'occurrence les *« gamins »* - disons le « jeune public » - à l'extérieur des limites de la définition du métier d'artiste (« *faire des bonnes pièces* »). Cette ligne de démarcation n'est ni nouvelle ni étonnante. Dès l'invention des politiques culturelles en 1959, et plus encore après les années soixante-dix et les discours sur les artistes-animateurs, la politique de soutien à la création a cherché à définir les critères de professionnalité des artistes à partir de la vente de leurs œuvres, faisant de l'intégration des rémunérations annexes un cas encore aujourd'hui problématique. Etant donné les rejets dont les formes contemporaines font l'objet, il est même assez sage, de la part de ce responsable, de ne pas chercher du côté du public la validation de ses choix, et de limiter les interlocuteurs potentiels de l'artiste à un cercle restreint (*« rencontrer les gens qu'il a envie de rencontrer »*).

[1] Formulation extraite du site Internet de cette association (non référencé par souci d'anonymat).

Tout aussi logique est le choix, par ce responsable, des artistes qui bénéficieront des « *moyens de travailler* ». L'argument selon lequel le soutien est accordé aux artistes qui font *« des bonnes pièces »*, inscrit clairement l'action de cette association dans la politique de soutien sélectif, non-égalitaire, sur laquelle se sont bâties les politiques de démocratisation de l'art en France, pariant, dans un souci d'excellence, sur les œuvres que la postérité reconnaîtra. Enfin, compter sur *« d'autres gens »* pour médiatiser le travail de l'artiste relève là encore d'un regard éclairé sur la multiplication des emplois culturels par les pouvoirs publics, afin de favoriser la diffusion des œuvres dont ils soutenaient la production.

On peut ainsi considérer que l'invention d'une politique culturelle et la structuration progressive d'un véritable mécénat public au cours du dernier demi-siècle, n'a eu d'autre objectif que de rendre ce discours possible, normal et légitime. Etant donné l'anomie esthétique sur laquelle les œuvres contemporaines fondent leurs critères de qualité, la définition de ce qu'est une « *belle pièce* » a pu à la limite être l'objet de quelques remises en question, mais le principe d'un soutien aux artistes innovants a tenu bon, et continue d'être l'horizon de la démocratisation de l'art vivant.

Un seul détail, dans cet extrait, ne se laisse pas si aisément expliquer par une référence à ces politiques volontaristes. Il s'agit de l'idée, *a priori* anodine, selon laquelle l'artiste qui fait « *des bonnes pièces* » est récompensé en se voyant fournir *« des moyens de travailler »*. La « récompense » ne consiste donc pas à aider l'artiste en le rémunérant pour des compétences annexes (la pédagogie), c'est-à-dire en finançant l'amont de la création par des prestations en aval ou périphériques. Mais il ne s'agit pas non plus de soutenir l'artiste en lui achetant une œuvre, en l'exposant ou encore en la valorisant par un compte rendu dans la presse spécialisée. Dans cette association, le soutien s'organise autour du processus de création lui-même, qui précède l'œuvre dans sa version achevée. Les termes par exemple de « production », « travail d'atelier », « recherche », « expérimentation », sont souvent utilisés pas les artistes pour désigner ce segment de leur activité, qui, même s'il est le plus souvent invisible aux yeux du public, nécessite du temps, du matériel, un soutien humain et financier parfois considérables. Récompenser le talent d'un artiste par la mise à disposition de telles ressources n'est donc pas inutile. Cependant, faire du travail de l'artiste l'objet d'une politique publique supposerait de pouvoir donner des réponses à quelques questions telles que : combien de temps dure la réalisation d'une « bonne pièce » ? Combien vaut une journée de travail d'atelier ? De quelles ressources l'ensemble des artistes bénéficiaires auront besoin ?

Apporter une réponse à ce type de questions n'est pas nécessairement difficile dans le cas, par exemple, de productions relevant de l'artisanat d'art, où la préparation de l'œuvre peut se laisser définir comme un travail d'exécution, ou comme l'application d'un savoir-faire à partir de procédés éprouvés. Il en va de même dans le cas d'un art dit « commercial », qui répond à une commande ou à une attente supposée, pour laquelle il est possible de prédéfinir un temps de réalisation et de planifier des moyens. Mais ces questions prennent un tour plus problématique lorsqu'il s'agit d'un travail conçu à l'horizon de l'innovation et de l'excellence. Car ce type de production, qualifié selon les époques ou les auteurs « d'avant-garde », de « l'art pour l'art », de « l'art novateur » ou « contemporain », se définit justement dans un écart aux procédés conventionnels ou aux techniques éprouvées. Il offre ainsi une forte résistance à ce qui serait sa programmation au sein d'une gestion standardisée des ressources, et d'une planification du temps et des objectifs. Or, il se trouve que c'est pour ce travail-là que le responsable cité et plus largement la majeure partie des politiques de soutien à la création allouent des ressources et dédient leur pouvoir de consécration. Comment de telles relations de travail peuvent-elles s'organiser et se justifier en tant que service public, dès lors que leur mode de gestion échappe aux procédés classiques de planification, de quantification et d'évaluation ? C'est à cette question que nous proposons de répondre au cours de cette recherche.

Le travail artistique dans le secteur des arts plastiques

Notre recherche porte donc sur le soutien du « travail artistique » ou du « travail de création », entendu non pas comme l'œuvre elle-même, mais bien comme l'activité qui précède l'achèvement de l'œuvre[2]. Parmi les différentes disciplines artistiques, nous avons choisi de centrer notre analyse sur les arts plastiques. Il ne s'agit pas de prétendre que le secteur des arts plastiques serait seul porteur d'une telle visée novatrice. La musique sérieuse, le théâtre de recherche, le nouveau cirque, la danse contemporaine fondent également leurs critères d'excellence sur une forme d'art dédiée à l'expérimentation, et comptent sur les institutions publiques pour atténuer les sanctions

[2] La notion de « travail invisible », (Weber, 2009) aurait pu être utile, lorsqu'elle désigne, dans le domaine artistique, le « temps nécessaire à la création » : « entretien de la force de travail et des capacités artistiques, assimilation de nouveaux rôles, d'une œuvre ou d'un patrimoine, recherche de contrats, travail de constitution de réseaux », (Labadie, Rouet, 2007 : 15). Mais elle signifie avant tout la partie du travail située en dehors de tout contrat, ce qui justifie ici sa disqualification.

du marché ou du public. Mais le temps en amont de l'œuvre, dans le domaine des arts plastiques, nous paraît particulièrement pertinent à questionner du fait de sa faible spécialisation, et de l'indétermination des frontières dans la division des tâches incombant aux différents partenaires potentiels (régisseurs, assistants, commissaires, etc.). Le travail en arts plastiques recquiert certes des outils, des coopérations et des espaces adéquats, mais dispose de standards de production bien moins grands que les secteurs du cinéma ou du théâtre, par exemple. Ce qui rend moins évidente qu'ailleurs une définition stable et communément partagée de ce qui peut être attendu de la part d'un artiste, des ressources qui lui sont nécessaires et des méthodes d'organisation pour en optimiser l'utilisation. Non seulement chaque œuvre peut être vue comme un prototype, mais plus encore l'artiste est tenu seul responsable de la majeure partie des choix à chaque étape de son travail. Nous espérons donc, dans un tel contexte, pouvoir repérer avec plus d'évidence les accords ou les désaccords, autour de la définition des frontières du travail, entre l'artiste et les acteurs publics qui proposent de le « mettre au travail ».

Le choix d'une forme de soutien : l'accueil en résidence

Comment donner quelque lisibilité au défi que le travail artistique pose à son organisation par les pouvoirs publics ? Il devait être possible d'observer comment, dans des formes de soutien très codifiées, différents artistes font avec les règles qui leur sont imposées, afin de faire valoir leur propre intérêt ou leur propre conception du métier. Nous aurions ainsi montré la pluralité des usages, la singularité des pratiques, les stratégies de négociation des règles les plus contraignantes. Mais n'est-ce pas là plutôt le point de départ que l'on peut considérer comme acquis ? La transgression des normes imposées n'est-elle pas la posture la plus prévisible, la moins étonnante, de la part d'un artiste que l'on chercherait à inscrire dans un programme de travail spécifique ? Ne faut-il pas, dès lors, renverser la question et s'étonner plutôt de ce que des formes d'organisation puissent exister, de façon stable, dans lesquelles un grand nombre d'artistes pratiquent leur métier ? N'est-il pas étonnant que des règles et des aménagements préétablis résistent aux transgressions des artistes et se perpétuent sans contredire brutalement leurs principes de liberté et d'autonomie ?

Il ne s'agit plus, alors, de se demander comme un artiste résiste aux règles qui lui sont imposées, mais comment ces règles résistent à la singularité des artistes qui les utilisent.

Restait encore à identifier une telle forme stabilisée de mise au travail des artistes, organisée par les pouvoirs publics : un programme de soutien pérenne, utilisé par les artistes contemporains de façon fréquente et routinisée.

L'accueil en résidence nous a semblé constituer un observatoire idéal pour répondre à ces attentes. Absent de la grammaire des politiques culturelles jusqu'au début des années quatre-vingt, l'accueil en résidence a essaimé, en deux ou trois décennies, d'une discipline à l'autre, pour devenir une forme incontournable dans le « catalogue » des associations, des collectivités locales et des départements du ministère de la Culture. C'est ainsi, par exemple, qu'une circulaire « *relative au soutien à des artistes et à des équipes artistiques dans le cadre de résidences* » était transmise en janvier 2006 aux préfets de région, par le Ministre de la Culture, Renaud Donnedieu de Vabres, qui présentait les résidences comme des « *opérations exemplaires* » :

> *« Ces interventions (…) ont vocation, dans l'avenir, à être développées dans la mesure où elles constituent, parmi les procédures existantes, des modalités d'intervention efficaces pour soutenir le rayonnement du travail de création et de diffusion des équipes artistiques indépendantes et pour favoriser la présence durable d'artistes au sein des établissements cultur*els *» (BO 153, 2006 : 5).*

L'efficacité d'une telle forme semble donc faire l'objet d'un consensus, comme en témoigne également son usage dans tous les secteurs artistiques, depuis le cinéma jusqu'à l'écriture, en passant par les arts du cirque, de la rue, ou les spectacles de marionnettes. Les arts plastiques ne sont pas en reste. Dans un dossier spécial « *le boom des résidences pour jeunes créateurs* » que leur consacrait *Télérama*, la directrice du CNAP, Chantal Cusin-Berche, faisait ainsi le décompte : 40 résidences de plasticiens en 1996, 150 en 2001 et *« sans doute près de 300 aujourd'hui »* (Cusin-Berche, 2006 : 49). Et il serait à vrai dire aujourd'hui assez difficile de trouver un CV d'artiste plasticien ne mentionnant pas au moins un accueil dans un lieu de résidence.

C'est sans doute la plasticité de cette forme de soutien qui en explique la prolifération. Elisabeth Caillet, en introduction d'un guide des résidences publié par la DAP en 2002, en donnait la définition suivante :

> *« Il s'agit en fait d'un type de projet artistique et culturel qui met à la disposition d'un artiste un lieu de travail (atelier), un logement, une assistance technique et une aide financière, ces différents éléments pouvant avoir des poids relatifs variés. N'importe qui peut être à l'origine d'une résidence (individu ou collectivité) et n'importe quel plasticien peut en bénéficier (français ou étranger, professionnel inscrit ou non à la Maison des artistes) » (Caillet, 2002 : 9)*

La labilité de cette définition énoncée par une représentante de la DAP dont on aurait pu attendre une vision plus normative, s'inscrit dans la continuité de la première citation, condensant le « *projet* » des résidences dans une « *mise à disposition* » de ressources destinées à l'artiste. Les résidences seraient donc, simplement, des lieux de travail dans lesquels les artistes pourraient, peut-être mieux qu'ailleurs, réaliser de *« bonnes pièces »*. Mais notre recherche ne vise par à disqualifier cette lecture. Nous envisageons les résidences certes comme des lieux de travail, mais aussi et avant tout comme des lieux de discours sur le travail et des lieux où le travail se construit par les discours.

Une approche communicationnelle

Avant même l'entrée de l'artiste en résidence, et bien au-delà de son départ, son accueil consiste en une pluralité de situations de communication : rédiger les appels à candidature, lire les lettres de motivation des artistes, écrire et signer des contrats, actualiser la rubrique « résidents » des bilans annuels d'activité, inviter des experts pour les jurys de sélection, échanger des mails avec les artistes, faire visiter les ateliers, faire le commissariat des expositions à l'issue des résidences… Toutes ces activités sont envisagées dans les statuts des structures, puis listées dans les fiches de compétence pour le recrutement des personnels « *chargés du suivi des résidents* ». L'artiste n'est pas en reste dans cette mise en discours de son travail. Une partie importante de son activité consiste en effet à rechercher et sélectionner les appels à candidature les plus intéressants, actualiser son dossier artistique ou sa page web, rédiger des lettres de motivation, sortir de ses cartons des carnets d'esquisses pour les transformer en « projets spécifiques », fournir un budget prévisionnel ou une attestation d'inscription à la Maison des Artistes, photocopier sa carte d'identité, sa feuille d'imposition, etc. Enfin, d'autres discours rassemblent ces expériences pour fonder la forme résidence autour de justifications et d'objectifs partagés. Ainsi pouvons nous citer les colloques, les stages de formations continue, les répertoires des résidences en France, en Europe ou dans le monde, les sites Internet collectant tous les appels à candidature pour des accueil en résidence, etc.

Ainsi, la résidence démultiplie les supports d'inscription permettant de qualifier, quantifier, prédire, orienter, ou évaluer le travail de l'artiste. En ce sens, cette forme de soutien peut être saisie non seulement comme une incitation au travail artistique mais aussi comme une *« incitation réglée et polymorphe aux discours »* (Foucault, 1976 :47). Loin d'être invisible, le travail artistique fait donc l'objet d'une mise en visibilité permanente, à

travers un ensemble de discours qui consistent, entre autres, à le construire comme un objet légitime d'action publique.

Dans la perspective d'une analyse communicationnelle, ce qui pourrait être perçu comme une dérive bureaucratique devient une véritable aubaine. Car tous ces supports de discours ne font rien d'autre que d'inscrire l'activité de création dans des mots, des chiffres, des temps, des espaces, des moyens. Depuis les répertoires des résidences jusqu'à la présentation d'un projet par un artiste auprès d'une structure[3], le travail nous est donné à voir par une prolifération de discours qui l'informent, lui donnent ses conditions d'existence, traçant autour de lui des frontières plus ou moins stables. Ces inscriptions discursives du travail de l'artiste seront vues comme des « mises en forme » du travail, selon la notion forgée par L. Thévenot (1985). Cette notion nous permettra de décrire les dispositifs existants comme les produits d'une construction continue. On pourrait dire de façon imagée que la mise en forme est au « dispositif » (Foucault, 1975) ce que le travail artistique est à l'œuvre : un travail préalable, qui s'efface dans l'agencement final mais dont le repérage permet de comprendre les opérations qui l'ont peu à peu échafaudée.

Un éclectisme méthodologique

Notre thèse s'appuie sur un travail de récolte de discours mené selon deux mouvements.

Nous avons tout d'abord cherché à repérer le discours des résidences à partir des différentes surfaces où il trouvait à s'inscrire : actes de colloques et de journées d'études, programmes de stages de formation continue, directives nationales d'orientation du ministère de la Culture, articles de presse et dossiers spéciaux, sites institutionnels des lieux d'accueils ou des réseaux de résidences, guides et annuaires destinés aux artistes, etc. Puis, dans un second temps, nous avons cherché à identifier plus précisément les discours mobilisés dans l'action, c'est-à-dire les discours construits par chaque structure pour mettre en forme son partenariat avec les artistes. Ainsi les contrats, les appels à candidature, mais aussi les réunions de travail, les règlements intérieurs, les réunions de jury sélectionnant les artistes, la préparation des visites d'ateliers ou d'expositions de résidents, sont autant de mises en discours (écrites et orales) qui servent d'appui à la

[3] Dans la suite de la thèse, nous parlerons de façon indistincte de « structures » pour désigner les diverses organisations, non nécessairement inscrites dans les mondes de l'art, qui organisent un accueil en résidence. Sauf dans certains cas, dans les deux premières parties, où la mention des Centres d'art et des FRAC sera pertinente pour l'analyse, le statut administratif ou le label institutionnel de chacune ne sera pas mentionné, dès lors que le seul critère que nous avons retenu pour notre analyse est le caractère public de leur source de financement.

construction d'une relation de travail avec un artiste. Mais l'accès à ces sources, archives ou situations d'échange, est particulièrement délicat, car beaucoup revêtent un caractère quasi confidentiel (contrats, mails personnels, jury de sélection, réunion de travail, etc.). Nous avons donc décidé d'intégrer une structure, et postulé au poste d'adjoint de direction dans l'une des associations de résidence existantes à Marseille, poste que nous avons occupé pendant une année complète, de juillet 2007 à juin 2008. Cela nous a permis de nous intégrer au réseau de l'art contemporain marseillais, de côtoyer les différents acteurs de ces lieux non plus comme un « thésard » curieux et exigeant, mais comme un collègue, parfois comme un ami, à qui on a bien voulu faire confiance, et laisser dépouiller les archives, écouter et enregistrer les réunions, photographier les espaces de travail, etc.

Seront donc déployées, au cours de la thèse, une pluralité de méthodes, pour repérer dans les discours la tension entre le travail « personnel » de l'artiste et la part d'engagements mutuels que le partenariat avec la structure suppose. Seront donc mobilisés tour à tour des analyses de discours, mais aussi des entretiens et des observations. De même, les supports analysés sont très variés : des discours institutionnels, des textes recueillis sur Internet, des échanges de mails, des situations d'interactions, des textes reproduits dans des catalogues, des contrats donnés à signer aux artistes… Mais au-delà de cette variété, cette archive sera systématiquement analysée en cherchant à ne jamais séparer le contenu des échanges de la matérialité de leur énonciation.

Annonce du plan

Dans la première partie de la thèse, il s'agira en premier lieu de comprendre à quelles conditions l'action publique[4] a-t-elle pu constituer l'art « d'avant-garde » comme l'un de ses objets légitimes. Le premier chapitre, consacré à la construction de l'objet de recherche, revient sur les travaux de sociologie de l'art et d'histoire des politiques culturelles. Ils nous permettront de montrer que cette légitimation a été rendue possible

[4] Dans l'ensemble de la thèse, nous parlerons de l'*action publique*, plutôt que de *politique publique*, qui est une première façon de reconnaître l'épaisseur et l'historicité de l'intervention publique, en considérant les discours émis par l'État et les discours émis par la plus petite association subventionnée par une collectivité locale comme relevant toutes deux de la *« mise en œuvre »* à plusieurs voix d'un même programme d'action : *« Les effets du volontarisme politique varient grandement en fonction de la mise en œuvre qui révèle toujours des acteurs inattendus, des processus chaotiques et des conséquences inattendues (…) Analyser la mise en œuvre, c'est s'intéresser à la façon dont un programme public est approprié et pas seulement la façon dont il a été conçu et structuré »* (Lascoumes, Le Galès, 2007 : 26).

par la reconnaissance des conventions de qualités (originalité et transgression) partagées par les membres du monde de l'art contemporain. Mais nous montrerons que l'action de l'État s'est développée non pas seulement autour des œuvres achevées mais aussi en amont, sur le segment flou de la recherche et de la production. Nous chercherons à définir la spécificité de ce travail en amont de l'œuvre, que nous approcherons à partir de la notion d'incertitude, telle que développée par P.M. Menger (2009). L'équation qui guidera notre thèse pourra alors être posée : si le soutien public de l'art innovant repose sur la reconnaissance des valeurs partagées par les membres du monde de l'art, et si le processus de création des artistes repose sur un principe d'incertitude, ne peut-on penser que l'action publique a nécessairement dû reconnaître l'incertitude comme principe de régulation entre ses formes de soutien et les artistes sur ce segment de l'activité de création ?

Cette hypothèse pourrait sembler paradoxale puisqu'elle induit qu'il peut être justifiable, au titre de service public, de soutenir des artistes sans savoir à l'avance quel sera le résultat de leur travail, et sans même avoir la garantie que le soutien permettra à une œuvre de se matérialiser. Mais le cours de la thèse permettra de requalifier cette incertitude, en montrant qu'elle n'est pas tant une contrainte pour l'action publique, qu'une ressource permettant aux partenaires de l'artiste de faire valoir leur expertise avant que l'œuvre ne soit achevée et publiquement consacrée.

La thèse se construira alors en trois temps.

Nous montrerons dans un premier temps (chapitre deux), à partir de la mise en discours de la forme résidence dans deux documents rédigés par un même représentant de l'État (la DAP), que le soutien du travail de l'artiste est bien devenu un segment à part entière de l'action publique, et a fait l'objet de l'élaboration d'un discours de justification spécifique. Mais nous observerons qu'à deux moments d'institution de la forme résidence, ce sont en fait deux discours très distincts qui se sont échafaudés, consacrant pour le premier le travail artistique dans son incertitude cardinale, mais l'inscrivant pour le second dans une rentabilité immédiate, plus facilement évaluable.

Nous ferons alors l'hypothèse que l'institution de cette forme de soutien, son objectivation, a permis aux acteurs publics de planifier le travail, conduisant ainsi « mécaniquement » à la réduction de ses incertitudes.

Nous mettrons à l'épreuve cette hypothèse dans la deuxième partie de la thèse, en nous basant sur la technologie la plus avancée d'organisation et de planification à distance du

travail : l'appel à résidence, émis par les structures aux artistes via des sites Internet. Cette analyse permettra de montrer que ce type de document est effectivement une forme documentaire standardisée et prescriptive de construction du partenariat avec l'artiste. Pour autant, nous montrerons qu'il fait l'objet d'usages différenciés qui ne consistent pas nécessairement à réduire l'incertitude mais plutôt parfois à la maintenir, par un principe de report des décisions.

Ce nouveau résultat nous encouragera à prolonger notre hypothèse à son terme, dans la troisième partie, en soutenant que ce maintien n'est pas tant à interpréter comme une concession à la singularité des artistes, mais comme le résultat d'un calcul stratégique. Nous verrons ainsi qu'il peut être dans l'intérêt de l'action publique de maintenir l'incertitude sur le cours et l'issue du travail artistique, afin d'ajuster son expertise et sa propre définition de ce que doit être l'art à consacrer. L'incertitude ne sera plus alors vue comme une contrainte avec laquelle il faut faire, mais une ressource précieuse qu'il s'agit de préserver. Cette troisième partie se fondera sur un travail de terrain mené au cœur de la « scène » marseillaise de l'art contemporain.

Première partie :

Le soutien public du travail artistique

Chapitre 1:
Les enjeux du soutien du travail artistique

Ce premier chapitre s'attache à construire l'objet de recherche et expliciter la problématique de la thèse. Il est constitué de trois parties. Les deux premières définissent les deux entités mises en tension dans la thèse : l'action publique de soutien de la création artistique d'une part, et le travail artistique d'autre part. La définition de ces deux objets (le soutien et le travail) permet de mettre en lumière la nature et les enjeux de ces deux activités, et de montrer ainsi les contradictions ou les difficultés d'une prise en charge, par les pouvoirs publics, de l'activité créatrice. La dernière partie se base sur deux cas d'étude de dispositifs de soutien du travail artistique, par des sociologues américains, et a pour objet d'expliciter, par l'exemple, les contradictions présumées.

Nous montrerons qu'au dilemme posé par l'incertitude sur la valeur des œuvres, particulièrement étudié par les sociologues, s'additionne le défi que représente l'incertitude sur le cours et l'issue du processus de création.

I. Les politiques de soutien de la production artistique

Cette première partie du chapitre n'a pas pour ambition de dresser un historique des politiques de soutien de la création, telles qu'elles se sont développées en France depuis la création du ministère de la Culture. Son objectif est, plus modestement, d'aborder deux points qui nous paraissent fondamentaux pour préciser les logiques et les enjeux de ces politiques, et saisir leurs éventuelles incidences sur l'activité créatrice des artistes.

En premier lieu, nous montrerons, grâce aux travaux de la sociologie de l'art, que le double objectif de démocratisation culturelle et de soutien de l'innovation qui guide l'action de l'État, le place face à un dilemme. D'un côté cette politique entraîne un rejet, par le public, d'un art qui ne correspond pas à ses attentes ou à ses représentations. De l'autre, l'absence de critère de jugement stabilisé pose la question de la justification des choix esthétiques et de leur expertise. C'est ainsi l'incertitude sur les valeurs artistiques qui apparait au centre du défi de l'action publique, et que l'on peut analyser comme un pari ou comme l'imposition d'un nouvel académisme.

Ce dilemme et ses conséquences ont été, comme nous le verrons, largement analysés par les sociologues. Mais l'attention de ces auteurs s'est focalisée sur les processus de diffusion des œuvres, en laissant dans l'ombre la question de la production artistique. Dans une seconde partie, nous montrerons que le volontarisme culturel de l'État est loin de s'être limité au segment de la diffusion des œuvres : la plupart des dispositifs mis en place dans le domaine de l'art contemporain au cours des dernières décennies, intègrent en réalité le segment du travail artistique. Dès lors, les effets des politiques culturelles et des normes qu'elles instituent ne concernent plus seulement le résultat de l'activité artistique (les œuvres et leur valeur), mais le processus qui mène à ce résultat, c'est-à-dire les modalités d'exercice du travail de création.

1. Le soutien de l'innovation

L'interventionnisme de l'État français dans le domaine culturel a été abondamment étudié par de nombreux historiens et politologues. En ce qui concerne plus spécifiquement le secteur des arts plastiques, G. Monnier, par exemple, retrace deux siècles d'histoire des institutions artistiques en France, et permet de préciser le développement et l'ampleur des initiatives étatiques en faveur de la création vivante (Monnier, 1995).

Notre attention se portera essentiellement sur une période allant des années quatre-vingt à nos jours, où se développe une politique clairement orientée vers le soutien de l'innovation. En effet, si des mesures en faveur de la création contemporaine sont prises dès la création du ministère des Affaires culturelles – comme la création de la Biennale de Paris par exemple, qui ouvre la voie à une intervention du musée sur le terrain de la reconnaissance immédiate de l'actualité (Monnier, 1995 : 349) – c'est la mise en place du ministère Lang, en 1981, qui va véritablement ouvrir les institutions aux formes d'art les plus innovantes et les plus radicales.

C'est tout d'abord d'un point de vue quantitatif que des changements profonds se font sentir, avec le doublement, voire le triplement, de certaines lignes budgétaires. Comme le souligne S. Duplaix :

> « Les moyens mis en œuvre par le ministre Lang pour le secteur des arts plastiques furent considérables : dans le seul cas des acquisitions d'œuvres d'art contemporain, ils furent triplés dès l'année 1982 » (Duplaix, 2001 : 49).

À la suite des États Généraux de la Culture et du rapport Troche (sur lesquels nous reviendrons dans le deuxième chapitre), l'accent est mis sur l'aide aux artistes et, dans la foulée de la création de la DAP, toute une gamme de dispositifs est déployée : des bourses, des créations d'ateliers, des institutions comme le FIACRE, le CNAP, les FRAC et les centres d'art. Les formes les plus innovantes de création sont progressivement intégrées par les institutions culturelles et les relations entre l'État et les artistes se modifient au cours de la décennie.

> « Dans cette nouvelle configuration, l'État n'est plus la cible ou une menace pesant a priori sur la liberté des artistes, mais au contraire le garant – faillible – d'un art critique désormais en prise avec le pouvoir économique et la perspective du mécénat généralisé. Les musées et les fonds publics formeraient alors les derniers barrages pour les artistes critiques se reconnaissant encore de la tradition des avant-gardes » (Martin, 2001 : 70).

Cette apparente « réconciliation » de l'État et des avant-gardes ne va pas, pourtant, sans soulever de questionnements, voire de critiques. Si l'interventionnisme étatique dans le domaine culturel a suscité de vives polémiques – parmi lesquelles celles de M. Fumaroli par exemple, fustigeant « l'État culturel » (Fumaroli, 1991) – le soutien à la création contemporaine pose des questions bien spécifiques. Comme le souligne P. Urfalino en effet, la question des choix (et partant, du « dirigisme étatique ») est exacerbée dans le cas de la création vivante :

> « Avec la culture contemporaine, l'État ne doit plus seulement *"transmettre des valeurs mais [...], les choisir"*. Et pour cela, malgré l'absence de sanction de l'histoire, l'État peut se fier, en matière de culture contemporaine, à deux critères. Les signes de mutations et de novations, car le propre de cette culture contemporaine est d'accomplir des "gestes irréversibles" qui situent même les artistes qui ne participent pas de ces ruptures, et la réputation internationale car "*l'extension dans l'espace (...) joue, dans le contemporain, le rôle de la consécration par les siècles*" ». (Urfalino, 2004 : 58).

Notre objectif, dans la partie qui suit, n'est donc pas de proposer une synthèse des diverses actions menées par l'État dans le domaine de la création plastique contemporaine. Il s'agit plutôt de préciser comment ont été analysées les implications et les conséquences de l'engagement de l'État en faveur de l'innovation artistique.

1.1. Soutenir l'innovation envers et contre les attentes du public ?

Le développement de l'État providence culturel qui, comme le souligne R. Moulin (1997), a eu lieu dans la plupart des pays occidentaux (bien que souvent à des degrés moindres qu'en France), est fondé sur une double finalité, dont les sociologues de l'art ont montré la contradiction. La volonté de soutenir « les formes les plus récentes de la création » (Moulin, 1997 : 60) s'est en effet accompagnée dès le départ d'un objectif de démocratisation (favoriser la rencontre de cet art avec un public socialement élargi).

> « Mais la volonté d'associer étroitement ces deux modalités d'action se heurte à l'écart toujours persistant entre l'attente moyenne du public et l'état de l'art reconnu comme le plus avancé » (Urfalino, 1989 : 86-87).

D'une part, l'objectif de démocratisation culturelle qui sous-tend la politique culturelle de la France depuis la création du ministère implique que l'offre culturelle soit reconnue comme légitime. D'autre part, le choix de soutenir une culture innovante, dite de « qualité », induit un écart entre l'offre culturelle et les choix du public.

> « La politique culturelle est donc un pari à long terme sur la réconciliation de l'offre et de la demande culturelle. Mais sur le court terme, ce pari induit l'illégitimité des préférences du public comme critère de choix et d'évaluation » (Urfalino, 1989 : 98).

Derrière le constat formulé par ces sociologues, on peut identifier le processus « d'écart esthétique » mis en lumière par H.R. Jauss à partir du cas de la littérature. Comme l'explique le philosophe allemand, quand une œuvre paraît, le public est prédisposé à un certain mode de réception. L'écart esthétique est la distance entre « l'horizon d'attente » préexistant, et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un changement d'horizon, en allant à l'encontre d'expériences familières ou en en révélant de nouvelles. Le caractère innovant d'une œuvre se mesure à cet écart, qui implique une nouvelle manière de voir, et peut avoir pour conséquence le rejet par le public, voire le scandale (Jauss, 1978). Dans le cas de l'art contemporain, l'écart est d'autant plus important que, comme l'a montré N. Heinich, ce « genre » se définit par une logique de « transgression systématique » des codes esthétiques (Heinich, 1998). Il provoque donc nécessairement un rejet du « grand public », également étudié par la sociologue qui met en lumière les « registres de valeur » convoqués par les récepteurs (Heinich, 1997a).

Deux stratégies peuvent alors être mises en œuvre par l'État pour réduire cet écart. Il peut, en premier lieu, faire le choix d'une adaptation à « l'horizon d'attente » du public. Mais cette orientation implique nécessairement un abandon du soutien de l'innovation. Selon P. Urfalino, à la suite de D. Crane (1987), c'est cette stratégie qui a été adoptée aux États-Unis, où l'on observe une adaptation progressive des institutions aux goûts du public :

> « La nécessité de justifier, par un bilan comptable, l'utilisation des deniers publics conduit les responsables à augmenter et à diversifier les publics plutôt qu'à accueillir l'innovation » (Urfalino, 1989 : 63).

En France, c'est une seconde stratégie qui a été retenue, et qui consiste en une tentative de légitimation de l'innovation, par la mise en place de dispositifs de médiation censés familiariser le public avec l'innovation et modifier son horizon d'attente. La politique d'aide à la création a en effet été accompagnée d'une action de prosélytisme, incitant à des formes de médiation des œuvres vers le public toujours plus larges et diversifiées, à mesure que l'écart entre les formes de l'offre et les attentes « moyennes » du public continuaient de s'éloigner. Le marché des emplois culturels et socioculturels qui s'est développé au cours des dernières décennies a bien eu pour objectif de réduire cet écart.

Ce « marché administré de l'art » (Moulin, 1997) s'est donné pour fonction de soutenir la frange la plus avancée de l'art (les formes reconnues au plan international) tout en cherchant à lui assurer une audience maximale.

Cette stratégie n'a pas pour seule conséquence d'impliquer des investissements massifs en termes de médiation. Se pose en effet la question de la légitimité des choix esthétiques, dès lors que ces choix s'inscrivent en décalage avec les attentes et les goûts du plus grand nombre. Nous allons voir comment l'État français a fait face à ce second dilemme.

1.2. Résoudre le problème de l'incertitude des valeurs artistiques

En s'engageant en faveur de l'innovation, l'État ne peut, nous l'avons vu, fonder la légitimité de son action sur les attentes du public. Dès lors, cette légitimité ne peut renvoyer qu'à la qualité et la valeur des œuvres : l'intervention de l'État n'est juste, qu'à la condition que les œuvres « méritent » effectivement un investissement public. Ainsi, pour justifier son aide, l'État doit résoudre le double dilemme de la définition de la qualité artistique.

En premier lieu, la définition de la qualité ne peut pas s'appuyer, comme pour l'art ancien, sur un critère de rareté (Moulin, Quemin : 1993), l'offre contemporaine étant potentiellement infinie. L'évaluation de la valeur de cette offre se heurte d'emblée à l'absence de recul temporel, qui implique l'absence de critères de jugement stabilisés et consensuels. Comme le souligne H.R. Jauss en effet, la stabilisation des critères d'évaluation résulte de la généralisation du nouvel horizon d'attente. Ce n'est qu'une fois l'œuvre intégrée à l'horizon d'attente du public, que la norme esthétique peut se manifester, et que les critères artistiques peuvent émerger (Jauss, 1978). Le choix de soutenir l'innovation place donc l'État face à une forte incertitude sur la valeur des œuvres. Son action dès lors s'apparente à un pari sur l'avenir : les œuvres qu'il soutient doivent être celles qui seront effectivement reconnues comme constituant le patrimoine artistique de demain.

Or, si le « pari sur l'avenir » que constitue la décision d'achat est justifiable dans le cas des collectionneurs (qui ne doivent rendre de compte qu'à eux-mêmes), il nécessite, de la part des pouvoirs publics, redevables d'une justification de l'intérêt public, de légitimer leur action, sinon par ses résultats, au moins par son mode de décision.

> « Dès lors que l'intervention d'État inscrit sa responsabilité dans un horizon créatif largement déterminé par le futur (...), le pouvoir de commander, d'acheter, de subventionner, ne peut plus se contenter d'obéir à l'arbitraire d'une décision individuelle : il doit s'appuyer sur une expertise spécifique, capable d'évaluer la création en anticipant l'avenir, et de garantir une juste distribution des ressources publiques, conforme aux mérites artistiques des postulants et aux procédures démocratiques » (Heinich, 1997 : 112).

La définition de l'excellence artistique ne peut pas émaner directement de l'État sans contredire le principe de la liberté de création inhérent à la logique d'innovation. C'est ce qu'explique P. Urfalino :

> « Associées à la sphère privée, la création et de façon générale l'expression culturelle sont dans nos sociétés conçues comme devant bénéficier de la plus totale liberté et notamment de l'absence d'ingérence de l'État. Le problème pour celui-ci est donc de soutenir l'art sans le contrôler et sans menacer la liberté des artistes. Une culture d'État est proscrite. Une politique culturelle ne saura manifester des préférences artistiques ni définir ce qu'est l'art et ce que sont les artistes. Parallèlement l'action culturelle de l'État est soumise aux normes de l'action publique. Elle doit notamment être justifiée par son intérêt pour la collectivité. Cette double exigence situe les contraintes normatives de l'État face à l'offre et à la demande culturelle » (Urfalino, 1989 : 97).

La définition des valeurs doit dès lors échapper au système académique, qui a longtemps prévalu en France, et qui s'apparente à un contrôle centralisé et normatif de la production artistique. En développant son intérêt pour l'innovation, l'État doit donc progressivement abolir tous ses liens avec les formes académiques de reconnaissance des artistes (réforme de l'enseignement artistique, suppression du prix de Rome, affaiblissement de la Direction des Musées). Pour ménager l'autonomie de l'art, et ne pas être accusé de dirigisme, l'État a donc pris la décision de déléguer les choix esthétiques, et donc la définition de la qualité, à la communauté artistique, seule capable de les apprécier, et a ainsi organisé « l'auto-administration de l'art par la communauté des pairs » (Urfalino, 1989 : 100). Les critères de jugement résultent alors d'une définition par les acteurs du monde de l'art, fondée sur la logique de l'expertise. Le principe de la délégation des choix de l'État vers les experts constitue le nœud de la consécration de l'autonomisation du monde de l'art contemporain, l'instrument permettant à l'action publique d'aligner ses critères sur les standards du marché et de la scène internationale.

C'est le processus d'expertise qui va permettre à l'État de garantir l'excellence des œuvres et de justifier son engagement financier. Dans le cas de l'art ancien, ou de « l'art classé »,

le travail de l'expert consiste essentiellement à résoudre des problèmes de datation et d'attribution. Mais avec l'art contemporain, l'expertise se déplace vers un processus de validation de l'œuvre, où « la maîtrise de l'information est pour l'art contemporain l'équivalent du savoir érudit pour l'art ancien » (Moulin, Quemin, 1993 : 1434)

> « L'expert en art contemporain est un spécialiste du contexte. Il ne doit rien ignorer de la position d'un artiste sur la scène nationale et internationale, de sa réputation résultant des crédits accumulés à partir des interprétations dont son œuvre a fait l'objet, des évaluations émises par le monde de l'art et des appréciations du marché » (Moulin, Quemin, 1993 : 1435).

L'incertitude sur les valeurs esthétiques contemporaines est ainsi réduite par un certain nombre de « signaux », émanant des diverses instances de légitimation. Un prix, une exposition dans telle galerie ou tel musée, un article dans telle revue, sont autant de « petits événements historiques » qui vont être reconnus par les acteurs et diminuer les risques du pari (Moureau, Sagot-Duvauroux, 2006 : 69). La circulation de l'information devient centrale dans le processus de reconnaissance d'un artiste, et donc le réseau social qu'il est capable de mobiliser autour de sa production.

Les institutions culturelles agissent de concert avec les galeries pour émettre de tels signaux qui attestent de la valeur d'un artiste et faire « monter » sa côte. Les grandes institutions possèdent un pouvoir de consécration important et jouent un rôle de leader : les « musées suiveurs » vont imiter leur exemple, et acquérir les mêmes artistes pour ne pas ignorer ou « laisser passer » un nouveau courant (Moulin, 1995).

La qualité d'une œuvre émerge donc des interactions entre acteurs et ne dépend pas seulement des caractéristiques intrinsèques de l'œuvre. C'est l'action conjuguée des instances de légitimation – artistes, collectionneurs, marchands, critiques, conservateurs, commissaires d'exposition – qui « produit » les valeurs et construit les hiérarchies artistiques (Verger, 1991). Dans ce contexte, l'important n'est donc pas ce que les choses seront (la reconnaissance ultérieure par les historiens) mais ce que les acteurs du monde de l'art pensent qu'elles seront. Comme le soulignent P. Urfalino et C. Vilkas :

> « En matière d'art contemporain, le travail de l'expert s'apparente à une validation anticipant une reconnaissance ultérieure de l'histoire à partir d'indices de reconnaissance institutionnelle » (Urfalino, Vilkas, 1995 : 196).

Les processus d'expertise fonctionnent ainsi comme un jeu de miroirs réfléchissants : les paris de chaque expert s'appuyant sur les paris des autres connaisseurs. Ainsi, sur le court terme, les risques sont limités : la corrélation des évaluations émises par les acteurs est

forte. Les experts s'organisent pour auto réaliser leurs propres anticipations de la valeur d'un artiste (Moulin, 1995).

1.3. Vers un nouvel académisme ?

La délégation des choix artistiques aux experts permet donc de réduire l'incertitude sur les valeurs esthétiques, en contribuant à légitimer l'action de l'État. Mais cette légitimation se fait au prix d'un certain paradoxe. En effet, ce processus de délégation aboutit, selon P. Urfalino, à la création « d'académies invisibles » (Urfalino, 1989 : 101), constituées d'artistes, de commissaires, de critiques, de responsables d'institution, etc. Or, l'analyse du fonctionnement de ces académies, dans différents contextes institutionnels, montre une normalisation progressive des critères d'élection des artistes. Comme vont le montrer les exemples suivants, en prétendant permettre aux artistes d'innover librement, l'État entérine en réalité des normes esthétiques internationales, qu'il va contribuer à imposer.

Ainsi, les différents travaux qui ont été menés sur les commissions d'achat des FRAC (P. Four, 1993 ; Urfalino, Vilkas, 1995 ; Heinich, 1997b ; Liot, 1997) montrent bien en quoi ce sont les seuls artistes déjà reconnus sur un plan international, qui vont progressivement être retenus par les commissions. Selon N. Heinich :

> « À la logique de démocratisation, allant de pair avec un ancrage régional marqué, s'est peu à peu substituée une logique de professionnalisation, privilégiant des artistes à la réputation nationale voire internationale ; et à la logique de soutien à la création, favorisant les artistes peu connus, s'est substituée une logique de collection, basée sur des partis pris esthétiques dont l'horizon de référence n'est plus le milieu des créateurs, mais l'espace de concurrence entre institutions, notamment les autres FRAC » (Heinich, 1997b : 190).

La même tendance à l'international est repérée par F. Liot, à partir d'une recherche menée en Aquitaine (Liot, 1997). :

> « Après 1986, la politique d'achat se transforme (…). C'est la période où s'achève la mise en conformité des achats avec les valeurs du milieu de l'art international. Cet ajustement se fait de deux façons ; d'abord par l'achat d'artistes français héritiers des "avant-gardes" des années soixante/soixante-dix, et non plus d'artistes régionaux significatifs de l'art moderne d'après guerre ; ensuite par une plus grande internationalité de la collection » (Liot, 1997 : 109).

Selon F. Liot, les FRAC, et plus largement le milieu de l'art, se soucient moins de démocratisation, que de reconnaissance par les pairs, reconnaissance qui suppose un alignement sur les standards dominants. Dès lors, l'objectif de diffusion devient secondaire,

> « et le FRAC s'avère surtout un instrument interne au milieu de l'art. Il obtient la reconnaissance des professionnels par le prestige des œuvres achetées et il joue lui-même le rôle de promoteur des artistes et de palier de reconnaissance, notamment pour les jeunes créateurs régionaux. » (Liot, 1997 : 108).

Ce processus de normalisation des critères esthétiques est loin se limiter aux FRAC. Comme le montrent les travaux de R. Moulin, elle s'étend à l'ensemble des institutions culturelles chargées de diffuser la création contemporaine. Ainsi par exemple, la politique d'achat du FNAC évolue dans le même sens. Dans les premières années on pouvait, en effet, observer une nécessité de compromis entre « l'achat d'assistance », pour des artistes en milieu de carrière ayant perdu une partie de leur côte auprès du marché, et « l'achat de prestige », auprès d'artistes « appartenant à l'élite de l'art telle qu'elle est définie à un instant t » (Moulin, 1997 : 134-135). Mais dans un second temps, cette hésitation entre l'État providence et l'État mécène glisse vers la seconde vocation, mettant l'accent sur l'importance des acquisitions, l'éclectisme du fonds en tant que « stock » d'œuvres évoluant vers une logique de « collection », plus proche des logiques d'acquisition muséales :

> « Les membres de la commission nommée en 1988 appartiennent quasi exclusivement à la fraction avancée de l'establishment artistique international ou, à tout le moins national » (Moulin, 1997 : 135).

De même, les commandes du 1 % à partir des années quatre-vingt se distinguent de la logique antérieure en ce qu'elles sont attribuées à des artistes bénéficiant déjà d'une forte visibilité dans le champ artistique, et donc d'une reconnaissance internationale (Moulin, 1997 : 148).

Cet alignement sur les normes internationales de l'art contemporain n'est pas sans incidence sur la production elle-même. R. Moulin montre bien que le « musée-mécène », par sa politique d'acquisition mais aussi d'exposition, soutient la création à son émergence « et suscite de nouvelles recherches » (Moulin, 1997 : 69). La production de certains artistes est orientée par la politique de diffusion des musées, et se développe peu à peu un « art orienté musée », qui peut difficilement, en raison de ses caractéristiques

formelles, être acheté par un collectionneur, mais dont les institutions culturelles sont friandes. Comme l'explique R. Moulin :

> « L'art orienté vers le musée est un art qui possède les caractéristiques sociologiques de l'art d'avant-garde : il se définit par une double contestation, celle de l'art et celle du marché. Intellectuel et hermétique, il est soutenu d'abord par la collectivité artistique et le cercle restreint des professionnels de l'art. C'est un art dont l'existence même suppose le musée et les espaces publics » (Moulin, 1997 : 70).

***

C'est aux sociologues de l'art que l'on doit d'avoir démontré la norme de l'innovation suivie par l'État à partir de la mise en place du ministère de la Culture, puis renforcée avec le gouvernement socialiste en 1981. Tandis que les artistes allaient toujours plus loin dans « la pluralité des cultes concurrents des multiples dieux incertains » (Bourdieu, 1987 : 16), l'action publique s'est concentrée sur les formes toujours plus innovantes de l'art, faisant désormais concurrence au marché pour la découverte de nouveaux talents, allant jusqu'à le précéder dans ce rôle, en inversant l'ordre des « cercles de reconnaissance » (Heinich, 1998). R. Moulin montre en effet le passage d'un système « marchand-critique » (White, 1991) à une organisation fondée sur le couple « conservateur-marchand ». Les valeurs artistiques contemporaines sont, dès lors, construites à l'articulation du marché et des institutions culturelles (Moulin, 1995), la consécration par l'un de ces deux pôles ayant des effets dans le champ d'intervention de l'autre.

L'interventionnisme de l'État entraîne donc une évolution des mécanismes de la consécration artistique. Mais il a également pour conséquence, nous l'avons vu, de provoquer une fermeture du milieu de l'art sur lui-même. Dans cette « économie de la notoriété » (Heinich, 1998), le monde de l'art se réduit à un petit nombre d'acteurs fortement interconnectés. Or cette fermeture favorise les enjeux de reconnaissance endogènes au détriment des attentes extérieures au milieu : « les expositions tendent dans ces conditions à être faites pour les pairs plus que pour le public, même cultivé » (Heinich, 1998 : 277).

Si les travaux de la sociologie de l'art mettent clairement en évidence l'antagonisme des objectifs que s'est fixé l'État français dans sa politique de soutien de la création contemporaine, et l'échec de la politique de démocratisation de l'art, les auteurs mettent l'accent sur un segment seulement de cette politique : celui de l'achat et de la diffusion des œuvres. Dans leur volonté de dévoiler les mécanismes de construction des valeurs artistiques et de consécration des artistes, ils envisagent la production artistique comme un résultat, un ensemble d'œuvres existantes, qui seront ou non achetées, puis montrées. Il est très rare, en effet, qu'ils se penchent sur le processus de création des artistes en lui-même. Si R. Moulin, comme nous venons de le voir, observe une certaine rétroaction des normes imposées par l'État vers la production, c'est d'un point de vue purement esthétique qu'elle s'interroge (la norme esthétique de l'État a-t-elle des incidences sur les orientations esthétiques choisies par les artistes, donc sur la forme des œuvres ?). Or, s'il existe des normes esthétiques orientant la production des artistes, ne peut-on penser que l'intervention de l'État, et plus largement des pouvoirs publics, ait également généré des normes de type organisationnelles, qui pourraient éventuellement avoir pour conséquence une évolution de l'activité créatrice de l'artiste, en tant que processus (le travail) et non plus en tant que résultat (l'œuvre) ? Dans quelle mesure les questions et les paradoxes soulevés par l'intervention de l'État sur le segment de l'achat et la diffusion, sont-ils transférables au segment de la production ?

Comme nous allons le montrer dans la prochaine partie, l'action publique est loin de se réduire à la prise en charge de l'œuvre achevée : elle intervient également en amont du résultat, sur le travail artistique lui-même. Toute une série de dispositifs ont en effet été mis en œuvre pour accompagner l'activité créatrice des artistes, à tel point qu'on peut désormais parler d'une routinisation, et d'une généralisation, de la relation de travail entre artistes et institutions publiques.

2. Le soutien du travail de l'artiste

Les degrés, les niveaux et les types d'intervention de l'État sur le segment de la production artistique sont très variables en fonction des pays et des époques, comme le rappelle H. Becker (1989). Ce sociologue souligne notamment que, quelle que soit la discipline envisagée, le premier niveau d'influence de l'État consiste à construire et faire respecter, un cadre législatif sur un ensemble d'aspects (la fiscalité, la protection sociale, les droits d'auteurs, etc.) qui lui fait jouer « fatalement un certain rôle dans la réalisation des œuvres d'art » (Becker, 1989 : 178). Ainsi, dès lors qu'une politique publique de la culture se structure et se constitue autour d'un segment d'intervention sur lequel elle prétend faire valoir sa légitimité, comme on peut le repérer en France à partir de 1959 (Urfalino, 2004 ; Poirrier, 2000), cet arsenal législatif se verra sans cesse redéfini pour reconnaître et protéger le statut des artistes en tachant notamment de préciser les frontières de leur professionnalité.

Mais au-delà de cette influence juridique, une série d'interventions volontaristes permettent de repérer la montée en puissance des pouvoirs publics dans la structure du champ de production artistique français. C'est sur cette intervention directe, que nous allons porter notre réflexion. R. Moulin situe ainsi l'émergence de ce « mécénat d'un type nouveau, bureaucratique » (Moulin, 1995 : 107) au tournant des années soixante et soixante-dix, un mécénat que les décennies suivantes ne font que renforcer et élargir, tandis que l'action de l'État est prolongée par la montée en puissance des collectivités locales. Ainsi, alors que les fonctions traditionnelles de l'État, en tant qu'acquéreur ou commanditaire d'œuvres, connaissent un accroissement important, c'est un véritable « marché des services artistiques » qui se structure en parallèle, caractérisé par « la mise en place d'institutions culturelles d'un type nouveau, conçues pour soutenir la création, de préférence interdisciplinaire, et favoriser la communication avec un public élargi » (Moulin, 1995 : 109). Le développement des bourses et des aides à l'installation d'ateliers et à l'achat de matériel vient compléter l'arsenal qui permet à la puissance publique d'affirmer sa politique de soutien du travail de l'artiste.

2.1. Une « recherche » artistique discrète

Dans certains secteurs subventionnés de la Culture (le théâtre, le cinéma, la musique), le travail en amont de l'œuvre nécessite une forte organisation, une spécialisation des emplois et des modes de financement complexes et structurés (co-production, avances sur recettes, immobilisation d'espace et de matériel pour répéter et enregistrer). Le secteur des arts plastiques pourrait *a priori* sembler échapper à cette nécessaire intégration institutionnelle du « travail invisible ». En effet, s'il a été observé que l'artiste est nécessairement en interaction fréquente avec des fournisseurs, des prestataires de service, des assistants, mais aussi tous ses pairs et les professionnels (critiques, commissaires) qui concourent à son « dialogue intérieur » (Becker, 1 989), le principe essentiellement individuel de sa création, qui l'assimile à un travailleur indépendant, paraît inscrire ses relations de travail dans un rapport d'extériorité avec les institutions qui l'accueillent pour exposer ou qui lui achètent une œuvre. Plus précisément, il semble que ce segment de l'activité artistique soit faiblement structuré, et que la singularité de chaque œuvre et de chaque situation de coopération, résiste à tout principe généralisé. À défaut d'un cadre législatif très strict (Labadie, Rouet, 2008), comme le régime de l'intermittence qui permet un certain nombre de routines grâce à des modes de rémunération par cachet, les arts plastiques seraient réduits à des relations au cas par cas, qui ne seraient pas structurées par une codification du travail soutenue et agréée par des partenaires sociaux.

Lorsque R. Moulin décrit, sur la base des expériences menées entre les années soixante et la fin des années quatre-vingt, la prise en compte par les institutions publiques du travail de l'artiste en amont de l'exposition, de la commande ou de l'achat d'œuvres, ce segment des politiques culturelles apparaît comme faible et peu structuré. Ce constat peut s'établir à partir de la question dite de « recherche » de l'artiste, que suppose toute pratique prétendant à l'innovation esthétique.
R. Moulin montre que la notion de « recherche » occupe une place centrale dans la définition des objectifs des centres d'art, et ce, dès les premières conventions signées par l'État en 1983 :

> « Quelle que soit leur volonté de singularité en matière de site, d'architecture, de muséographie, de choix artistiques, l'orientation vers la recherche s'est imposée à tous. La recherche constitue la "fonction première" des centres d'art comme des centres de recherche musicale » (Moulin, 1997 : 122).

Mais l'auteur relativise la portée de cette ambition, en mettant en évidence l'indétermination qui entoure cette notion :

> « Le terme de recherche, comme celui de pluridisciplinarité, recouvre une zone large et floue de pratiques artistiques.(…). Le plus souvent il correspond à l'indice de spécificité que l'aspirant artiste cherche à se donner : "ma recherche" devient la formulation valorisante de "mon travail" » (Moulin, 1997 : 315).

Ainsi, R. Moulin considère-t-elle que, malgré le principe de « valorisation de la recherche » mis en avant à partir des années quatre-vingt[5], « il n'existe rien d'équivalent, dans le secteur des arts plastiques, à la consécration institutionnelle de la recherche musicale » (Moulin, 1997 : 315). Rappelant l'arsenal des moyens mis en œuvre pour « financer le "travail de création" » et pallier ainsi les défaillances du marché, elle stigmatise cette même orientation à propos des « bourses de séjour et de recherche plus précisément orientées vers la recherche, au sens extensif et flou du terme, et l'expérimentation » (Moulin, 1997 : 119). Plus prosaïquement, l'auteur souligne que le financement du travail de création, outre les différents types de bourses directement versées par le FIACRE, se limite à des cas spécifiques correspondant plutôt au montage de l'exposition, lorsque l'artiste est amené à se déplacer pour installer une œuvre *in situ* :

> « Les artistes invités par le musée pour y présenter une ou plusieurs réalisations ont leurs frais de voyage et de séjour remboursés. Ils peuvent recevoir une commande du musée, des honoraires pour le travail que représente la réalisation de l'exposition *in situ*. » (Moulin, 1997 : 68).

Le secteur des arts plastiques se distingue donc nettement du secteur de la création musicale, auquel les politiques publiques ont consacré des dispositifs spécifiquement orientés sur la recherche innovante (la musique sérieuse) (Menger, 1983). Et finalement, s'il fallait chercher un équivalent au marché administré de la création musicale, ce n'est pas tant sur le segment du travail de création lui-même mais, de façon indirecte, sur le segment de la médiation et de la pédagogie :

> « Au cours des années quatre-vingt, l'activité des créateurs dans la sensibilisation du milieu scolaire aux arts plastiques s'est largement déployée : ils participent aux stages d'initiation organisés à l'intention des instituteurs et interviennent comme vacataires dans

[5] Elle notait déjà en 1968 dans l'article « Vivre sans vendre » l'idée circulant alors qui proposait d'assimiler les conditions de l'artiste à celui du chercheur, repérant à la fois l'intérêt principal de la proposition (« l'artiste, comme le savant, échapperait au moins partiellement au marché », en même temps que ses limites (« le statut de chercheur ne permet pas d'esquiver le piège de la sélection ») (Moulin, 1995 : 31).

l'enseignement du second degré. La fonction éducative s'est élargie à des formes diverses d'animation pédagogique » (Moulin, 1997 : 348).

Ce que décrit R. Moulin correspond donc, plutôt, à la forme affaiblie de la recherche musicale que décrit P.M. Menger à propos des centres organisés en régions. En effet, alors que :

> « Les centres parisiens, au premier rang desquels l'IRCAM, dominaient la "recherche fondamentale et appliquée" (...). les centres provinciaux dits de recherche se partageaient en réalité les expériences pédagogiques, les activités d'animation, l'initiation des amateurs, et produisaient le plus souvent pour de petits circuits locaux des musiques qui ne bénéficiaient ni des recherches les plus approfondies ni de la sophistication des recherches mixtes soigneusement élaborées au long d'une collaboration suivie entre créateurs, instrumentistes et ingénieurs, comme la possibilité en est donnée à l'IRCAM ou au GRM » (Menger, 1983 : 136).

2.2. Une « production » omniprésente

Aujourd'hui, après vingt-cinq ans d'existence des centres d'art et des FRAC, mais aussi avec le développement considérable d'associations subventionnées par l'État ou par les collectivités pour soutenir, accompagner, développer les « pratiques émergentes » d'artistes plasticiens, le constat d'une relative discrétion des relations de travail entre les artistes et leurs partenaires institutionnels semble en revanche plus difficile à tenir. Si le terme de « recherche » reste empreint d'indétermination et d'une certaine labilité, c'est une autre notion qui tend à s'imposer au cours de cette période : la notion de « production » (et corrélativement, celle de « producteur »). Tant et si bien que les économistes parlent désormais d'une « économie de production » pour qualifier le marché de l'art contemporain (Moureau, Sagot-Duvauroux, 2006 : 99).
N. Moureau et D. Sagot-Duvauroux définissent la production comme :

> « les moyens matériels, humains ou encore financiers, nécessaires à la réalisation du projet de l'artiste. Les installations, les performances ou les photographies, lorsque les formats sont importants, requièrent la mobilisation de capitaux importants et induisent en outre une délégation de la production vers un système technique particulier ou un laboratoire » (Moureau, Sagot-Duvauroux, 2006 :.98).

Cette définition inscrit donc clairement la production sur le segment du travail de l'artiste. C'est dans le secteur marchand que les économistes observent en premier lieu une évolution dans le processus de création de l'œuvre :

> « Pendant longtemps, la forme dominante de relation entre un marchand et un artiste a été une relation de type amont-aval. La galerie intervenait après l'artiste en se chargeant de promouvoir son travail auprès des collectionneurs et des institutions. (...). Ce schéma classique se double aujourd'hui d'un nouveau modèle où le métier de galeriste glisse vers celui de producteur. Il doit investir sur une promesse d'œuvre, augmentant singulièrement les risques » (Moureau, Sagot-Duvauroux, 2006 : 99).

Mais cette évolution ne se limite pas au secteur des galeries, et les institutions publiques adoptent également ce modèle. N. Moureau et D. Sagot-Duvauroux soulignent, comme l'avait fait R. Moulin quelques années plus tôt, le rôle des centres d'art dans ce domaine :

> « Sur le terrain de la production, les institutions sont extrêmement présentes. Il n'est pas rare que des œuvres soient produites pour figurer dans les expositions temporaires qu'organisent les musées, et la production est une des missions centrales des centres d'art en France » (Moureau, Sagot-Duvauroux, 2006 : 100).

Une étude réalisée en 2006 pour l'Association des Directeurs de Centres d'Art, sur l'activité des centres d'art conventionnés par l'État, confirme les propos des économistes[6]. Sur les quarante-trois centres d'art étudiés, trente-huit déclarent intervenir sur la « production d'œuvres », qu'ils distinguent de l'organisation d'expositions. Dix-huit déclarent pratiquer la commande d'œuvres aux artistes, et vingt-trois, fournir une « aide à la création ». Vingt-sept enfin, proposent des « accueils en résidence » (Dupuis, Sarrade, 2006 : 55). Cette étude montre bien que le rôle des centres d'art ne se limite pas à valoriser et diffuser des œuvres déjà réalisées, par le biais d'expositions, d'éditions et d'activités de médiation. On observe ainsi un glissement de leur intervention de l'aval à l'amont de l'œuvre, tel que décrit par D. Sagot-Duvauroux, marqué par

> « le passage à une économie de production où l'œuvre n'existe que si des producteurs sont prêts à investir sur un projet, comme dans l'économie du cinéma » (Sagot-Duvauroux, 2008 : 46-47)

[6] Etude couvrant la période 2001 – 2005 de quarante-trois centres d'art, choisis sur un double critère de financements publics récurrents, d'un « personnel permanent dirigé par un professionnel ». Vingt-et-un centres ont signé une convention triennale avec l'État et cinq autres avec la municipalité ou le Conseil Régional. Le total des subventions publiques atteint en 2005 87,2% du budget total ; la DAP (31% du total), les conseils régionaux (20,1%) et les municipalités (18,5%) étant les trois principales sources de financement.

Dans cette étude toutefois, peu de précisions nous renseignent sur le contenu précis des interventions que recouvre la catégorie « production ». La même remarque peut être faite pour une enquête sur le financement public de la culture en région PACA, réalisée en 2003 par l'Agence Régionale, en collaboration avec l'Observatoire des Politiques Culturelles. En ce qui concerne le secteur des arts plastiques, un premier tri des résultats fait ressortir le poids du financement de l'État (56 %) devant la Région (24 %) et les Départements (20 %). Si l'on se penche sur le tri par « type d'actions financées », on observe que les catégories génériques adoptées sont : « Conservation et valorisation du patrimoine », « Production et diffusion », « Action culturelle », « Formation », « Information communication » et « Autre ». Or, au sein de la catégorie « production et diffusion », qui recouvre presque la moitié des financements (47,4 %), un second tri est opéré, qui révèle une opposition caractéristique entre production et diffusion. Les résultats de l'étude sont surprenants : alors que l'on pouvait s'attendre à des financements beaucoup plus importants sur les actions de diffusion, les deux postes sont, en fait, presque équilibrés : 22,4 % (des 47,4 %) sont consacrés à la « Production et création », et 25 % à la « diffusion ». Reste, une nouvelle fois, à préciser ce que les enquêteurs et les structures enquêtées entendent par « Production et création ».

Amenée à définir son rôle de producteur lors du séminaire « Relations contractuelles avec les artistes » organisé par le CIPAC le 17 septembre 2004, J. Tigrinate, administratrice du FRAC PACA, expliquait :

> « Nous produisons au Frac Provence-Alpes-Côte-d'Azur (Paca) quatre expositions monographiques par an – mais nous n'avons pas encore mis en place de véritables résidences. (…). Nous participons à l'achat de matériaux. Les conventions prévoient les frais de production (25 à 30 % du budget) ; des frais de transport, souvent très élevés ; des frais d'assurance ; des frais d'accueil de l'artiste (hôtellerie) ; les frais pour un éventuel assistant ; des frais pour l'accueil de la presse ; des frais de fabrication des cartons d'invitation ; et enfin des frais de vernissage. Nous mettons par ailleurs à disposition des moyens logistiques : du matériel, un régisseur, voire un ou plusieurs stagiaires »[7].

Matériel, transport, hôtellerie, assistant, régisseur, stagiaires… en dehors même des investissements liés au public et à la communication, c'est donc toute une organisation de renfort qui est mise en place et routinisée comme une pratique courante (y compris dans le principe de contractualisation). Ces investissements sont destinés à assurer les

[7]http://www.cipac.net/ressources/congres-et-seminaires/seminaire/relations-contractuelles-avec-les-artistes/produire-et-acquerir-l-œuvre-d-art.html, consulté le 05 janvier 2008.

conditions de partenariat avec l'artiste, en permettant une répartition des responsabilités en vue d'une manifestation commune. Cette responsable de FRAC reconnaît ainsi que son institution *doit* à l'artiste une prise en charge financière de certains segments de son travail, qui sont budgétisés, anticipés, avec une standardisation suffisante pour qu'une même formule puisse être proposée aux artistes qui se succèdent, quelle que soit leur pratique, sans que les règles aient à être à chaque fois réinventées.

Mais les propos de cette administratrice permettent également d'expliquer, en partie, la plasticité de la notion de « production ». Dans cet exemple, la production est intrinsèquement liée à la diffusion des œuvres, puisque c'est dans le cadre de la préparation d'une exposition que l'artiste perçoit une aide à la production. C'est ainsi que si l'intervention des institutions culturelles sur le segment du travail artistique est devenue routinière, il est par contre très délicat d'évaluer son ampleur budgétaire. C'est ce que constatent N. Moureau et D. Sagot-Duvauroux, à propos des centres d'art :

> « Il est fréquent que la production soit éclatée dans de multiples comptes. Seul l'achat de matériel et éventuellement les honoraires d'artistes sont comptabilisés spécifiquement dans l'aide à la production. (...). Il est souvent difficile de délimiter sur le terrain ce qui relève de l'exposition et de l'aide à la production. D'ailleurs, pour nombre d'œuvres éphémères qui sont produites, détruites et reproduites en plusieurs lieux, il s'agit tout autant de production que de diffusion. Ces confusions, qui peuvent sembler sans grande conséquence pour le monde artistique, posent en réalité un problème de fond pour l'évaluation de l'activité des centres d'art, car cela conduit à sous-évaluer leur activité de production et à gonfler artificiellement leur budget de fonctionnement » (Moureau, Sagot-Duvauroux, 2006 : 100).

De même, comme le montrent bien les propos de J. Tigrinate, les « moyens logistiques » mis à disposition des artistes sont rarement comptabilisés dans la production. Or on sait le rôle majeur des régisseurs dans la réalisation des œuvres, qui réitèrent parfois seuls les pièces, suivant (et interprétant) les directives transmises à distance, sous forme de fiche technique ou de notice par les artistes (Clouteau, 2008). Si l'activité de production des structures publiques dédiées à l'art contemporain semble très importante, il est donc néanmoins délicat d'évaluer précisément leur ampleur, la mobilisation très fréquente de ce terme dans les discours des institutions qualifiant en réalité des modes d'interventions très hétérogènes.

Pour achever ce bref tour d'horizon des activités de production dans les structures publiques d'art contemporain, précisons que ces activités sont loin de se limiter aux

centres d'art et aux FRAC. Plus largement, ce sont l'ensemble des institutions soutenues par le ministère de la Culture et les collectivités locales qui se sont emparées progressivement de ce segment d'activité, désormais clairement identifié par l'État.
Ainsi, une étude publiée en avril 2006[8], à propos des associations membres de la Fédération des Réseaux et Associations d'Artistes Plasticiens, a établi, outre les fonctions de diffusion, d'édition et de médiation, que 38,3 % des associations interrogées ont une activité de production, et que 29,8 % pratiquaient une activité d'accueil en résidence. Cette étude précise également qu'une dizaine d'associations adhérentes ont déclaré spontanément « gérer des ateliers d'artistes et accompagner des artistes et d'autres associations dans leur développement ». Le fait que ces deux items n'aient pas été suggérés par les enquêteurs, nous autorise à penser que ces nombres sont sous estimés. Enfin, en ce qui concerne la rémunération des artistes :

> « 47% indiquent les rémunérer en salaires, droit de présentation ou honoraires. De plus, environ 50 % des associations déclarent d'autres aides aux artistes, essentiellement de l'aide à la production, à l'édition ou à la diffusion et des systèmes de défraiement ».

2.3. La production comme service public

Un dernier document nous permet de mettre en évidence le caractère généralisé et institué de la prise en charge du travail de création par les structures publiques. Nous pouvons prendre comme indicateur la *Charte des missions de service public pour les institutions d'art contemporain*, publiée le 27 novembre 2000, alors que C. Tasca était ministre. Cette charte concerne les centres d'art, les FRAC et les écoles d'art. Élaborée au terme d'une concertation avec les directeurs des différentes structures et des collectivités concernées du territoire français, ce document a pour vocation de fixer le cadre à partir duquel les conventions d'objectifs entre l'État, les collectivités et les institutions concernées seront ensuite progressivement conclues.
Dès les premiers paragraphes, les grandes lignes de l'action culturelle de l'État sont rappelées :

---

[8] Etude réalisée par Opale – CNAR parue dans le Cahier n°2 de la FRAAP. Au 1er avril 2006, la FRAAP comptait 178 membres, ayant à 97% le statut associatif. L'enquête se fonde sur les réponses obtenues auprès de 95 associations et collectifs. L'étude précise en outre la répartition des sources de financement de ces associations : 21% de financement propre, 21% d'aide à l'emploi, 15% de subventions municipales, 13% du ministère de la Culture / DRAC, 11% des Conseils régionaux, 8% des Conseils départementaux, et 11% provenant d'autres ressources, soit un total de 68% de fonds publics. http://www.fraap.org/article282.html, consulté le 03 mars 2008.

> « L'État et ses partenaires doivent garantir, par leur action en faveur des arts plastiques, la liberté de création sous toutes ses formes et prendre en compte le risque artistique inhérent à toute création ; ils doivent créer, pour les artistes, les conditions de cette liberté et de ce respect, et pour le public, celles de l'accès, sans entrave d'aucune sorte, à la connaissance de l'art contemporain et à ses pratiques »[9].

Nous retrouvons ici la double injonction des politiques de démocratisation de l'art : soutien à l'innovation et à la liberté de l'artiste d'une part, accès du public à ces formes les plus innovantes d'autre part. Mais c'est d'abord le soutien aux artistes qui est affirmé, sous la rubrique « Responsabilité artistique »[10]. Dans cette première rubrique, les institutions sont présentées avant tout comme étant au service des artistes :

> « Le directeur de l'institution définit le projet artistique dans sa globalité, y compris sur le plan du rapport aux artistes selon le mode le plus approprié (contribution financière à la création, à l'acquisition, aux commandes, à la diffusion, apports en compétences techniques et administratives), (…) Les institutions développent un travail de recherche avec des partenaires dans le champ des activités intellectuelles et scientifiques en liaison avec d'autres domaines (par exemple : technologies numériques, nouveaux matériaux, architecture, urbanisme etc..). Ces activités impliquent des partenariats avec des laboratoires de recherche et peuvent conduire à la réalisation d'œuvres »[11].

Les centres d'art, les FRAC, les écoles d'art ne sont donc pas seulement définis comme des lieux de diffusion, de collection ou d'enseignement : ils prennent en charge une partie du travail de l'artiste préalable à la valorisation des œuvres, selon des conceptions plus ou moins extensives, qui témoignent notamment de la moindre spécialisation de l'activité des artistes plasticiens par rapport à d'autres secteurs. L'idée d'un travail en partenariat entre les artistes et les institutions est donc désormais largement admise par les acteurs de ce monde de l'art. Il est devenu un aspect reconnu et normalisé de la relation aux artistes :

> « Nous participons collectivement, en investissant, à l'existence de l'auteur ; nous en sommes une partie, puisqu'il y a un travail en commun » (Xavier Douroux, directeur du Consortium, centre d'art de Dijon, in *Actes du séminaire* Cipac[12]).

---

[9] Charte publiée en ligne sur le site du ministère de la Culture, http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/chartes/charte-dap.html, consultée le 09 mai 2009.

[10] Avant les trois rubriques suivantes : « Responsabilités des institutions subventionnées et conventionnées », « responsabilité territoriale » (que l'on peut décrire comme le développement de co-productions et de partenariats), et « responsabilité sociale » (qui affirme la nécessité d'élargir les publics).

[11] Cf note 5.

[12] Cahiers de la FRAAP n°2, http://www.fraap.org/article282.html, conculté le 03 mars 2008.

2.4. Les dispositifs d'aide au travail

Quels que soient le flou et l'indétermination qui caractérisent la notion de « production », il semble aujourd'hui évident que l'intervention sur le segment du travail des artistes est largement partagée par les structures publiques dédiées à l'art contemporain et ce, quel que soit leur financement ou leur catégorie institutionnelle. Si nous avons ici axé notre démonstration sur les centres d'art, les FRAC et les associations, le même constat s'impose également pour les musées ou les biennales, qui pratiquent largement la commande, et encouragent les artistes à produire, souvent dans les murs même de l'institution, de nouvelles pièces à l'occasion d'expositions. Il semble d'ailleurs que cette pratique permette de rémunérer, indirectement, les artistes, qui ne perçoivent que très rarement des honoraires pour une « simple » exposition.

> « Le musée-mécène, intervenant en tant que commanditaire d'œuvres ou de services artistiques, soutient la création à son émergence et suscite de nouvelles recherches » (Moulin, 1997 : 69).

Parallèlement à l'action des institutions publiques, toute une panoplie de dispositifs spécifiquement centrés sur le travail a été mise en place par le ministère et les collectivités locales. Nous reviendrons dans le second chapitre sur la genèse et « l'esprit » de ces différents dispositifs. Nous nous limitons ici à les identifier, et souligner leur importance et leur généralisation dans le champ de l'art contemporain.

Les bourses de création, les aides à l'installation d'atelier, mais aussi les commandes, constituent des formes de soutien financier au travail de l'artiste. Notons que dans le dernier cas, le travail de l'artiste est soumis à un impératif de résultat et à une anticipation de la forme de l'œuvre à venir. Alors qu'en ce qui concerne les ateliers et les bourses de création, dont le modèle s'est généralisé depuis les années quatre-vingt, les financements sont attribués à l'artiste sans que celui-ci ne s'engage sur la réalisation d'une œuvre. Ces derniers dispositifs sont donc clairement situés sur le temps de recherche, sans lien direct avec un objectif de diffusion. Enfin, les résidences d'artistes constituent un autre dispositif de soutien au travail, qui est apparu vers la fin des années quatre-vingt, et s'est très vite répandu.

L'enquête menée par B. Martin sur l'insertion des artistes plasticiens dans le marché de l'art contemporain montre bien que les résidences et les bourses de création sont des

dispositifs très utilisés par les jeunes artistes, au moins dans la période qui suit leur sortie de l'école (Martin, 2005). Cette enquête, menée entre 2003 et 2005, porte en effet sur trente jeunes artistes diplômés depuis moins de quatre ans, des écoles d'art de Lyon, du Havre et de Cergy-Pontoise. Chaque année, le questionnaire a été soumis aux mêmes trente artistes, afin d'évaluer l'évolution de leur parcours et de leur insertion professionnelle.

Les chiffres relatifs à la diffusion du travail de ces artistes montrent bien que leur degré de visibilité ou de reconnaissance est encore faible : très peu ont déjà exposé dans un FRAC ou un musée (entre 5 et 7 artistes selon les années, dans le cadre d'expositions collectives). Les chiffres sont sensiblement les mêmes pour les salons. Très peu de ces artistes ont également pu éditer un catalogue personnel (entre 2 et 6 artistes selon les années). En revanche, les aides à la création mises en place par les DRAC ont touché plus d'artistes : 15 en 2003, 12 en 2004, et 9 en 2005. Ce sont donc des dispositifs relativement fréquemment obtenus par les artistes. En revanche, l'aide à l'installation est quasi inexistante à cette période : seuls deux artistes l'ont obtenue en 2003, aucun en 2004, et trois en 2005. Il semble que ce dispositif soit beaucoup moins répandu. Joint au fait que seulement la moitié des artistes interrogés déclarent disposer d'un atelier distinct de leur logement pour travailler, la faiblesse des aides à l'installation pourrait s'expliquer par l'importance prise par les résidences. Sur les trente artistes questionnés, vingt-quatre ont fait une résidence en 2003, vingt et un en 2004, et dix-sept en 2005. Ces chiffres révèlent donc une généralisation rapide du dispositif, qui est très fréquemment utilisé par les jeunes artistes, et qui pourrait avoir remplacé les aides à l'installation plus répandues dans les années soixante-dix.

***

L'aide à la production semble donc s'être largement routinisée dans les institutions dédiées à l'art contemporain. Des dispositifs focalisés sur le segment du travail se sont également mis en place et généralisés au cours des dernières décennies. Pourtant, tout ce pan d'activité n'a que très peu été étudié, et beaucoup de chercheurs et de commentateurs continuent de qualifier les institutions d'art contemporain avant tout comme des lieux de diffusion. C'est le cas par exemple de D. Cascaro, qui dans sa thèse sur la politique des arts plastiques en France, de 1959 à 1999, situe de manière symptomatique les centres d'art dans la partie consacrée à « la diffusion de l'art ». Le chapitre consacré à « l'aide au travail artistique » se limite à la question de la politique des

ateliers et des bourses du FIACRE. Délaissant le travail de soutien à la production de ces structures, l'auteur propose ainsi l'alternative suivante :

> « Les centres d'art représenteraient la fonction de diffusion de la DAP, (…) la fonction acquisition étant réservée aux FRAC. (…) On pourrait être tenté de faire l'équation suivante : "1 FRAC + 1 centre d'art = 1 musée d'art contemporain" » (Cascaro, 1998 :.691).

Cette absence tient sans doute, pour partie, à la nature même du travail de création des artistes plasticiens qui, comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, est beaucoup moins codifié – et codifiable – que d'autres secteurs de la création artistique. Le flou qui entoure la notion de production (dans ce secteur précis) peut également être interprété comme un indice de cette difficulté à définir l'activité créatrice des artistes plasticiens. C'est à cette définition que nous nous attacherons dans la prochaine partie, afin de mettre en lumière les enjeux, et les contradictions, d'une politique de soutien au travail artistique.

II. Le travail artistique et le principe d'incertitude

Comment définir le travail artistique ? Quels sont les principes qui guident l'activité créatrice, et qui semblent la distinguer d'autres types d'activité ?
En appuyant notre propos sur les écrits de sociologues français et américains, nous montrons que l'incertitude régit l'ensemble du processus de travail jusqu'à – et bien au-delà de – la matérialisation de l'œuvre. Ce principe a des conséquences non seulement sur les pratiques et les décisions de l'artiste, mais aussi sur celles de tous les acteurs participant, directement ou indirectement, à la production et au devenir social de l'œuvre. Ainsi, l'activité créatrice révèle des propriétés qui, indépendamment des logiques de diffusion, rendent complexes son intégration au sein d'une organisation.

1. Autonomie et singularité de l'artiste

Lorsque P. Bourdieu entreprend une sociologie des producteurs d'art (Bourdieu, 1992), c'est à l'œuvre elle-même davantage qu'à sa production matérielle qu'il s'intéresse. L'étude de Flaubert lui permet d'expliquer son œuvre en s'appuyant sur les propriétés de son auteur, c'est-à-dire la position qu'il occupe dans le champ de production (et non dans la société). L'apport de P. Bourdieu est de montrer la construction sociale des valeurs artistiques, et donc de les dénaturaliser ou démystifier. Comme l'explique le sociologue :

> « Il s'agit de montrer comment s'est constitué historiquement le champ de production artistique qui, en tant que tel, produit la croyance dans la valeur de l'art et dans le pouvoir créateur de valeur de l'artiste » (Bourdieu, 1984 : 221).

Ainsi, P. Bourdieu dénonce le mythe romantique d'un créateur isolé et doté d'un « don » naturel, en resituant sa production au sein des acteurs et des dynamiques constitutifs du champ artistique.
N. Heinich, s'inscrit davantage dans la tradition des études portant sur le statut des créateurs, et initiées par les historiens de l'art (Warnke, 1989). Elle retrace les mutations du statut des peintres entre la Renaissance et le XIXe siècle, et la succession de trois régimes d'activité : le « régime artisanal du métier », le « régime académique de la

profession », et « le régime artistique de la vocation » (Heinich, 1993). Il s'agit, pour la sociologue, d'observer les constructions variables d'une identité d'artiste. Elle situe d'ailleurs son propre travail sur « les producteurs », dans une « sociologie de l'identité » (qu'elle oppose à la sociologie de la domination et à l'interactionnisme). Il s'agit d'une sociologie compréhensive, qui a pour objectif de saisir les représentations sociales des acteurs. Ainsi, N. Heinich aborde l'activité artistique contemporaine en la caractérisant par un « régime de singularité », qu'elle définit comme :

> « un mode de qualification – au double sens de définition et de valorisation – qui privilégie l'univocité, l'originalité, voire l'anormalité, et en fait la condition de la grandeur en art » (Heinich, 2001 : 107).

Son analyse consiste à

> « repérer à quelles conditions les acteurs produisent ce type de qualifications, et avec quelles conséquences sur la production artistique (par exemple, le privilège accordé à la transgression des frontières dans l'art contemporain), sur la médiation (la structure particulière du processus de reconnaissance, privilégiant les réseaux courts ou le temps long), et sur la réception (la valorisation de l'originalité s'accompagnant d'un élitisme du public) » (Heinich, 2001 : 107).

La question du statut ou des figures de l'artiste est donc mise en relation avec la production ou la diffusion des œuvres, mais, chez N. Heinich, elle ne renvoie pas au travail en tant qu'activité créatrice précédant la matérialisation de l'œuvre. Comme chez P. Bourdieu, l'intérêt est porté sur les acteurs, ou la valorisation sociale de leur production, davantage que sur l'activité elle-même (son organisation et ses caractéristiques).

2. Indétermination et imprévisibilité du travail artistique

P. M. Menger a abordé plus directement cette question, qu'il resitue dans l'ensemble du processus de production et de diffusion de l'art, « depuis l'intimité de l'activité créatrice jusqu'aux analyses du marché du travail » (Menger, 2009 : 8). C'est donc sur cet auteur que nous fondons notre approche du travail artistique, en partant de la définition qu'il en propose dans son dernier ouvrage :

> « Le travail artistique est modelé par l'incertitude. L'activité de l'artiste chemine selon un cours incertain, et son terme n'est ni défini, ni assuré. Si elle était programmable, elle dériverait d'une bonne spécification des problèmes à résoudre, de consignes précises à

> respecter, de connaissances à mettre en œuvre sans difficultés, de règles bien définies de choix et d'optimisation des choix à respecter. Et son évaluation serait aisée, parce que le résultat pourrait être rapporté au but qui était spécifié par une programmation efficace de l'action. Mais c'est l'incertitude sur le cours de l'activité et son résultat qui est la condition de l'invention originale, et de l'innovation à plus longue portée » (Menger, 2009 : 8-9).

P.M. Menger utilise parfois la notion « d'indétermination » pour qualifier cette dimension incertaine de l'activité artistique (ce qui permet de la distinguer de l'incertitude sur la valeur dont nous avons traité dans la première partie du chapitre). La spécificité du travail de l'artiste réside justement dans le principe d'incertitude, qui renvoie à deux segments de l'activité : son « *cours* » et son « *terme* » (son issue).

En premier lieu, c'est le « cours de l'activité », le cheminement de l'artiste, qui est incertain et variable, « faiblement ou nullement routinier » (Menger, 2009 : 203). Il se caractérise par des moments de doute, d'hésitations, d'essais, d'abandon, de retour en arrière, etc. Toutes ces évolutions sont guidées par la volonté de l'artiste, par ses ambitions et par ses jugements, ainsi que par le ressort profond de l'activité artistique : l'inventivité ou l'originalité qui empêchent toute prévision. Les contraintes extérieures peuvent ainsi être déterminantes (le budget et le temps dont dispose l'artiste, les matériaux qu'il utilise, le personnel qu'il mobilise, etc.) Mais, ici encore, l'impératif d'inventivité rend essentielle l'indétermination du cours du travail.

> « L'activité créatrice doit, dans les projets auxquels un prix élevé est attaché par l'artiste, s'écarter des tâches aisément maîtrisables et répétitives, qui sont peu exaltantes certes, mais qui sont aussi peu risquées, puisque prévisibles dans leurs résultats. Mais ceci signifie aussi que s'écarter des activités répétitives constitue assurément une épreuve » (Menger, 2009 : 9).

En second lieu, l'aboutissement du processus créatif dans la matérialisation d'une œuvre (d'un résultat) n'est pas « assuré ». Ni l'artiste, ni *a fortiori* ses partenaires, ne peuvent prévoir ou garantir par avance l'issue du travail, l'achèvement de l'œuvre.

> « En indiquant que le créateur n'est jamais assuré de parvenir au terme de son entreprise, ou d'y parvenir conformément à ce qu'il espérait faire, je veux dire que l'incertitude n'est pas uniquement extérieure au travail créateur, et qu'elle ne concerne pas simplement la réaction d'un public ou d'un marché » (Menger, 2009 : 9).

Ces deux zones d'incertitude (cours et issue du travail) ont une conséquence essentielle dont découleront de nombreuses autres : le travail artistique n'est jamais exactement programmable. Ni l'artiste, ni une organisation extérieure, ne peuvent anticiper et donc prévoir, le résultat du travail selon un schéma directeur.

> « Le résultat n'est pas prédéterminé par la visée d'une fin univoque, qu'il eut été possible de spécifier conceptuellement dès l'origine et qui eût rendu l'acte de création purement fonctionnel, puisqu'ordonné en tous ses instants par la représentation complète du but. La propriété de l'acte créateur est celle d'un acte téléologiquement orienté, mais point strictement organisable ni évaluable selon le schème fonctionnellement optimisateur de la recherche systématique d'une adéquation testable et mesurable entre une fin complètement déterminée et des moyens » (Menger, 2009 : 460)

C'est cette « imprédictibilité » qui distingue clairement le travail artistique d'un travail de type industriel ou bureaucratique, comme le souligne G. Sapiro :

> « La conception vocationnelle de l'art suppose en effet un investissement total, souvent manifesté à travers la souffrance corporelle ou morale qu'il engendre, et qui vise à se distinguer de l'exécution routinière de tâches prédéfinies, qu'il s'agisse de l'artisanat, de l'académisme ou de la bureaucratie. L'imprédictibilité et l'originalité deviennent alors les principes par lesquels les champs de production culturelle manifestent leur distance par rapport à ces univers et sur lesquels repose le mode de valorisation des œuvres » (Sapiro, 2006 : 7).

De cette conséquence générale, l'imprédictibilité, naissent et se déclinent une multitude de conséquences secondaires, variables selon que l'on se place du côté de l'artiste ou des différentes catégories d'acteurs intervenant dans le monde de l'art.

C'est davantage du côté de l'artiste que se positionne P.M. Menger lorsqu'il aborde la question de l'incertitude dans la construction des carrières artistiques et des réputations. Le principe d'incertitude peut y être envisagé, à la fois, comme un risque encouru par les individus épousant une carrière artistique (rien ne peut prédire leur succès) et comme l'attrait qui motive ce choix de carrière. C'est ainsi que, comme le souligne P.M. Menger, incertitude sur le travail et incertitude sur la valeur du résultat se rejoignent :

> « C'est l'épreuve de l'incertitude qui donne son épaisseur d'humanité et ses satisfactions les plus hautes au travail créateur, dans les arts, dans les sciences, dans les professions intellectuelles. Car il est de l'essence des activités faiblement ou nullement routinières, par définition incertaines et fluctuantes dans leur cours, et dont les arts sont une incarnation paradigmatique, de réserver des satisfactions psychologiques et sociales, mais aussi des

> tensions proportionnées au degré d'incertitude sur les chances de réussite. L'incertitude sur le cours de l'action et les inégalités de talent sont essentiellement liées. ». (Menger, 2009 : 134).

Mais dès lors qu'on se positionne du côté, non plus de l'artiste, mais d'une structure culturelle par exemple, qui s'associerait d'une manière ou d'une autre à son activité créatrice, le principe d'incertitude peut être envisagé comme un obstacle au partenariat, source de dysfonctionnement. Comment une relation de partenariat pourrait-elle se nouer sans qu'aucune prévision, aucune planification ou organisation du travail ne soit réalisable ?

3. L'organisation du travail artistique : le rôle des conventions

Si le principe d'incertitude régit l'activité créatrice, cette incertitude n'est pas totale. Le travail artistique prend, en effet, appui sur une série de pratiques routinières, de « conventions », sans lesquelles les collaborations et les partenariats seraient impossibles. Or, ces collaborations ne sont pas occasionnelles : elles sont l'une des dimensions constitutives de la pratique artistique, comme l'a bien montré H. Becker. Ce sociologue américain a, en effet, clairement remis en cause la vision romantique (et mythique) du créateur isolé dans son atelier. L'œuvre d'art naît de la coopération d'une pluralité d'acteurs et continue à exister grâce à cette coopération. Le nombre, la nature et le degré d'intervention des collaborateurs de l'artiste, varient, certes en fonction du domaine artistique, mais aussi de l'étape de réalisation de l'œuvre (conception de l'idée, fourniture et financement du matériel, exécution, appréciation du travail, diffusion, etc.) Les arts de la scène illustrent plus facilement cette nécessaire activité collaborative que le travail d'écriture par exemple. Pourtant, si les coopérations sont parfois plus discrètes, elles n'en sont pas moins déterminantes et nécessaires. H. Becker nomme « monde de l'art » l'ensemble des participants à ces « chaînes de coopération » :

> « Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. Des membres d'un monde de l'art coordonnent des activités axées sur la production de l'œuvre en s'en rapportant à un ensemble de schémas conventionnels incorporés à la pratique courante et aux objets les plus usuels. Les mêmes personnes coopèrent souvent de manière régulière, voire routinière, de sorte qu'un monde de l'art se

présente comme un réseau de chaînes de coopérations qui relient les participants selon un ordre établi » (Becker, 1988 : 58-59).

Mais si l'art est une activité collective, l'artiste ne se confond pas avec la diversité des acteurs qui coopèrent à la production de l'œuvre. En effet,

> « les artistes forment dans un monde de l'art un sous-groupe de participants qui, de l'avis général, possèdent un don particulier, apportent par conséquent une contribution indispensable et irremplaçable et, par là, font de l'œuvre commune une œuvre d'art » (Becker, 1988 : 59).

H. Becker distingue ainsi les « activités cardinales », qui exigent des dons ou une sensibilité propre aux artistes, des « activités de renfort », qui exigent des aptitudes moins rares, moins caractéristiques de l'art et, par là même, moins dignes de respect aux yeux de certains. L'activité de l'artiste n'est donc pas assimilable à celle du « personnel de renfort ».

> « Les artistes (…) prennent la plupart des décisions importantes, mais pas toutes. D'autres personnes exercent une influence sur l'œuvre en participant au dialogue intérieur de l'artiste ou en intervenant directement (parfois même après la mort de l'artiste) » (Becker, 1988 : 235).

Ainsi, une décision aussi fondamentale que celle de l'achèvement d'une œuvre, qui pourrait sembler ressortir directement de la volonté de l'artiste, résulte bien souvent d'une obligation imposée par le monde de l'art : soit que l'artiste anticipe les réactions du public, soit qu'un impératif de calendrier se manifeste (date de vernissage ou de représentation, par exemple). Les logiques de coopération entre les artistes et les autres membres du monde de l'art révèlent donc une forme d'organisation, de segmentation des tâches. H. Becker prend l'exemple du générique de film, qui reflète bien l'ampleur de la division du travail dans ce secteur artistique. Ces formes d'organisation sont rendues possibles par l'existence de conventions partagées par les acteurs, qui portent sur toutes les décisions à prendre pour produire une œuvre.

Les conventions jouent un rôle central pour faciliter le travail de l'artiste. Elles lui permettent de s'entendre avec le « personnel de renfort », avec une certaine économie de moyens, sur les modalités de production. Elles permettent de coordonner plus facilement et plus rapidement les activités de chacun et donc, d'organiser le travail.

On retrouve cette notion de convention chez P. M. Menger, pour expliquer les coopérations entre acteurs :

> « Nul ne pourrait travailler à réinventer sans cesse tous les aspects essentiels de son activité. Car sans conventions, sans règles d'interaction, sans procédures plus ou moins stabilisées de division des tâches et d'ajustement mutuel des attentes, sans routine, nulle coopération n'est possible entre tous ceux qui doivent concourir à la production, à la diffusion à la consommation, à l'évaluation et à la conservation des œuvres » (Menger, 2009 : 11).

Les conventions peuvent également être envisagées comme des contraintes pour l'artiste. En premier lieu, parce qu'elles sont astreignantes et qu'elles participent souvent de systèmes inextricablement liés, dans lesquels un changement mineur peut entraîner une modification de l'ensemble du système. Tout écart de la convention, toute transgression, entraîne nécessairement un coût (en termes de travail) pour l'artiste.

> « La production de l'œuvre demeure à la fois sous le contrôle du créateur, à partir de la représentation évolutive qu'il se fait d'une certaine organisation interne, et sous le contrôle des contraintes de différente nature dont le créateur doit tenir compte – contrainte d'intelligibilité, d'exposabilité, de stabilité matérielle, de mise en reproduction pour les arts allographiques, autant de limites conventionnelles qui sont toujours aménageables et révisables, mais au prix de coûts à supporter » (Menger, 2009 : 461).

En second lieu, les conventions limitent la liberté de l'artiste, et sa capacité d'innovation. En anticipant les réactions du public, l'artiste peut être tenté de faire des choix « conventionnels » qui seront plus facilement ou plus largement appréciés du public, mais qui le priveront ou limiteront sa capacité d'invention ou d'imagination. Car, s'il s'éloigne trop des conventions, l'artiste prend le risque de n'être pas compris par son public et ainsi, d'être disqualifié (ou pire, ignoré).

Les conventions constituent donc à la fois une condition nécessaire et un obstacle à la liberté de l'artiste et de ses choix. Elles semblent en effet engager une remise en cause du principe d'incertitude. Le travail des deux sociologues permet en effet d'identifier une contradiction fondamentale dans le domaine du travail artistique : d'un côté, le travail artistique est fondé sur un principe d'imprédictibilité et, de l'autre, il est organisé par des conventions, des routines qui sont nécessaires à la coopération des acteurs. Dans quelle mesure ces deux logiques sont-elles conciliables ? Comment peut-on organiser de façon stable et routinière une pratique basée sur l'incertitude ?

Selon P.M. Menger, un certain équilibre s'opère lors de l'activité créatrice, entre le respect des conventions et l'innovation :

> « D'où le caractère composite du travail artistique, qui est fait de défis et d'inventions, mais aussi d'appuis sur des solutions déjà mises à l'épreuve antérieurement, et d'où aussi la diversité des comportements qui peut en résulter selon le dosage qui est fait, délibérément ou non, entre les éléments éprouvés et les recherches nouvelles. La multiplicité des manières d'un artiste ou la variété des phases de son travail, qui le conduisent à alterner des œuvres exploratoires et des œuvres plus attendues et plus conformes à son image publique, ou le changement brusque et durable, ou même le dédoublement de l'artiste entre plusieurs identités, constituent autant de formes d'individualisation situées au long d'un axe dont les deux extrémités seraient la pure exploitation d'une formule de création entièrement analysable et reproductible d'une œuvre à l'autre, et, à l'autre pôle, le changement constant, rebelle à toute stabilisation reconnaissable d'une manière personnelle, et donc à toute identification d'un style individuel » (Menger, 2009 : 11).

Chez H. Becker également, l'innovation suppose une transgression des conventions qui peut s'opérer selon deux modes. La négociation, en premier lieu, qui permet le changement :

> « Si elles sont uniformisées, les conventions sont rarement rigides et immuables. Elles ne constituent pas un ensemble de règles intangibles que chacun doit observer pour prendre ses décisions. Même quand elles semblent donner des indications très précises, elles laissent une part d'indétermination qui sera dissipée par le recours aux modes d'interprétations habituels, ou par la négociation » (Becker, 1988 : 55-56).

Et en second lieu, une rupture plus franche avec les conventions :

> « En règle générale, la rupture avec les conventions, et avec toutes leurs manifestations dans les structures sociales et dans la production matérielle, accroît les difficultés de l'artiste et réduit la diffusion de ses œuvres. Mais en même temps, elle augmente sa liberté d'opter pour des solutions originales à l'écart des sentiers battus. Dès lors, nous pouvons envisager toute œuvre d'art comme le fruit d'un choix entre la facilité des conventions et la difficulté de l'anticonformisme, entre la réussite et l'obscurité » (Becker, 1988 : 58).

***

La particularité du travail artistique réside donc dans l'incertitude sur son cours et son issue. Mais en définissant le travail artistique comme une activité collective, H. Becker et P.M. Menger suggèrent que des formes d'organisation de cette activité sont nécessaires.

En effet, sans une organisation minimum, des règles communes de travail (les conventions) le processus créatif serait chaotique, et les coopérations impossibles. Pourtant, les deux auteurs soulignent également l'oscillation constante entre le respect de ces conventions et leur transgression, sans laquelle aucune innovation n'est possible.

Comment une structure culturelle peut-elle aider ou accompagner le travail de l'artiste, tout en préservant cette liberté de transgression des conventions ? Et quels sont les risques inhérents à une institutionnalisation de l'activité créatrice ? C'est ce que nous mettrons en lumière dans la prochaine partie du chapitre, à partir de deux situations mettant en tension l'incertitude du travail artistique et son organisation.

III. Les écueils d'une rationalisation du travail de l'artiste

Si les deux parties précédentes nous ont permis de préciser les logiques de soutien public à l'innovation, puis le caractère incertain de l'activité créatrice, il s'agit maintenant d'expliciter plus avant la problématique de la thèse, en montrant comment ces deux logiques (politique et artistique) peuvent se révéler inconciliables. Pour ce faire, nous nous appuierons sur deux études réalisées par des sociologues américains, S. Dubin et J. Adler, afin de baser notre réflexion sur des situations concrètes d'institutionnalisation du travail de l'artiste. Ces études ont été choisies car elles portent sur des situations de conflit entre des artistes et leurs partenaires institutionnels (des organisations qui les emploient). L'analyse de ces conflits et des arguments avancés par les deux parties en présence, permettra de mettre en lumière les écueils d'un processus de rationalisation du travail artistique. Il s'agira plus précisément de montrer que le conflit ne renvoie pas seulement à la question de la valeur (ou de la « teneur ») des œuvres. L'opposition entre les artistes et leurs partenaires réside, en effet, davantage dans une contradiction du principe d'incertitude sur le cours et l'issue du travail, donc dans les modalités du processus de création. On montrera ainsi, sur la base de ces deux exemples, que plusieurs conceptions sont en jeu lorsqu'il s'agit de définir le bon fonctionnement, la bonne organisation du travail de l'artiste.

Les deux études retenues concernent des dispositifs d'institutionnalisation du travail de l'artiste qui génèrent un processus de bureaucratisation de l'activité artistique. Les deux auteurs, S. Dubin et J. Adler, ont cherché à décrire, l'un dans un centre social, l'autre dans un établissement d'enseignement artistique, deux situations présentant le double objectif de faire travailler l'artiste sous un statut d'employé, tout en respectant la spécificité de son travail et des logiques d'innovation. Ces études, réalisées au tournant des années soixante-dix et quatre-vingt, ont l'intérêt de mettre en évidence, à travers deux approches ethnographiques en situation d'observation participante, le dilemme décrit par R. Caves.

L'économiste R. Caves montre en effet la distance entre une « organisation bureaucratique soumise à des règles »[13] et un travail artistique fondé sur « le caractère

[13] « rule-bound bureaucratic organization » (traductions libres de l'auteur).

introspectif et non conformiste du tempérament artistique »[14] (Caves, 2002 : 315), distance qui semble écarter toute possibilité de conciliation. En effet, comme le souligne R. Caves, « la planification du travail requiert une anticipation des flux de trésorerie sur plusieurs années »[15] et donc, une logique à long terme. En revanche, l'activité créatrice se définit notamment par le principe du « *nobody knows* » (Caves, 2002) – autrement dit, par le principe de l'incertitude – et ne semble pas pouvoir s'accommoder de prévisions à long terme.

> « En raison de leur infinie diversité, il n'y a pas deux projets de création qui présentent des technologies identiques d'*input* et d'*output*, si bien que les sources de coûts supplémentaires sont difficiles à définir. Avec le principe de l'art pour l'art, le créateur est amené à se confronter à des opportunités illimitées d'augmentation des coûts en vue d'un possible gain esthétique. La bureaucratie qui contrôle les artistes tente de réguler les coûts qui sont incertains au départ et qui sont aux mains d'un décideur particulièrement motivé pour les augmenter »[16] (Caves, 2002 : 317). `

Les deux situations de conflit décrites par S. Dubin et J. Adler sont particulièrement révélatrices des difficultés à intégrer le travail de création dans une logique d'organisation collective dès lors que cette dernière repose sur des routines et des principes hiérarchiques fondés sur le contrôle de l'emploi du temps et de l'argent investi. Dans les deux cas, les dispositifs montrent rapidement leurs limites ; comme le souligne R. Caves, la logique bureaucratique constitue un obstacle au principe d'indétermination du travail d'innovation.

1. Le paradoxe de l'inévitabilité

Le cas d'étude proposé par S. Dubin résulte d'un programme d'artistes en résidence mené dans la ville de Chicago, entre 1978 et 1980. Dans *Bureaucratizing the muse*, ce chercheur montre comment la volonté de rationaliser l'activité des artistes selon un modèle bureaucratique a conduit à contraindre de plus en plus leur travail. Or, la difficile convergence d'intérêt entre les artistes et leurs « employeurs » tient autant à la divergence

[14] « the inner-driven and nonconforming artistic temperament »
[15] « business planning requires multiyear cash-flow projections »
[16] « Thanks to infinite variety no two creative projects have identical input-output technologies, so the sources of cost overrun are difficult to pin down. With art for art's sake, the creative worker tends to face limitless opportunities to incur costs for possible aesthetic gains. The bureaucracy that monitors the artist tries to regulate costs that are uncertain at the start, and in the hand of a decisionmaker with a strong incentive to increase them ».

qui existe entre les conventions esthétiques soutenues par les administrateurs (à partir des attentes supposées du public) et les formes avant-gardistes proposées par les artistes, qu'à celle qui résulte de l'incompatibilité entre un modèle d'organisation privilégiant la prédictibilité et le contrôle continu de l'évolution des projets, et la volonté des artistes de toujours améliorer leurs idées initiales – ce que l'auteur appelle *«* Le conflit entre des standards bureaucratiques et artistiques »[17]. (Dubin, 1987 : 92).

Le programme étudié s'intitule *Artist-In-Residence* (*AIR*) et est porté par un organisme public subventionné par des crédits nationaux : le *CETA* (Comprehensive Employement and Training Act). Sa mission est d'employer durant un an de jeunes chômeurs de la ville de Chicago. Parmi ces chômeurs, entre 1978 et 1980, cent huit artistes de différentes disciplines (peintres, sculpteurs, vidéastes, photographes, mais aussi comédiens, danseurs), ont été embauchés en tant « qu'employés municipaux ». Leur mission a consisté à produire des œuvres ou à intervenir auprès de publics spécifiques (hôpitaux, écoles) et est guidée par la notion floue d'« art public » (« *public art »*). Les ambiguïtés de ce terme ont entraîné de nombreux désaccords entre les artistes et leurs employeurs – ces derniers assortissant souvent cette pratique d'une idée de divertissement (« *entertainment* »). Mais c'est, avant tout, dans l'assimilation du statut des artistes à celui des travailleurs (*« artists as worker »*) que réside l'ambivalence principale du programme :

> « Même en période de prospérité économique, une carrière artistique représente une tentative hasardeuse et risquée. (…) AIR a reconnu ces conditions et a largement justifié son existence en tant qu'organisation capable de répondre à de tels besoins. Fondé sur son concept de l'artiste comme travailleur, AIR s'est proposé d'offrir une alternative aux conditions précaires vécues habituellement par les artistes. (…) En premier lieu, il a proposé des formations pour augmenter les capacités de subsistance de ses artistes – des opportunités d'apprentissage et d'application augmenteraient leur capacité à s'adapter au marché contemporain. En second lieu, il a cherché à démontrer au public que les artistes méritaient légitimement d'être soutenus, anticipant ainsi l'évolution du marché du travail artistique dans le futur »[18] (Dubin, 1987 : 90).

---

[17] « the clash between bureaucratic and artistic standards »

[18] « Even in the best economic times an artistic career is a hazardous and risky endeavour. (…) AIR recognized these conditions and largely justified its existence as an organization capable of adressind such needs. Building upon its concept of artist as worker, AIR purported to offer an alternative to the conditions of uncertainty typically experienced by artists. (…) First, it proposed to supply training to enhance its artists' survival potential – learning and performing opportunities would heighten their ability to adapt to the contemporary market. And second, it sought to demonstrate to the public that artists legitimately deserved to be provided for, thereby anticipating an alteration of the artistic job market in the future. »

Ce montage institutionnel révèle une tentative d'employer les artistes pour leurs propres compétences, tout en justifiant leur rémunération par l'utilité sociale de leur travail. Ainsi, la notion d'art public et les interventions artistiques auprès de publics spécifiques (enfants de milieu défavorisé, handicapés, personnes du troisième âge) constituent-elles des modes de justification des financements publics. La valorisation de l'artiste comme travailleur permet à l'institution de légitimer son action en tant que service public auprès d'une catégorie d'acteurs dont l'activité principale est plutôt reconnue dans son caractère non-fonctionnel.

Les artistes, la plupart trentenaires et diplômés, réagissent plutôt favorablement à la proposition, qu'ils perçoivent *a priori* comme une opportunité d'échapper à la sanction du marché, tout en pratiquant leur art. L'emploi de l'AIR élimine au moins la nécessité de trouver un travail supplémentaire, de surcroît étranger au domaine artistique, pour soulager leurs problèmes financiers.

> « Leur travail à temps plein en tant qu'artistes a étendu leurs opportunités et leur liberté par rapport à d'autres types de contraintes »[19] (Dubin, 1987 : 179)

L'étude prolonge ce résultat en montrant l'opposition entre ces espoirs initiaux et la forme d'organisation du processus même de production des œuvres, dès lors que le programme est guidé par une logique de création d'emploi et de rémunération mensuelle. Des normes issues d'autres univers professionnels sont alors directement importées. Ainsi, l'intervention des administrateurs se repère en amont du recrutement des artistes, dans la définition d'un « profil de poste » et des critères de recrutement :

> « Les positions étaient prédéfinies avec plus de soin pour servir les besoins du programme plutôt que ceux de chaque artiste qui aurait plutôt souhaité que ce soit le programme qui se façonne autour de ses compétences et ses projets »[20] (Dubin, 1987 : 67).

Tandis que les critères d'admission sont, tout autant, sociaux, artistiques, que professionnels (les artistes doivent avoir eu une expérience d'animation), cette première étape est selon l'auteur le lieu d'une censure très efficace, puisqu'elle permet déjà d'écarter des œuvres pouvant potentiellement, dès leurs esquisses, comporter une dimension contestataire ou subversive qui n'était pas souhaitée. L'auteur note, en outre, que contrairement aux comédiens et aux danseurs, qui peuvent facilement être remplacés

---

[19] « Their full-time employment qua artists expanded their opportunities and their freedom from other kinds of constraints. »

[20] « Positions were more carefully predefined to accomodates the needs of the program rather than thoses of individual artists who might wish to have the program fashion itself around their skills and schemes. »

si le contrat de l'un d'eux parvient à son terme avant la présentation publique du projet, les artistes plasticiens et vidéastes présentent le « défaut » d'être les seuls à pouvoir mener leur projet à son terme. Ainsi, une proportion de plus en plus faible d'artistes plasticiens, considérés comme « problématiques », sont recrutés au fil des ans.

> « [Les administrateurs ou sponsors] devaient soit consacrer un encadrement supplémentaire aux artistes problématiques soit les éliminer du programme avant le terme de leur contrat. (…) Les rôles devinrent plus standardisés de telle sorte que chaque artiste n'était plus aussi irremplaçables » [21](Dubin, 1987 : 68-69).

D'autre part, lorsque des artistes plasticiens sont employés dans ce programme, leur liberté de créer est limitée, dès le départ, par le conditionnement des ressources à la validation d'un projet préalable :

> Beaucoup avaient à apprendre, par exemple, à présenter un projet complet avant de le créer réellement, anticipant ainsi la nature d'une œuvre avant de la travailler. (…) Pour de nombreux artistes, travailler sur des projets individualisés dans ces conditions demandait une énergie qui aurait été mieux employée dans leurs propres efforts créatifs »[22] (Dubin, 1987 : 142).

L'exigence d'un projet, en amont de toute réalisation, est ainsi un exemple typique de rationalisation de l'activité de l'artiste, appliquant à son travail un modèle téléologique linéaire. C'est de surcroît chaque étape du travail qui est ainsi soumise à différents regards, sans qu'une autonomie ne soit reconnue à l'artiste :

> « Il était nécessaire pour les artistes (...) de négocier entre leur idée sur un projet et les conditions fixées par une agence, et de rendre des comptes à la fois sur la qualité artistique et sur le fait d'avoir réellement produit la quantité promise »[23] (Dubin, 1987 : 69)

> « Les artistes de la CETA étaient de plus en plus soumis à des méthodes implicites de contrôle qui étaient établies dans les structures organisationnelles elles-mêmes. Les projets

[21] « [Administrators or sponsors] would either have to devote extra supervision to problematic artists or dismiss them from the program before their expected tenure was up. (…) Roles became more standardized so that individual artists were not as irreplaceable »

[22] « Many had to learn, for example, to present an entire project prior to actually creating it, thereby anticipating the nature of a piece before working through it. (…) For many artists, to work on individualized projects under these conditions took away energy better channeled into their creative efforts. »

[23] « It was necessary for the artists (…) to negociate between their concept of a project and an agency's understandings, and to be accountable both in regard to artistic quality and in relation to actually producing the promised amount. »

problématiques étaient davantage susceptibles d'être identifiés en cours de route, de sorte que les modifications soient demandées dès les premiers stades »[24] (Dubin, 1987 : 178).

Dès lors, la mise en œuvre d'un tel programme aboutit rapidement à une prise de conscience, par les artistes, du fait que ce programme d'action suppose un encadrement des compétences et des objectifs à atteindre qui contredit le développement de leur travail d'artiste :

> « Ils [les artistes] jugeaient souvent que ce qui leur était demandé de faire pour AIR était différent de ce qu'ils considéraient comme leur "vrai travail" » [25](Dubin, 1987 : 72)

> « La plupart des participants continuaient à poursuivre leur travail créatif durant leur temps libre, séparant ce qui était dû au programme de ce qui était plus proche de leur « propre travail ». (…) Le premier est le plus souvent seulement considéré comme nécessaire pour apporter en quelque sorte un bénéfice au second »[26] (Dubin, 1987 : 114).

La frontière ainsi établie entre le travail des artistes et leur activité au sein de ces résidences apporte un discrédit au programme, n'en faisant qu'un moyen subalterne de subsistance pour les artistes. La capacité de l'institution à encourager et à favoriser l'émergence de formes artistiques innovantes est donc déniée, les prestations réalisées n'étant vues que comme un service artistique déconnecté des enjeux supérieurs de la compétition pour la reconnaissance par le milieu de l'art contemporain à laquelle ces mêmes artistes se livrent.

Ainsi, tandis que les artistes et les administrateurs partagent *a priori* une convention esthétique commune désignée comme « art public », le modèle d'anticipation du résultat et de modification aux différentes étapes du travail, exerce sur les artistes une contrainte qui situe leur activité en dehors de l'horizon plus désirable d'une recherche artistique « pure ».

---

[24] « The CETA artists (…) were more subject to implicit methods of control which were built into the organizational structures themselves. Problematic projects were more likely to be identified in process, so that alterations could be demanded in incipient stages. »

[25] « They [the artists] often judged what they were required to do for AIR to be different from what they considered their "real work"."

[26] « Most participants continued to pursue their creative work on their own time, segregating what was owed to the program from what was closer to their "own work". (…) The former is most usually considered necessary only to provide a return to the latter at some point »

> « Si les artistes avaient été autorisés à produire en accord avec les problèmes thématiques et stylistiques déterminants au sein de leur domaine, ils auraient constamment perfectionné leur travail »[27] (Dubin, 1987 : 96 - 97).

Ce cas d'étude révèle donc une forme très avancée de contrôle bureaucratique du travail de l'artiste qui se révèle efficace pour garantir un rendement constant et contrôlé de l'activité artistique. Mais, tandis que le soutien public aux artistes trouve là une source toujours renouvelée de main-d'œuvre créative, AIR parvient difficilement à convaincre les artistes que cette expérience peut avoir une valeur monnayable sur le marché de l'art d'avant-garde.

> « Au fur et à mesure que l'organisation devenait plus bureaucratique et hiérarchisée, sa capacité de se maintenir augmentait, tandis que sa capacité à convaincre les artistes qu'elle oeuvrait dans leur intérêt diminuait » [28](Dubin, 1987 : 70).

> « Les participants sentaient qu'AIR était devenu moins réceptif à l'innovation. AIR avait opté pour la sécurité et la prévisibilité fournies par ses procédures et son format institutionnalisés »[29] (Dubin, 1987 : 98).

Ainsi, voyons-nous, à travers ce premier exemple, un système d'organisation du travail de l'artiste capable de justifier son utilité publique, mais dont les principes de contrôle éloignent le programme de l'horizon de l'art en tant qu'innovation, auquel les artistes participants aspirent pourtant. Les routines inscrites dans le système de partenariat se révèlent majoritairement contre-productives pour favoriser l'expérimentation de nouvelles formes.

---

[27] « If artists had been allowed to produce in accordance with the crucial thematic and stylistic problems within their fields, they would be constantly refining their work.

[28] « As the organization became more bureaucratic and hierarchical (…), its survival capacity was enhanced, while at the same time its ability to convince artists it was acting in their behalf diminished. »

[29] « Participants felt that AIR became less responsive to innovation. AIR opted for the safety and predictability its established procedures and format provided. »

2. Le paradoxe de l'imprédictibilité

J. Adler décrit, dans *Artists in Office*, les débuts « semi-institutionnalisées » du *California Institute of the Arts* (étudié de 1970 à 1972), qui se présente comme une institution d'enseignement alternative, en phase avec la révolution culturelle des années soixante telle qu'elle se développe notamment en Californie. Plus qu'une simple école ou université, cet institut privé se construit comme une communauté, voire une scène artistique, dont devraient émerger, dans les différentes disciplines « enseignées », les artistes revendiquant les tendances les plus récentes et radicales de l'art :

> « L'expérimentation radicale et l'innovation, dans toutes les activités, étaient au coeur des normes de la culture de l'Institut à ses débuts. Les doyens soulignaient la nature expérimentale de leurs programmes et garantissaient aux nouveaux arrivants que tout pourrait rester ouvert et non structuré. Le proviseur avait même appelé à la "vigilance" contre tout retour insidieux vers d'anciennes formes de pratique éducative ou artistique »[30] (Adler, 2003 : 90).

> « Les artistes à l'Institut aimaient parler d'eux-mêmes comme faisant de la « recherche » dans leurs disciplines, qu'il s'agisse de jouer la comédie ou faire du violon, et l'un des points d'attraction de l'Institut était qu'il permettait l'identification à un "pur" travail scientifique » [31](Adler, 2003 : 92).

La norme de l'expérimentation est donc le principe fondateur qui permet d'attirer des artistes de renom pour diriger les enseignements (les doyens) et des postulants au métier n'ayant pas forcément le profil requis pour des écoles plus conventionnelles.

L'ouverture de l'Institut suscite donc un grand sentiment de liberté chez ces employés et étudiants, qui se voient accorder des moyens sans commune mesure avec les conditions qu'ils peuvent rencontrer dans les situations traditionnelles de l'enseignement ou concrètes du marché de l'art :

> « Certaines personnes parlaient vraiment de leurs premiers mois à l'Institut comme d'une expérience de « détente formidable » par rapport aux contraintes des milieux

[30] « Radical experimentation and innovation in all activities was one of the central norms of early Institute culture. Deans emphazised the experimental nature of their programs and assured newly arrived faculty that everything remained open and unstructured. The Provost even called for "vigilance" against any surreptitious return to old forms of educational or artistic practice »

[31] « Artists at the Institute liked to speak of themselves as doing "research" in their disciplines, whether this meant acting or playing the violin, and one of the attractions of the Institute's name was that it permitted identification with "pure" scientific work. »

> « conformistes » et « crispés » qu'ils avaient laissés derrière eux ; l'ouverture et la détente (identifiées à une libération) étaient les principe valant pour un grand nombre de comportements, non seulement à l'Institut mais également plus largement dans la contre-culture »[32] (Adler, 2003 : 82).

Mais, dès lors que les investisseurs cherchent à maîtriser le montant des dépenses et leur destination, le principe d'expérimentation devient le point de focalisation des critiques, tant il peine à s'accorder avec une justification bureaucratique des budgets.

> « Les doyens chérissaient leur image d'« hommes-idées », imaginatifs et téméraires, répugnés par les aspects prosaïques de leur travail (…) Les contraintes imposées aux dépenses d'un doyen étaient considérées comme des compromissions morales si elles supposaient que la moindre part de sa vision originale soit abandonnée, et toute renonciation volontaire à des projets coûteux était vue comme une marque de faiblesse méprisable. Avec le recul, de nombreux administrateurs ont admis que, durant cette période initiale, ils avaient engagé des dépenses excessives et imprudentes, et l'ont justifié en déclarant que 'les artistes sont naïfs au sujet de l'argent » [33](Adler, 2003 : 82).

Le personnel administratif juge ainsi déraisonnables et irrationnelles des dépenses considérées par les artistes doyens comme des exigences dictées par la recherche artistique. Ce qui est envisagé par les premiers sous un angle quantitatif a, pour les seconds une incidence directe sur les étapes ultérieures de leur travail et sur son originalité. Dès lors qu'ils entrainent une résignation de l'artiste et un rabattement de son engagement vers un simple respect de son contrat de travail, les principes conventionnels de gestion deviennent un obstacle à l'activité de création. Le travail artistique, dans cette organisation, devient ainsi, non plus une vocation, mais un « job » comme un autre : « *only a gig* » (Adler, 2003 : 108)

L'enjeu financier, avant même la question des limites budgétaires accordées aux différents projets, peut être repéré dans la différence de traitement entre deux types de démarches artistiques :

---

[32] « Some people actually spoke of their first months at the Institute as an experience of "tremendous loosening" from the constraints of the "straight" and "uptight" milieus they had left behind, and openness and looseness (identified with liberation) was the valued modality for a wide range of behaviour, not only in the Institute but in the wider counter-culture as well »

[33] « The deans cherished the image of themselves as imaginative, reckless "idea-men", and shrank in distaste from more pedestrian aspects of their work. (…) Constraints imposed upon a dean's expenditures were considered morally compromising if they required any part of his original vision to be relinquished, and any voluntary renunciation of costly projects was regarded as a mark of contemptible timidity. With the benefit of hindsight several administrators later admitted that during this initial period they had engaged in reckless overspending and explained this away by asserting that "artists are naive about money" ».

> « À l'École d'Art, le poids du support financier s'est déplacé d'un programme d'art conceptuel (…) vers un programme de peinture traditionnelle aboutissant à des « produits » reconnaissables »[34] (Adler, 2003 : 124).

On peut reconnaître, tel qu'il est décrit par H. Becker (1989), le rôle joué par les conventions esthétiques « bourgeoises » admises par des décideurs philistins, préférant des produits reconnaissables, c'est-à-dire congruents avec leurs propres critères d'appréciation de l'art, à des œuvres plus conceptuelles, rompant avec ces conventions. Pourtant, l'auteur montre clairement que l'opposition réside moins sur des conventions esthétiques que sur des conventions de « productivité » :

> « Même le « révolutionnaire » le moins scrupuleux de l'Institut aurait été toléré s'il s'était révélé un administrateur efficace et « responsable » et assurant une « productivité » disciplinée dans son secteur. Convenant assez bien à une avant-garde contemporaine, la critique profane à laquelle les artistes de l'Institut devaient se conformer était finalement une critique formelle ; c'était plutôt le style et les formes organisationnelles dans lesquelles beaucoup d'entre eux voulaient travailler que le contenu conceptuel de leurs productions qui s'était avéré inacceptable aux yeux des « bourgeois » dont ils dépendaient »[35] (Adler, 2003 : 127).

C'est donc sur le terrain de l'organisation du travail, et la difficulté de séparer ce qui relève du jeu ou de l'oisiveté de ce qui relève du vrai travail, que se situe principalement l'opposition entre les normes défendues par les membres de l'administration et celles défendues et mises en œuvre par les artistes. La productivité, entendue selon une vision conventionnelle de la discipline au travail, du respect des horaires, des délais impartis, se voit en effet contredite en permanence au sein de l'Institut, par la plupart des artistes qui lui opposent un principe d'inachèvement de l'œuvre. Pour ces artistes en effet, non seulement le processus créatif n'aboutit pas nécessairement à un résultat, mais de plus, sa valeur réside essentiellement dans son caractère processuel :

> « [Les compositeurs de l'Institut] étaient parmi les défenseurs les plus ardents de l'anarchie à la fois esthétique et organisationnelle, arguant que si le chaos organisationnel peut être une perte d'énergie, il est également fertile et préférable à l'établissement de régulations

---

[34] « In the Art School the weight of financial support shifted from a conceptual art program (…) to a traditional painting program yielding recognizable "products".

[35] « Even the Institute's most unabashed "revolutionary" would have been tolerated if he appeared to be an efficient, "responsible" administrator, assuring disciplined "productivity" in his area. Appropriately enough for a contemporary avant-garde, the lay criticism to which Institute artist were forced to yield was ultimately a formalist one ; it was more the style and organizational forms in which many of them wished to work than the ideational content of their products which had proved unacceptable to the "bourgeois" upon whom they depended. »

formelles et paralysantes. Un petit nombre, parmi lesquels certains artistes conceptuels, ont insisté sur le fait que leur « travail » trouvait entièrement sa raison et sa justification dans son propre « processus » plutôt que dans n'importe quel « produit » ou résultat, et en éliminant ainsi de ce « processus » l'anticipation même de leur futur public, ils montraient leur volonté de complet isolement »[36] (Adler, 2003 : 116)

Si la difficulté de l'expertise peut renvoyer aux caractéristiques finales des œuvres qui se dérobent à une évaluation conventionnelle, c'est aussi et surtout l'imprédictibilité du processus de travail qui place les décideurs dans une situation inconfortable. Le principe d'innovation révèle ici toute sa capacité de désorganisation, puisque la meilleure façon de rassembler les énergies consiste à ne pas les réguler, et que la qualité de l'œuvre réside dans l'absence de résultat (et partant, l'inadaptation de l'idée même de présentation publique du travail). En se faisant invisible, et donc en se dérobant à toute possibilité d'évaluation de la productivité, l'organisation du travail artistique atteint sa limite, dès lors que le lien entre travail et résultat, production et produit, est considéré comme non nécessaire et, s'il doit finalement advenir, ne peut en aucun cas être prévu ou contraint :

« Dans son expression la plus extrême, le désir de liberté par rapport au contrôle profane trouve son expression dans la proclamation que le travail de l'artiste ne nécessite pas d'aboutir à un produit achevé ou une performance pour un public profane. (…) Par exemple, un membre de l'école de théâtre, en comparant « l'art du théâtre » avec « le faste professionnel », a insisté sur le fait que le premier demandait du temps et de la liberté pour expérimenter sans aucune pression en vue de monter une production publique »[37] (Adler, 2003 : 99).

La question de l'incertitude sur la qualité de l'œuvre et son éventuelle reconnaissance par des experts ou par un public, ne peut pas même être posée, si la « clause d'achèvement » (Menger, 2009) n'est pas reconnue par les artistes. L'œuvre n'atteignant pas son moment d'objectivation public ôte à son évaluation ses conditions de possibilité, et conserve non seulement le temps de travail mais son objectivation elle-même dans un espace privé,

[36] « [The Institute's composers] were among the staunchest defenders of both aesthetic and organizational anarchism, explicitly arguing that while organizational chaos might waste energy, it was also fertile and preferable to the establishment of stultifying, formal regulations. A few, like some of the conceptual artists, insisted that their "work" found its entire meaning and justification in its own "process" rather than in any "product" or outcome, and in thereby eliminating from that "process" even the anticipation of a future audience, they willed their isolation complete.

[37] « At its most extreme, the desire for freedom from lay control found expression in proclaiming that the artist's work need not yield any finished product or performance for a lay public. (…). One member of the theater school, for example, contrasting the "art of theater" with "professional glitz", insisted that the former demanded time and freedom to experiment without any pressure to stage a public production

non publicisé. Ce droit de retrait est d'une certaine façon logique, voire inévitable et ne fait que pousser à son terme la volonté de contredire une par une les conventions admises, l'assimilation de l'œuvre à un produit en étant probablement une composante cardinale.

3. Organiser c'est contrôler ?

S. Dubin montre toute la panoplie des moyens à la disposition des administrateurs du programme AIR pour contrôler les étapes successives d'un projet, depuis sa première conceptualisation jusqu'à sa réalisation. L'auteur met ainsi en évidence la logique de planification du travail artistique par l'encadrement d'administrateurs qui souhaitent ainsi garantir des résultats dont ils pourraient s'attribuer les mérites. Mais, nous l'avons vu, cette logique a pour effet de disqualifier le dispositif en tant qu'outil développant des pratiques innovantes.

De son côté, l'étude de J. Adler permet d'éclairer le principe d'indétermination au fondement des pratiques artistiques radicales, qui ruine toute volonté des administrateurs d'appliquer une méthode classique de contrôle et d'évaluation :

> « Une esthétique d'avant-garde accentuant la valeur de l'imprédictible et du non planifié, la primauté du "processus" artistique sur le "produit" et l'interpénétration de l'art et de la vie, avait des conséquences organisationnelles : les artistes qui s'y engageaient tentaient de résister à toute routinisation des procédures dans le nouvel Institut » [38](Adler, 2003 : 118).

Cependant, ce que J. Adler assimile à un acte de résistance face à la procédure routinière d'un établissement, peut être élargi en considérant, à partir des conclusions de P.M. Menger, le principe d'indétermination comme ayant une validité large, en tant que fondement même du processus de création et du sentiment de réalisation de soi des artistes au travail. Un contrôle de type bureaucratique s'avère contre-productif pour réaliser l'objectif de soutien aux formes innovantes, dans la mesure où la volonté de contrôler le cours et l'issue du travail de l'artiste étouffe le principe d'incertitude qui confère à cette activité une valeur telle que les artistes acceptent de tout sacrifier pour lui.

Ces deux études ont donc été présentées car elles illustrent bien, par la radicalité des oppositions, les écueils d'un processus de rationalisation de l'activité artistique. Mais la

[38] « A vanguard aesthetic stressing the value of the unpredictable and the unplanned, the primacy of artistic "process" over "product", and the interpenetration of art and life, had organizational consequences : artists committed to it attempted to resist any routinization of procedure in the new Institute

question peut être posée plus largement : n'y a-t-il pas nécessairement, dès lors que le travail artistique est intégré dans une organisation et que les sommes investies doivent être rentabilisées, une nécessité de contrôler le cours de l'œuvre, d'anticiper sur le résultat et de vérifier l'adéquation en aval des caractéristiques de l'œuvre avec l'état initial sur lequel elle a établi son expertise ?

C'est à cette question qu'E. Chiapello propose une réponse, en partant du principe selon lequel :

> « Toute tentative de rationalisation et d'optimisation des moyens ne peut que heurter de plein fouet le projet artistique » (Chiapello, 1997 : 79).

Opposant liberté et contrôle, l'auteur cherche à mettre en évidence des voies de compromis permettant de modéliser des formes de contrôle « respectueuses » de la liberté des artistes. Elle décrit ainsi différents idéaux types d'organisations qui permettent de résoudre l'incompatibilité posée au départ. Ces solutions nécessitent d'adopter, d'un côté, une vision émancipée de la représentation du « contrôle serré », et de l'autre, une image de l'artiste émancipée de l'utopie romantique et/ou charismatique. Ce serait donc au prix de ce double renoncement que des « formes viables de conciliation des exigences de l'organisation et de la création » (Chiapello, 1997 : 80) pourraient être trouvées. Les formes d'organisation du travail artistique qui « fonctionnent » seraient celles qui incluraient une forme de souplesse dans leurs modalités d'application, afin que les artistes puissent y adhérer et qu'il leur soit laissé une part de responsabilité. Les règles devraient donc ne pas être trop rationnelles ni trop rigides.

Cette lecture semble compatible avec les résulats de S. Dubin et J. Adler. En effet, ces deux études montraient que la première année de mise en place de ces organisations – lorsque les règles étaient encore peu rationnelles et que les dépenses étaient mal maîtrisées – étaient aussi celles qui étaient le plus bénéfiques au travail d'innovation des artistes.

Mais la proposition de E. Chiapello a néanmoins le défaut de supposer que, si toute organisation repose sur un contrôle, ce contrôle, dans le cas des organisations artistiques, est nécessairement guidé par des logiques hétéronomes aux principes et aux valeurs reconnus par les artistes. Or, à l'aune de notre lecture des travaux de sociologie portant sur le soutien de l'État aux avant-gardes, il nous est permis de proposer une hypothèse plus radicale quant à la relation de travail entre les pouvoirs publics et les artistes, que l'on pourrait énoncer une première fois sous la forme suivante. De même que le soutien à l'art novateur s'est accompagné, à propos des œuvres achevées, de la reconnaissance et

du renforcement des conventions en vigueur chez les acteurs du monde de l'art (les conventions d'originalité et de transgression), nous pouvons faire l'hypothèse que cette reconnaissance s'est également vérifiée sur le segment du soutien en amont des œuvres, dans le temps de leur création. Si, à la suite de PM Menger, nous définissons l'incertitude comme le principe fondamental qui traverse le travail de fabrication des œuvres et qui lui donne sa valeur et son aura chez les artistes, alors nous pouvons faire l'hypothèse que ce principe a été reconnu, suivi et consacré par les pouvoirs publics dès lors qu'ils cherchaient à soutenir le travail novateur. L'hypothèse générale qui guide notre travail consiste donc à dire que le soutien des pouvoirs publics en faveur du travail des artistes est fondé sur la reconnaissance et la défense du principe d'incertitude.

Cette hypothèse entraîne une série de nouvelles questions auxquelles notre travail va chercher à répondre. Des formes d'organisation rationnellement mises en œuvre par l'action publique peuvent-elles s'échafauder sans chercher à réduire l'incertitude sur le cours et l'issue du travail de l'artiste, mais au contraire à la respecter et la favoriser ? Peuvent-elles logiquement additionner à l'incertitude sur la valeur des œuvres achevées et leur reconnaissance par la postérité ou le public actuel, l'incertitude sur leur existence même ? Comment justifier comme relevant de l'intérêt public le soutien à une pratique orientée vers la recherche de résultats contestables, non académiques, et de surcroît susceptibles de ne pas aboutir ?

***

Pour comprendre jusqu'où et dans quelle mesure le principe d'incertitude, considéré comme le fondement de l'activité de l'artiste, peut être pris en compte par l'action publique, il faut identifier des organisations, ou des dispositifs, dont le travail de l'artiste, plutôt que son œuvre, constitue le « point d'application » (Foucault, 1975). De même que les sociologues de l'art ont trouvé dans les concours, les prix et les commissions d'achat, les dispositifs clés pour mettre en visibilité le principe d'originalité et la gestion de l'incertitude sur les valeurs, nous devons baser notre recherche sur ce qui serait la forme paradigmatique d'intervention publique auprès de l'artiste en situation de travail, pour donner une visibilité à la convention d'incertitude que nous avons posée comme hypothèse.

Nous avons trouvé dans l'accueil en résidence un dispositif paradigmatique de soutien public du travail de l'artiste. Non pas qu'il soit le seul, ou présupposé le plus efficace. Mais c'est sa « plasticité » qui retient notre attention : l'accueil en résidence est

aujourd'hui une forme conventionnelle de coopération, tant du point de vue des artistes, qui, comme nous l'avons vu précédemment, y ont désormais massivement recours – au moins dans leurs premières années de professionnalisation – que de celui des organisateurs, dont les missions et les statuts sont les plus divers – entreprises, fondations, associations socioculturelles, association de défense du patrimoine, établissements scolaires, pénitentiaires, hospitaliers, et bien sûr de très nombreuses institutions d'art contemporain, des plus « alternatives » aux plus « institutionnelles ». Cette plasticité se repère aussi par le fait que toutes les disciplines artistiques possèdent leurs propres formes d'accueil en résidence, et que ce dispositif est utilisé sur tous les continents (on en trouve, par exemple, une forte concentration aux États-Unis, au Québec, en Allemagne, en Angleterre). Enfin, dans le seul domaine des arts plastiques, le terme de « résidence » recouvre des situations de partenariat très diverses, qui semblent empêcher toute tentative de définition normative. Le seul point commun de ces diverses mises en œuvre du dispositif réside dans son point d'application : le travail de l'artiste en amont de l'existence de l'œuvre.

Nous avons donc fait le choix d'un dispositif largement mobilisé de façon « évidente » et non problématique par les structures culturelles. Nous avons ainsi écarté les terrains conflictuels, plaçant d'emblée l'artiste dans une situation de travail problématique (Filiod, 2008), ainsi que les situations de partenariat propres à des environnements spécifiques (Fourmentraux, 2007) pour privilégier au contraire des pratiques d'intervention plus routinières qui semblent avoir désamorcé les résistances des artistes.

La plasticité du dispositif d'accueil en résidence, son caractère routinisé, en fait, selon nous, un bon indicateur du degré de généralisation de ce qui serait la convention d'incertitude autour de la prise en charge du travail de l'artiste par l'action publique.

Pour vérifier notre hypothèse d'une inscription du principe d'incertitude dans les logiques d'action des pouvoirs publics, nous allons, dans un premier temps, nous focaliser sur les « discours institutionnels » (Oger, Ollivier-Yaniv, 2003 : 127). Si le principe d'incertitude constitue effectivement une convention reconnue et mise en application par les acteurs mettant en œuvre l'accueil en résidence dans le cadre de l'action publique, il doit être possible de le repérer dans les discours qui ont accompagné et légitimé l'institution de ce dispositif.

Le deuxième chapitre de la thèse s'attachera donc à décrire le discours produit par le ministère de la Culture, et plus précisément la DAP, afin de vérifier que la prise en

charge du travail artistique a réellement fait l'objet d'une ligne d'intervention spécifique et réfléchie de la part des pouvoirs publics.

Chapitre 2 :
L'institution d'une forme de soutien public du travail artistique : l'accueil en résidence

Quelle que soit la discipline artistique, il semble que l'accueil en résidence soit devenu, en France, une forme de partenariat routinière et généralisée entre les artistes et les structures culturelles. Dans quelle mesure cette forme intègre-t-elle le principe d'incertitude dans les modalités du partenariat ?

Pour répondre à cette question, nous nous baserons, dans les deuxième et troisième parties de la thèse, sur une recherche empirique, à partir d'une focale synchronique (les résidences telles qu'elles existent en France au moment de l'analyse, soit entre 2004 et 2008). Mais avant d'engager cette analyse de terrain, il nous a semblé pertinent de préciser le processus d'institution de cette forme de partenariat, en adoptant une perspective diachronique. Il ne s'agit pas de faire l'histoire des résidences d'artiste, mais de repérer des principes ou des cadres d'intervention sur lesquels s'est alternativement construite la forme résidence, pour préciser « l'esprit » de ces dispositifs. Il s'agira donc d'identifier les modes de justification et les modalités d'organisation qui ont permis à cette forme de partenariat de s'étayer et finalement de se maintenir. Nous faisons référence à la notion d'« esprit » telle que développée, à la suite de M. Weber, par L. Boltanski et E. Chiapello, à propos du capitalisme, qui la définissent comme « l'idéologie qui justifie l'engagement dans le capitalisme » (Boltanski, Chiappello, 1999 : 42) :

> « Si le capitalisme non seulement a survécu (...) mais n'a cessé d'étendre son empire, c'est bien aussi qu'il a pu prendre appui sur un certain nombre de représentations – susceptibles de guider l'action – et de justifications partagées, qui le donnent pour un ordre acceptable et même souhaitable (...) » (Boltanski, Chiappello, 1999 : 45).

Pour tenter de préciser l'esprit des résidences, c'est donc sur les discours de justification que nous centrerons, dans ce chapitre, notre attention.

Bien que chaque situation de résidence soit unique d'un certain point de vue, elle s'appuie sur des cadres institutionnels, des traditions plus ou moins longues, à partir desquels les acteurs stabilisent temporairement et localement une forme d'accord. Nous postulons ainsi que l'accueil en résidence n'est pas une forme de partenariat que l'on pourrait décrire et expliquer sous une seule description ou une seule logique, par exemple le soutien à la création. Elle procède plutôt du tissage de plusieurs lignes, de plusieurs traditions, qu'elle a croisées dans un même dispositif. Nous empruntons cette conception processuelle des institutions au sociologue A. Abbott. L'auteur considère toute entité sociale, qu'il s'agisse d'une revue scientifique ou d'une profession, comme le résultat temporairement stabilisé d'un processus :

> « Ce qu'on appelle communément des choses sociales (..) ne sont rien d'autre que des processus, des modes de devenir qui sont caractéristiques des scènes particulières dans la vie sociale. (…) Toutes les entités sociales sont des traditions – j'ai utilisé le terme de lignées – et le secret de leur caractère d'objet réside dans la manière dont elles lient ensemble des lignées qui les précédent dans le processus social (…). Les différentes lignées ou traditions dans le monde social se recoupent. Plus particulièrement, la continuité des noms ne doit pas nous laisser croire à la continuité de ce qui est nommé »[39] (Abbott, 1999 : 223).

Contre l'illusion d'optique que constitue l'apparente consistance et fixité de l'entité sociale, la vision historique est donc un instrument permettant de révéler la dimension toujours instable de cette entité. L'intérêt de cette posture de recherche est de mettre en lumière deux caractéristiques de toute entité. D'une part, il serait vain de chercher une origine unique, un acte inaugural, dans la mesure où toute entité n'est qu'un arrangement conjoncturel, un tissage (A. Abbott emploie ailleurs le terme « *braiding* ») de plusieurs « lignées » préexistantes (« *various preceding lineages* »). En fait de point de départ, il s'agit plutôt de rechercher le « bougé » des frontières préexistantes, et la façon spécifique dont ces lignées préalables sont jointes pour obtenir et reproduire une nouvelle configuration de lignées. D'autre part, cette mise en évidence de l'épaisseur historique d'une entité

[39] « What we usually call social things (…) are not much things as processes, ways of becoming that are characteristic of particular locales in social life. (…) All social things are traditions – lineages was my word – and that the secret of their thingness lies in the way they bind together various preceding lineages in the social process. (…) The different lineages or traditions in the social world crosscut one another. Most particularly, the continuity of names should not fool us into believing in the continuity of the named »

sociale permet de souligner le fait que son point ou son aire d'application ne se maintient pas à l'identique mais varie dans le temps :

> « Chaque fois que l'on éclaire les choses par une analyse synchronique on voit une disposition différente »[40] (Abbott, 1999 : 223).

Nous ne prétendons pas nous livrer à une généalogie (une *linéalogie* ?) de la forme résidence qui conduirait non seulement à resituer l'accueil en résidence au sein des jeux institutionnels du secteur des arts plastiques, mais également à repérer les points de jonction (« *turning points* ») ou de disjonction avec les autres disciplines. Un tel objectif impliquerait aussi d'envisager au niveau international la façon dont des traditions institutionnelles très diverses ont pu converger vers une même forme. Les auteurs qui se sont penchés sur le développement de l'accueil en résidence dans d'autres pays montrent en effet une pluralité de traditions, progressant vers la forme résidence à différents rythmes et selon différentes orientations : dans les établissements scolaires aux États-Unis (Bumgarner, 1994), les centres d'art auto-gérés au Québec, les académies aux Pays-Bas (Heilbron, 2005), les entreprises en Angleterre (Stephens, 2001), les villages de peintres en Allemagne (Lajarte, 1999), etc. Pour le cas de la France, il est probable qu'une histoire longue permettrait de montrer comment, par des jeux de « filiations inversées » (Davallon, 2006), les lieux d'accueil ont, à partir des années soixante-dix, construit leur fonctionnement en référence ou en opposition avec les modèles disponibles : la Villa Médicis, les phalanstères et les colonies d'artistes, les quartiers ou ateliers collectifs, etc.
Dans cette partie, l'adoption de ce cadre d'analyse a une ambition bien plus modeste. Nous cherchons à montrer que l'accueil en résidence, tel qu'il s'est consolidé, dans le domaine des arts plastiques, au cours des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, pouvait potentiellement s'appuyer sur plusieurs lignées préexistantes. Nous en identifierons quatre que nous décrirons à partir de leur description dans des documents d'archive. Ces quatre lignées correspondent au segment qu'A. Abbott nomme la « préstructure » de l'entité :

> « La préstructure d'une entité repose dans la construction de zones de différence à l'intérieur du processus social ou de l'espace social. Ces zones prennent progressivement la forme de proto-frontières, qui sont ensuite attachées à certains types d'activités à l'intérieur de l'entité »[41] (Abbott, 2001 : 177).

---

[40] « Every time we turn on the backlights of synchronic analysis we see a different setting. »
[41] « The prestructure of an entity lies in the creation of zones of difference within the social process or social space. These zones of difference gradually shape into proto-boundaries, which are then yoked by

Le fait de ne pas déterminer, rétroactivement, la lignée sur laquelle s'appuiera effectivement l'accueil en résidence, est une façon de rendre compte du principe d'ouverture à plusieurs possibles contenu dans chaque moment :

> « Le concept de tissage implique que les choses sociales – entités, lignées, ou toute autre manière de les nommer – sont perpétuellement ouvertes à l'action et que, au moins à l'intérieur des contraintes produites par les modèles complets de lignées qui se croisent dans la société, tout type de réarrangement est possible »[42] (Abbott, 1999 : 225).

L'intérêt de cette première approche réside dans le fait que ces différentes lignées vont être successivement mobilisées au cours du processus d'institution des résidences, et contribuer à définir les modalités du partenariat.

Une fois ces lignées identifiées, nous chercherons donc à mettre en évidence l'évolution des discours de légitimation des résidences. Les types d'archives disponibles sont très divers (actes de colloques, articles et dossiers spéciaux dans la presse, guides et répertoires, programmes de formation continue), adoptent des points de vue contradictoires et sont réalisés par des énonciateurs variés. Il ne s'agit pas de tous les identifier mais de repérer comment l'un des acteurs (en l'occurrence l'État) a contribué au renforcement de la forme résidence, tout en élaborant un discours de justification du soutien au travail des artistes.

Les collectivités locales sont souvent tenues pour les vraies responsables de l'essor des résidences d'artistes plasticiens en France (Lamy, Liot, 2002). Sans sous-estimer le rôle des collectivités, nous pouvons néanmoins retenir l'hypothèse, déjà démontrée par certains auteurs (Urfalino, 1984), que les logiques locales en matière d'action culturelle ne se laissent jamais aussi bien comprendre que comme positionnement par rapport à la norme fixée par les services centraux du ministère de la Culture, en tant que pouvoir culturel légitime.

Nous avons choisi d'analyser le « discours institutionnel » de la DAP à propos de l'accueil en résidence. Nous définissons le discours institutionnel comme :

---

some kind of activity into an entity »

[42] « The concept of braiding implies that social things – entities, lineages, whatever we wish to call them – are perpetually open to action and that, at least within the constraints provided by the complete pattern of lineage connection across the entire society, any type of rearrangement is possible. »

> « le discours produit officiellement par un énonciateur singulier ou collectif qui occupe une position juridiquement inscrite dans l'appareil d'État, qu'il soit fonctionnaire ou représentant politique » (Oger, Ollivier-Yaniv, 2003 : 127).

Cette définition a le mérite de ne pas délier le statut de l'énonciateur et le statut du dispositif d'énonciation. Or, l'intérêt du discours de la DAP tient justement au fait qu'il ne s'est jamais concrétisé dans un dispositif d'énonciation ouvertement prescriptif, tel qu'une directive ou une convention, qui aurait abouti à un processus de labellisation. La DAP a joué un rôle important dans l'institution de la catégorie « résidence », dans sa circulation et ses transformations, mais ses discours, tout en prenant un tour normatif, ne se sont pas objectivés dans un réel outil de prescription.

À onze années d'intervalle, la DAP a publié deux documents comparables du point de vue de leur statut énonciatif. Il s'agit d'un « guide » (coédité en 1992 avec l'AFAA) et d'un « journal » (coédité en 2003 avec le CNAP) qui proposent tous deux un annuaire des résidences en France (annexes I, 1 à I, 11). Le premier document dénombre une quarantaine de résidences, et constitue la première tentative d'identification de ces dispositifs en France. Le second en dénombre cent quarante et constitue la dernière tentative de la DAP de construire un annuaire raisonné des résidences en France. Les données rassemblées sur ces documents sont également éditées en ligne, sur le site d'information du CNAP[43], ce qui confirme le statut de ces textes comme discours de référence. Ces deux annuaires sont donc considérés comme les deux bornes d'un processus d'inscription et d'institution de la forme résidence.

Ces deux dispositifs énonciatifs procèdent d'un double geste de communication. Ils sont en premier lieu « hétéro-constitués » (Maingueneau, Cossutta, 1995 : 113), en ce que leur discours se présente comme un rassemblement de descriptions rédigées par les responsables de chaque structure identifiée. Ces dispositifs se fondent donc sur une série d'énoncés hétéronomes qu'ils redistribuent dans un discours unifié. Mais ce dispositif présenté de façon neutre, comme un panorama ou un annuaire des résidences, témoigne en réalité d'un important investissement énonciatif pour *faire dire* aux résidences ce qu'elles sont. Un questionnaire, des fiches, un répertoire, une liste des pièges à éviter… derrière la « remontée » des informations par un méta-énonciateur, c'est toute une technologie de mise en forme de la résidence qui doit être dépliée pour comprendre comment le discours de la DAP peut se constituer.

---

[43] http://www.cnap.culture.gouv.fr/index.php?page=listeAnnuaire&rep=listeAnnuaire, consulté le 27 mars 2007.

D'un autre côté, ces documents peuvent être considérés comme « discours constituants » (Maingueneau, Cossutta, 1995 : 113). L'édition d'un guide sur un support papier consiste en effet à construire une mémoire de référence, tout en réalisant un acte de pouvoir consacrant son énonciateur dans son pouvoir-dire. En tant que « zone de parole parmi les autres et paroles qui se prétendent en surplomb de toute autre », ces discours prétendent

> « délimiter en effet le lieu commun de la collectivité, l'espace qui englobe l'infinité des "lieux communs" qui y circulent » (Maingueneau, Cossutta, 1995 : 113).

Ainsi, c'est dans un jeu énonciatif complexe que la DAP se positionne dans ce double discours auto- et hétéro-constituant. Il s'agit alors de ne pas isoler chacun de ces deux gestes de discours de leur appareil énonciatif commun. En effet, à défaut d'un réel pouvoir de prescription, la greffe du discours normatif sur un discours de répertoire permet de naturaliser le premier.

Pour décrire ce travail d'écriture dans toute sa complexité, nous nous appuyons sur la notion « d'investissement de formes » développée par L. Thévenot. Nous pouvons en effet considérer qu'entre 1992 et 2003, c'est un travail de « mise en équivalence » de l'accueil en résidence qui peut être repéré, en vue de la constitution d'une « forme d'État » (Thévenot, 1985). L'auteur, s'appuyant notamment sur les travaux de M. Foucault, prend des exemples comme « la standardisation d'une appellation, (…) la généralisation d'un critère de définition (…) » en considérant que :

> « ces formes sont, dans leur usage, tout à la fois cognitives et opératoires. Par leur capacité à mettre en équivalence, elles sont aussi adéquates pour l'enregistrement de mesures statistiques, que pour l'intervention de l'État par des mesures politiques ; c'est ce qui nous les a fait désigner comme des "formes d'État" ». (Thévenot, 1985 : 54).

Dans le cas des résidences en arts plastiques, on ne peut pas parler d'une « forme d'état » au sens strict, dans la mesure où l'appellation n'a pas fait l'objet d'une labellisation (à l'inverse des « musées de France » ou des « centres d'art conventionnés » par exemple). Néanmoins, du premier au second guide, le travail de mise en équivalence s'est perfectionné et positionne l'État non seulement dans une logique d'inventaire, mais plus encore de codification.

L. Thévenot opère une distinction entre les « formules d'investissement » selon trois paramètres : « la stabilité temporelle, l'extension de leur validité et leur objectivité » (Thévenot, 1985 : 64). Ces critères nous permettront de distinguer les deux guides en

tant que deux états du processus d'institution de la forme résidence, et de montrer que celle-ci se construit dans un jeu entre diversification et multiplication des lieux d'accueil en résidence d'un côté, et perfectionnement des principes de mise en équivalence de l'autre.

Notons la proximité du critère « d'objectivité » chez L. Thévenot avec celui de « *thingness* » chez A. Abbott qui, chez les deux auteurs, désignent le résultat d'un processus au cours duquel une forme, encore dépendante de ses attaches institutionnelles extérieures, devient progressivement un foyer autonome, une unité fonctionnelle à partir de laquelle ces mêmes attaches pourront être distribuées. Ce processus est décrit par A. Abbott comme :

> « Une série d'opérations qui sont ensuite liées au sein d'une unité fonctionnelle qui peut être envisagée comme le théâtre de ces opérations »[44] (Abbott, 2001, 263).

L'analyse contrastive des deux guides nous permettra de montrer qu'à onze ans d'intervalle, la définition de la résidence va non seulement se préciser, mais va aussi évoluer et pour ainsi dire s'inverser, du point de vue de la justification du soutien au travail de l'artiste. Le discours de la DAP permettra ainsi de mettre en évidence une évolution de *l'esprit* des résidences.

[44] « a set of transactions that are later linked into a functionnal unit that could be said to be the site of these transactions ».

I. Quatre lignées d'interventions préexistantes

Nous pourrions, pour présenter les lignées d'action préexistantes à l'accueil en résidence comme forme identifiée, paraphraser A. Abbott dans son article « *Things of boundaries* » à propos du travail social : « En 1870, le travail social n'existait pas »[45] (Abbott, 2001 : 266). Au début des années quatre-vingt, l'accueil en résidence n'existe pas dans le domaine des arts plastiques. Certaines associations accueillent des artistes pendant plusieurs semaines, plusieurs mois, leur fournissant des moyens matériels et un « personnel de renfort » (Becker, 1989). Mais cette activité n'est pas encore qualifiée de « résidence »[46].

En revanche, quatre grands types d'activités, ayant pour vocation de prendre en charge le travail de l'artiste, peuvent être identifiés, au tournant des années soixante-dix et quatre-vingt, au niveau local ou national :

- le travail d'animation
- l'attribution d'ateliers
- les bourses
- les commandes

Ces quatre types d'activités constituent les « lignées » (Abbott, 2001) d'interventions disponibles lorsque la forme résidence va émerger et se constituer, à la fin des années quatre-vingt. Nous les présentons succinctement car l'accueil en résidence va se définir relativement à ces formes préexistantes qui lui serviront de références. Nous montrerons en effet, dans la prochaine partie, qu'au cours du processus d'institution des résidences, les lignées qui servent de point d'appui vont se déplacer, du binôme bourse-atelier, au binôme commande- animation.

[45] « In 1870, social work did not exist… »

[46] Au contraire des pays anglophones (États-Unis, Royaume-Uni, Australie) où des programmes d'*Artist-In-Residence* existent déjà. Notons toutefois, que dans quelques lieux, comme les écoles d'art d'Aix en Provence ou de Nice, on trouve déjà la trace de la notion « d'artiste résidents » (c'est le cas aussi au CIRVA à Marseille).

1. L'artiste animateur, tentatives de conciliation entre le travail de vocation et le second métier.

Dès les années soixante-dix, des expériences existent en régions qui prennent en charge et financent le travail de l'artiste, mais dans une conception élargie de ses compétences, entretenant une frontière floue entre le « métier de vocation » et le « second métier » :

> « La frontière entre l'animation comme activité secondaire ou principale n'est pas toujours évidente et la période d'absence d'œuvres a favorisé la substitution de l'animateur au créateur, de même qu'elle a autorisé l'extension, apparemment sans limite, du champ d'activité auquel est conféré ce label artistique » (Moulin, 1995 : 111).

Parmi les expériences associant le soutien au travail de l'artiste et des missions d'animation, on peut citer l'exemple de la Chartreuse de Villeneuve les Avignon. L'association « Centre international de recherche, de création et d'animation » est créée en juillet 1973 pour définir le projet culturel de la Chartreuse, sous l'impulsion de Jacques Duhamel, alors ministre des Affaires culturelles, secondé par Jacques Rigaud. Un journaliste, Bernard Tournois, est chargé de réaliser une étude sur la réutilisation du bâtiment. Son rapport, rendu en 1974 préconise les orientations culturelles du lieu. En mai 1977, un dossier spécial est consacré à la Chartreuse dans le bulletin d'information du ministère de la Culture et de l'Environnement (Tournois, 1977). Bernard Tournois y explique le principe qui a présidé à la définition des orientations de la structure culturelle. Tandis qu'il a écarté un projet de « Parador », réutilisant les cellules de chartreux pour une hôtellerie de luxe (des plans d'architecture avaient été conçus dans cette direction), une seconde option était de « faire de la Chartreuse une "villa Médicis" à la française » :

> *« Je pense que la Villa Médicis telle qu'elle a été conçue répondait à une idée du XIXe siècle qui, aujourd'hui n'a plus de sens, notamment par le mode de sélection et la mise en cocon du créateur. Je veux faire ici autre chose : protéger le travail du créateur, lui donner des outils et des facilités certes, mais lui demander en contrepartie un travail tourné vers l'extérieur »*[47] *(Tournois, 1977 : 24).*

> *« En ce qui concerne le principe de séjour des équipes de création, il faut insister sur le fait que le cahier des charges proposé et adopté, prévoit leur accueil sous réserve qu'elles consacrent une partie de leur temps à des ateliers de formation. C'est là, la philosophie profonde de l'aventure : réintégrer les créateurs dans le monde qui les entoure et non les mettre à l'écart dans une coquille complètement protégée. Tout en leur laissant une*

[47] Les citations tirées du corpus d'analyse sont en italique, pour les distinguer des citations d'auteur tirées de la bibliographie. Les références complètes des documents étudiés sont situées en « sources », à la fin du volume.

totale liberté d'action, nous leur demandons en contrepartie, car il y a toujours une contrepartie dans toute entreprise, d'animer des activités d'ateliers dirigés soit vers les enfants et le milieu scolaire, soit vers le secteur des adultes dans le cadre de la formation permanente, soit vers l'animation de groupes de personnes âgées. » (Tournois, 1977 : 23)

Deux autres exemples de cette lignée peuvent être repérés dans le rapport intitulé *Pour une nouvelle condition de l'artiste* et rendu en 1978 au ministère de la Culture et de la Communication. Ce rapport a été dirigé par Jean Cahen-Salvador, Conseiller d'État, et compte Michel Troche parmi les coauteurs (Cahen-Salvador, 1978). De longs développements concernent la politique qui doit être menée en terme de construction ou d'aménagement d'ateliers, de « cités d'artistes », et en termes d'adaptation des mesures fiscales (loyers, diminution des charges, etc.), visant avant tout à assurer une politique redistributive auprès d'une population large d'artistes. Mais c'est au chapitre de la rétribution des artistes que des formules de rémunération du travail de l'artiste sont « *regardées favorablement* » par le groupe de travail.

Tout d'abord, les rédacteurs du rapport prennent acte des limites du seul mode de rétribution valant alors, uniquement fondé sur « *l'aliénation de l'œuvre produite sur un marché essentiellement constitué par le système des galeries* » (Cahen-Salvaldor, 1978 : 35). Or les auteurs considèrent que le développement de nouveaux circuits de diffusion de l'art qui « *n'ont pas pour finalité la vente mais la mise en contact des œuvres et des publics de plus en plus vastes, implique une transformation profonde du mode de rétribution du travail artistique* » (Cahen-Salvaldor, 1978 : 36). Refusant le principe selon lequel l'artiste devrait se sentir « honoré » d'une exposition, sans que cela ne justifie de rétribution, les auteurs décrivent un fonctionnement original justifiant la rémunération du travail par son lien avec un contexte local.

« Des manifestations ont lieu où des œuvres inédites sont conçues en fonction directe avec une situation locale ou particulière et, par voie de conséquence, avec un public, celui qui fréquente telle galerie ou telle Maison de la Culture, ou même la population générale d'un territoire donné. En échange, les artistes créateurs bénéficient d'honoraires » (Cahen-Salvaldor, 1978 : 38).

« Source de revenu pour l'artiste, forme nouvelle de participation du public à un processus de création artistique comportant une communication directe, ces expositions offrent un intérêt non négligeable. (…) Il devient urgent d'imaginer de nouvelles mesures susceptibles de les aider [les artistes] matériellement à poursuivre leur recherche personnelle tout en faisant profiter la communauté de leurs expériences et leurs connaissances » (Cahen-Salvaldor, 1978 : 43).

Le CRACAP, Centre de recherche, d'animation et de création pour les Arts plastiques, installé au Creusot, est cité à titre d'exemplarité.

Le second exemple, tiré du même rapport, concerne un programme artistique développé en Mayenne, avec l'aide du ministère de l'Éducation. Ce programme invite des artistes plasticiens à de courts séjours, en vue de « *rencontres* » avec des enfants.

> *« Arrivés sur place, les enfants sont mis en contact avec les artistes invités par l'association qui leur demande non pas de prodiguer un enseignement au sens classique du terme mais tout simplement d'établir des relations très détendues avec les jeunes, de montrer leur propre travail, d'expliquer le « comment » et le « pourquoi » de leurs réalisations afin de déboucher tout naturellement sur la notion même de création artistique » (Cahen-Salvaldor, 1978 : 48).*

On peut observer l'insistance avec laquelle les auteurs tentent de distinguer cette « *rencontre* », d'une activité « *classique* » d'enseignement, en gommant les frontières entre activité de vocation et second métier. Tout semble mis en œuvre par ces auteurs pour diminuer l'idée de contrainte de cette « *contrepartie* ».

À travers ces quelques exemples, on voit se dessiner une logique d'action de l'État qui va dans le sens d'une contrepartie socioculturelle (sous la forme d'actions de médiations variées) au soutien matériel apporté à des artistes. Nous verrons que cette logique a progressivement constitué une lignée d'intervention mobilisée dans la mise en forme de la catégorie résidence.

2. La politique des ateliers

La politique des ateliers d'artistes remonte presque à la création du ministère des Affaires culturelles, avec l'inscription au budget de 1963 d'une somme pour la création d'ateliers. Dans une logique d'État providence, il s'agit de :

> « donner aux artistes la possibilité de travailler sans être gênés par des contraintes matérielles. Il n'y a pas de conditions de fourniture d'œuvres, l'artiste logé n'ayant pas l'obligation de livrer des travaux aux collections nationales » (Cascaro, 1999 : 656).

Mais c'est avec le ministère Lang en 1981, que cette politique va se développer fortement, reconnaissant le déficit d'équipements, notamment à Paris, et reprenant ainsi à son compte ce qui constituait l'une des principales revendications des artistes ayant

participé aux États généraux des arts plastiques, à Créteil (Chalumeau, 1985, Monnier, 1995).

Nous basons l'analyse qui suit sur le « rapport Troche », que l'on peut considérer comme la « boite à outils » de la politique des arts plastiques du ministère Lang. Ce rapport a en effet largement inspiré les « *72 mesures pour les arts plastiques* » annoncées par le ministre dans son discours de Lille le 20 juin 1982. Le rapport de la commission présidée par Michel Troche donne une image assez précise de l'absence d'orientation programmatique de cette politique des ateliers, cette aide étant à comprendre avant tout comme une intervention sociale auprès des artistes (Troche, 1982).
Dès le premier chapitre, *« Vie Professionnelle »*, une grande partie des mesures proposées est consacrée aux ateliers. De nombreux points concernent diverses mesures d'urgence, par rapport à des situations spécifiques d'expulsion d'artistes, de démolition, de mauvais entretiens d'immeubles ou de *« cités d'artistes »*, expression qui n'est aujourd'hui plus employée mais qui, en 1981, y compris dans les comptes rendus des États généraux des Arts plastiques, se réfère à un modèle reconnu d'occupation collective de bâtiments par des artistes (Compte rendu États Généraux, 1981). Vient ensuite la proposition d'une « *politique conséquente de construction d'ateliers* », essentiellement pour Paris mais aussi pour les grandes villes de la Région, par anticipation des effets (pervers) de la politique volontariste de l'État : « *Les perspectives de décentralisation devraient être la source de besoins de même nature dans les régions* », (Troche, 1982 : 36). Puis sont évoqués tous les cas où les artistes sont installés « *dans des locaux initialement prévus à d'autres fins (…) locaux artisanaux, industriels ou commerciaux* », (Troche, 1982 : 36) qu'il s'agisse de les subventionner ou d'adapter le régime immobilier à leur activité.

L'ambition des différentes mesures évoquées réside dans leur longue durée. Tous ces ateliers, qu'ils soient considérés pour un usage individuel ou collectif, ont vocation à être attribués aux artistes de façon pérenne, selon un bail qu'il s'agirait d'adapter. La légitimité du soutien de l'État n'est pas assortie de contraintes ou de contreparties. Elle n'est pas fondée, par exemple, sur une logique de programmation, qui exigerait un renouvellement, ou une adaptation du temps d'accueil avec la durée nécessaire à la réalisation d'une « production ». Le lieu est clairement distinct d'une orientation artistique décidée par un organe décisionnaire. Les seules réflexions en termes d'organisation de ces lieux concernent « *les normes générales de construction* », qui

nécessiteraient « *la consultation des artistes et de leurs organisations* » (Troche, 1982 : 35), et la gestion des bâtiments dans le cas d'un groupe d'artiste : « *la création contemporaine exige la réalisation de grands ateliers collectifs gérés par des associations et des coopératives d'artistes* », (Troche, 1982 : 36). Ces deux aspects n'articulent donc pas la logique des ateliers avec celle d'une structure culturelle qui assurerait une programmation artistique ou une organisation intégrée des ressources. Ainsi, D. Cascaro conclut-il à propos de la politique d'ateliers qu'ils ne constituent pas un outil important de la politique de la DAP :

> « Ils ne servent qu'eux-mêmes. Les ateliers ne servent pas à développer une politique d'aménagement du territoire, ils ne cherchent pas à situer les artistes dans la cité, ils ne sont pas construits en synergie avec d'autres institutions » (Cascaro, 1999 : 654).

3. Les bourses

La rémunération du travail de création consistant à attribuer aux artistes une bourse de recherche trouve sa première légitimation en 1881 lorsque le Conseil Supérieur des Beaux-arts reprend, en le modifiant, le principe du Prix du Salon, et propose non pas à des artistes de parfaire leur formation à Rome, mais de voyager pendant un an en dehors du territoire national, sans contrainte de rendu ou de retour. A. Bonnet montre la façon dont ces bourses révèlent un nouveau cadre de relation entre l'État et les artistes :

> « Si l'Académie avait des pensionnés, l'État élevait des nomades. Il s'agit là de deux conceptions résolument opposées à la fois de la formation des artistes, mais, au-delà, de ce que doit être un artiste et de ce à quoi doivent servir les œuvres. La liberté accordée aux boursiers dans le choix du voyage, dans l'indépendance envers l'État, peut être mise en parallèle avec les théories économiques visant à apporter un soutien aux producteurs sans les contraindre par ailleurs. » (Bonnet, 2008)

L'ambiguïté ou l'inconsistance programmatique de cette bourse qui, tout en évoluant, ne disparaîtra qu'en 1966, donne prise aux mêmes critiques qui seront faites au système de bourses notablement augmenté à partir de 1981 :

> « Comment évaluer l'attribution des bourses aux artistes ? S'il est possible de contrôler la réalisation du projet présenté dans le dossier sélectionné (l'œuvre achevée, le voyage effectué, ou bien encore la formation transmise), il paraît en revanche plus difficile de savoir qu'il l'a été de façon enrichissante pour l'artiste. (…) Le Conseil de l'Europe a évalué la politique culturelle de la France en 1988 et considéré que l'aide aux créateurs est

> certainement l'aspect de la politique culturelle le plus difficile à évaluer » (Cascaro, 1999 : 488).

Pourtant, c'est dans un esprit proche de celui du Conseil Supérieur des Beaux-arts, que le rapport Troche fixe les ambitions des programmes de bourses. Le rapport distingue les bourses sur le territoire national et les bourses définies sur une échelle internationale, qui ont en commun d'opérer sur une logique de soutien individualisé, à des artistes placés en situation d'autonomie.

À l'échelle du territoire français, le premier dispositif concerne les *« bourses de recherche »*, dont il est rappelé qu'elles *« ne relèvent pas de l'aide sociale »*. Leur objectif est donc à interpréter dans le cadre de la politique volontariste de soutien à l'innovation soutenant sa propre justification : *« elles sont une incitation à la création, et par leur objectif, contribuent à l'enrichissement de la vie culturelle »* (Troche, 1982 : 41). Il est d'ailleurs rappelé que l'efficacité de ces bourses n'est à considérer que dans la perspective du parcours artistique de chaque artiste, sans être rapportée à un cadre d'évaluation plus large : *« elles ont l'intérêt (…) de permettre aux artistes de diversifier leurs expériences »*. La question de la difficulté d'évaluation du dispositif ne semble pas constituer un obstacle pour la commission, qui préconise d'augmenter le nombre de ces bourses de recherche.

La préconisation de *« l'année sabbatique »* est à envisager sur un même modèle. Elle permet aux artistes *« de se consacrer pleinement à leur œuvre ou d'élargir le champ de leur préoccupation »*. S'inspirant du modèle suédois et neutralisant l'incertitude sur l'issue finale du travail en accordant une bourse forfaitaire (*« une rémunération mensuelle au moins égale au SMIC »*) (Troche, 1982 : 44), ce dispositif ne verra toutefois pas le jour dans le domaine des arts plastiques. Selon D. Cascaro :

> « La demande d' "attribution d'une bourse sabbatique" traduit d'une part l'évolution des pratiques artistiques (les artistes n'aboutissent plus forcément dans leurs travaux à une œuvre d'art) et d'autre part le besoin pour beaucoup de sortir de leur second métier alimentaire » (Cascaro, 1999 : 256).

Les bourses sont mentionnées une dernière fois dans les pages du rapport concernant la *« politique culturelle à l'étranger »,* qui présentent un certain nombre de *« propositions concernant l'Association Française d'Action Artistique »*. Au-delà des questions de fonctionnement général et de développement des outils de diffusion, un chapitre concerne plus spécifiquement *« le domaine de la création »* (Troche, 1982 : 117). Il y est proposé l'augmentation du nombre de « *bourses de formation* » pour les artistes français à l'étranger et étrangers en France, mais surtout la création de *« missions pour créateurs »*, d'une durée

d'un an maximum, pour tout artiste français, afin *« d'effectuer un séjour (…) en tout pays où leurs recherches pourraient s'exercer »*. Ce dispositif est destiné à remplacer le programme préexistant qui était destiné aux jeunes artistes et restreint au sol américain. La nouvelle bourse serait accompagnée par des *« invitations pour créateurs »* permettant « *à des artistes étrangers de séjourner en France* ». Le volet *« mission pour créateurs »* de cette proposition ne fait en fait que reprendre l'idée développée par le groupe de réflexion dirigé par Jacques Rigaud qui, en 1979, préconisait l'institution d'une *« Villa Médicis immatérielle »*, (Rigaud, 1979 : 29). Cette proposition trouvera sa concrétisation directe sous l'appellation « *Villa Médicis Hors les Murs* » autour de laquelle se structurera l'activité de résidence de l'AFAA jusqu'à sa fusion au sein de *CulturesFrance*.

Les bourses présentent, dans les années soixante-dix et quatre-vingt, des caractéristiques communes avec la politique des ateliers, dans la mesure où ces programmes de soutien au travail de l'artiste ne sont accompagnés d'aucune contrepartie, et qu'ils trouvent leur justification dans le seul développement d'une recherche individuelle, sans qu'une utilité extérieure ne soit recherchée ou mentionnée. Néanmoins, les bourses telles qu'elles sont mises en œuvres à cette époque, valorisent l'excellence artistique dans une logique sélective, en se distinguant d'un traitement social, dont relèvent les politiques d'ateliers.

4. La politique des commandes

La commande est un dispositif traditionnel et institué de soutien au travail de l'artiste (Monnier, 1995), qui est loin de se limiter au secteur public (les mécènes la pratiquent depuis toujours, ainsi que les marchands) et qui a largement précédé la création du ministère des Affaires culturelles

Si A. Malraux a pratiqué la commande aux artistes contemporains, parfois dans le cadre de rénovations de bâtiments existants (l'exemple du plafond de l'Opéra par Chagall est souvent évoqué), c'est encore une fois sous l'ère socialiste que la commande publique connaît un net accroissement, avec une extension du 1 % et la création du Fonds de la commande publique en 1983. Cet axe s'impose alors comme une priorité de la DAP. Les grands programmes de commande publique au XXe siècle sont associés à des périodes de crise, et ont pour objectif de lutter contre le chômage artistique. C'est ainsi que l'idée

de consacrer un pourcentage des coûts de constructions publiques à la « décoration monumentale » a pris corps dans les années trente. Selon R. Moulin :

> « Cette mesure a été envisagée comme un moyen de fournir du travail aux artistes en période de dépression économique bien plus que comme une réponse aux revendications esthétiques des artistes modernes » (Moulin, 1997 : 146).

Les grands programmes de commande se justifient donc en partie par des logiques sociales de lutte contre la pauvreté. Ce sera encore le cas au début des années quatre-vingt, où l'État entend jouer le rôle de mécène. Mais d'autres motivations viennent s'adjoindre à cet objectif initial.

Dans un texte de 1985, Claude Mollard, Délégué aux arts plastiques entre 1981 et 1986, fait le constat d'une désaffection de la commande publique : depuis la fin de la première guerre mondiale, l'art aurait déserté l'espace public pour se cantonner à l'espace muséal (Mollard, 1986). L'auteur distingue clairement la commande publique du 1 %, qui reste attaché à la construction d'un bâtiment public, et donc à une architecture. Pour C. Mollard, la commande :

> *« exprime une préoccupation de politique culturelle : faire accéder le plus grand nombre à la connaissance de la création artistique par la fréquentation quotidienne » (Mollard, 1986 : 141).*

En second lieu, elle « *répond à des exigences techniques et financières* ». Les collectionneurs des années quatre-vingt n'ayant plus les moyens des mécènes d'hier, l'*État* se doit d'intervenir pour financer les œuvres monumentales. Enfin, en dernier ressort, l'auteur mentionne un objectif artistique :

> *« Mais au-delà de ces considérations sociales ou économiques, la commande publique a des vertus du point de vue de la création elle-même. Lorsque la demande sociale d'art s'exprime par les seuls musées ou les seules galeries, elle contraint l'artiste à respecter certains formats, à s'enfermer même parfois dans l'image que le public a de sa création. Face à ces restrictions, la commande publique ouvre la porte de la liberté, de la créativité, de l'innovation » (Mollard, 1986 : 142).*

Outil pédagogique, instrument de démocratisation culturelle, la commande est en même temps appréhendée comme le lieu d'une émancipation de l'artiste face aux contraintes commerciales. L'État se positionne alors en défenseur de l'innovation et de l'avant-garde. Peu à peu, c'est l'objectif d'excellence artistique qui semble prendre le dessus face aux pures logiques de soutien au travail. Comme le souligne R. Moulin, on peut distinguer deux périodes dans la politique de commande publique des années quatre-vingt :

> « Dans la première moitié de la décennie, les commandes, fortement inspirées par le souci de donner du travail aux artistes (et particulièrement aux sculpteurs), ont manifesté un grand éclectisme. Dans la seconde moitié des années quatre-vingt, les responsables du ministère de la Culture se sont orientés vers un objectif prioritaire, la constitution d'un patrimoine artistique d'art contemporain » (Moulin, 1997 : 154)

Ce phénomène sera accru par la décentralisation et la forte implication des collectivités locales dans les politiques de commande. La concurrence entre les villes et les régions va entraîner des phénomènes d'image qui vont bénéficier à l'intervention d'artistes de réputation internationale.

***

Les quatre types de soutien que nous venons de présenter constituent donc les lignées d'intervention disponibles à la fin des années quatre-vingt, alors que la forme résidence commence à s'objectiver. Dans les prochaines parties, nous verrons que les modes de justification de ces différents dispositifs vont périodiquement être réactivés, pour servir de point d'appui au développement des résidences.

On peut distinguer, au sein de ces quatre lignées, deux grandes logiques d'action, qui opposent les bourses et les ateliers d'un côté, à la commande et l'animation socioculturelle de l'autre. Si les deux premières lignées se caractérisent plutôt par un soutien individualisé et peu contraignant quant à ses finalités, les deux autres renvoient davantage à des logiques collectives de démocratisation (idée d'une utilité sociale), et sont guidées par une finalité forte et concrète (réalisation d'une œuvre ou d'un service artistique).

II. Mises en forme et justification des résidences en émergence

Dans le domaine des arts plastiques, contrairement aux autres disciplines artistiques, l'accueil en résidence ne s'est pas structuré à partir d'un dispositif clairement établi, à une date précise. Dès 1985, l'accueil d'artistes résidents est mentionné parmi les missions dévolues aux centres d'art (*La politique culturelle 1981-1985*, 1986). Des bourses sont également attribuées à des artistes dans des ateliers spécialisés qui seront ensuite dénommés résidences (le CIRVA, les Manufactures de Sèvres, etc.), et un programme tel que *« Entrée des artistes »* lancé en 1985 par les ministères de la Culture, de l'Éducation et de l'Agriculture est dès le départ envisagé comme un accueil d'artistes en résidence, sur un modèle proche du dispositif existant aux États-Unis dès le début des années soixante (Bumgarner, 1994). Pour autant, il s'agit là d'investissements de formes propres à des établissements spécifiques (CIRVA, CRAFT, Manufactures de Sèvres), encore faiblement objectivés (les centres d'art) et dont le domaine de validité n'est pas étendu au-delà de montages institutionnels spécifiques (*Entrée des Artistes*). Ce n'est que progressivement que la catégorie désignera un domaine spécifique, avec un degré de validité étendu, couvrant à la fois l'ensemble du territoire et l'ensemble des structures. Son action se laisse saisir à travers la commande d'un premier rapport en 1991, puis la publication de cinq guides, entre 1992 et 2003.

Le rapport de 1991 (non publié) constitue la première tentative d'identification des expériences existant sur le territoire français, sur lequel s'appuieront la DAP et l'AFAA pour la publication du premier guide en 1992. Le guide paru en 2003, basé non plus sur un rapport mais seulement sur un questionnaire visant chaque année à réactualiser les informations concernant chaque association subventionnée, peut être vu comme l'aboutissement de la mise en forme des résidences en arts plastiques et n'a, en tout cas à l'heure actuelle, pas connu de successeur. Les textes juridiques et de positionnement qui encadrent le répertoire sont présents sur le site Internet du CNAP, confirmant le statut de ce document comme référence à validité étendue. Nous nous baserons sur le travail de mise en forme opéré entre le rapport rendu en 1991 et le guide publié en 1992. La prochaine partie analysera le travail de mise en forme entre le questionnaire et le journal du CNAP paru en 2003, afin de mettre en évidence la progressive objectivation de l'accueil en résidence par l'État. Cette analyse nous permettra de montrer, à onze ans d'intervalle, le repositionnement opéré par la DAP par rapport au même objet résidence,

en fonction d'une évolution de la justification de l'intervention publique sur le travail de l'artiste.

1. Le Rapport Troncy

1.1. Composition du questionnaire

Le rapport rendu en avril1991 par E. Troncy à la DAP et à la DRAC Ile-de-France (Troncy, 1991) est rédigé à partir des réponses reçues à un questionnaire unique, qui ont été *« analysées, puis traduites en fiche (…) [et] soumises à l'approbation des responsables »*[48].

Le rapport de l'auteur contient donc l'ensemble des fiches résultant de ce travail de récriture, répertoriées en six catégories, le tout étant encadré par deux pages d'introduction et deux pages de conclusion signées de l'auteur. Le questionnaire type, envoyé à chaque structure, est constitué des rubriques suivantes :

IDENTIFICATION
Nom :
Adresse :
Tél :
Fax :
Responsable :
Type :
Statut :
Créé en :

DESCRIPTION DES ATELIERS
Quantité :
Superficie :
Nature de l'atelier :
Logement :
Confort du logement :
Possibilités techniques :
Possibilités culturelles :

CONDITIONS GÉNÉRALES :
Durée :
Allocations versées à l'invité :
Modalité du versement :
Participation financière de la DAP :
Frais à la charge de l'artiste :
Frais à la charge de la structure :

[48] Le rapport n'étant pas paginé, nous ne faisons pas de renvoi bibliographique dans cette partie. Sauf mention contraire, toutes les citations dans les parties 1.1 à 1.3 sont tirées du rapport.

Invités :
Mode de sélection ou candidature :
Finalité :
Contreparties : »

Il s'agit de la première tentative, que nous avons pu identifier, de mettre en équivalence les accueils en résidence en France. Derrière l'apparente neutralité des questions se réalise l'imposition de catégories qui formatent et alignent les ressources brutes de toutes les structures selon un principe unique de visibilité. Nous trouvons, dans la deuxième rubrique, un exemple de la validité étendue accordée au terme « atelier » qui se retrouve dans une même « série superordonnée » (Jacobi, 1999 : 38) en situation de terme spécifique et de terme générique (comme titre de rubrique). Dans ce dernier cas, il inclut donc dans sa définition le logement et son confort, ainsi que l'expression floue de « *possibilités culturelles* », qui se rapporte plutôt à l'accueil en résidence dans son ensemble.
Nous remarquons par ailleurs, dans les *Conditions générales*, une volonté de spécifier le mode de rémunération, en distinguant les « *allocations versées* » et les « *modalités du versement* », des « *frais à la charge de la structure* ». La participation financière de la DAP apparaît comme un facteur discriminant, tandis que l'éventuelle intervention de collectivités locales ou d'autres ministères (de l'Enseignement, des Affaires étrangères), n'est pas mentionnée. Enfin, la description du travail de l'artiste ne peut être renseignée qu'à partir de deux catégories qui s'opposent mutuellement, selon les catégories extensives « *finalités* » et « *contreparties* ».

1.2. Classement des « fiches » réponses au questionnaire

Les fiches présentant chaque accueil sont catégorisées selon les lignées institutionnelles qui en fournissent le seul principe de classement.

« - centres d'art et associations

- musées et FRAC

- Écoles des Beaux-arts

- Structures diverses (comprenant la Cité des Arts, les groupements d'intérêt public)

- les fondations privées

- le cas de Eurocréation »

Ces catégories sont justifiées par le « *souci d'une meilleure lisibilité* », à partir du repérage de caractéristiques communes. Ainsi, « *les centres d'art et les associations* » présentent un « *type de services communs* », tandis que « *les FRAC et les musées proposent un accueil au voisinage d'une collection* ». En fait, entre la première catégorie qui compte dix-neuf structures et la dernière qui n'en compte qu'une, nous voyons essentiellement se reproduire et s'imposer une logique institutionnelle de classement au détriment d'une mise en équivalence selon des critères de distinction internes au dispositif des résidences. La rubrique « *structures diverses* » vient éclairer la faible congruence de ces catégorisations, dont l'explication est malaisée :

> *« Sont comprises dans cette rubrique divers les structures à type isolé (…) qui ne pouvaient figurer dans une rubrique seule, et dont la singularité ne justifiait pas un type unique ».*

1.3. La synthèse de l'auteur

En dehors de son travail de récriture à partir des fiches, le texte rédigé par l'auteur est assez court, mais ses jeux de catégorisation, de même que l'effort de réflexivité qu'il déploie pour les justifier, permet de repérer un travail de mise en équivalence malaisé (annexe I, 4). Dès les premières lignes de l'introduction, l'auteur met en évidence le premier principe à partir duquel se constitue son objet d'étude.

> *« Ce document fait l'inventaire des structures qui pratiquent l'accueil d'artistes en résidence temporaire, en France.*
>
> *Il est donc nécessaire de distinguer « atelier temporaire » et « atelier permanent ».*
>
> *Dans un cas, ("atelier temporaire"), il s'agit d'une mise à disposition d'un local de travail et/ou d'habitat pendant un certain temps, avec, dans la plupart des cas, un objectif précis (…)*
>
> *Dans l'autre cas ("atelier permanent"), il s'agit d'un habitat quotidien couplé ou non avec un espace de travail, dont l'artiste a d'ordinaire la jouissance pour plusieurs années consécutives, pour mener son travail.*
>
> *Cette étude ne concerne que le cas des ateliers temporaires ».*

Nous pouvons repérer un appareillage de l'accueil en résidence dans une continuité forte avec la lignée de l'atelier, n'introduisant comme point de distinction que le critère temporel. Le qualificatif « *temporaire* » est encore attaché au terme résidence, et le restera lors de la parution du guide un an plus tard, avant de devenir caduque pour les guides suivants, dès lors que l'accueil en résidence se mettra à désigner par convention une

courte durée. Le terme « résidence » n'a en outre pas de frontière stricte avec le terme « atelier ». Tout au long du rapport, c'est le second qui est utilisé et il est question d'« *ateliers temporaires* », d'« *ateliers pratiquant l'accueil d'artistes* », de « *typologie d'ateliers* », etc. La relation entre la résidence et l'espace traditionnel de travail de l'artiste est essentielle. La confusion entre les deux est permanente, au point que c'est l'atelier et non la résidence qui est catégorisé une première fois, à partir d'une définition très extensive :

> *« Le mot "atelier" recouvre trois significations majeures :*
>
> *- un simple espace de travail ;*
>
> *- un simple espace d'habitation ;*
>
> *- un espace de travail et d'habitation mitoyens ou intégrés ».*

Dès lors les accueils sont classés selon ces trois catégories (atelier, logement, atelier logement) :

> *« pour répondre à la variété des pratiques artistiques contemporaines, ces trois types sont nécessaires et pertinents ».*

Puis dans un second temps, l'auteur précise le type d'atelier qui lui semble le plus efficace du point de vue du travail des artistes. Ce type est défini par des caractéristiques spatiales :

> *« Il semble qu'elle soit constituée d'un, ou de plusieurs, grand(s) atelier(s) de travail, entouré(s) de cellules d'habitation. Ce type permet d'inviter des artistes qui ont des pratiques très diverses. »*

La mise en forme s'appuie donc sur un principe restreint de mises en équivalence (le type et l'agencement des espaces). L'ensemble des autres caractéristiques des accueils est renvoyé à la singularité des lieux, toute tentative étant assez floue et peu appareillée. Ainsi, l'auteur ne parvient pas à généraliser la question des besoins :

> *« quelques artistes (…) ont réellement besoin d'un type d'architecture particulier : grands murs permettant la tension et l'accrochage des toiles (…). Il semble bien toutefois qu'ils ne soient pas majoritaires ».*

De même à propos du nombre d'accueils simultanés : « Il ne semble pas que les opérations de grande envergure soient plus efficaces que les petites opérations isolées ».
La définition des résidences en termes d'espaces est aussi le principe qui justifie l'exclusion de certains centres d'arts et associations. Il est rappelé que « *tous* » pratiquent des accueils en résidence à l'occasion de leurs expositions, mais que ne sont pas recensés ceux qui ne disposent pas « *d'un ou plusieurs atelier(s) et d'un ou plusieurs logement(s) existant physiquement* ». De même, le cas « *ambigu* » des écoles des Beaux-arts, qui disposent toutes,

de fait, de plusieurs ateliers, limite la rédaction détaillée de fiches aux « *écoles qui [affirment] l'accueil d'artistes comme une priorité* », tandis que les accueils « *aléatoires (hébergement CROUS, ou autre solution de rechange) ont fait l'objet d'une simple notice* ».

Le dernier critère d'exclusion consiste dans le caractère évolutif des accueils, qui écarte des formes d'accueil « *existant et fonctionnant correctement* », ceux qui « *changent sensiblement au cours de leur évolution* ». L'auteur qualifie ces derniers de « *projets* », et ne mentionne que le nom et les coordonnées. Cette disqualification des accueils au caractère évolutif peut être interprétée comme une prime à la stabilité, valorisant les accueils proposant une formule d'accueil standardisée. Elle peut aussi s'interpréter comme le signe qu'en 1991, un nombre important de résidences sont encore en cours de structuration, le guide venant saisir le « *phénomène* » à son émergence. Ainsi l'auteur signale à propos des écoles des Beaux-arts qu'« *un grand nombre d'entre elles ont manifesté un intérêt certain à l'étude et (…) elles seraient vivement intéressées par un programme de création de ce type d'accueil* ».

Pour résumer, la mise en équivalences de dispositifs sous la catégorie d'accueil en résidence est saisie selon un principe temporel, à partir d'un seuil minimum d'équipement immobilier (atelier et logement) et de stabilité.

En revanche, ses frontières sont définies en deçà d'une relation avec l'environnement extérieur. En effet, les seuls acteurs mobilisés dans les descriptions génériques sont les artistes et les directeurs des lieux. L'accueil en résidence est ainsi considéré par l'auteur du rapport (critique et commissaire d'exposition) comme un outil constitué autour de l'artiste, avec pour seul horizon le critère de l'excellence artistique et les standards internationaux de l'art contemporain :

> *« La qualité d'un ensemble d'ateliers se résume souvent à la motivation, et à la valeur du directeur artistique de la structure, sa reconnaissance par le milieu international, la pertinence de ses choix (…) (les ateliers du FRAC des Pays-de-la-Loire jouissent par exemple d'une excellente réputation, comme la Fondation Cartier pour l'art contemporain). ».*

Ainsi, la situation des résidences à Paris est critiquée à partir d'un jugement normatif sur leurs destinataires :

> *« l'aspect "dix-neuviémiste" qui peut faire le ravissement des médias et qui consisterait à présenter un "grand melting-pot créatif" (tout pays, toutes disciplines…) pourrait être fatal à la réputation de ce type d'endroit ».*

Des catégories telles que le public, les scolaires, la population locale sont absentes de l'ensemble du texte. Tandis qu'elles sont régulièrement mentionnées dans les fiches

individuelles, elles ne sont pas prises en compte dans la description à validité plus générale de ce qu'est l'accueil en résidence.
Enfin, l'auteur insiste à plusieurs reprises sur la difficile mise en équivalence de l'accueil en résidence, qui

> *« ne se laisse pas cerner facilement. La situation est complexe, sans identité globale. Chaque entreprise répond à des contingences différentes et par conséquent, produit des résultats différents. Il ne semble pas possible de normaliser la question des ateliers temporaires, sans remettre en cause la richesse de cette diversité ».*

De même, la disqualification de toute volonté centralisatrice se lit une seconde fois, selon un point de vue financier :

> *« beaucoup d'ateliers décrits dans le présent dossier, et que la description en fiche semble normaliser, fonctionnent en réalité tant bien que mal, sur des budgets annexes. L'investissement des personnes vient alors combler le manque d'argent ».*

Nous voyons ici deux principes concourant ensemble à la résistance des cas singuliers à être saisis selon une description à valeur plus générale : d'une part des ressources incommensurables, d'autre part un déficit de stabilité comblé par une forte personnalisation des accueils.

2. Le guide de 1992

En 1992 paraît le guide *Accueil d'artistes en résidence temporaires en France*, coédité par la DAP et L'AFAA, mais réalisé par les services de la DAP (bureau des artistes et des professions)[49]. Ce guide se présente comme un document de référence, dans une mise en forme éditoriale soignée (papier de qualité supérieure, textes systématiquement traduits en anglais, etc.). Le guide en format A4 est composé d'un « avant-propos » (annexe I, 1), d'un « mode d'emploi » (annexe I, 2), puis de ce que nous appellerons le « répertoire » (annexe I, 3), qui répartit les fiches des résidences en cinq catégories, et une conclusion (annexe I, 4). Un index et un lexique viennent clore le document.

[49] Trois ans plus tard, paraît sous une même forme éditoriale, le *Guide des résidences d'artistes à l'étranger* (non étudié), toujours en co-édition, mais cette fois établi à partir du réseau des alliances françaises et des centres culturels français à l'étranger, dépendant du réseau et des compétences du ministère des Affaires étrangères.

2.1. La mise en forme du répertoire

Bien que l' « *accueil en résidence temporaire* » soit utilisé comme titre général du document, on observe dans le rubriquage du guide une irréductibilité des expériences singulières recensées à un principe commun de rassemblement. Comme nous l'avons précédemment souligné, le répertoire se structure en cinq rubriques distinctes.

Les pages 28 à 120 répertorient « *les résidences d'artistes en France* », selon un classement géographique par région. Les quatre rubriques suivantes rassemblent des types de résidence qui ont été considérés comme spécifiques, et sont donc traités à part. Ces rubriques portent les titres suivants : « *des structures en réseau* », « *des projets* », « *annexe 1 : des ateliers de travail temporaire* », « *Annexe 2 : les Écoles d'art* ». Ces catégories ne recouvrent pas la catégorisation institutionnelle retenue par Éric Troncy dans son rapport (seule la catégorie « *écoles d'art* » est conservée). Elles relèvent d'un réagencement intermédiaire. Mais ici encore, c'est la faible congruence de ces quatre catégories qui peut être repérée. Ainsi, la rubrique « *des structures en réseau* » rassemble des résidences qui n'ont d'autre point commun que celui de résister à une codification régionale. C'est le cas par exemple des bourses du FIACRE, qui sont également présentées dans l'annexe 1. Ainsi, une même structure, comme les ateliers du CIRVA, peut se retrouver renseignée dans trois rubriques différentes.

L'« *annexe I* » décrit « *à titre d'information complémentaire* » trois lieux dont le principe d'équivalence « *atelier de travail temporaire* » rassemble des cas également peu cohérents :

> *« structures offrant à des artistes des ateliers de travail temporaires, soit dans le cadre d'échanges avec le milieu scolaire, soit pour la pratique d'une discipline particulière (bande dessinée, nouvelles technologies,…) soit dans le but de regrouper des artistes de toutes disciplines ».*

On repère une volonté de conserver apparentes certaines catégories institutionnelles, comme les bourses du FIACRE, qui se superposent au principe égalitaire de la répartition par territoire, et entraîne ainsi certains dispositifs d'accueils à être mentionnés dans deux, trois voire cinq rubriques différentes. De même, de façon plus discrète, les proximités qu'Éric Troncy avait établies entre les centres d'art et les associations d'une part, et les FRAC et les musées d'autre part, sont réélaborées au profit d'un regroupement des FRAC et centres d'art, distingués des associations et des musées. La DAP peut ainsi faire valoir une logique institutionnelle (FRAC et centres d'art constituant les deux types d'établissements phares de la politique de décentralisation des

arts plastiques dans les années quatre-vingt) au détriment d'une cohérence à partir de caractéristiques communes des capacités d'accueil.

Dans l'ensemble du répertoire, chaque « fiche » de résidence est présentée sur deux ou quatre pages, en français et anglais, documentée par une ou plusieurs photographies.
En dessous du nom de la ville, la mise en page s'appuie strictement sur le rubriquage du questionnaire d'Éric Troncy. La présentation est donc composée de trois parties distinctes, surmontées des trois titres « *identification* », « *description des ateliers* », « *conditions générales* ». À l'intérieur, tous les items du questionnaire sont systématiquement énoncés, suivis de la réponse apportée par chaque structure. Seule la mention des « *possibilités culturelles* », présente dans le questionnaire, a disparu dans le répertoire. Nous pouvons faire l'hypothèse que l'ouverture laissée aux enquêtés impliquait une fluctuation dans les réponses qui rendait la catégorie non pertinente.
Passée l'identification, qui recèle les coordonnées du lieu et de son responsable, les réponses sont listées sous forme principalement nominale, comme dans cet exemple du CIRVA (annexe I, 3) dont nous citons quelques extraits :

> *« Nombre d'ateliers : 1 atelier collectif de 1250 m2*
>
> *Logement : En mezzanine, au-dessus des locaux techniques de l'atelier*
>
> *Confort du logement : 2 chambres de 32 m2 et de 16 m2, SdB, cuisine, sanitaires communs*
>
> *Possibilités techniques : Travail du verre à chaud (soufflage, thermoformage, moulage, pâte de verre) Travail du verre à froid (sablage, polissage, perçage) Assistance de techniciens. (…)*
>
> *Finalités : Mise à disposition d'un atelier sur projet en vue de la réalisation d'œuvres originales.*
>
> *Contreparties : Récupération éventuelle des coûts de fabrication pour les pièces abouties selon des modalités définies par une convention. »*

La reprise du format questions-réponses permet une mise en ordre efficace du réel, en s'appuyant sur une catégorisation qui peut ainsi s'imposer, et en produisant un effet de transparence d'une structure à l'autre. Chaque programme révèle donc son identité sous la forme d'une liste de ressources et de caractéristiques mises en visibilité grâce à un faisceau de critères stables. L'énoncé des ressources à disposition des artistes rappelle le principe des fiches techniques utilisées pour les salles de spectacle, permettant aux différents corps de métiers d'anticiper les besoins et les moyens, sur la base de notations et de conventions communes. Nous pouvons constater que la langue de spécialité (Jacobi, 1984) n'a qu'une faible place par rapport à un vocabulaire commun, ce qui

montre le faible degré de standardisation des ressources. L'effet de liste (Goody, 1979) est l'un des effets symboliques de ce type de classification, dès lors que la diffusion du guide, le seul existant à cette époque, et ses lectures par un cercle élargi de professionnels et d'artistes contribueront à instituer, en les normalisant, les programmes de résidences.

Le processus de mise en équivalence que nous venons de décrire reste cependant inabouti en 1992, car il ne concerne pas l'ensemble des fiches rassemblées dans le répertoire. En effet, ce principe de normalisation est uniquement appliqué à la première partie du répertoire, qui répartit les résidences en fonction de leur positionnement géographique[50]. Toutes les fiches rassemblées dans les quatre parties suivantes, selon une répartition non géographique, échappent à cette logique de liste Les résidences y sont décrites par un long texte, construit spécifiquement pour chaque lieu, qui ne se plie donc pas à une mise en équivalence générale. Elles ne sont pas non plus illustrées de photographies, et présentent ainsi un degré de valorisation moindre. Les écoles d'art, enfin, sont seulement mentionnées et présentent le degré de qualification le plus bas.

2.2. *L'esprit* des résidences en 1992

Le texte d'introduction du guide (annexe I, 1) est signé par François Barré (Délégué aux arts plastiques) et Jean Digne (directeur de l'AFAA). Les premiers et derniers paragraphes permettent d'en saisir l'horizon normatif. Les premiers paragraphes inscrivent l'accueil en résidence dans une lignée anthropologique *(« la recherche de l'ailleurs », « le voyage vers d'autres peuples, d'autres pays »),* dans l'histoire de l'art *(« les orientalistes », « le voyage à Rome », « se ressourcer aux origines de l'art », « la Grèce au XIXe siècle »*) et dans une histoire institutionnelle (« *bourse de la "Villa Médicis Hors les murs" », « bourses du FIACRE », « Villa Médicis à Rome »*).

Le dernier paragraphe est introduit par une proposition des deux auteurs : *« [cette brochure] doit aussi conduire à une réflexion sur ces structures dans les rapports complexes qu'elles entretiennent avec les artistes et le public »,* et se conclut par une citation de Roman Opalka :

> « Il faut accepter l'idée d'une sorte de paresse. La société soupçonne les artistes d'être des paresseux, des gens qui sont nés un dimanche. C'est peut-être en grande partie vrai, mais, pourtant, c'est la base d'une solution pour un artiste. Il faut s'ennuyer. Il faut connaître

[50] Notons néanmoins que cette partie est quantitativement la plus importante (elle s'étend de la page 28 à la page 120, le document complet comptant 180 pages).

une situation qui ne soit d'aucun intérêt pour déboucher sur quelque chose. Par contre, si on les pousse, si on attend quelque chose d'eux, il y a un problème (…) ».

Cet argument constitue l'une des déclinaisons du paradoxe du rapport entre recherche et résultat : « comment solliciter l'inspiration et la spontanéité sans les anéantir par le fait même de les rechercher et d'en organiser l'intervention ? » (Menger, 2009 : 196). Si cette inversion du calcul instrumental est un principe que l'on trouve logiquement mobilisé par les artistes, non sans un certain plaisir de la contradiction, la défense de cette « pureté solipsiste d'une intention de création » (Menger, 2009 : 196) prend une valeur différente dès lors qu'elle constitue la norme reconnue et défendue par l'institution qui souhaite favoriser le travail des artistes. Or c'est précisément cette posture qu'il est possible de reconnaître dans l'ensemble du texte d'introduction, consistant plus largement à défendre un modèle d'accueil en résidence envisagé comme une protection de l'artiste vis-à-vis de toute sollicitation extérieure.

L'ensemble de la présentation consiste à valoriser l'accueil en résidence dans sa distance avec ce qui relève des compétences pédagogiques de l'artiste. Alors que la brochure est supposée présenter « *les différents lieux existants* », elle opère une sélection selon le principe explicite du respect d'une frontière entre l'artiste et son environnement, selon une opposition franche entre intérieur et extérieur :

> *« La plupart des institutions d'art contemporain invitent des artistes à l'occasion d'une exposition, d'une commande ou dans le cadre de leur activité pédagogique. Ne sont présentées dans cette brochure que celles dont l'accueil d'artistes s'est développé comme une activité autonome, sans lien obligatoire avec l'institution et qui dispose à la fois des locaux (ateliers et/ou hébergement) et d'une organisation (commissions, allocations…) adaptés. Le FRAC Pays-de-la-Loire organise par exemple depuis 1984, des ateliers d' "été" (…) sans acquérir systématiquement les œuvres réalisées par les artistes qui n'ont pas obligation de produire ».*

Ce discours consacre explicitement l'accueil en résidence dans son autonomie, selon une opposition privé/public ou intérieur/extérieur qui semble reproduire au sein d'une structure culturelle hôte, les frontières symboliques de l'atelier de l'artiste. Le modèle de résidence défendu par ces auteurs s'appuie ainsi sur une vision normative issue de la tradition de l'atelier comme lieu en retrait de la société. La constitution d'un espace dédié, d'une commission et d'une ligne budgétaire spécifique, de même que la non-obligation de produire, d'exposer et d'animer, constituent les indices d'investissements de formes congruents avec un principe d'autonomisation du travail artistique.

C'est ainsi que les rencontres et les échanges dont il est principalement question dans la présentation valorisent avant tout les rencontres professionnelles, internes au monde de l'art contemporain. Tout échange de type pédagogique ou socioculturel semble de fait exclu : les résidences en écoles d'art sont par exemple valorisées lorsqu'elles accueillent les artistes en été *« dans les locaux libérés par les étudiants »*. Ainsi, lorsque les auteurs évoquent les résidences *« fondées sur une relation »*, ces relations ne concernent que des « *artistes invités, de nationalités et de familles différentes* », « *les responsables de l'institution* », ainsi que des « *écrivains, historiens d'art, musiciens, afin de créer les conditions de confrontation et d'échanges propices à la création* ». Enfin, lorsque sont mentionnées les conditions indispensables à la réussite de tout projet artistique, seuls sont évoquées « *la qualité de leurs projets artistiques* » [des artistes] et leur « *relation avec les structures de l'art contemporain* ».

Ainsi, le modèle qui semble soutenu par ces deux auteurs est celui de l'excellence artistique et de l'autonomie de l'artiste. Aucune finalité extra-artistique n'est mentionnée, comme par exemple la relation avec les populations. La question des lieux d'implantation des résidences est donc ramenée à son intérêt stratégique pour l'artiste. Le choix de la destination se laisse répartir entre les « *capitales culturelles* » et les lieux ayant un « *intérêt géographique, architectural ou culturel suffisamment fort* ». Ainsi sont mentionnés les lieux prestigieux (les *« Arques où Zadkine vint s'installer », « Collioures où séjournèrent de nombreux artistes »*) et ceux qui entretiennent une *« relation à l'histoire, à la mémoire, au "génie du lieu" pour les résidences dans les maisons, les ateliers où ont vécu des artistes »*. Aucune vocation sociale ou socioculturelle des résidences n'est mise en avant.

L'accueil en résidence est donc présenté comme une invitation pour l'artiste à évoluer au sein d'un circuit fermé, à l'abri des contraintes extérieures. La résidence doit ainsi se construire autour des besoins de l'artiste, qui sont rappelés dans la définition des ressources matérielles nécessaires :

> *« Une résidence suppose des moyens humains, matériels et financiers : attribution d'une bourse ou prise en charge de frais de séjour, assistance technique et logistique qui facilite l'adaptation dans un pays étranger. Il ne suffit pas de "faire venir" les artistes, encore faut-il accompagner leur séjour par une qualité d'écoute et d'accueil indispensables ».*

Cette injonction à la qualité de l'accueil met en évidence l'entreprise de normalisation des résidences à laquelle répond ce guide. Tandis que les premiers paragraphes soulignent que *« les résidences se sont souvent développées de manière empirique, sans normes préétablies »,* et que cette « *diversité* » peut être synonyme de « *richesse d'expériences* », les dernières lignes de

l'introduction rappellent que la pertinence de cette forme de soutien aux artistes est directement liée à une évolution « encadrée », seule garante de l'excellence artistique attendue : *« Leur multiplication [de toutes ces institutions] fragiliserait leur caractère nécessairement exceptionnel et original »*

Si l'accent est porté sur la qualité de l'accueil, encore faut-il que les artistes accueillis soient à la hauteur de tels programmes. En effet, à la fin du texte, les auteurs s'inquiètent de ce que les accueils « *s'adressent principalement à de jeunes artistes* ». Ils posent donc la question :

> *« Quel infléchissement de l'acte créateur peut-on en attendre, en proposant ainsi de nouvelles modalités de production des œuvres ? »*

Ainsi la qualité d'une résidence résiderait dans sa capacité à « *infléchir* » le travail des artistes. L'idéal de résidence ne privilégie pas la continuité du travail de l'artiste : il doit plutôt correspondre à un seuil dans la carrière, un tournant, ayant une influence décisive dans le cours d'une carrière et d'un parcours stylistique. Une citation d'Henri Matisse vient appuyer les propos des auteurs, autour de la figure de « *l'artiste confirmé qui va chercher "ailleurs" ce qu'il a déjà en lui* » :

> *« (…) L'ivresse des pays comme Tahiti est possible sur un cerveau d'un homme en formation chez lequel les différentes jouissances se confondent (…). Mais quand l'homme est formé, organisé, avec le cerveau ordonné, il ne fait plus ces confusions et il sait davantage d'où lui vient son euphorie, sa dilatation (…). »*

Cette convocation de Matisse permet aux auteurs de donner à leur injonction une force d'autorité. Les auteurs placent ainsi très haut l'exigence artistique attendue des artistes et des responsables de structures. La qualité du séjour est évaluée en fonction d'une dimension non pas de soutien mais de conversion de l'artiste. La résidence doit lui permettre de vivre une expérience fondatrice ayant pour conséquence de produire une discontinuité dans son style ou dans son travail. Placer l'accueil en résidence dans une vocation d'infléchissement de l'acte créateur le fixe alors définitivement en dehors de toute logique sociale de soutien aux artistes (la résidence comme « alternative » aux dures lois du marché).

Enfin, dans une volonté normative toujours plus affirmée, les auteurs constatent un décalage entre la logique de l'artiste et les exigences de publicisation de son travail, et activent le modèle de l'artiste isolé, en position de recherche :

« La liberté de l'artiste, le caractère presque toujours solitaire de l'acte créateur peuvent être en opposition avec l'attente des institutions et du public. Les structures qui accueillent les artistes ne doivent pas trop attendre de leurs séjours une rentabilisation par un retentissement médiatique, un retour d'image qui n'est pas toujours voulu par les artistes. Par ailleurs le public, très demandeur, ne comprend pas souvent le rythme de la création et accepte difficilement de ne pas voir se concrétiser le "résultat" du séjour. L'institution doit donc pouvoir admettre et "faire admettre" que le séjour puisse ne pas donner lieu à la production d'une œuvre, que le travail de l'artiste n'est pas toujours visible. »

Dans le même esprit, « *sans préjuger de l'évolution des résidences d'artistes* », les auteurs préviennent toute tentative de miser sur une relation directe entre le public et les artistes :

« Accueillir des artistes en résidence peut conduire à privilégier les aspects de la communication au détriment de la relation à l'œuvre. Le regard sur l'artiste deviendrait plus important que celui porté sur l'œuvre et accentuerait le danger d'un désengagement ».

C'est une vision sacralisante de l'objet d'art comme seul support possible d'une dilection du regardeur qui est ainsi proposée, stigmatisant toute tentative de détourner l'artiste de son seul engagement dans sa recherche. Les bonnes conditions de travail de l'artiste supposent donc qu'il soit protégé des excès de passion du « *public très demandeur* », de même que des exigences de résultat immédiat. L'injonction faite aux structures ne consiste pas tant à développer auprès du public une pédagogie sur les œuvres d'art produites, qu'à lui *« faire admettre »* la spécificité du travail artistique qui consiste à ne pas forcément aboutir, le meilleur accueil étant justement celui qui exonère l'artiste de la clause d'achèvement.

Et les deux auteurs d'appuyer leur démonstration sur une lettre écrite par Matisse à Bonnard à son retour de Tahiti :

« "Bon séjour, bon repos. (…) N'ai absolument rien fait, excepté de mauvaises photos." (…) Et pourtant c'est bien dans un processus de reconversion, de "décantation" que l'expérience vécue de la lumière polynésienne se retrouvera plus tard dans les papiers découpés et la chapelle de Vence. »

Les citations sont convoquées pour produire un « effet de réel » (Barthes, 1968) : en donnant la parole aux artistes, les auteurs entendent définir avec justesse les aléas du processus de création, et invitent les structures à adapter, voire calquer, leurs modes d'organisation sur les spécificités de ce processus.

Le principe de ce mécénat est clair : il ne tire sa justification que du seul bénéfice retiré par l'artiste, dans le long terme, le séjour étant à réinscrire dans un processus de *« décantation »* au caractère incertain. Ainsi, toute possibilité d'évaluation du travail effectué en résidence est repoussée dans un horizon lointain, sans aucune garantie. La

filiation avec les bourses de recherche est évidente, et témoigne d'une disqualification du principe de justification mixte, intégrant une valorisation annexe du travail sous la forme d'animations.

III. Vers un nouvel *esprit* des résidences

Le guide *Résidences d'artistes en France,* publié en décembre 2003 par le CNAP (annexes I, 5 à I, 11) se base sur les informations collectées par un questionnaire intitulé *Résidences d'artistes : questionnaire de mise à jour*. Il a été adressé par le CNAP à l'ensemble des structures préalablement recensées. L'introduction du *Journal* précise que *« ces informations sont issues de la lecture des questionnaires que les responsables ont transmis, et n'engagent qu'eux »*. Mais cette publication de 2003 s'appuie sur une seconde phase de codification, qui excède la simple interprétation des questionnaires. On peut en effet retrouver les données transmises par les structures sur le site Internet du CNAP[51]. Le questionnaire permet de réactualiser les fiches de chaque structure recensée sur le site, et le contenu des informations est alors diffusé tel que transmis par les structures. En revanche, dans le cas du Journal, ces données font l'objet d'un traitement visant à mettre en équivalence les informations fournies, selon une panoplie restreinte de rubriques. Nous analyserons dans un premier temps la construction des questionnaires, qui révèle les « catégories d'État » imposées aux enquêtés, pour préparer la mise en équivalence des structures sur la base d'un ensemble fixe de déterminants. Nous analyserons dans un second temps la forme recodifiée de ces informations publiée sur support papier dans le *Journal* du CNAP.

1. Du questionnaire au répertoire : un effet panoplie

1.1. Le questionnaire

En 2003, le questionnaire se compose non plus de trois, comme en 1991, mais de cinq sous-parties (annexe I, 5) :

- Informations générales
- Programmes d'échanges
- Conditions générales de l'accueil de l'artiste
- Modalités de sélection
- Finalités et objectifs de la résidence

[51] http://www.cnap.culture.gouv.fr/index.php?page=listeAnnuaire&rep=listeAnnuaire, consulté le 09 septembre 2008.

Nous pouvons d'ores et déjà repérer un allongement du questionnaire, et noter une orientation du discours vers la question des artistes étrangers et des programmes d'échanges. Mais à l'intérieur de chaque rubrique se joue un travail de catégorisation plus sophistiqué.

La rubrique *Informations générales* reprend pour l'essentiel les items de la rubrique *Identification* du questionnaire de 1991, à l'exception de quelques reformulations mineures, et des modifications dues aux évolutions technologiques (apparition des catégories *« e-mail »* et *« site web »* en 2003). Une première évolution concerne le degré de spécification de la responsabilité (différenciation entre *« directeur de la structure »* et *« responsable de la résidence »*), qui témoigne d'une professionnalisation des structures, désormais susceptibles de rémunérer une personne spécifiquement chargée de l'organisation de l'accueil des artistes. La deuxième distinction suppose de la part de chaque scripteur la capacité de discriminer son offre à partir d'une saillance, de rendre dicible ce que F. Barré et J. Digne nommaient la « *magie du lieu* » et le « *génie du lieu* ». Une dernière nouveauté enfin, consiste dans la mention de la *« spécificité du lieu »* et des *« partenaires financiers de la résidence* » qui remplace la seule mention de la DAP, cette dernière ne se considérant plus comme l'unique source de financement.

La rubrique générique *« Condition générale de l'accueil de l'artiste »* reprend et détaille la rubrique « *description des ateliers* » du questionnaire de 1991. L'évolution notable tient dans la disqualification du terme « *atelier* ». Tandis qu'il était utilisé en 1991 à la fois pour reformuler *« accueil en résidence »*, et pour désigner l'espace de travail, le logement, les « *possibilités techniques* » et les « *possibilités culturelles* », il disparaît complètement du questionnaire en 2003. La catégorie générique est désignée par « l'accueil » et l'espace physique de travail n'est mentionné que sous l'appellation *« local de travail »*. Comme le confirmera la suite de l'analyse, le terme *« atelier »* semble avoir en quelques années perdues de sa pertinence pour décrire efficacement la configuration des lieux dédiés au travail des artistes, dans toute la diversité de leur aménagement. Outre cette disqualification terminologique, les questions visant à spécifier ces espaces (quantité et superficie) disparaissent également, laissant à chaque enquêté la liberté de décider quels éléments de connaissance sont utiles à leur *« description »*. De plus, s'il s'agit toujours de connaître les *« frais à la charge de l'artiste »*, il n'est plus question d'*« allocations versées à l'invité »* et de ses *« modalités de versement »*, mais, de façon moins spécifiante, de la *« prise en charge financière »*. De même que dans la substitution de la DAP par les partenaires financiers, il semble que la diversification des montages financiers des programmes de

résidence impose à l'institution qui cherche à centraliser les informations et les standardiser, d'élargir la base sur laquelle une mise en équivalence pourra être opérée.
Enfin, l'évolution principale de ce questionnaire consiste en la construction de deux nouvelles rubriques, autour du mode de sélection et des objectifs de la résidence, qui témoignent d'une rationalisation significative de la définition des résidences.
La mise en place d'une rubrique consacrée aux « *Modalités de sélection* » traduit la reconnaissance de cette phase initiale du partenariat comme un critère à part entière de distinction des programmes. Sept indicateurs sont construits : *« Disciplines concernées »*, *« dossier de sélection »*, *« pièces à fournir par l'artiste »*, *« jury de sélection »*, *« dates des comités de sélection »*, *« nombre d'artistes accueillis chaque année »*, « *Artistes déjà accueillis en résidence »*. Nous voyons là un premier indice de la tendance, suivie ou soutenue par la DAP, de procéduralisation et de standardisation des résidences, que ce questionnaire contribue à instituer.
Cette même tendance peut être identifiée dans l'accession des *« finalités et objectifs de la résidence »* au rang de rubrique. Ces finalités sont spécifiées par deux composantes prédéfinies : *« diffusion artistique de la production de l'artiste »* et *« interventions auprès du public »*. Ce degré de spécification des finalités et objectifs présuppose que l'ensemble des résidences puisse être ramené à deux orientations possibles. Dans le même temps, ce resserrement écarte d'autres orientations potentielles du programme d'accueil comme, par exemple, la professionnalisation de l'artiste, son inscription dans un réseau professionnel, ou encore le soutien à l'expérimentation. Ici, ces objectifs « autonomes » sont soit considérés comme allant de soi, soit comme secondaires par rapport à la logique de diffusion et d'intervention, soit enfin comme une externalité positive de la publicisation de l'artiste et/ou de son travail.

1.2. Panorama et répertoire

Le contenu éditorial du journal édité en 2003 pour diffuser les résultats de l'enquête par questionnaire, peut être découpé en trois ensembles de textes.
Le premier ensemble est composé de deux textes présentant les résultats de l'enquête. Contrairement au guide de 1992, les fiches réponse ne sont pas directement retranscrites. La mise en forme éditoriale des informations repose sur deux pratiques de mise en équivalences, qui témoignent d'un important travail de mise en forme par les rédacteurs de la DAP. D'une part, les caractéristiques des 140 accueils recensés sont synthétisées

dans une partie intitulée *« Panorama des différents types de résidences d'artistes »* (annexe I, 8), composée de dix rubriques. D'autre part, chacun de ces 140 accueils est classé dans un répertoire intitulé « *Liste des résidences d'artistes en France* » (annexe I, 10), où la description de l'accueil est codifiée par fonction par un système condensé d'initiales.

Le second ensemble est constitué de deux textes qui adoptent un point de vue juridique, sur des questions relatives aux droits des artistes. Ces textes s'intitulent : « *Ce qu'il faut savoir : les pièges à éviter* », et « *Quelques stipulations utiles à prévoir dans le contrat de résidence* » (annexe I, 9).

Enfin, le troisième ensemble est constitué de « *l'édito* » (annexe I, 6), de l'« *Introduction générale* » (annexe I, 7) et d'un article de point de vue, « *Un artiste, un élu et le public s'en vont en résidence* » (annexe I, 11), signé par un Conseiller pour les arts plastiques de la DRAC Centre. Ces trois discours constituent un réseau de textes qui énoncent le positionnement du ministère de la Culture.

Le *Panorama* (annexe I, 8) est composé de dix points successifs. Le premier, « *les principaux types de structures* », distingue les lieux d'accueil en fonction de trois types de structures : les associations (qui rassemblent la majorité des résidences), les institutions (écoles d'art) et les collectivités. Mais dès le deuxième point, « *les divers objectifs poursuivis* », l'objectif de rationalisation du panorama se complique :

> *« on peut distinguer trois grandes catégories de résidences d'artistes en fonction du but premier qu'elles s'assignent :*
>
> *- offrir un lieu de recherche (…)*
>
> *- fournir la matière à une exposition (…)*
>
> *- générer une interaction avec le public.*
>
> *La plupart des résidences d'artistes conjuguent toutefois souvent ces trois desseins ».*

Et le texte de détailler toutes les configurations possibles, de l'exposition à l'acquisition en passant par les éditions, la promotion et les rencontres. En fait, la majorité des huit autres points met en évidence l'impossibilité de catégoriser les différents accueils selon quelques grandes règles conventionnelles récurrentes. Ainsi, « *l'artiste est invité à réaliser une création spécifique ou bien à poursuivre son travail de recherche et de création* », la *« durée du séjour »* varie de *« quelques jours (…) jusqu'à trois ans »*, les conditions d'accueil « *sont extrêmement variables d'une résidence à l'autre* » (le seul point commun étant, « *en principe* », l'interdiction des animaux domestiques !). Les conditions financières « *diffèrent considérablement* », entre

« *la prise en charge des divers frais de séjour et de production de l'artiste* » et les lieux où l'artiste « *prendra en charge tout ou partie de ses frais de séjour* ». Enfin, l'« *engagement attendu de l'artiste* » déploie une gamme ouverte de possibilités, introduites par la formule énigmatique : *« En premier lieu, la résidence attend de l'artiste qu'il crée. Selon les résidences, l'artiste est soumis à une plus ou moins grande contrainte ».* Ainsi s'il arrive *« qu'aucun impératif de production ne soit imposé »*, d'autres *« contrats prévoient un nombre d'œuvre à réaliser par l'artiste »*, à qui il peut aussi être demandé de *« participer à la réalisation d'un catalogue* », de *« collaborer aux projets de la résidence »* et de « *recevoir la presse* ».

Le *panorama* ainsi dessiné révèle donc davantage de divergences entre les lieux d'accueil que de principes partagés de fonctionnement. Face au constat de l'hétérogénéité des programmes d'accueil en résidence, les auteurs du Journal vont mettre en place un dispositif énonciatif permettant de standardiser les informations et de construire une mise en équivalence des résidences. Il s'agit de la « *liste des résidences d'accueil en France* ».

Ce nouvel artefact destiné à perfectionner la mise en équivalence des programmes d'accueil, est inventé à l'occasion de cette publication (annexe I, 10). En voici la présentation, par les auteurs du Journal, située juste au-dessus de la liste des résidences par région :

> *« Pour aider le lecteur dans sa recherche d'une résidence, il a été indiqué les caractéristiques de chacune sous forme d'abréviations dont la légende figure en dessous. Ces informations sont issues de la lecture des questionnaires que les responsables ont transmis, et n'engagent qu'eux.*
>
> *Abréviation :*
>
> ***B*** *Bourse, allocation*
>
> ***C*** *Catalogue*
>
> ***Ex*** *Exposition*
>
> ***I*** *Interventions auprès des publics*
>
> ***L*** *Logement*
>
> ***Mt*** *Moyens techniques/Atelier »*

Ce principe de catégorisation par lettrage offre un système particulièrement abouti et efficace de mise en équivalence des programmes. Dans la liste des 140 structures qui suit cet index, il n'est que le nom de la résidence et les coordonnées (adresse, site Internet, téléphone) qui échappent à ce traitement anonyme et standardisé. La complexité et la

singularité de chaque programme sont supposées pouvoir être condensées dans ces abréviations. Ainsi, l'École supérieure d'art de Mulhouse (Haut-Rhin), la ville de Dompierre (Allier) et le musée de l'Hospice St-Roch (Indre) ont en commun une panoplie « complète » de résidence, caractérisée par l'étrange syntagme « *B, L, Mt, Ex, C, I* », tandis que le Centre culturel de la Tourette et la Maison des Arts plastiques Rhône-Alpes (Rhône) ne présentent qu'un « *L* » bien modeste. Les syntagmes, complets ou incomplets (par exemple « *B, L, Ex, I* », « *B, L, Mt, Ex* », « *L, Mt, I* ») classent systématiquement les lettres non pas par ordre alphabétique (choisi dans l'index) mais selon une séquence réintroduisant une hiérarchisation implicite : la bourse puis le logement devancent les moyens techniques ou l'atelier, tandis que les interventions auprès des publics arrivent en dernier lieu, après l'exposition et le catalogue. La mise en forme des accueils en résidence atteint ici son objectivation la plus complète, pouvant difficilement être abstraite à un degré supérieur. L'effet de cette juxtaposition est une représentation quantitative des accueils, un alignement de leurs ressources en une liste plus ou moins complète de prestations de service.

Il convient toutefois de relativiser la portée symbolique de cette mise en forme des résidences, en rappelant la circulation du discours entre ce support papier et le site Internet du CNAP qui reprend de façon plus complète, moins générique, ce langage codé. D'autre part, il faut se garder d'interpréter cette codification comme la seule résultante d'une volonté de rationalisation de l'État. En effet, face à l'augmentation du nombre de résidences recensées, l'argument du coût d'impression d'un guide complet, sur le modèle de celui de 1992, a pu constituer une contrainte déterminante dans le choix de cette formule de standardisation et de réduction des énoncés.

Pour autant, ce procédé a pour effet de réduire à une logique de prestations standards, l'offre d'accueil en résidence, tout en effaçant toutes les dimensions singulières de ces services (taille de l'atelier, confort de logement, diversité des formes d'exposition, de publication, de médiation). Il consiste à proposer une lecture minimale des lieux d'accueil, une grammaire réduite à son épure.

Alors que le *panorama* mettait en lumière l'hétérogénéité des règles d'accueil, la liste se constitue sur la base d'une normalisation très aboutie, qui aboutit au fond à une négation de la diversité des dispositifs. C'est bien sur cet écueil qu'insistait Éric Troncy dans son rapport de 1991 :

« La question de l'accueil en résidence temporaire ne se laisse pas cerner facilement. La situation est complexe, sans identité globale. Chaque entreprise répond à des contingences différentes et par conséquent, produit des résultats différents. Il ne semble pas possible de normaliser la question des ateliers temporaires, sans remettre en cause la richesse de cette diversité. » (annexe I, 4).

On observe une contradiction entre les deux objectifs inconciliables : la volonté de mettre en équivalence des lieux et la prise en compte de la diversité de ces mêmes lieux. Au-delà de ce paradoxe, on peut donc s'interroger sur l'utilisation possible d'un tel document. Ainsi, apprendre qu'un lieu dispose de la catégorie **B** *« Bourse, allocation »* n'informe guère l'artiste, dans la mesure où cette catégorie peut recouvrir des principes de rémunération fort hétérogènes, ayant une portée et une valeur fort différentes : le paiement du voyage, des repas, des matériaux, d'honoraires ou des droits d'auteurs. Chaque classe d'objets recouvre donc des réalités très diverses, voire opposées. Notons également que toute une partie des informations présentes dans le questionnaire est de fait écartée de cette identification par sigle : les procédures de sélection et les critères d'éligibilité, la possibilité d'un accompagnement, l'inscription dans un réseau professionnel, la durée sont quelques-uns des appuis à la décision qui ne semblent pas se laisser abréger à une lettre. (Ils fournissent pourtant des données essentielles pour aider l'artiste à se construire une représentation de la résidence à laquelle il est susceptible de postuler.

Si ce Journal, tiré à 20 000 exemplaires, a pour objectif la circulation de l'information sur les résidences, en réalité, son efficacité dans ce domaine dépend du dispositif complémentaire que constitue le site du CNAP. Le Journal peut donc être considéré comme un premier seuil d'information, nécessitant la mobilisation d'une seconde archive, sur un support distinct.

2. L'injonction à contractualiser les relations artiste-structure

Il est annoncé dans le chapeau introduisant les « recommandations à l'usage des artistes et des résidences » qu'elles ont pour objet « d'attirer l'attention des artistes et des responsables de résidences sur un certain nombre d'écueils à éviter ». Or, dans les deux parties qui listent ces écueils, « Ce qu'il faut savoir : les pièges à éviter » et « quelques stipulations utiles à prévoir dans le contrat de résidence » (annexe I, 9), une inflexion sensible de cette promesse peut être repérée : si les artistes n'en sont pas les seuls

destinataires, toutes les recommandations leur sont adressées, ou du moins visent à les protéger contre les abus dont ils pourraient être les victimes. Ce parti pris, qui n'est pas explicité, consacre la DAP, responsable de la rédaction du document, et au-delà l'État, comme protecteurs des artistes, sans que jamais les risques d'opportunisme de la part des artistes en défaveur des lieux d'accueil ne soient mentionnés par ces discours.

En introduction de la partie « Recommandations à l'usage des artistes et des résidences », le chapeau rappelle que « les rapports entre artistes et résidences sont des rapports de droit privé ». L'action de prescription de l'État est donc, dans le cadre de ce guide du moins, restreinte : « les éléments qui sont présentés et analysés ici n'ont pas de valeur contractuelle ».

Étant donné ces deux caractéristiques, les formuler dans le guide a pour ambition d'éveiller la vigilance des artistes pour que ces derniers soient en mesure, lors des résidences, de faire appliquer, individuellement, le droit que l'État n'a pas les moyens de faire respecter systématiquement et collectivement. L'enjeu consiste donc à convaincre les artistes que leur liberté et leurs droits seront d'autant mieux respectés qu'ils s'appuieront sur la législation, et qu'ils auront consigné par écrit, donc contractualisé, les conditions de leur accueil : « *Nous ne saurions trop insister sur la nécessité de fixer de façon contractuelle ces rapports* ».

2.1. « Ce qu'il faut savoir »

Si l'ensemble des recommandations n'est pas signé, la première page précise que les aspects juridiques ont été traités par deux avocats au Barreau de Paris. Dans un premier temps, ces juristes se livrent à un travail de vulgarisation du droit. Il s'agit de ramener la diversité des situations potentiellement rencontrées au cours d'accueil en résidence à l'unicité des règles communes valant pour toute activité liée au travail artistique. L'ensemble de la partie « *ce qu'il faut savoir : les pièges à éviter* » est composée d'une série de paragraphes qui présentent un principe argumentatif relativement stable. La partie est composée de six sous-parties de longueur inégales intitulées *« L'artiste et ses relations avec la résidence », « l'artiste et ses œuvres », « l'artiste et les œuvres de la résidence », « l'artiste et la prévoyance », « l'artiste et les données personnelles »* et *« l'artiste et la résidence à l'étranger »*. Chacune de ces sous-parties se compose d'un nombre inégal de rubriques, dont nous pouvons citer les trois premières : « *l'investissement de l'artiste dans les projets de la résidence* », « *la subordination de l'artiste à la résidence* », « *l'adhésion de l'artiste à l'association-résidence* ».

Le principe de structuration retenu consiste donc à partir des situations réelles, telles que les artistes peuvent être amenés à les rencontrer individuellement, pour les problématiser dans un second temps dans les catégories du droit. Cette stratégie énonciative favorise la plupart du temps une entrée en matière qui prend la forme d'une simulation, dont voici quelques exemples : « *Les résidences reposent en règle générale sur…* », « *Certains contrats de résidence stipulent…* », « *Il arrive fréquemment que les contrats de résidence imposent… », « de nombreux contrats de résidence prévoient…* ».

Le constat étant établi, l'artiste peut se représenter le cas de figure correspondant. Le discours se borne alors à rappeler le droit, ce qui consiste la plupart du temps à restreindre la pertinence des règles en usages, voire à les contredire, au profit systématique de l'artiste : « *il ne faut pas que le temps consacré par l'artiste à ces opérations nuise à son activité* », « *Une telle adhésion ne doit pas être obligatoire* », « *Cependant, une telle clause semble ne pas pouvoir être invoquée à l'encontre de l'artiste…* », etc.

À défaut de pouvoir directement régenter le contenu des contrats, les termes des échanges, l'État fournit donc aux artistes les armes pour se défendre, individuellement, au cas par cas. Pour autant, l'énoncé de ces droits met en évidence l'écart entre ce qui concerne ce que l'on pourrait appeler la relation de travail, et ce qui relève des droits attachés aux œuvres, aux images, à la vente. Dans ces derniers cas, l'énoncé des droits fait une large référence au Code de la propriété intellectuelle[52] pour faire valoir le droit des artistes sur des questions aussi diverses que « *les œuvres créées en commun par deux ou plusieurs artistes* », « *la coproduction entre l'artiste et la résidence* », « *la participation de l'artiste à un catalogue ou un livre* », etc. La loi sur l'informatique, les fichiers et les libertés, ainsi que la directive européenne correspondante sont également citées en référence, à propos des bases de données généralement constituées par les résidences sur les artistes accueillis[53]. De même, dans le cas des échanges internationaux, l'artiste est encouragé à se référer au « *principe de traitement national* » contenu dans la Convention de Berne et dans la Convention Universelle, ou la Convention de Rome, que les pays de séjour sont susceptibles d'avoir signées. Enfin, d'autres textes de référence sont cités à l'appui des arguments, comme le guide « *123 questions-réponses sur le statut social, fiscal et juridique de l'artiste plasticien* », édité par la DAP dans la même collection que ce journal des résidences.

---

[52] (les articles invoqués sont les suivants : L111-4, L.113-2, L.113-3, L113-5, L121-1, L131-1, L131-3, L131-4, L211-1

[53] Il s'agit plus précisément de la Loi n°78-17 du 6 janvier 1978 et la directive européenne n°95/46 du 24 octobre 1995.

Cependant, toutes les situations que l'artiste pourra potentiellement rencontrer au cours d'une résidence ne sont pas également encadrées par le droit. Dès lors que les éventuels litiges concerneraient non pas l'œuvre ou sa documentation, mais la relation de travail elle-même, aucun texte juridique ne permet aux artistes de faire valoir leur droit. Dans ces cas, l'artiste doit se contenter d'une zone assez floue d'interprétation ressemblant plus à une règle « interprétative » qu'à une « règle prête à l'emploi » (Reynaud, 1997). Ainsi, l'un des articles rappelle que, malgré la fréquence de cette clause dans les contrats,

> *« la résidence n'a aucun droit d'exiger [le don d'une œuvre] de la part de l'artiste. Celui-ci demeure parfaitement libre de consentir un don (…) ou non ». Mais le même article reconnaît qu'« il semble qu'il existe un usage qui veut que l'artiste fasse don d'une œuvre à la résidence à la fin de son séjour ».*

Ici, aucun droit ne protège l'artiste contre une tradition face à laquelle les rédacteurs se contentent d'espérer qu'« *à tout le moins, le choix peut-il être fait d'un commun accord* ». Un autre article rappelle que :

> *« l'artiste doit veiller à ne pas se faire imposer d'impératifs de production déraisonnables, voire irréalistes. (…) Un rythme de production trop soutenu serait de nature à annihiler sa liberté créatrice ».*

Nous pouvons comprendre que les artistes ne sont pas les seuls énonciataires d'un tel article, et qu'il vise à appeler les responsables des résidences à mesurer leurs injonctions. Pour autant, un tel aspect, qui est évidemment central dans les modalités de travail de l'artiste, ne comprend pas plus d'indication, et laisse donc dans un rapport de force peu équilibré l'évaluation en situation de ce qui est ou non « *déraisonnable* », « *irréaliste* », « *trop soutenu* ». De la même façon il est rappelé qu' :

> *« il ne faut pas que le temps consacré par l'artiste [aux projets de la résidence] nuise à son activité créatrice. Si l'artiste peut légitimement être invité à donner de sa personne auprès du public (…), un tel engagement doit rester marginal ».*

Ce rappel met donc en balance des opérations qui peuvent être estimées en temps ou en investissement, avec l'activité créatrice qui ne dispose pour elle d'aucune unité de mesure. Nous pouvons là repérer une distinction entre des activités tangibles (les prestations annexes) et intangibles (le travail de création) qui prend un relief particulier pour un autre aspect, notre dernier exemple : « *la subordination de l'artiste à la résidence* ». La mise en évidence d'un lien de subordination permettrait de requalifier un contrat en contrat de travail, ce qui pourrait être invoqué dans deux cas fréquents : lorsque « *l'œuvre ou les œuvres doivent répondre à un thème spécifique ou s'inscrire dans un projet précis fixé par la*

résidence », et lorsque des « *prestations annexes* » sont demandées à l'artiste : « *la participation à des rencontres, débats, conférences, l'animation de stages ou d'ateliers* ». Or, si ce dernier cas peut aboutir à la conclusion d'un contrat de travail, le premier cas, ne concernant *que* le travail de l'artiste, a toutes les chances d'y échapper :

> *« Il est vraisemblable que la résidence rechigne à conclure un tel contrat qui lui impose de lourdes contraintes, notamment en termes de charges sociales. C'est pourquoi certains contrats de résidence prennent le soin de préciser que l'artiste a conscience qu'il n'a pas la qualité de salarié et que le contrat qu'il signe ne lui ouvre aucun droit à la sécurité sociale, au chômage, à la retraite… »*

La fragilité du statut des travailleurs engagés dans une logique de partenariat, est dans le cas de l'accueil en résidence de plasticiens, renforcé par l'incorporation de leurs droits dans l'œuvre. Le recours au droit n'est possible, nous le voyons, qu'en ce qui concerne les œuvres elles-mêmes, tandis que la majorité de la relation construite échappe à cette normalisation, et repose sur une interprétation spécifique à chaque situation, à laquelle l'artiste devra procéder. Dès lors que l'engagement ne concerne pas l'œuvre, comme dans le cas d'une commande, mais le temps de travail lui-même, il n'y a que les prestations annexes sur lesquelles peuvent reposer les éventuels droits des artistes. Dans les deux cas, ce n'est que par une prestation tangible (exposition, vente ou médiation) que l'accueil en résidence sort d'une logique de défraiement, de paiements d'honoraires reliés pour la plupart à l'achat de matériel ou aux frais de déplacement, ne constituant *in fine* qu'une rémunération en nature.

2.2. « Quelques stipulations utiles »

Le texte intitulé « *quelques stipulations utiles à prévoir dans le contrat de résidence* », qui comporte douze points traitant chacun d'un aspect de la relation à venir repose *a priori*, malgré la séparation en deux textes différents, sur le même principe. Ainsi, le point 2 sur la rémunération, précise à l'artiste qu'elle « *varie considérablement d'une résidence à l'autre* », mais qu'il « *peut avantageusement essayer de négocier que ses prestations dans le cadre de rencontres, débats et stages ou ateliers soient rémunérés* ». Nous retrouvons ici le principe selon lequel la sollicitation de l'artiste pour des prestations annexes est une ressource mobilisable pour financer son travail de vocation. Mais cette partie a pour vocation de convaincre l'artiste qu'il pourra d'autant plus faire valoir des droits et des rémunérations avantageuses, qu'ils auront été prédéterminés en amont de l'accueil en résidence. Le contrat, que les

rédacteurs supposent négociable – ce qui est souvent démenti dans la réalité, ces documents étant souvent standardisés – est l'un des appareillages les plus fréquents dans l'institution d'un programme de résidence. Or cet objet conventionnel suppose de fait, et la façon dont l'État le mobilise au profit des artistes le montre clairement, une prédétermination des états à venir. Prenons deux exemples. Dans le point 1, les rédacteurs conseillent de stipuler « *précisément les risques couverts par les polices d'assurance* » de l'artiste ou de la résidence, et s'ils ne peuvent être identifiés, de reproduire dans le contrat l'engagement de la résidence à souscrire à une assurance complémentaire. Concernant les prestations annexes, le quatrième point incite à ce qu'« *une liste exhaustive des manifestations auxquelles l'artiste est conduit à participer [soit] établie* », ainsi que leurs dates, « *si possible fixées dès la signature du contrat* ». Mais cette détermination précise n'est pas tant énoncée pour contraindre l'artiste que pour limiter tout « *abus de la part de la résidence* ». Ces prestations sont en effet clairement présentées comme contraires à l'intérêt de l'artiste. Ainsi, il est mentionné que

> *« dans tous les cas, la participation de l'artiste à ces manifestations ne saurait nuire aux conditions de sa création. Dans le cas contraire, si l'artiste consacre à ces prestations un temps et une énergie telle que sa création en souffre, il devrait pouvoir être spécialement rémunéré, au besoin, dans le cadre d'un contrat de travail (…) ».*

La notion de « temps effectif de présence » est également mobilisée, afin de fixer par avance « les dates auxquelles l'artiste pourra retourner chez lui et/ou les périodes où il est censé demeurer au sein de la résidence sans discontinuité ». L'exposition dite « de fin de résidence », est présentée comme le « point d'orgue du séjour ». Il est rappelé qu'elle a pour objectif « outre la présentation au public du travail accompli par l'artiste pendant son séjour (…) de lui fournir l'occasion de vendre ses œuvres ». À propos de cette exposition, l'auteur note que « les contrats sont en général peu loquaces sur cet événement », alors qu' « il est susceptible d'être le théâtre de nombreux imprévus plus ou moins dommageables ». L'objectif du contrat est alors de prévoir « aussi précisément que prévu, les modalités qui l'entourent ». Sont d'abord énumérés le lieu et la date. Si le premier ne peut être fixé, il faut au moins prévoir qui se charge de le trouver. Quant à la date définitive, elle doit être arrêtée « dès que possible, et en tout état de cause dans un délai raisonnable eu égard aux impératifs de création subis par l'artiste ».

Ainsi, si l'État se présente dans ce document comme un protecteur de l'art et des artistes, les informations et les conseils proposés révèlent un vide juridique concernant le travail

de création proprement dit. Ce n'est que sur le versant de la diffusion d'œuvres existantes, ou des activités para-artistiques d'animation, que le Droit peut avoir une prise. Au-delà de ce constat, l'injonction à contractualiser les relations entre artistes et partenaires de travail est très explicite dans ce discours. L'état encourage fermement les artistes à négocier par avance les termes et les modalités de leur travail au sein de la structure. Mais alors que dans d'autres disciplines, ont été mises en place des conventions-types (danse, théâtre et musique), dans le domaine des arts plastiques, les clauses du partenariat sont renvoyées à une négociation au cas par cas. La diversité des prises en charge du temps de travail de l'artiste plasticien semble donc résister à une mise en équivalence juridique des accueils, qui constituerait en quelque sorte l'aboutissement du processus de normalisation du partenariat.

3. L'*esprit* des résidences en 2003

L'introduction, non signée, et le texte final, signé par un Conseiller Arts Plastiques d'une DRAC, mettent bien en évidence le « nouvel esprit des résidences » non sans faire preuve d'un certain pragmatisme.

Lorsque paraît ce guide, le paysage des résidences en France s'est considérablement développé. La part progressive des budgets des municipalités et des conseils régionaux principalement, dans le secteur des arts plastiques, ainsi que les nombreuses associations et le nombre toujours croissant d'artistes sortis des écoles, peut expliquer le passage des 40 résidences répertoriées en 1992 aux 140 de 2003. Nombre d'entre elles sont l'initiative de petites associations, de collectifs d'artistes ou de municipalités. Dès lors l'État, s'il cherche toujours en publiant un guide, à normaliser les pratiques, à préconiser certaines pratiques plutôt que d'autres, ne peut qu'accompagner les nouvelles pratiques associées aux résidences telles qu'elles se sont manifestées sur le terrain.

3.1. L'introduction du Journal

L'ensemble du discours de l'État dans ce document pourrait être saisi une première fois dans la tentative de définition des résidences proposée dans l'introduction (annexe I, 7) :

> *« Idéalement, une résidence est un lieu qui accueille un ou plusieurs artistes pour que celui-ci ou ceux-ci effectuent un travail de recherche ou de création, sans qu'il y ait obligation de résultat, et la création sera*

facilitée grâce à la mise à disposition d'un lieu de vie et de création de moyens financiers, techniques et humains. Sur le terrain, cet idéal est très souvent bousculé et les conditions de résidences sont multiples, différentes et inégales quant à l'aide et au soutien apportés aux artistes dans ce cadre-là. ».

L'usage des caractères gras dans le corps du texte par les rédacteurs souligne la volonté normalisatrice de l'État : « *l'idéal* » serait de développer l'accueil en résidence en consacrant la posture de l'artiste non-soumis à une clause d'achèvement, mais étant donné la façon dont les résidences se sont développées, le but du guide sera de prendre en compte l'ensemble des situations, en cherchant à protéger au mieux l'intérêt des artistes.

L'introduction donne un premier exemple du glissement entre deux modes de justification du soutien public à cette forme d'organisation du travail de l'artiste. Son opérativité repose sur la conversion du temps de travail de l'artiste en un support d'échange et de rencontres avec l'espace social qui l'entoure. Ainsi, l'introduction débute, classiquement, par une description de la résidence en tant qu'outil au service des artistes :

« Disposer d'un lieu pour travailler, lieu de réflexion pour favoriser recherche et création, est l'une des nécessités pour que les artistes puissent développer leur travail. »

Cette description saisit donc les résidences à partir de la logique des artistes, reconnus dans leur autonomie et dans leur aspiration à se consacrer à leur travail personnel :

« Cette proposition [les résidences] dans de nombreux cas répond à une envie spécifique très forte de l'artiste de s'investir pour une période plus ou moins longue dans un projet ».

Quelques lignes plus loin, ce goût des artistes pour les résidences est réaffirmé, mais avec un glissement du besoin de travailler à l'envie d' « échanger » :

« Ce développement est certainement dû à la facilité de création d'une résidence, mais aussi à l'attrait des artistes pour ce type d'échange avec une institution, une association, une initiative privée ».

L'introduction de l'idée d'un échange indique donc qu'il ne s'agit pas d'une aide à sens unique, mais que l'artiste aurait quelque chose à apporter à l'institution qui lui accorde son soutien. Enfin, un peu plus loin, la résidence est saisie selon une seconde rationalité, celle des responsables du monde politique ou culturel, qui décident d'organiser un tel outil à des fins d'utilité publique :

« Les collectivités territoriales, les associations, les fondations qui offrent des résidences trouvent dans l'accueil d'un ou plusieurs artistes (…) le moyen de valoriser l'image de la ville, du territoire, de permettre un meilleur échange entre les habitants et le travail réalisé par l'artiste ».

Une même forme d'intervention pour deux logiques différentes, sinon opposées : d'un côté, le travail, la réflexion, la « *recherche et création* » situent l'artiste dans une posture d'expérimentation de nouvelles formes et concepts que l'on ne peut soutenir qu'en prenant un pari sur l'avenir (ces formes en gestation pourraient être les chefs-d'œuvre reconnus demain par les critiques, les conservateurs et le marché de l'art). De l'autre, l'utilisation de l'art pour valoriser l'image d'une ville ou d'un territoire, ou pour favoriser l'appropriation des formes innovantes de l'art par un public large, au prix d'un travail conséquent de médiation, de commentaire, de vulgarisation. Or la tension entre ces deux descriptions sous laquelle l'objet résidence est saisi, est court-circuitée par la capacité supposée des résidences à tirer un profit sans délais de la présence de l'artiste au travail, en créant une relation immédiate non pas d'un public et d'une œuvre, mais d'une population et d'un artiste :

> *« [Les artistes] peuvent investir des lieux inhabituels pour aller à la rencontre de nouveaux publics, au sein même de leur cadre de vie : hôpitaux, banlieues, monde rural, industrie,… L'immersion dans ces lieux permet la mise en œuvre d'une démarche, d'une recherche toujours en relation avec le contexte, de rencontrer des techniciens, des ouvriers, des enseignants,… (…) Cette approche forcément distanciée représente une ouverture humaine et sociale riche, l'artiste s'investit dans un monde ouvert vers l'autre par ses interventions, la mise en débat, la présentation de son œuvre. »*

« *Investir des lieux inhabituels* », « *l'immersion dans ces lieux* », « *l'artiste s'investit dans un monde ouvert vers l'autre* »… Voilà donc la promesse réalisée par l'accueil en résidence permettant à l' « échange » d'être équitable : puisque les « nouveaux publics » éprouvent toutes les difficultés à se ruer vers l'art et à pousser les portes des centres d'art et des FRAC, alors, ce sont les artistes qui vont à eux, par une immersion « *au sein même de leur cadre de vie* », poussant les portes des hôpitaux, du monde rural, s'adressant autant aux ouvriers qu'aux enseignants.

Le discours de la DAP consiste donc en un véritable plaidoyer pour les résidences, reposant sur l'idéal d'une rencontre immédiate entre l'artiste et les populations les plus éloignées de l'art le plus innovant. La volonté d'apporter l'art vivant au plus près des populations sur tout le territoire n'a rien de neuf, et l'on pourrait trouver des formules très semblables dans les discours d'accompagnement des Maisons de la Culture dans les années soixante. Les lignées de l'animation culturelle et de la commande publique, qui ne semblaient pas avoir inspiré les premiers discours de l'État (cf guide de 1992), prennent une place déterminante en 2003.

Cependant, de nouveaux accents redonnent ici quelque vigueur à ces discours. Tout d'abord, contrairement aux expériences passées, ce plaidoyer s'applique désormais à une forme d'intervention portée par une diversité d'acteurs locaux, sans que l'État ne soit et ne se positionne comme leur instigateur (le même mouvement de décentralisation avait été observé pour la commande publique). De plus ce ne sont pas les œuvres qui sont au centre de la conversion du public, mais les artistes eux-mêmes. Enfin la formule condensée « *une recherche toujours en relation avec le contexte* » réaffirme le primat accordé à l'artiste reconnu dans sa démarche d'expérimentation et de création « pure ». C'est ainsi le spectre de l'artiste réduit aux fonctions d'animateur, tel qu'il se manifestait dans les tentatives de démocraties culturelles des années soixante-dix, qui est ici éloigné.

3.2. « Un artiste, un élu et le public s'en vont en résidence »

L'article final de Stéphane Doré, Conseiller Arts plastique de la région Centre nous donne un bon exemple de cette gageure supposée réalisée par les résidences (annexe I, 11). L'avant-dernière page du Journal, à la suite de la liste des résidences, lui est entièrement dédiée. Il consacre la reconnaissance, par la DAP, de ce nouvel idéal des résidences. En délégant la parole, et les conclusions du guide, à ce conseiller, membre d'une DRAC typique des territoires extérieurs aux grands centres artistiques français, la DAP reconnaît implicitement que c'est au plus près du terrain, des contextes d'émergence, que la « vérité » des résidences peut le mieux être cernée. Par rapport au mode de production spécifique du savoir dont résulte ce guide (les résidences présentées et analysées ont été signalées par les Conseillers Arts plastiques des différentes DRAC), cette délégation a aussi une valeur métonymique, le discours au niveau national n'étant que la synthèse de compétences situées.

Le titre de l'article explicite clairement la promesse supposée réalisée par l'accueil en résidence : dans « *Un artiste, un élu et le public s'en vont en résidence* », il serait donc question d'une vision consensuelle d'une culture où tout conflit sur la légitimité du « *mécénat caché* » (Urfalino, 1989) des politiques de soutien à la création serait nulle et non avenue. Plus précisément, deux jugements définitifs encadrant le développement des arguments de l'auteur, permettent de circonscrire la double injonction que les résidences semblent concilier :

> *« La résidence est un merveilleux outil de sensibilisation à l'art contemporain et de prise de conscience de l'identité d'un territoire habité »*

« La résidence est un outil de soutien direct à la création, car elle crée des conditions favorables à sa mise en œuvre, certes temporaires »

Le parallélisme des deux constructions rend plus frappant qu'ailleurs ce que cette réussite attribuée aux résidences peut avoir de « *merveilleux* ». Là où quatre décennies de politiques publiques de la culture avaient échoué, elle parvient à réunir la légitimité artistique et la légitimité populaire dans un même « outil » politique. Ce double horizon est construit, comme dans l'introduction générale, par une double description de l'accueil en résidence, décrivant les deux rationalités qui convergent dans un même projet. D'un côté donc la logique de *« celui qui invite » :*

« Ce dernier espère que, durant cette période, où l'artiste s'engage à être présent, se crée un moment de création potentiellement riche au cœur de rencontres avec des personnes diverses. Sorte de tissage de publics, d'idées, de réflexions nourri d'un temps de création fort »,

de l'autre côté, la logique de l'artiste :

« Prosaïquement, la difficulté pour de jeunes artistes de s'installer, de disposer d'un atelier et de ressources pour se consacrer à leur travail explique qu'ils trouvent dans le mode de la résidence de création un moyen d'agir. (…) Ils tissent des rencontres, s'y confrontent et découvrent des réseaux de connaissances qui, pour certains, peuvent, par la suite, les soutenir ».

Comme dans l'introduction, on peut identifier dans ce discours la nouvelle vulgate des résidences qui sert tout à la fois à les décrire et les justifier. Se consacrer à un travail et « *tisser* » des liens ne sont plus deux segments distincts de l'action publique de la culture (soutenir directement le travail de création ou indirectement, par la mise en place, en aval de la création, de postes de médiateurs et d'enseignant pour financer la production en amont).

Cependant, l'auteur, afin de consacrer son article à la défense de ce modèle, est amené à restreindre sa démonstration à un type de résidence bien particulier. Il délimite ainsi explicitement le domaine de pertinence de ce type de discours de justification là où l'introduction générale, comme bon nombre d'autres textes, présuppose une validité générale. En effet, le début de l'article consiste à proposer une typologie des résidences. Pour l'auteur, il existe trois types de résidences :

« la résidence-atelier, dans laquelle l'artiste dispose d'un atelier pour travailler qu'il loue à prix modique sans aucune autre contrepartie que son loyer », « la résidence de production au cours de laquelle, l'artiste réalise sur place, dans un temps relativement court, des œuvres pour un objet précis, exposition, événement (…) » et la « résidence de création pour laquelle l'artiste est invité par une personne publique ou privée,

pour venir travailler un temps suffisamment long, afin que se tissent des rencontres sur le territoire de la résidence ».

On pourrait discuter du fondement hétéroclite de ces catégories, comme de l'étanchéité de leurs frontières, en s'interrogeant sur leur maigre capacité à rendre compte des différentes configurations existantes. Mais cette partition ne sert pas tant à l'auteur à produire un discours représentatif de la réalité de terrain, qu'à construire un modèle normatif de ce qu'il considère comme le modèle de résidence le plus abouti :

« Au-delà de la simple idée de venir dans un lieu pour s'y installer et y travailler un temps, la résidence de création comporte une dimension qui induit une interaction avec le territoire et ses habitants ».

« Une résidence seule, sans relations avec des acteurs ou des structures, sans un travail autour, risque vite de s'atrophier ».

L'accueil en résidence donne donc des prises à une vision irénique du soutien public aux artistes, mais au prix d'un travail normatif considérable, puisqu'il nécessite de tenir à l'écart des structures permettant à l'artiste de travailler dans un lieu *« sans un travail autour »* (sous-entendu, sans contextualisation et médiation auprès de différentes catégories de publics). À l'inverse du discours tenu en 1992, prônant des accueils en ateliers préservés de la pression du public, le modèle de résidence que construit l'auteur dans une vision généralisante, ne s'appuiera que sur la troisième voie, la résidence dite de création.

Cette astuce argumentative révèle en creux la difficulté persistante à justifier d'une aide à la création qui n'aurait de finalité que pour l'artiste et sa carrière. Ce qui explique l'intérêt des collectivités et de structures fort hétérogènes dans l'accueil d'artistes, est aussi ce qui explique ce principe argumentatif : le financement du travail d'un artiste dans un lieu pour une période donnée peut revêtir les habits d'un service public d'autant plus facilement qu'il répond sans délais à une demande sociale. Nous retrouvons là une parade au point sur lequel s'est toujours focalisée la critique de la politique publique de la culture, en tant qu'elle soutient la création contemporaine qui n'aura au mieux, une reconnaissance populaire qu'après un temps qui peut être très long. La « *résidence-atelier* », pourrait ainsi tomber sous le coup de la critique d'un financement sans évaluation possible. De même les « *résidences de production* » aboutissent certes à une exposition, un événement, mais sans qu'il n'y ait d'illusion sur le fait que seule une frange très restreinte du public et des pairs en soient les vrais destinataires.

Ainsi, le discours peut se construire en évacuant la figure d'un artiste ayant la *« simple idée »* de venir dans le lieu pour *« y travailler un temps »,* au profit d'une nouvelle figure de

l'artiste, s'inscrivant et intervenant dans un territoire, à l'image de cet artiste, que l'auteur érige en exemple :

> *« L'artiste, lorsqu'il parcourt la ville, s'insinue dans les bars, discute, sollicite tel agent de la ville, se voit inviter, invite lui-même dans son atelier, construit son intervention ».*

Le résident idéal n'expose donc plus des œuvres, il :

> *« inscrit sa présence, mais plus encore son travail dans un champ familier au public qui perd ses appréhensions, ses raideurs et ses rejets vis-à-vis de l'art contemporain. ».*

Ainsi, les rejets du public disparaissent, et sa relation à l'art contemporain peut se construire :

> *« À la différence d'une action de diffusion, qui place le public devant une présentation d'œuvres dans des conditions spécifiques d'exposition, lors d'une résidence, le public est le plus souvent partie prenante de la formation de l'œuvre. »*

L'optimisme de Stéphane Doré est toutefois modéré par une mise en garde : « *une telle alchimie* » n'est pas automatique, mais nécessite de bonnes conditions d'accueil de l'artiste, un important « *travail de sensibilisation* » et, avant tout, « *suppose une analyse fine des contextes et une capacité d'adaptation et d'écoute permanente* ». Ces propos manifestent un élargissement des compétences attendues de la part des artistes résidents, qui ne doivent pas espérer être accueillis « *sans relation avec des acteurs ou des structures* ». Mais dès lors que ces conventions sont partagées par les artistes et les « *invitants* », le miracle de cette nouvelle démocratisation peut se réaliser :

> *« Les élus l'observent, leurs administrés les plus inattendus assistent à la manifestation organisée en fin de résidence. Certains s'empresseront de dire que ce public vient pour la rencontre qu'il a eue avec l'artiste, non pour l'œuvre réalisée. C'est faire peu de cas du travail d'explication que les artistes mènent, non pas pour prêcher l'art contemporain, mais pour se faire comprendre. Cette sensibilisation à l'art contemporain résulte du simple fait que l'artiste parle de lui. »*

L'image de cette rencontre rappelle les interrogations soulevées onze ans plus tôt par François Barré et Jean Digne dans le premier guide étudié. Nous nous rappelons que ces deux auteurs évoquaient *« le danger d'un désengagement »* dès lors qu'

> *« accueillir des artistes en résidence peut conduire à privilégier les aspects de la communication au détriment de la relation à l'œuvre. Le regard alors sur l'artiste deviendrait plus important que celui porté sur l'œuvre » (annexe I, 1).*

Cet argument est balayé par la mise en valeur de la parole de l'artiste pédagogue, son *« travail d'explication »*. L'éviction de la *« relation à l'œuvre »* semble donc consommée et admise, la manifestation trouvant sa justification dans le processus de sensibilisation qui s'y réalise, le discours sur l'art contemporain ayant délaissé le dogme pontifiant (« *prêcher* ») au profit d'une vulgarisation empathique (« *faire comprendre* »).

C'est la notion d'œuvre elle-même, au final, qui semble retravaillée par ce nouvel esprit des résidences. Les deux auteurs du guide de 1991 s'inquiétaient de ce que le public risquait d'accepter

> *« difficilement de ne pas voir se concrétiser le "résultat" du séjour. L'institution doit donc pouvoir admettre et "faire admettre" que le séjour puisse ne pas donner lieu à la production d'une œuvre, que le travail de l'artiste n'est pas toujours visible » (annexe I, 1)..*

Mais cette réserve était attachée à une conception de l'œuvre comme finalité d'un travail autonome de l'artiste, qui n'a plus de pertinence dès lors que les attentes d'un accueil en résidence exonèrent les artistes d'aboutir à un résultat, au profit de processus destinés à *« révéler un ou plusieurs aspects du territoire »* ou *« tisser avec ses composantes »*. L'exemple d'une photographe choisie par l'auteur pour illustrer ce principe est symptomatique :

> *« Elle a visité les maisons de retraite, non pour faire des portraits, mais pour se focaliser sur des détails, qui étaient comme autant de signes révélateurs de la dureté de la fin de vie, mais aussi de l'incroyable énergie de vie des vieux ».*

L'idée qu'un photographe fait des portraits est ici disqualifiée, le portrait renvoyant à un genre académique. L'œuvre, ou plutôt le *« travail »* de l'artiste appelle une posture de réception visant à le décrypter, le décoder (« *signes révélateurs* ») à partir d'une grille de lecture guidée non par les conventions spécifiques au monde de l'art mais par une prise en compte du contexte d'immersion :

> *« le regard que l'artiste porte, modifie les approches et participe de cette meilleure compréhension de ce qui identifie le territoire. Ce n'est que par touche successives que se définit l'identité mouvante d'un territoire et que les habitants s'en nourrissent ».*

***

Ainsi, cet article, de même que le texte d'introduction, dessinent un esprit des résidences clairement distinct de celui dégagé en 1992. S'il est rappelé que le bénéfice de l'accueil en résidence doit revenir au travail de création et de recherche des artistes (« *car elle crée des*

conditions favorables à sa mise en œuvre »), c'est sur une valorisation extérieure que ce mécénat trouve le mieux à se justifier et qu'il est défendu. D'une part, l'aide directe aux artistes n'est pas considérée indépendamment d'une volonté de prosélytisme guidant depuis toujours le principe de démocratisation, « impliquant la conversion de l'ensemble d'une société à l'appréciation des œuvres consacrées ou en voie de l'être » (Moulin, 1997 : 90). Mais de façon plus spécifique, il semble que les politiques publiques d'aide à la création trouvent dans l'accueil en résidence un moyen de justifier leur action de mécénat sur un système de valeurs issues de la démocratie culturelle. Il ne s'agit pas ici du principe de *« révision des hiérarchies artistiques établies »* selon un relativisme égalitariste, s'attaquant aux privilèges de la culture savante. Nous avons vu au contraire que l'artiste est toujours consacré dans sa posture singulière et cardinale. Mais c'est le second principe de la démocratie culturelle, telle que la définit R. Moulin, qui nous semble ici fournir un fondement à la justification du mécénat : le principe de *«* réhabilitation des cultures spécifiques à des groupes sociaux infra ou extra-nationaux », qui :

> « s'attache à revitaliser les rites, coutumes, savoirs et savoir-faire, les formes collectives d'expression symbolique qui ont pour enjeu la construction ou la reconstruction, des identités socioculturelles (culture populaire, ouvrière ou rurale ; cultures minoritaires, ethniques, régionales ou locales ; cultures de groupes, femmes, jeunes, quart-monde, etc.) » (Moulin, 1997 : 91)

Conclusion de la première partie

Cette analyse montre en premier lieu qu'au cours d'une décennie, la forme résidence est montée en généralité et s'est objectivée comme une forme suffisamment routinisée pour être désormais pleinement distincte de l'atelier, et constituer une forme d'intervention publique à part entière.

Cette institution des résidences s'est accompagnée d'un repositionnement du discours de l'État, abandonnant la reconnaissance de l'autonomie de l'artiste au profit d'une logique plus poreuse aux contraintes extérieures. La lignée de l'atelier, très présente dans le discours de 1992, se voit concurrencée en 2003 par les lignées de la commande publique et de l'animation. Le guide de 1992 témoignait en effet d'une volonté d'affirmation du principe de l'excellence artistique et de l'autonomie du créateur comme seul horizon de justification, dans une logique de mécénat caché. Le guide de 2003, en revanche, révèle un repositionnement de l'État, eu égard au développement spécifique des résidences qu'il n'a qu'en partie contrôlé, reposant sur un horizon élargi de justification ; le temps de travail de l'artiste est devenu l'élément d'une relation de partenariat plus large qui lui permet d'acquérir un nouveau statut, et une valeur d'échange accrue.

Les guides analysés rélèvent une entreprise de codification et de normalisation de la forme résidence, qui ne suit pas une logique linéaire. Mais le modèle de 2003 a-t-il remplacé celui de 1992 dans la mise en oeuvre des relations de partenariat entre artistes et structures d'accueil ? Ne doit-on plutôt faire l'hypothèse de l'existence d'une sorte de tension entre ces deux esprits ? Une analyse de terrain s'avère nécessaire pour déterminer ce qui, dans ces discours de légitimation ou d'objectivation des résidences, a pu s'inspirer et/ou contribuer à influer sur les pratiques réelles des acteurs en situation.

Mais au-delà de ces considérations, l'analyse de ces documents révèle clairement la difficulté de légitimer un soutien public au processus créatif, et la nécessaire question des finalités et partant, d'une anticipation des résultats.

Revenons au principe d'incertitude du travail artistique tel que PM Menger le définit. L'auteur explique que :

> « le résultat n'est pas prédéterminé par la visée d'une fin univoque, qu'il eut été possible de spécifier conceptuellement dès l'origine et qui eût rendu l'acte de création purement fonctionnel, puisqu'ordonné en tous ses instants par la représentation complète du but. La

> propriété de l'acte créateur est celle d'un acte téléologiquement orienté, mais point strictement organisable ni évaluable selon le schème fonctionnellement optimisateur de la recherche systématique d'une adéquation testable et mesurable entre une fin complètement déterminée et des moyens » (Menger, 2009 : 461).

Nous avons vu que, dès le départ, la politique de soutien aux arts plastiques mise en place par l'État a cherché à mettre en forme la production du travail, dans une autonomie maximum des artistes, prenant en compte, et plus encore affirmant, la nécessaire incertitude de l'acte de création, de sorte que le créateur soit protégé d'une évaluation immédiate des moyens qui lui sont alloués en fonction des résultats auxquels il pourrait parvenir. Mais pour que sa définition de l'incertitude permette de définir convenablement les pratiques contemporaines, P.M. Menger prend soin d'écarter en amont de sa définition,

> « les cas où l'acte créateur est soumis à un cahier des charges contraignant et suffisamment étroit pour limiter à peu de choses l'initiative de l'artiste : ces cas sont très minoritaires depuis que la défonctionnalisation de l'art et la valeur d'originalité esthétique d'une part, et les moyens (juridiques, socioprofessionnels) du contrôle par l'artiste de son autonomie créatrice ont prévalu. » (Menger, 2009 : 460)

Or, au vu de l'évolution de l'esprit des résidences, il est possible de s'interroger sur le maintien du contrôle de cette autonomie créatrice de l'artiste, que ce soit par l'artiste lui-même ou par la l'État. Dès lors que les modes de partenariat dans lesquels l'artiste s'engage, intègrent son activité dans une forme contractuelle élargie qui, sans tomber directement dans le modèle fonctionnel décrit par S. Dubin, inscrit son travail dans un programme d'activités plus large, le travail acquiert une valeur d'échange. Or cette forme d'échange a ceci de spécifique que les moyens juridiques et socioprofessionnels de contrôle à disposition de l'artiste seront d'autant plus grands que des œuvres seront réalisées, que des expositions, des ventes ou des archives en seront constituées, ou encore qu'il développera des compétences secondaires d'animation ou de pédagogie. Certes, l'œuvre n'est plus porteuse d'une fonctionnalité mais c'est le temps de travail lui-même qui en incombe. Il s'agit alors de se demander dans quelle mesure un dispositif tel l'accueil en résidence peut éviter une programmation de ce qui, dans le travail artistique, correspond à sa part la plus imprévisible.

De telles mises en forme du partenariat ne signifient-elles pas, en fin de compte, la nécessaire réduction de l'incertitude, et donc une redéfinition fondamentale du processus créatif ? C'est ce que nous tenterons de questionner, dans la deuxième partie de la thèse,

à partir d'un dispositif énonciatif largement répandu au sein des structures d'accueil en résidence, et qui constitue un outil particulièrement radical de planification : l'appel à résidence.

Deuxième partie :
Programmer l'incertitude

Introduction de la deuxième partie

La première partie de la thèse nous a permis de montrer la prise en compte progressive, par les politiques culturelles, du travail de l'artiste. Or, le soutien public à ce segment invisible de l'activité de l'artiste se trouve confronté à la nécessité de gérer une incertitude portant non plus « seulement » sur la valeur de l'œuvre produite, mais sur le développement pris par le processus de création et l'existence même d'un résultat au terme d'une période de travail donnée. L'action publique peut-elle admettre un tel principe rendant caduque l'assurance de garantir à son soutien un résultat tangible ?

Le deuxième chapitre nous a permis de montrer, à partir de l'étude du discours produit par la DAP sur l'accueil en résidence, que la question du soutien du travail de l'artiste a bien été prise en charge par un discours d'ensemble qui s'est construit en réaménageant des lignées plus anciennes. L'étude comparée des deux guides a montré une divergence entre deux *esprits* des résidences, autour d'une vision d'excellence et de protection de l'artiste d'un côté, et autour d'un vision plus ouverte à la démocratisation culturelle (dans son versant prosélyte) et à la démocratie culturelle (en tant que valorisation des territoires) de l'autre. Or, si un principe d'incertitude est fermement ancré au premier esprit, allant de pair avec une représentation consacrant l'artistes novateur, il se trouve, dans le second, réduit à sa portion congrue, à la faveur d'une relation de partenariat mise en forme autour d'objectifs partagés. Si l'on suit L. Thévenot, c'est d'ailleurs le principe fondamental de l'investissement dans des formes de procédures stables et à validité élargie, que de reposer sur un

> « principe de réduction de l'espace des possibles [...], corrélative d'un accroissement de la prédictibilité des états à venir » (Thévenot, 1985 : 28).

La mise en forme du partenariat des artistes et des structures dans les dispositifs d'accueil en résidence devrait donc s'accompagner d'une logique de programmation ou de planification des activités. Comment un partenariat avec un artiste pourrait-il être planifié, sans contredire directement le principe d'incertitude sur lequel se fonde le travail des artistes ? L'objectivation du partenariat induit-elle nécessairement une réduction de l'incertitude sur le cours et l'issue du travail de l'artiste, et donc est-elle nécessairement contradictoire avec le principe du travail de création ?

Dans les deuxième et troisième parties, nous prendrons progressivement nos distances avec cette hypothèse, en resserrant l'analyse autour de ce que nous appellerons, à la suite de I. Clouteau, les « médiations de production » (Clouteau, 2008). Les médiations de production peuvent être définies comme l'ensemble des supports et situations de communication servant à organiser les relations entre les artistes et les professionnels contribuant avec eux à la réalisation des œuvres, en amont de leur diffusion. Ces professionnels peuvent être les régisseurs, les directeurs artistiques, les techniciens, les commissaires, les critiques, d'autres artistes, des amateurs participants à l'œuvre, etc. Tous préparent puis accompagnent leur partenariat avec les artistes, en s'appuyant sur un certain nombre de documents, de supports technosémiotiques plus ou moins complexes (contrats, mails, fiches techniques, photographies, dossiers artistiques, projets, etc.). Dans le cas de l'accueil en résidence, nous montrerons que ces médiations ne sont pas seulement destinées à préparer la présentation publique des oeuvres. Avec cette expression, nous désignerons donc, plus largement, l'ensemble des pratiques communicationnelles nécessaires pour permettre, non seulement d'aboutir à une œuvre, mais aussi de convenir des différents aspects qui organisent toute la variété des activités de l'artiste en résidence.

Dans cette deuxième partie de la thèse tout d'abord, nous nous intéresserons à des dispositifs communicationnels qui constituent des supports d'objectivation du partenariat entre artistes et structures : les « appels à résidence », pour voir dans quelle mesure ils contredisent l'indétermination du travail à venir.

Le chapitre trois s'attache à décrire et qualifier les appels à résidence, en resituant ces documents dans la chaîne des médiations de production. L'objectivation des relations entre artistes et structures est construite, en premier lieu, par une procéduralisation de la phase de sélection des artistes, dont l'appel constitue l'amorce.

Dans le chapitre quatre, nous verrons pourtant que toutes les structures ne mobilisent pas l'appel à candidature dans une même logique de prédétermination du travail attendu de l'artiste pendant son accueil. Nous chercherons à comprendre pourquoi un tel dispositif de sémiotisation du partenariat entre artistes et structures (codification des ressources, des compétences et des procédures) n'induit pas nécessairement une réduction de l'incertitude sur le cours et l'issue du travail.

Chapitre 3 :
Objectivation du partenariat entre artiste et structure

I. Choix du terrain et construction du corpus d'analyse

1. Choix du support d'analyse

Pour mettre à l'épreuve le lien entre mise en forme fortement objectivée du partenariat artiste/structure et réduction de l'incertitude sur le cours et l'issue du travail, nous avons choisi de procéder à une analyse synchronique d'une même forme éditoriale de médiation de production : l'appel à résidence. Le choix de ce document se justifie, comme nous allons le voir, par les principes généraux que nous nous sommes fixés pour répondre aux objectifs de la partie.

Nous avons, en premier lieu, cherché à identifier des lieux d'objectivation du partenariat, et avons donc privilégié les formes écrites d'inscription des règles, tout en privilégiant des documents largement utilisés par l'ensemble des acteurs, afin de ne pas, dès le départ, construire nos résultats sur des pratiques ne relevant que d'une communauté d'écriture spécifique ou localisée. Nous avons, de plus, recherché un type de document où les énoncés comportent une dimension performative dans la façon dont peut se sceller le partenariat entre artistes et partenaires. En effet, tout document écrit peut ne pas posséder une force de prescription dans l'action. Ainsi, les documents utilisés *a posteriori* par les structures pour rendre compte d'un accueil en résidence (bilans d'activités, « carnet de bord » de la résidence, bilans comptables, pages de présentation des anciens résidents sur le site Internet institutionnel) sont quelques-unes des écritures dont on ne peut pas garantir qu'elles jouent un rôle direct dans une relation de travail. Nous avons donc privilégié les documents engagés dans l'action, correspondant à la notion de « documents pour l'action » (Guyot Peyrelong, 2006), en tant qu'appui autour et par l'intermédiaire desquels les partenariats se construisent.

Nous avons répéré, sur la base de ces principes, deux corpus potentiels. Le premier est constitué des appels à résidence, que l'on trouve principalement sur le site Internet des structures et/ou sur des sites ressources qui centralisent un certain nombre de propositions destinées aux artistes. Le second document identifié comme pertinent est le contrat, la convention ou tout document signé par l'artiste avant ou à l'entrée de son accueil, qui stipule les engagements que le résident et la structure s'engagent à respecter, qu'il s'agisse du budget, du règlement interne, de la durée de la résidence, des activités à mener, etc.

Les contrats de résidence (parfois appelés « conventions ») pourraient constituer un corpus pertinent. On constate en effet que la grande majorité des structures ont institué, dès le départ ou au fil des « sessions de résidences », la mise par écrit d'un certain nombre de clauses, comme nous l'expliquait par mail la directrice d'un centre d'art :

> *« Effectivement nous formalisons par écrit avec les photographes concernés les éléments concernant chacune de nos résidences, ateliers, expositions, ou édition de livre. Nous ne l'avons pas toujours fait mais l'expérience prouve qu'il est indispensable pour le confort de travail de chacun que les choses soient le plus clairement et précisément définies dès le départ »*

Mais ce support présente le défaut, pour le cas qui nous occupe, de n'être signé par l'artiste qu'une fois sa sélection réalisée par le lieu. Or cette sélection peut parfois avoir été faite sur la base d'une connaissance et d'une négociation préalable entre l'artiste et les membres de la structure. Dans ce dernier cas de figure, le contrat n'est potentiellement que la trace de ces échanges en amont, et n'est donc pas nécessairement valable au-delà d'un arrangement ponctuel. Entre des contrats reconduits sans modification d'une session à l'autre, et des contrats dont les clauses et les nuances terminologiques résultent d'une négociation préalable, une comparaison nécessiterait donc, pour être valide, de connaître la façon dont le partenariat se construit jusqu'à la rédaction du document (autant de réalités difficilement objectivables).

Nous avons donc choisi de constituer notre corpus à partir des documents d'appel à candidature pour un accueil en résidence (désormais désignés, selon l'appellation en usage, « appel à résidence ») par lesquels de très nombreuses structures s'adressent aux artistes pour leur proposer un accueil.

L'appel à résidence construit le partenariat et le partage d'informations selon une procédure ouverte, anonyme et standardisée, s'adressant de la même manière à tous les candidats potentiels. Il s'oppose à une sélection fermée qui se définit dans un

rapprochement continu de l'artiste et de la structure, à partir de discussions préalables. L'appel suppose également une formalisation de l'échange en amont de la sélection quel que soit le destinataire effectif. La structure doit donc fixer et codifier par avance un certain nombre d'éléments à partir desquels elle pourra décrire la relation et inviter les artistes à candidater : durée, rétribution, ressources techniques, modalités de publicisation, etc. Enfin, le recours à ce document est très répandu pour organiser les accueils en résidence. Il permet en effet aux structures de tirer profit de la surpopulation d'artistes, en s'appuyant sur un fonctionnement par projet. En s'adressant à des individus qu'elles ne connaissent pas nécessairement, elles renouvellent leurs réseaux et bénéficient, d'une façon économique, d'une réactualisation de leurs informations sur les tendances émergentes, les nouveaux talents, etc.

D'un point de vue communicationnel, nous pouvons considérer que les appels à candidature consistent en un « geste ostensif » émis, par avance, dans une « discontinuité immanente à l'action » :

> « Pour coordonner à distance des activités qui se fondent sur des effets collectifs répartis, les conventions explicites sont nécessaires. Il faut pour cela détacher certains gestes de leurs actions, afin de les transformer en gestes ostensifs, vecteurs et indices d'intentions de communication, et doubler l'action mutuelle d'une communication. Comme nous pouvons détacher cette action communicative de l'action envisagée, nous disposerons alors de repères qui peuvent être fixés avant l'action, ce qui permet de résoudre les problèmes de rendez-vous et de répartition. » (Livet, 1994 : 238)

Par cette notion de « geste énonciatif » nous pouvons tout d'abord désigner l'appel en résidence comme un document réalisant une « opération de délocalisation/ relocalisation » qui

> « présuppose que ce qui peut potentiellement être informatif pour un autrui distant (dans le temps et l'espace) (…) soit reconnu comme faisant partie d'un univers de sens (ce qui suppose que les individus en relation partagent plus ou moins le même "cadrage") ». (Guyot, Peyrelong, 2006 : 49).

Ces documents consistent en une représentation des compétences, des ressources proposées et des contraintes, préalable à toute rencontre ou sélection, dans laquelle une structure construit une certaine conception de l'artiste au travail, que chaque artiste candidat ratifiera ou non. Les appels ont donc une fonction symbolique de construction d'un univers commun de normes ou de représentations, puisque c'est en fonction des

informations qu'ils contiennent qu'un certain nombre d'artistes éventuellement se reconnaître dans l'adresse qui leur est faite. Mais au-delà, la notion de « geste ostensif » souligne le fait que les appels jouent un rôle performatif décisif, dans la mesure où c'est en fonction de cette reconnaissance que les artistes vont décider ou non de faire acte de candidature. En tant qu' « indices d'intention de communication » (Livet, 1994), ils se constituent comme des actes de langage, qui manifestent aux artistes une possibilité de partenariat, dont la réussite dépendra d'une définition partagée de la situation d'engagement potentielle. L'appel à candidature constitue donc bien un « investissement de forme » consistant à codifier des ressources, des compétences, des méthodes. Mais il est aussi le premier geste parmi la chaîne des médiations de production, sur lequel repose toute la relation à venir, ce qui en fait un bon observatoire des logiques que les scripteurs souhaitent défendre et qu'ils supposent partagées par leurs lecteurs (les artistes).

Il s'agit à présent de définir un terrain où seront prélevés ces documents pour les rendre comparables, et où les différences entre appels ne seront pas liées à des paramètres non contrôlés. Il faut donc identifier des dispositifs de diffusion des appels qui permettent aux structures de s'adresser aux artistes à une même échelle et selon un même principe de publicisation.

2. Choix du terrain et constitution du corpus

Pour diffuser leurs appels à résidence, les structures disposent de différents supports. Tant que l'outil Internet était peu développé, il n'était pas rare de trouver des appels à candidatures dans les pages de revues spécialisées, en particulier *Art Press* pour la France. Ces annonces (payantes) présentaient le double avantage de cibler le lectorat (les artistes « contemporains » français), et de bénéficier de la légitimité du support. Face au développement des offres de bourses, des appels à projets, des appels en résidence, etc., des guides sur support papier ont également été régulièrement édités depuis la fin des années quatre-vingt-dix, à l'initiative d'écoles des Beaux-arts (Paris et Lyon) ou de maisons d'édition indépendantes (le guide annuel *Art et concours*, par exemple). Nous avons vu, dans le chapitre précédent, que la DAP et l'AFAA ont également publié quatre guides entre 1992 et 2003. Mais tous ces guides présentent des contraintes éditoriales fortes qui s'adaptent mal à la temporalité par projet des résidences. L'information

pertinente est en effet vite périssable, car les projets de résidences surviennent tout au long de l'année, et se modifient d'une session à l'autre.
Avec le développement d'Internet, les possibilités de diffusion se sont démultipliées et les procédures se sont simplifiées. Les structures peuvent désormais diffuser leurs appels en limitant les frais et les délais, en les plaçant sur les pages de leur site Internet, en les envoyant à leur carnet d'adresses mail, ou en passant par l'intermédiaire de sites ressource qui regroupent les annonces des structures et fédèrent l'information à destination des artistes. Les deux premières formes de diffusion de l'information, si elles sont largement utilisées par les structures, reposent sur un circuit fermé, limité au réseau préconstitué de chaque structure. La troisième est la plus ouverte et touche également le plus grand nombre de destinataires. C'est pourquoi les structures optent bien souvent pour l'association des trois modalités de diffusion de leurs appels (par mail, par leur site institutionnel, et via les sites ressource).

Pour rassembler des appels émanant de la plus grande diversité possible de structures d'accueil en résidence tout en retenant des documents comparables par leur forme et leur modalité de diffusion, nous avons donc construit notre corpus sur les sites ressources. Leur nombre étant, comme allons le voir, relativement limité, le choix des sites pose en effet des problèmes moindres que le repérage de sites institutionnels de structures qui nous placerait face à la nécessité de définir un corpus de structures.
Nous avons choisi de baser notre repérage sur des sites ne supposant de la part des scripteurs et des lecteurs aucune reconnaissance ou adhésion préalable. Nous avons donc écarté tout d'abord les sites institutionnels, comme le site du CNAP qui répertorie certes les structures et leurs diverses propositions, mais dont le biais consiste dans leur reconnaissance préalable (et leur financement) par le ministère de la Culture. De même, un certain nombre de sites fédèrent les appels à résidence, à un niveau national ou international, mais nécessitent une adhésion préalable de la part des émetteurs d'appels. Il en va ainsi pour les sites internet des réseaux *Resartis, les Pépinières européennes, TransEuropHalles, l'association des Centres culturels de rencontre,* etc.
Quelques sites opèrent au niveau international, comme *e-flux.com* et *artnowonline.com*. Nous avons néanmoins choisi de nous appuyer sur des sites français dans la mesure où, d'un pays à l'autre, les catégories utilisées et les formes organisationnelles en vigueur peuvent être l'objet de modulations, en fonction des traditions et des logiques institutionnelles de chaque pays.

En France, nous avons repéré deux sites Internet qui centralisent un grand nombre d'annonces pour les artistes plasticiens que nous pouvons par ailleurs retrouver de manière disparate sur des sites plus localisés : le site *pourinfos.org,*[54] et le site *fraap.fr*[55] de la FRAAP. Ils sont utilisés tant par des acteurs privés, des associations, des institutions que par le ministère de la Culture. Ces sites ne nécessitent aucune adhésion et sont consultables librement. De plus ils disposent chacun d'une forme de légitimité valorisée par le monde de l'art contemporain : *Pourinfos.org* est fondé et dirigé par un artiste, qui développe le site selon un principe égalitariste, visant à diffuser tous les textes dans un même format énonciatif, quelle que soit la légitimité de l'institution émettrice. Le second est porté par une fédération regroupant un grand nombre d'associations actives et reconnues en art contemporain, et apparaît, dans un secteur artistique où les syndicats ont peu de place, comme une instance de défense des intérêts des artistes, en faisant valoir leurs aspirations (organisation en 2003 des *Assises des Arts plastiques* à la Villette, publication de cahiers d'information, organisation de manifestations en soutien aux squats et aux collectifs d'artistes en situation précaire, etc.).

Nous avons constitué un corpus d'appels à résidence en collectant systématiquement les annonces parues dans la rubrique *« appel à résidence »* des deux sites. Cette collecte a débuté, de façon arbitraire, en avril 2007. Nous avons prolongé la collecte jusqu'à obtenir un corpus *raisonnablement saturé*, c'est-à-dire nous semblant comporter les cas les plus divers, eu égard aux catégorisations habituellement utilisées pour classifier les types de résidences (urbain/rural, payant/rémunéré, court/long, avec/sans médiation avec le public, etc.). Nous avons exclu tous les appels provenant de structures étrangères, toujours dans le souci d'éviter de comparer des offres pouvant subir l'influence de normes nationales spécifiques. Nous avons également écarté les quelques appels ne fournissant qu'un nombre limité d'informations et renvoyant à un contact téléphonique (ce cas est assez rare, le principe de ces appels étant, dans un souci d'économie et d'efficacité, de gérer les candidatures à distance et de façon impersonnelle, en fournissant les informations nécessaires aux artistes pour préparer un dossier de candidature adapté). En revanche, la plupart des appels mentionnent l'existence d'un site institutionnel, où un complément d'information peut être disponible, qui précise parfois des éléments clefs de l'accueil. Nous avons donc complété le corpus d'appels en ajoutant au texte diffusé sur les sites ressources les textes éventuellement disponibles sur les sites Internet des structures ou téléchargeable en format PDF. Nous avons néanmoins décidé, pour

[54] http://pourinfos.org/
[55] http://www.fraap.org/

faciliter la comparaison, d'exclure de l'analyse, d'une part, les informations concernant les artistes venus précédemment en résidence (même si ces informations comportent une prescription tacite à propos du profil du candidat souhaité), et d'autre part, les informations non textuelles (photo ou plan des espaces de travail) qui sont – étonnamment – rares.

Nous obtenons ainsi un corpus de vingt-neuf appels à candidature, prélevés entre avril et novembre 2008. Les vingt-neuf appels du corpus sont archivés en annexe, classés par date de réception, et numérotés de A1 à A29 (annexe II, 1). Ces appels ayant été diffusés de façon publique, nous avons décidé de ne pas anonymer les informations concernant la localité ou le nom des personnes[56]. Nous faisons figurer dans la liste suivante l'abréviation dont nous nous servirons dans le cours de l'analyse et le nom de la (ou les) structure(s) organisateurs, ainsi que son (leur) statut ou sa (leur) mission, tels qu'ils sont mentionnés sur l'appel à candidature ou, à défaut, sur le site Internet[57]. Nous obtenons la liste suivante :

A1 : *Galerie Chatiliez*, Galerie municipale, *« équipement culturel de proximité »*, Tourcoing
A2 : *Parc Saint Léger*, Centre d'art, (Pougues-les-Eaux - Nièvre)
A3 : Frac Alsace – Fracs Grand-Est, (Strasbourg)
A4 : *Book*[58], Librairie-galerie, association d'art contemporain, (Marseille)
A5 : Le Centre photographique d'Ile-de-France, Centre d'art, (Pontault-Combault)
A6 : *Studio*[59], association d'art contemporain (Marseille)
A7 : *Le Lait*, Centre d'art et *Cité scolaire Bellevue*, (Albi)
A8 : Service culturel municipal, *le Labo* - Espace culture multimédia, et *Le Blog 46* - Espace jeunesse (Beauvais)
A9 : *L'art dans la garrigue*, association de gestion des activités culturelles du Parc Naturel (Méjanne-le-Clap)
A10 : École municipale des Beaux-arts (Châteauroux)
A11 : CulturesFrance (Paris et International)
A12 : *Pépinière d'Artistes – Shakers* – Lieux d'Effervescence en Auvergne (Montluçon)
A13 : *DRAC* Nord Pas de Calais, Rectorat de l'Académie, Inspection académique du Nord (Avesnes Fourmies)
A14 : *Espace 36*, association d'art contemporain et *Dover Art development*, association anglaise partenaire (Saint-Omer)

[56] à l'exception du nom des trois associations marseillaises qui intègreront l'analyse en troisième partie, et dont nous avons transformé le nom (*Starter*, *Studio* et *Book*).
[57] Notons que « Centres d'art » désigne des structures conventionnées par l'État et constitue donc un label, de même que FRAC.
[58] Le nom réel de la structure est modifié par souci d'anonymat.
[59] idem

A15 : *Appelboom - La Pommerie*, association d'art contemporain (Saint Sétier - Corrèze)
A16 : *Synagogue de Delmes*, Centre d'art (Delmes)
A17 : Communauté d'agglomération (Bussy Saint Martin)
A18 : *Arteppes* - Espace d'art contemporain de la *MJC* du quartier des Teppes (Annecy)
A19 : *L'Attrape-couleurs*, association d'art contemporain (Lyon)
A20 : *Les Ateliers de l'Image, « association de diffusion artistique et d'éducation à l'image »* (Marseille)
A21 : *Point Éphémère*, Paris, association d'art contemporain (Paris)
A22 : *Diaphane*, association de photographie (Beauvais)
A23 : Association d'art contemporain, (Pontmain)
A24 : Communauté de Commune et association *Aeca*, Atelier d'éveil et de création artistique, (Villers sur Port)
A25 : Communauté de communes du secteur d'Illfurth (Tagolsheim)
A26 : *La résidence* - Service culturel municipal et *As'Art en bout de ville* - association de promotion des arts actuels (Dompierre-sur-Besbre)
A27 : *Starter*[60], association d'art contemporain (Marseille)
A28 : Municipalité de Creil (Oise).
A29 : *ADDC, Résidences de l'art,* Service culturel du Conseil Général de Dordogne (Sarlat, Ribeyrac, Montpazier…)

La diversité de ces structures valide le choix des deux sites Internet, en tant que dispositifs communément utilisés pour s'adresser à des artistes d'art contemporain, tant par des structures fortement légitimes (un FRAC, quatre centres d'arts conventionnés, *CulturesFrance*) que par des structures gérant un programme d'activités que l'on peut plutôt situer en dehors des circuits les plus valorisés du monde de l'art contemporain (le service culturel municipal de Dompierre-sur-Besbre, par exemple).

[60] idem

II. L'appel dans la chaîne documentaire des médiations de production

L'appel à résidence semble procéder d'un principe simple de diffusion d'une proposition. Selon les mots d'une directrice d'un lieu d'accueil en résidence : « *on balance et les gens reçoivent* »[61]. Pour autant, un appel à candidature n'a pas pour seule fonction d'informer des artistes. Cette fonction est doublée d'une force illocutoire (faire reconnaître par les artistes l'intention de les solliciter) et d'une force perlocutoire (provoquer la candidature d'artistes). Or le document n'acquiert cette performativité qu'à l'appui d'une longue chaîne de médiations qui fixent les unes avec les autres, les unes par rapport aux autres, les relations entre une structure et des artistes. Cet ensemble consiste en une sémiotisation de la relation aux artistes qui reproduit, en les transformant, un ensemble de codifications que chaque support successif contribue à instituer, à solidifier, à construire dans son statut d' « allant de soi ». Le contenu n'acquiert son efficacité que grâce à une véritable technologie routinisée du partenariat, dont nous proposons de montrer les épaisseurs successives.

Il s'agit dans un premier temps de procéder à une analyse sémio-pragmatique des appels à résidence considérés comme des énoncés, où le « texte source » de chaque structure est enchâssé au sein du discours métaénonciatif des sites ressource qui le publient. Nous identifierons donc les catégorisations que les sites utilisent et contribuent à instituer. Puis, c'est à la forme sémiotique des appels en eux-mêmes que nous nous intéresserons, en cherchant à repérer des récurrences dans leurs façons de normaliser le contenu des discours adressés aux artistes. Enfin, nous décrirons le prolongement de ce dispositif de coordination, en repérant, dans les appels, l'énonciation des mises en formes successives qui conditionnent la réussite de la procédure de candidature des artistes. Nous repèrerons donc les contraintes que les appels imposent à la mise en forme des dossiers de candidature par les artistes, à leur expertise par un jury ou par les membres de l'association, et enfin à l'annonce de la décision finale et au renvoi des dossiers, qui viennent boucler cette séquence communicationnelle.

[61] Cette citation est extraite d'un mail que nous a envoyé une responsable de structure sollicitée sur ses pratiques d'écriture et de diffusion des appels.

1. L'architexte des sites ressources

1.1. Précadrage des pratiques d'écriture

La diffusion des appels à candidature sur les sites ressource répond à un principe de publicité qui est souvent exigé par les financeurs publics comme le gage d'une épreuve juste, loin de toute opacité ou d'un clientélisme à la discrétion de l'organisateur (c'est le cas, par exemple, pour les avis de commande publique).

Les deux sites ressources retenus pour l'analyse, *pourinfos.org* et *fraap.org*, sont deux sites de référence à l'échelle française. Le premier existe depuis 2000 et a été fondé par un artiste webmaster, qui a dédié son site à la diffusion d'annonces et d'appels à candidature, dans le domaine des arts plastiques. Les informations référencées sur ce site peuvent aussi être reçues par e-mail, grâce à une inscription individuelle sur une liste de diffusion. Les annonces sont alors envoyées au fur et à mesure des actualisations du site. Le second, *fraap.org,* dépend du site de la FRAAP, et nécessite la simple inscription d'une adresse mail pour faire partie de la liste de diffusion. Pour les deux sites, l'envoi d'informations est gratuit, accessible à tous sans condition d'adhésion, et est simplifié au maximum : il s'agit pour le scripteur souhaitant diffuser une annonce (à titre individuel mais le plus souvent au nom d'une structure) d'envoyer par mail le contenu à une adresse unique de réception. Ce contenu est ensuite diffusé soit sur une page du site (dans le cas de *Pourinfos)* soit dans le corps d'un mail (dans le cas de la *Fraap*).

Ces deux sites-ressources reposent donc sur une procédure d'inclusion de textes exogènes (fournis par chaque structure). Ces textes sont soumis à une uniformisation de la surface du texte (taille et police des caractères, mise en page du texte) et à un processus de rubriquage. Néanmoins, le contenu proprement dit de l'appel n'est pas modifié, ce qui peut expliquer l'effet de transparence produit à la lecture des différents appels. Pour autant, ces supports de diffusion sont une technologie médiatique en soi, et consistent en un cadrage du réel. La catégorisation et la hiérarchisation des informations prescrit de fait à chaque scripteur et à chaque lecteur les façons dont ils peuvent construire et partager leur savoir. Nous pouvons nommer, à la suite d'Y. Jeanneret et d'E. Souchier, ce premier niveau de prescription éditoriale « l'architexte » :

> « Nous nommons *architextes* (de *archè*, origine et commandement), les outils qui permettent l'existence de l'écrit à l'écran et qui, non contents de représenter la structure du texte, en

commandent l'exécution et la réalisation. autrement dit, le texte nait de l'architexte qui en balise l'écriture » (Jeanneret, Souchier, 1999 : 103).

L'architexte peut ainsi être défini comme une « écriture de l'écriture » (Jeanneret, Souchier, 1999 : 104) : dans le cas qui nous intéresse, les appels sont enchâssés dans une structure textuelle (l'architexte du site) qui conditionne l'écriture de l'appel, comme sa lecture. Il faudrait donc se garder d'envisager la circulation des appels à résidences sur les sites-ressources comme un mode de diffusion neutre et instantané. Nous proposons donc, dans cette partie, d'analyser les logiques éditoriales des deux sites, et d'identifier les principales prescriptions explicites et implicites contenues dans l'architexte.

La première caractéristique des deux sites analysés est de ne pas catégoriser les annonces en fonction de l'identité institutionnelle des structures. Le responsable de *Pourinfos* exprime ce parti pris « relativiste » dans sa fiche de présentation sur le site du CNAP :

> *« Dans cette page, vous trouverez des informations très officielles du type Programme de Beaubourg et d'autres très spécialisées, comme, les attributions d'aides exceptionnelles aux artistes, offres d'emploi, appels à projet, appels à participation, propositions provenant des artistes eux-mêmes. Le principe de pourinfos est un peu comme des vases communicants, c'est-à-dire que l'information, en se côtoyant, prend la même importance médiatique, la même importance dans notre perception de l'information, laissant ainsi place à notre intérêt, celui du lecteur. »*[62].

La légitimité des énonciateurs ne conditionne donc pas leur présentation sur le site (les appels ne sont pas hiérarchisés : ils sont diffusés en fonction de leur date de réception), et ne constitue pas un critère de sélection des annonces. En revanche, c'est le type d'événement auquel ces annonces se réfèrent qui définit leur validation par le webmaster et leur inclusion dans les pages du site ou sur la liste de diffusion. Voici la prescription faite sur le site *Pourinfos* :

> *« Sachez que l'ensemble des annonces ne sont pas toujours diffusées sur le site afin de conserver une certaine lisibilité. Ainsi nous favorisons particulièrement (par ordre de préférence), les rencontres avec les artistes, les appels à participation, les appels à projets, les associations d'artistes, les expositions collectives sans oublier les expositions personnelles originales. Ce principe de limitation des annonces est né du constat que trop d'information freine la lecture des annonces »*[63].

De même le site de la *Fraap* informe ainsi les organisateurs souhaitant partager une information :

---

[62]http://www.cnap.fr/index.php?page=presentation&rep=listeAnnuaire&idInstitution=3555&contenu=pourinfos.org, consulté le 24 mai 2007.
[63] http://pourinfos.org/index.php?cat=envoyerann, consulté le 15 juin 2007.

« Vous souhaitez diffuser une offre de commande publique 1%, une commande artistique, un appel à projet, une offre d'emploi, un avis de concours, etc.. faites-le nous parvenir, nous le diffuserons sur nos listes de diffusion. C'est un service gratuit (cliquez ici). Nota Bene : Nous ne diffusons pas les demandes d'emplois et autres demandes (recherche d'atelier, d'expositions, etc.) malheureusement beaucoup trop nombreuses. Nous ne diffusons pas non plus les avis d'expositions, vernissages, événements, etc.. heureusement extrêmement nombreux, afin de ne pas encombrer vos boites mails »[64].

Les deux sites ont donc en commun de privilégier les offres ou les appels, au détriment d'autres catégories d'informations comme les avis d'exposition ou les recherches d'emploi. Cette hiérarchisation a un double effet sur les appels : en même temps qu'elle les légitime comme objet de focalisation éditoriale, elle leur attribue implicitement une valeur homogène. La logique éditoriale de ces sites n'est pas promotionnelle mais professionnelle : en tant que relais de l'offre vers la demande, ces sites s'offrent comme le substitut privilégié d'une « agence » ou d'un « marché » de l'emploi artistique.

Par ailleurs, tandis que le *site de la Fraap* ne fait état d'aucune contrainte rédactionnelle, le site *Pourinfos*, sur la page « *envoyer une annonce à la rédaction* » fait état d'une « *charte* » que les scripteurs potentiels sont priés de respecter. Elle précise les catégories pertinentes (« *les arts plastiques et visuels, art et expos/événements (…)* »), mais aussi la forme du message (« *Faire un message précis et bilingue si possible, français/anglais* ». Enfin, la structure du message est indiquée :

« Pour organiser le message précisez : Les organisateurs Contact mail Le sujet Les participants Le jour de l'évènement La durée de l'évènement L'adresse »[65].

Il s'agit néanmoins d'une prescription rédactionnelle relativement limitée et embryonnaire, tant le précadrage ainsi énoncé se borne à mettre en équivalence les annonces selon des rubriques basiques. L'écriture des appels paraît donc *a priori* relativement faiblement prescrite en ce qui concerne les injonctions faites aux annonceurs sur ces deux sites.

[64] http://www.fraap.org/spip.php?page=liste, consulté le 24 mai 2007.
[65] http://pourinfos.org/index.php?cat=envoyerann, consulté le 15 juin 2007.

1.2. Précadrage des pratiques de lecture

C'est en revanche la naturalisation des catégories d'annonces à l'attention des scripteurs qui se renforce dans la hiérarchisation de l'information destinée aux lecteurs. En effet, en fonction du titre des mails envoyés par les scripteurs, le rédacteur du site *Pourinfos* classe le message parmi un nombre limité de catégories génériques :

- *expositions*
- *rencontres*
- *appels à participation*
- *appels à candidature*
- *offres d'emploi-formations*
- *résidences*
- *apostilles*
- *publications*
- *divers*

Quant à *la Fraap*, si les appels qu'elle diffuse se succèdent dans le corps d'un long mail, chaque annonce est introduite par la mention « *nous vous transférons…* » à laquelle est combiné un nombre limité et récurrent de catégories :

- *cet avis de recrutement*
- *cet appel à résidence*
- *cet appel à participation*
- *cet avis d'appel à conception, réalisation et installation d'une œuvre d'art, au titre du 1% artistique*
- *cet appel à projet*
- *cet avis à obtention d'un prix*

On constate que l'objet de la catégorisation est variable : dans le second cas, c'est le type de document qui est mentionné, alors que dans le premier, les catégorisations sont mixtes, et peuvent également renvoyer à un type d'événement (exposition, rencontre). Mais sur les deux sites, les formules « résidence » ou « appel à résidence » sont mentionnées comme catégorie générique à part entière, disposant de son propre domaine de définition (ce qui n'est le cas ni des offres d'emplois, ni des appels à projet

par exemple). Ce cadrage architextuel consiste donc à imposer ces catégories en tant qu' *« énoncés référentiels »* (Mouillaud, Tétu, 1989 : 115) présumés connus, de façon non-problématique, à la fois par le scripteur qui y place le texte et par le lecteur.

Le deuxième principe de cadrage des appels est d'ordre temporel. Ainsi la lettre d'information de la FRAAP envoyée par mail est diffusée au rythme des réactualisations du site (hebdomadaires ou bihebdomadaires), énonçant sa date dans le titre du message. Les annonces sont donc regroupées dans un même mail sans autre critère (géographique ou institutionnel) que leur simultanéité. Un même principe prévaut pour le site *Pourinfos.org*, dont nous proposons une brève analyse. Dès la page d'accueil du site une annonce explicite la promesse *« d'actualisation permanente »* de la page internet :

> *« L'actualité du monde de l'art/Daily art news, pourinfos.org est une page destinée aux artistes visuels, médiateurs, enseignants d'art, étudiants… Elle accueille au moins une information supplémentaire par jour du lundi au vendredi »*[66].

Puis, sur la zone de texte centrale du site, toutes les annonces sont affichées par date de publication, la plus récente « chassant » vers le bas l'annonce précédente, selon un principe utilisé sur de nombreux sites. Sur la gauche du site, l'inscription temporelle des informations en importe visuellement, de façon redondante, le modèle formel de l'agenda, selon deux systèmes de représentation. D'une part, les dates du mois en cours sont représentées sous la forme d'un calendrier rectangulaire dont chaque case constitue un « signes passeurs » dirigeant le lecteur vers le texte de l'annonce dont la validité prend fin ce jour-là. Cliquer sur cette date permet donc directement à l'artiste de connaître les prochaines échéances qui lui permettront de s'engager dans un processus de candidature. Juste en dessous, l'agenda est mis en forme une seconde fois, sous forme d'une liste verticale des jours du mois. Les mêmes dates clefs sont également soulignées, même une fois que les annonces correspondantes sont arrivées à échéance. Leur titre est alors barré, constituant ainsi une archive affichée sur la première page pendant plusieurs semaines, dans leur statut d'annonces périmées. L'image des appels à résidences est donc instituée dans son instabilité, sa péremption rapide, encourageant le lecteur à une veille continue destinée à ne pas laisser passer des propositions susceptibles de correspondre à sa situation – elle-même instable.

[66] http://pourinfos.org/index.php, consulté le 28 mai 2007.

Ainsi les textes des appels à candidature transmis sur les deux sites étudiés sont soumis à une faible contrainte rédactionnelle, mais font l'objet, par l'imposition de catégories et par une mise à l'agenda, d'un cadrage architextuel qui en balise l'écriture et la lecture. Ces deux sites ressources participent ainsi de la naturalisation de la catégorie « résidence » qui inscrit donc nécessairement, du point de vue du scripteur comme du lecteur, les appels qui y sont réunis dans un espace de comparaison immédiate. Si les prescriptions architextuelles restent, somme toute, assez limitées, il semble que la circulation massive des appels sur les sites ressources entraîne, chez les responsables de structure des processus d'imitation des pratiques d'écriture et donc une « standardisation », plus ou moins consciente des énoncés. C'est ce que nous allons voir maintenant en nous intéressant au texte des appels.

2. Les appels : une textualisation standardisée et administrative

Les appels de notre corpus sont de taille et de contenu très variables. Le nombre de signes utilisés par chacun des vingt neufs appels varie entre 796 et 13 559 signes. Certaines structures consacrent plusieurs pages de leur site Internet institutionnel à leur accueil en résidence : une page dédiée à chaque « ancien résident », un formulaire de candidature téléchargeable, etc. D'autres, qui ne disposent pas de site Internet, utilisent l'appel à candidature pour diffuser une description précise de l'ensemble de leurs activités, une évocation des spécificités de leur ville, s'en servant comme d'une plaquette d'information. Il paraît difficile face à une telle instabilité de parler des appels comme relevant d'un genre discursif à part entière. Néanmoins, il est possible de repérer une grande homogénéité de la hiérarchisation de l'information et du style des appels.

2.1. Une structure standardisée

Les appels, quelle que soit leur taille, respectent une même hiérarchisation de l'information. On peut distinguer trois séquences, apparaissant généralement dans un même ordre de présentation.

Le texte des appels débute généralement par une séquence introductive qui précise l'objectif général du dispositif. C'est dans cette séquence que sont présentés les différentes parties prenantes, les financeurs ou initiateurs du projet. Cette séquence des

appels a une vocation généraliste. La proposition est ainsi recontextualisée dans son contexte géographique, institutionnel et parfois historique. Son rôle est important dans la mesure où elle donne un cadre général, mais elle a une valeur avant tout informative, à validité générale.

Une seconde séquence se rapporte au programme d'accueil en résidence lui-même. D'une part, la structure y définit les moyens mis à disposition des artistes. Selon les cas, ces moyens peuvent être matériels (logement, atelier, outillage, matériel vidéo, etc.), humains (aide administrative ou personnes ressources pour l'artiste, par exemple des régisseurs ou techniciens) et financiers (bourse, droits d'auteurs, frais de production, frais de déplacement, repas, etc.). D'autre part y est défini le travail attendu de l'artiste, qu'il s'agisse « simplement » de travailler dans son atelier, ou de réaliser une œuvre spécifique, participer à une exposition, éditer un catalogue, participer à une conférence, un atelier auprès de publics captifs, des rencontres avec des professionnels du monde de l'art, etc. Ces informations se définissent par leur valeur prescriptive, puisqu'elles définissent par avance le cadre d'engagement mutuel de l'artiste et de la structure.

La troisième séquence, aisément repérable, se réfère aux documents demandés à l'artiste pour se porter candidat. En général, ces prescriptions sont situées en fin d'appel, sous un titre générique comme *« les dossiers de candidature »* ou une proposition introductive du type « *le dossier de dépôt des candidatures doit comporter les informations suivantes* ». Elles sont également accompagnées des contraintes d'éligibilité (comme l'âge ou la provenance géographique). Notons qu'un seul appel mentionne que les candidats peuvent être artistes autodidactes, tandis que la grande majorité requiert plutôt des attestations de professionalité conventionnelles (« *diplômés d'une école des Beaux-arts* », « *engagés dans une pratique professionnelle* », mention du numéro de Siret ou de l'affiliation à la Maison des Artistes, etc.). Il s'agit pour l'artiste de réaliser une représentation d'un certain nombre de dimensions de son activité, de ses compétences, de sa reconnaissance, etc. dans une série de documents qui sont listés de façon plus ou moins détaillée. Cet ensemble d'énoncés a donc une forte valeur prescriptive.

Nous reviendrons, dans les prochaines parties, sur l'analyse des deux dernières séquences. Notons dès à présent que leur grande stabilité, d'un appel à l'autre, confirme le caractère standardisé et conventionnel du document. Le haut degré de codification des appels est redoublé par le style même des énoncés, comme nous allons le voir maintenant.

2.2. Un style administratif

Face au dispositif anonyme de l'architexte des sites ressources, les structures d'accueil en résidence pourraient développer des stratégies d'originalité, en peuplant leurs appels de particularismes. Il s'agirait alors de distinguer leur annonce du flot continu d'appels, en parasitant le formatage éditorial des sites et l'aspect procédurier de ce type de recrutement. Or c'est le principe inverse que l'on voit à l'œuvre, l'ensemble des appels considérés redoublant plutôt la régularité architextuelle par une mise en ordre proprement administrative de leur discours. Cette mise en forme outrepasse largement les exigences de concision énoncées sur les sites ressource.

Seule une annonce de notre corpus est introduite par une formule qui peut être interprétée comme une accroche formulant la proposition selon un style familier et dynamique, supposé proche de celui des artistes :

> *A15 : « En 2008, Appelboom initiait les appels à projets de résidences (…). En 2009, l'association rempile avec l'accueil en résidence de 3 artistes et l'organisation de 3 ateliers pédagogiques. N'hésitez plus, envoyez-nous vos candidatures ! ».*

Cette accroche « désinvolte » fait figure d'exception dans notre corpus. Le reste de cet appel, en revanche, rétablit rapidement le style administratif auquel se conforment les scripteurs, et qui pourrait être interprété comme une marque de professionnalité, de la part de structures essentiellement associatives, luttant pour leur légitimité.

Ainsi, une tendance significative parmi les textes constituant notre corpus consiste dans une prédominance des tournures impersonnelles et dans un style télégraphique, faisant se succéder des phrases nominales séparées par un tiret. Ainsi l'extrait suivant, issu de l'appel A3 :

> *« Modalités :*
>
> *- Séjour maximum d'1 mois et demi, sur la période septembre-octobre 2008*
>
> *- Prise en charge d'un logement à Strasbourg*
>
> *- Mise à disposition d'un espace de travail à Strasbourg ou à Sélestat*
>
> *- Allocation d'une bourse de recherche plafonnée à 2500 euros pour l'ensemble de la durée du séjour, sur justificatifs des frais engagés (la bourse ne comprend pas la prise en charge des frais d'éventuels d'accompagnateurs, famille ou assistant) »*

Nous retrouvons dans cet exemple le principe d'une « panoplie de prestations » (cf chapitre deux) selon lequel tout accueil en résidence pourrait être décliné, facilitant pour

l'artiste la comparaison d'un appel à l'autre, par classes d'objets ainsi mis en équivalence. Une seconde caractéristique, repérable ici avec le mot *« modalités »*, consiste à normaliser ces textes en déclinant successivement les différents paragraphes à partir d'un rubriquage qui importe un lexique fortement empreint d'une culture juridique : « *engagements réciproques »,* « *cahier des charges* », « *cadre juridique* ». On note également l'emploi récurrent de verbes à l'impératif et de connecteurs comme « *attention* » ou « *n.b* », parfois en rouge et en caractère gras, renforçant le caractère injonctif du document qui revêt ainsi une valeur quasi-contractuelle.

Enfin, un dernier indice de l'importation de styles de discours inattendus au sein du monde de l'art peut, enfin, être repéré dans le recours à une mise en situation fictive de l'artiste, typique des annonces d'offres d'emploi, qui feignent, avec l'usage du « vous », de prendre en compte le point de vue de l'énonciataire, pour mieux décrire un profil de poste prédéfini. Soit les deux exemples suivants :

> A9 : « *L'artiste « déraciné » de son atelier habituel, est invité à s'adapter à la singularité du lieu. Le défi est de faire fonctionner un travail dans un contexte naturel fort, un terrain sauvage au sens visuel.(…) En postulant à l'une de ses résidences, vous vous ouvrez à une expérience humaine collective. Les aspects ludiques, pédagogiques et de partage sont appréciés. »*

> A13 : « *Sont attendues une capacité de dépassement par l'imaginaire, la mise en œuvre d'un processus artistique… (…) Vous constatez que dans ce territoire à dominante rurale, l'Éducation Nationale est fortement implantée. ? Néanmoins, le projet ne souhaite pas se limiter à des enjeux de pratiques éducatives ou de sensibilisation. ? Les notions de processus, la qualité d'une démarche sont attendues »*

Dans ces deux extraits, la tournure au présent de l'indicatif anticipe en fait les réactions et les intentions d'un artiste modèle, en recréant sur le mode d'une projection fictive la figure à laquelle les artistes candidats sont supposés s'identifier, dans un registre typique de l'investissement de la personne dans une logique « connexionniste » (Boltanski, Chiapello, 1999) : *« expérience humaine »*, *« partage »*, *« dépassement par l'imaginaire »*, *« processus »*.

Mais le caractère administratif va bien au delà de la question du style et du lexique. En effet, l'appel constitue l'amorce d'une longue chaîne documentaire qui nécessite une gestion matérielle complexe et lourde des dossiers de candidature des artistes, que les textes des appels eux-mêmes donnent à voir dans leurs aspects les plus procéduralisés et systématiques.

3. Procéduralisation des processus de sélection

L'appel à résidence préfigure, en même temps qu'il les institue, les différentes étapes de la chaîne documentaire dont il constitue l'amorce. En effet, l'appel à résidence est un lieu de représentation d'une chaîne de médiations de production dont il indique et construit tout à la fois le rythme, les participants et le format. Il s'agit ici de décrire les procédures, de type bureaucratique, par lesquelles la structure opère la gestion des dossiers au fur et à mesure de leur réception.

3.1. Synchronisation des agendas

La présence d'une date limite (dans 27 appels sur 29) de réception des dossiers de candidature peut paraître évidente dans un processus de sélection sur dossier. Pourtant, elle constitue la première marque d'un branchement de l'activité de l'artiste sur un agenda lié aux logiques d'action et de programmation de la structure. La grande majorité des appels est ainsi lancée de façon annuelle, mais certaines structures organisent des sessions de sélection deux à trois fois par an. Les formulations varient (« *date limite* », « *deadline* », « *dossier à rendre au plus tard* ») ainsi que les degrés de précision (« *le cachet de la poste faisant foi* », « *date limite du dépôt des dossiers au siège de l'association : 15 octobre 2008 à 18h* »), mais le principe général est bien celui d'une synchronisation des candidatures d'artistes avec un rythme institué par chaque structure. Nous avons trouvé dans ce corpus seulement deux appels dont la validité s'étend sans limite temporelle :

> *A9 : « **Dates** : pas de limite de date*
>
> *A30 : « il n'y a pas de date limite d'envoi pour faire parvenir sa candidature, les commissions de sélection ont lieu plusieurs fois dans l'année.*

Certaines périodes de l'année sont plus fécondes en termes d'appels à résidence : c'est le cas des deux premiers mois de notre corpus, avril et mai, pour des résidences débutant au mois de septembre. Le calendrier des résidences s'organise ainsi sur une temporalité « classique », instituée, qui est celle des saisons culturelles (la rentrée littéraire ou cinématographique) mais aussi du rythme scolaire (continuité que les jeunes artistes généralement issus d'un cursus de cinq ans de Beaux-arts ne manquent pas de repérer).
Enfin, comme il est souvent rappelé dans les documents d'appel, ces propositions s'inscrivent majoritairement dans une récurrence qui dépasse la coordination unique

entre un artiste et une organisation, pour s'inscrire plus largement dans une histoire institutionnelle. L'inscription dans un programme renouvelé d'une année sur l'autre témoigne d'un investissement dans une forme d'action qui tire son efficacité et sa rentabilité de son amortissement sur plusieurs années. L'un des effets de cette stabilisation dans le temps est la notoriété du dispositif qui bénéficie ainsi d'un effet d'étiquette : l'affichage des noms des artistes reçus légitime la politique d'accueil de la structure *a posteriori*, en fondant son excellence sur leur notoriété dans le milieu. Parallèlement, elle indique indirectement aux artistes candidats le niveau auquel la résidence se situe, et le type de candidat qu'elle est susceptible d'accueillir.

3.2. Les prescriptions techniques

La dimension technique des prescriptions concerne également le mode de transmission du dossier : par voie postale ou par messagerie Internet. Il est en effet très rare que ce choix soit laissé à la discrétion de l'artiste. Tous les appels, sauf un (A27) mentionnent une préférence ou une exigence quant au canal choisi, selon différents degrés de prescription :

> *A14 « Envoyez à l'espace 36 par courrier uniquement, un dossier présentant votre travail (…)*
>
> *A19 : « L'ensemble sur support papier exclusivement pour les artistes résidents en France, par courriel pour les artistes de la communauté européenne.*
>
> *A15 : « les dossiers sont à envoyer (…)* ***UNIQUEMENT PAR EMAIL (liens, documents pdf, fichiers sur serveurs, etc.)*** *à l'adresse suivante :* ***(…)*** *Si besoin est nous demanderons des documents papiers aux artistes dont les travaux nécessitent un autre support » [en gras et majuscule dans le texte d'origine]*

Le premier cas (A14) relève d'une prescription simple (« *par courrier uniquement* »). On remarque que la structure ne cherche pas à alléger la chaîne de production éditoriale de l'artiste, qui se voit ainsi contraint de planifier et financer les coûts liés à l'impression des supports papiers et/ou à la réalisation de CD, à la reliure, à l'envoi postal et au stockage au préalable de catalogues ou éditions diverses valorisant sa reconnaissance professionnelle. Le second exemple (A19) opère une distinction de traitement sur un critère national, propre au mode de gestion des dossiers dans cette structure. Enfin le troisième exemple de codification (A15) est le plus répandu : il prescrit de façon très rigide une pratique *(« uniquement par e-mail »* souligné visuellement). Quant à la mention

« *si besoin est nous demanderons des documents papiers* », elle écarte explicitement, de façon redondante, les dossiers hors gabarit, tout en se laissant la possibilité, dans un second temps, de solliciter à nouveau les artistes pour une sémiotisation plus adaptée de leur compétence. Les structures peuvent ainsi, par ces contraintes signalées en amont, canaliser le flux de demandes, anticiper les pratiques de lecture des experts, et disqualifier toute inventivité non-conventionnelle de la part des artistes.

Une seconde modalité de formatage du dossier de candidature, consiste à imposer un « gabarit » aux différents documents requis. Dans quelques cas ce gabarit peut chercher à restreindre la taille de chaque document (« *Images 72 dpi jpeg* »), afin de favoriser un visionnage rapide (« *proposition de projet (1/2 page)* »). Le jeu de comparaison entre dossiers nécessite parfois, au contraire, un étalonnage des reproductions selon une qualité supérieure (« *votre dossier de photographies sous forme d'un dossier de 15 photographies au format A4, d'un CD avec les images HD* »). À de rares occasions, nous repérons la volonté de prendre en compte la spécificité sémiotique des médiums utilisés par les artistes, notamment les œuvres vidéo ou sonores (« *éléments visuels imprimés sur format A4 maximum (pas de Cd d'images ou de diapositives) et éventuellement des éléments sonores ou audiovisuels sur Cd ou Dvd* »). Enfin nous pouvons mentionner ici le cas unique d'un appel qui exige des artistes un « *acte de candidature manuscrit* », semblant s'appuyer, à rebours de tous les autres appels, sur une expertise graphologique, ou du moins sur la force indiciaire de l'écriture comme gage d'investissement du candidat, indice issu d'une technique de gestion de ressources humaines assez inattendue dans le monde de l'art.

Nous pouvons enfin pointer l'ambivalence de la numérisation des supports dans cette logique générale de rationalisation du traitement des dossiers. Elle favorise *a priori* une circulation fluide des documents et une économie de moyens. Néanmoins, elle implique certains usages en termes de lecture, avec ses contraintes de défilement, d'activation, de durée, etc. Loin de simplifier, l'outil numérique peut alors être mobilisé pour imposer des normes d'usage contraignantes *(« ATTENTION : -les dossiers ne répondant pas à ces spécifications techniques NE SERONT PAS TRAITÉS. »).* En sens inverse, de nombreuses structures continuent de préférer un support analogique (pour le confort de lecture ou de circulation des documents de mains en mains, par exemple), au détriment des gains supposés de la convergence technologique. Dès lors, ce sont les contraintes liées aux

dispositifs d'expertise (en groupe, individuelle, autour d'une table ou face à un écran) qui imposent, par avance, une série d'injonctions sur le formatage des dossiers.

3.3. L'évaluation des dossiers

Après l'envoi et la réception des dossiers de candidature, l'un des maillons essentiels de cette chaîne documentaire est l'évaluation des dossiers. Un jury, souvent appelé *commission* selon le terme qui s'est probablement imposé à partir des usages du ministère de la Culture, est constitué pour évaluer les dossiers reçus. Plus des deux tiers des appels (21 sur 29) apportent des précisions relatives aux modalités d'évaluation des candidatures. Le degré de précision de la description du processus de sélection varie en fonction des appels. Au minimum, il s'agit d'informer les candidats sur la temporalité des décisions :

A1 : « Sélection fin mai »

Mais très souvent, le mode de sélection est précisé de même que la composition des commissions :

A8 : « Commission de sélection de l'artiste :

L'artiste en résidence est choisi en début d'année civile par un comité de sélection constitué de :

- partenaires pédagogiques : Inspecteur Pédagogique Régional, Enseignants d'Arts Plastiques et d'autres disciplines,

- partenaires culturels : Responsables de la DRAC et du Centre d'art,

- partenaires administratifs : Direction de la Cité Scolaire,

- représentants de partenaires institutionnels : Conseil Régional Midi-Pyrénées, Conseil Général du Tarn,

- d'élèves délégués du collège et du lycée (sections arts plastiques) »

Les dates mentionnées sont souvent approximatives (« *début juillet* », « *en début d'année civile* »), de même que la désignation nominative des membres des commissions, souvent remplacée par une mention plus générique d'un statut ou d'un établissement (« *Responsable de la DRAC* », « *Direction* », « *élèves délégués* »). Mais ces imprécisions ne sont pas décisives, car l'annonce de ces commissions, parfois de leur composition, est en elle-même un geste visant à légitimer le processus de sélection dans son ensemble.

Ainsi, certains appels témoignent d'une procédure d'expertise en plusieurs strates, laissant apparaître différentes techniques de légitimation de l'expertise. Soit les exemples suivants :

> *A12 : « 25 octobre 2008 : Présélection de 9 dossiers retenus pour les entretiens avec le jury.*
>
> *Les candidats retenus seront avertis par téléphone, par mail et par courrier.*
>
> *8 novembre 2008 : Le jury recevra chaque artiste présélectionné pour un entretien individuel. Prévoir d'être à la disposition du jury entre 8h45 et 19h.*
>
> *- Les entretiens se dérouleront de 8h45 à 16h.*
>
> *- La délibération du jury se tiendra de 16h et 17h30.*
>
> *- Les candidats seront prévenus par téléphone et confirmation écrite. »*
>
> *A22 : « 2 décembre 2008 : présélection de dix candidats par Diaphane - 12 décembre 2008 : Choix du lauréat par le comité de sélection. Le comité de sélection sera composé de Fred Boucher et Adriana Wattel, directeurs artistiques de Diaphane, Christine Cadours, directrice des affaires culturelles de la Ville de Beauvais, Gaïdig Lemarié, chargée de mission arts plastiques de la Ville de Beauvais, du conseiller aux arts plastiques de la Drac, et de Philippe Guionie, photographe en résidence à Beauvais en 2006 (prix Roger Pic 2008). »*
>
> *A29 : « 1/Examen des candidatures sur dossier, par un comité de pilotage constitué des représentants des partenaires des Résidences de l'art en Dordogne : organismes d'accueil, Drac Aquitaine, Conseil Général, Conseil Régional & Résidences de l'art en Dordogne.*
>
> *2/Visites d'ateliers et/ou rencontres en Dordogne, puis entretien entre le comité de pilotage et les représentants de l'organisme d'accueil, avant l'élaboration du cahier des charges. »*

On remarque dans ces trois cas une sélection en deux, voire trois temps (A29 : examen, visite d'atelier et entretien), que l'on peut repérer selon d'autres formes dans sept appels. Le premier énoncé réalise une mise aux normes proprement chronométrique de la seconde phase des entretiens. Les deux exemples suivants structurent l'expertise selon un ordre inversé. Dans le premier cas (A22), la présélection est réalisée en interne, avant que des experts extérieurs n'expriment le choix final sur un lauréat, légitimant la sélection à la fois du point de vue des pouvoirs publics (municipalité, DRAC) et du point de vue du monde de l'art (« *prix Roger Pic 2008* »). À l'inverse, le cas A29 montre une première sélection par les différents partenaires finançant le projet, avant que les membres de l'organisme ne réintègrent l'instance décisionnaire pour procéder à l'ultime choix. Cet exemple montre en outre, comme le texte A12, une sophistication de la « façon de

recruter », chaque seuil mobilisant différentes formes de construction des compétences, jugeant l'artiste par dossier interposé puis en personne (Eymard-Duvernay, Marchal, 1997).

Diverses combinaisons d'expertises peuvent ainsi se réinventer en fonction des d'équilibres institutionnels locaux, qui rebattent les cartes du jeu de délégation des choix esthétiques tels qu'ils avaient été analysés dans des configurations d'acteurs plus stabilisées (Urfalino, Vilkas, 1995). Ainsi, selon les cas et les enjeux du projet, la décision peut mobiliser l'expertise d'élèves délégués, d'anciens résidents, d'un commissaire, d'un président d'une association de quartier, d'un représentant d'une collectivité, etc. Ce sont autant de façons de légitimer une décision d'attribution de fonds publics à un artiste contemporain. Et ce sont autant d'indices volontairement glissés aux artistes afin qu'ils cadrent par avance correctement la situation qui leur est proposée, pouvant les amener à moduler de façon stratégique la formulation de leur candidature. Au delà de la labilité de ces pratiques de l'expertise, il convient de repérer un travail commun de mise en forme de l'expertise, de gestion des agendas, de jeux croisés de légitimation au sein d'une scène artistique locale, qui sont le résultat d'un important investissement en temps, en moyen, en personnel, afin que le dispositif de sélection dans son ensemble puisse être justifié selon le principe de la collégialité.

3.4. Clôture de la séquence de sélection

Une fois l'artiste choisi, il convient enfin d'officialiser la décision, afin de clore l'attente des candidats malheureux, et d'avertir les lauréats pour préparer leur entrée en résidence. Mais très peu d'appels mentionnent la manière dont sera actée la décision. Certaines structures tentent seulement de se prémunir contre un traitement individualisé des réponses, en recourant à des modes de gestion des informations anonymes et standardisées :

A5 : Un jury se réunira fin juin 2008. Les réponses seront données exclusivement par courrier.

En fait, la dernière étape mentionnée dans l'appel concerne non pas l'annonce de la décision finale, mais bien plutôt le renvoi des dossiers de candidature aux artistes. L'engagement de la structure à renvoyer les dossiers est ainsi systématique, que cette possibilité soit énoncée sous la forme d'un conseil (« *prévoir une enveloppe suffisamment*

affranchie pour le retour du dossier ») ou de façon plus brutale (« *les dossiers qui ne comporteront pas d'enveloppes affranchies pour les retours postaux seront détruits* »). Ce procédé rappelle la seule vocation d'outil d'évaluation des dossiers ; ils perdent toute valeur aux yeux des structures dès lors que la phase d'évaluation est terminée (les dossiers ne peuvent alors qu'encombrer les bureaux) et se périment donc (presque) aussi rapidement que les annonces qui les ont suscitées.

La mention quasi-systématique des conditions de cette phase d'évaluation vient également rappeler le « lestage techno-sémiotique » (Davallon, 2006) de ces dossiers. Le formatage technique du dossier de candidature pourrait sembler secondaire par rapport aux prescriptions concernant le contenu même de ces documents. Pourtant, sa prise en compte permet d'estimer à sa juste valeur la contrainte que représente pour les artistes l'objectivation de leurs compétences dans des artefacts précadrés pour une activité d'expertise. Selon les médiums qu'utilisent les artistes, cette objectivation suppose une transformation sémiotique : réduction d'une vidéo à quelques instantanés, passage d'un tableau ou d'une installation en trois dimensions à une image en deux dimensions, etc. Cela nécessite un minimum d'aisance technique et implique un investissement en temps mais aussi en termes budgétaires.

Le traitement des candidatures selon une telle procédure standardisée permet certes une mise en équivalence économique et en principe égalitaire des candidatures, mais il suppose toute une chaîne d'opérations, tant de la part de l'artiste, dans l'agencement sémiotique de ses compétences, que de la part des structures, dans la gestion des dossiers depuis leur réception jusqu'à leur renvoi. C'est également un frein réel dans ce qui est parfois envisagé dans les modèles économiques comme une succession sans coût d'engagement d'un projet à un autre, dans une logique d'appariement de courte durée entre les artistes et leurs partenaires (Menger, 2009). Il n'est pas impossible de considérer que *CulturesFrance*, par exemple, qui exige quatre exemplaires du dossier de candidature, plus un CD-Rom où toutes les informations contenues dans ces dossiers sont archivées sous forme numérique, avec des traductions en anglais, trouve dans cette seule clause purement technique une ressource déterminante pour réduire en amont le nombre de postulants.

***

Les appels à résidence amorcent donc une chaîne documentaire routinisée, relativement standardisée, dont le caractère procédurier n'est pas le seul fait de quelques institutions

mais de l'ensemble des structures recourant à cette pratique de recrutement. Ces procédures présentent des points communs avec celles en usage dans d'autres domaines artistiques, comme l'architecture, pour lesquels l'importance des sommes engagées justifie davantage les précautions prises par les organisateurs de concours (jury, avant-projet sommaire et détaillé, cahier des charges, etc.). D'autre part, la sélection en deux temps, sur dossier puis entretien, rappelle les modalités classiques de recrutement du personnel en entreprise. Le partenariat des artistes et des structures se constitue donc, dans le cas du recours aux appels à résidence, sur des logiques non seulement fortement standardisées, mais présentant également une certaine lourdeur bureaucratique.

Les éléments formulés dans l'appel ont donc, au-delà d'une fonction de description, la fonction d'encadrer les modalités du partenariat entre la structure et l'artiste, en amenant ce dernier à construire un artefact pertinent pour évaluer sa candidature. Du point de vue de l'artiste, chaque appel est situé dans un espace de compétition entre les structures dont il dispose pour anticiper des situations de travail à venir, évaluer les avantages et les inconvénients de ces situations, et leur potentiel par rapport à sa propre situation professionnelle telle qu'il se la représente à un moment T. Un certain nombre d'informations permettent en effet aux artistes d'évaluer l'offre de résidence, parmi lesquelles les éléments mentionnés dans l'appel, mais aussi les témoignages d'autres artistes, la situation géographique de la résidence, les ressources financières propres des artistes, etc. Les artistes procèdent ainsi à une évaluation « impure », et impossible à réduire seulement aux paramètres définis dans l'appel à candidature.

La décision de candidater n'est donc pas anodine, étant donné la pluralité des critères pris en compte par l'artiste et la lourdeur des procédures de sélection, et une fois le choix de postuler effectué, l'artiste va devoir faire face à un important travail de constitution du dossier de candidature. Pour terminer ce chapitre, nous allons maintenant nous intéresser à la constitution de ce dossier, telle qu'elle est exigée par les structures dans les appels. Nous allons alors montrer que la « mise à l'écriture » des artistes (Delcambre, 1997) révèle la circulation d'un certain nombre de formats conventionnels qui codifient fortement leur façon de documenter leur travail.

III. La « mise à l'écriture » des artistes

Les dossiers réalisés par les artistes pour candidater sont composés d'un ensemble complexe de documents scripto-visuels, selon une relation au réel à la fois indicielle et iconique. Comme souligné dans beaucoup d'appels, les structures attendent de ces dossiers qu'ils soient *« représentatifs »* du travail et de la démarche du candidat. Mais ce geste de représentation se situe d'emblée dans un second plan de signification, en tant que le dossier a pour fonction de servir d'appui, en réception, à une activité d'expertise. L'artiste-rédacteur, en effet, ne construit pas ce dispositif de représentation sans que ses choix ne soient guidés, orientés, par la situation d'expertise et d'évaluation à laquelle se destine son dossier. L'ensemble de ces « documents par intention » (Meyriat, 2006) produits par les artistes, procède donc d'une mise en forme tactique, en fonction des attentes anticipées des lecteurs.

Nous avons vu, dans la partie précédente, qu'une séquence du texte des appels se réfère aux documents demandés aux artistes et qu'un grand nombre de contraintes techno-sémiotiques accompagnaient ces prescriptions, afin d'en faciliter la gestion par chaque structure. Nous avons extrait dans l'ensemble de ces énoncés les propositions qui portaient sur les contraintes rédactionnelles imposées à l'artiste pour produire cette documentation de ses compétences. Notre propos consiste à montrer que cette mise en discours du profil, des compétences, de l'expérience, des qualifications et des intentions de l'artiste – nous verrons que ces différentes facettes se laissent difficilement réduire l'une à l'autre – est en fait caractérisée par une façon commune de prescrire les informations auprès des artistes, qui rendent ces différentes injonctions moins hétérogènes qu'il n'y paraît. Pour autant, ce processus de normalisation des dossiers n'engage pas nécessairement de réduction drastique de « l'espace des possibles » (Thévenot, 1985) de la relation de partenariat. Nous verrons ainsi que le degré d'anticipation du travail à venir des artistes varie en fonction du type de document demandé, et non pas du caractère conventionnel ou du degré de codification de ce document. Il faut donc opérer une distinction claire entre prescriptions relatives aux format des documents et prescriptions relatives au travail à venir des résidents. Cette analyse nous permettra de mettre en place les questionnements et la méthodologie qui guideront le chapitre quatre.

1. La normalisation des dossiers de candidature

1.1. Des formes documentaires récurrentes

Les dossiers de candidature consistent à *faire dire aux artistes*, et plus précisément à *faire dire à leur travail*, un certain nombre de qualités, d'attributs, qui serviront de fondement à l'expertise. Les dossiers répondent ainsi à un principe de mise en équivalence des candidatures, visant à rendre comparable la qualité ou le talent des candidats. Ces prescriptions peuvent alors dessiner de véritables monstres documentaires, comme dans l'exemple cité ci-dessous :

> *A11 : « LE DOSSIER ADMINISTRATIF : qui devra nous parvenir en 4 EXEMPLAIRES RELIES contenant CHACUN toutes les pièces suivantes : Merci de cocher les cases ci-dessous.*
>
> *Le formulaire de candidature dûment rempli. À télécharger sur le site www.culturesfrance.com, à imprimer et à remplir en 4 EXEMPLAIRES. Une photo d'identité sera collée sur la 1ère page.*
>
> *Un curriculum vitae.*
>
> *(…)*
>
> *Une ou plusieurs lettre(s) de recommandation signée(s), émanant de personnes ayant une connaissance approfondie de votre travail (professionnels, directeurs de travaux, ou toutes autres personnalités françaises ou étrangères qualifiées). Dans le cadre d'un programme de résidence, il est important que ces lettres fournissent, outre une évaluation artistique, une appréciation sur la faculté d'intégration à la vie d'une communauté d'artistes. Les auteurs des lettres doivent impérativement apposer leur signature manuscrite.*
>
> *ATTENTION : pour les programmes Studio et Ateliers new-yorkais, 2 des 4 exemplaires doivent être traduits an anglais. (…) »*

Nous observons, dans cet extrait, une mise en discours d'inspiration bureaucratique non seulement contraignante (produire un même dossier en quatre exemplaires, dont deux traduits en anglais, remplir un formulaire pré-rempli), mais révélant surtout une extension importante du domaine de compétence sur lequel l'artiste sera évalué. La procéduralisation se double en effet d'une demande de cautions de la part de professionnels du monde de l'art, censée fournir non seulement une garantie institutionnelle mais encore un témoignage de la sociabilité de l'artiste (« u*ne appréciation sur la faculté d'intégration à la vie d'une communauté d'artistes »*). Mais tous les documents requis ne sont pas si spécifiques et tournent en fait autour d'un nombre plus restreint de

formats énonciatifs routininiers. Un certain nombre de documents sont ainsi mobilisés de manière récurrente dans la plupart des appels.

L'exemple le plus évident est le curriculum vitae. Le « CV » constitue un support d'évaluation conventionnel des procédures de recrutement, bien au-delà du monde de l'art. Sa formalisation ou sa codification est d'ailleurs antérieure, et plus achevée, dans d'autres secteurs professionnels (Eymard-Duvernay, Marchal, 1997). Or nous observons qu'il s'agit en fait d'un document très largement reconnu en tant que support pertinent d'expertise par l'ensemble des scripteurs de notre corpus. Seuls cinq appels en effet n'en demandent pas explicitement. C'est également le syntagme le plus stable, dans sa formulation, n'étant que rarement reformulé.

En effet, on ne dénombre que trois cas de reformulations, qui consistent à proposer une alternative en langue naturelle à ce mot qui semble alors être considéré comme appartenant à un jargon professionnel de type administratif : il s'agit de *« biographie »* et « *le récit de son parcours* ». Dans quinze autres appels, ce document est seulement nommé « *curriculum vitae* ». Dans cinq autres, il est adjoint d'adjectifs qualificatifs *(« détaillé », « concis », ou « complet »*), que l'on peut rapprocher, dans la mesure où ils ne comportent qu'une faible valeur prescriptive. Enfin, lorsque le « *curriculum vitae* » n'est pas mentionné, c'est que le dossier de candidature dans son ensemble n'est pas détaillé dans ses différentes composantes : « *Description du parcours et des expériences, de la démarche et visuels sur support papier et numérique* », « *dossier donnant une idée de votre travail en général* ».

L'importance du recours à ce syntagme dans les appels et sa faible reformulation indiquent que les personnes chargées d'expertiser les dossiers supposent un consensus quant à sa définition et sa validité fonctionnelle.

Les mêmes remarques peuvent être faites pour le syntagme « lettre de motivation » dont on repère dix occurrences. Trois autres appels seulement (A13, A20 et A24) usent de périphrases qui introduisent le mot « motivation » : « *une lettre ou note brève qui livre vos motivations* ».

Ces deux documents ont en commun de ne pas être propres au monde de l'art, et sont empruntés aux procédures classiques de recrutement dans la plupart des secteurs d'activité. La notion de « dossier » artistique » en revanche, est plus spécialisée, mais on remarque qu'elle est également beaucoup moins employée (et stabilisée) dans notre corpus. Le dossier artistique regroupe un ensemble de documents qui se réfèrent à la pratique antérieure des artistes, à leur « parcours », saisis cette fois non pas à travers une réduction nominale (noms de diplômes, d'expositions) marqueurs de

professionnalité, mais objectivés selon un lien indiciel et iconique aux œuvres et à leur interprétation.
Cet ensemble regroupe des documents iconiques représentant des œuvres ou des ensembles d'œuvres, ainsi que des documents textuels décrivant ces œuvres, individuellement ou collectivement. Or l'objectivation de ces ensembles sémiotiques au sein de chaque appel révèle une faible standardisation. En effet, nous ne trouvons que trois occurrences d'une appellation générique, le « dossier artistique », mentionnée sans autre qualification ou reformulation, et placée en situation d'extériorité avec les autres documents requis. Cette mention autonome désigne l'objet comme une unité d'expertise pertinente, et suppose une reconnaissance sans équivoque de la part des artistes. Mais la très faible occurrence de cette catégorisation indique que l'accord sur ce que ce document doit comporter est peu partagé, ou considéré comme tel par les scripteurs, qui, dans la majorité des cas, ont recours à des formulations idiosyncrasiques pour formater les supports qu'ils jugent congruents avec leur pratique d'expertise.

Le recours à des formats documentaires conventionnels d'évaluation, même s'ils sont issus d'une culture extérieure au monde de l'art, permet aux professionnels d'accorder leur expertise autour de mises en formes discursives communes. Ce recours, comme l'explique H. Becker à propos des conventions en général, permet ainsi aux artistes de ne pas avoir à chaque nouvel engagement à réapprendre les codes en vigueur, en l'occurrence des formats d'écriture – lecture. Les énoncés mettent également en évidence un second traitement conventionnel des documents dans leur façon commune de faire reposer l'expertise sur deux ensembles documentaires réccurrents.

1.2. Visée rétrospective ou prospective des documents

Nous pouvons observer une répartition mise en jeu dans chaque appel et qui permet de segmenter les documents constitutifs du dossier de candidature en deux groupes.
D'un côté, nous pouvons isoler des documents, iconiques ou linguistiques, qui ont pour objet l'expérience de l'artiste et le travail déjà réalisé ou actuel (dans une portée générale). Ces documents se rapportent à l'artiste et son travail selon un axe « orienté passé », *rétrospectif*. En voici quelques exemples :

> *« un texte sur le travail », « biographie », « Une sélection d'œuvres ou de projets déjà réalisés », « une présentation de l'artiste, comportant un curriculum vitae ou le récit de son parcours, et un ensemble de*

documents sur ses recherches et ses travaux antérieurs (images et textes) », « texte(s) destinés à rendre compréhensibles les enjeux de la pratique du candidat », « une note de présentation de la démarche artistique, des illustrations des travaux réalisés (CD d'images, revue de presse, publications, sites internet…) », « Expériences précédentes dans des résidences »

De l'autre côté, nous pouvons isoler un second ensemble de documents chargés de représenter les intentions de l'artiste, le projet de l'œuvre ou de la prestation qu'il souhaite réaliser (mais aussi dans certain cas le budget prévisionnel, et même la « *planification des jours de présence effective dans l'atelier* »). Nous avons affaire à des documents *prospectifs* de représentation de l'artiste et de son travail, donc « orientés futur ».

« lettre d'intention, ou toutes autres formes énonçant un pré-projet », « Un projet artistique spécifique en relation avec le contexte sera apprécié, mais ne revêt pas de caractère obligatoire », « Un texte décrivant votre projet (problématique, matériaux, espace…) », « Tout visuel pouvant illustrer votre projet », « une proposition de budget », « la période de résidence souhaitée et le niveau de compétence technique sur ce type de matériel (pour information) », « les disponibilités du candidat », « une lettre de motivation », etc.

Ce découpage entre documents rétrospectifs et documents prospectifs pourrait sembler relever d'un découpage arbitraire. Pourtant la lecture de tous les appels permet d'affirmer que tous, sans exception, demandent systématiquement des documents appartenant à l'une et à l'autre de ces catégories. Ainsi la « motivation » ou le « projet » d'un artiste ne constituent jamais des supports d'expertise pertinents en eux-mêmes, de même que l'artiste n'est jamais sélectionné sur la seule foi de ses réalisations passées et de son parcours professionnel.

Ce partage en deux ensembles documentaires systématiquement demandés par les structures constitue une autre forme de régularité, qui fait reposer la « mise à l'écriture » (Delcambre, 1997) des artistes sur un partage conventionnel de son acte d'écriture. Mais au-delà du constat d'une normalisation des pratiques de candidature des artistes, l'existence de « documents prospectifs » relance la question de la gestion de l'incertitude par les structures. Comme nous venons en effet de le souligner, celles-ci ne se satisfont pas de documents rétrospectifs qui leur permettraient d'évaluer les réalisations passées et le parcours des artistes. Elles attendent nécessairement, de la part des artistes, des précisions sur leurs intentions futures, et donc sur la manière dont ils envisagent leur travail dans le cadre de la résidence. Il semble donc, *a priori*, que le constat d'une procéduralisation des candidatures s'accompagne d'une logique de réduction de l'incertitude sur le cours et l'issue du travail de l'artiste. Nous allons montrer, dans la

prochaine partie, que cette anticipation du travail en résidence est en réalité modulée, selon les appels et les documents, en différents degrés, et que l'objectivation des documents n'est pas directement corrélée à leur degré d'anticipation (ou de prescription) du travail de l'artiste.

2. Analyse des documents prospectifs

2.1. Identification des documents

Les vingt neuf appels du corpus exigent de la part de l'artiste, nous l'avons vu, à la fois, des documents rétrospectifs et des documents prospectifs. C'est sur les seconds que nous allons maintenant centrer notre attention.

En dehors de ces quelques rares mentions, comme les « *jours effectifs de présence* » ou « *la période de résidence souhaitée »,* tous les documents orientés futur se répartissent en trois ensembles distincts. Pour les identifier, nous avons utilisé une méthodologie éprouvée d'analyse du discours. L'analyse des « termes pivots » consiste, dans une « perspective interdiscursive (qui rapproche des textes rédigés par des auteurs différents) » (Jacobi, 1999 : 36), à sélectionner des termes récurrents dans la mesure où « ces éléments ont chacun les mêmes (ou en partie les mêmes) environnements à l'intérieur d'un domaine définissable de la chaîne parlée » (Maingueneau, 1993 : 78). Nous pouvons considérer que les textes des appels, et plus encore les seuls énoncés relatifs aux documents prospectifs, peuvent être considérés comme un même environnement.

Un premier type de document prospectif est décrit à partir du mot « **projet** ». Douze énoncés le mentionnent, soit de manière autonome (« *un projet* », « *votre projet* »), soit en position de complément d'un nom qui l'introduit (« *une présentation du projet* », « *un texte décrivant votre projet* », etc.). Nous repérons là un flou notionnel autour du mot « projet », selon qu'il désigne le contenu du document – l'anticipation du travail à venir – ou le type de document défini par ce contenu. Le second type de document est désigné par le syntagme **« lettre de motivation** », dont on repère dix occurrences. On peut rapprocher de cette formulation trois autres appellations, qui font précéder le terme « motivation » (au singulier ou au pluriel) par une périphrase qui n'en est qu'une variante (« *Une lettre ou note brève qui livre vos m-* », « *acte de candidature manuscrit qui précise les m-* », « *note présentant les*

m- »). Enfin le troisième type de document est nommé « ***note d'intention*** », mentionnée à cinq reprises, plus une variante *« lettre d'intention* ».

Mais ces trois types de documents n'entretiennent pas entre eux un même rapport d'extériorité, et leur usage différencié permet au scripteur de moduler ses prescriptions sur la pratique d'écriture des artistes selon différents gradients. Nous pouvons distinguer deux axes d'opposition, selon leur degré respectif de généralité, et selon le rapport d'extériorité que les documents ainsi décrits entretiennent entre eux.

2.2. Généralité ou spécificité des documents requis

Comme nous l'avons déjà souligné, le document *« lettre de motivation »* ne fait l'objet d'une spécification de son contenu qu'à trois reprises (A13 : *« à faire acte de candidature »*, A18 : « *expliquant les raisons et les choix du candidat* », A24 : *« de la candidature »*) qui sont peu prescriptives. Ainsi, le « figement » du signifiant (Krieg-Planque, 2000) révèle la stabilité conventionnelle du document décrit selon un degré élevé de généralité. La lettre de motivation est un document considéré comme pertinent pour expertiser la candidature d'un artiste, sans nécessiter plus de spécification quant aux informations qu'il doit contenir et à leur structuration.

Il en va autrement pour les définitions de la « note d'intention » et du « projet » qui font majoritairement l'objet d'une spécification de leur contenu. Nous prendrons l'exemple de l'emploi du mot « *projet* ». Il n'est utilisé sans amplification que dans trois cas (l'emploi autonome du mot en A4 n'est pas pris en compte dans la mesure où il n'est que la reprise anaphorique d'une première occurrence qui, elle, est spécifiée). Tous les autres emplois du terme présentent en revanche différents principes de spécifications qui en restreignent les critères de validité en tant que document d'expertise.

Un premier mode de spécification peut être négligé, en ce qu'il apporte peu d'informations complémentaires, et consiste simplement à définir le document à partir d'une catégorisation générique : « *projet de recherche* », « *- de création* » et « *- artistique* ». Deux autres modalités sont en revanche plus fortement prescriptive. La première, la plus fréquente (sept appels sont concernés), consiste à circonscrire le champ de pertinence du contenu en insistant sur sa nécessaire connexion au contexte d'application de l'accueil :

> *« - spécifique en relation avec le contexte », « - envisagé pour la résidence », « - en particulier », « pour cette résidence », « à réaliser dans le temps de résidence », etc.*

Ces amplifications sont des manières de suggérer fortement à l'artiste de calibrer son acte de candidature en fonction des coordonnées spatio-temporelles de l'accueil, et de l'adapter aux ressources spécifiques qui lui sont proposées. En d'autres termes, son projet ne sera éligible que s'il donne la garantie qu'il est exclusivement dédié à cet accueil, ce qui fournit à la fois le gage d'un investissement personnel et l'espoir que l'œuvre finale aura une valeur contextuelle.

La seconde opère par exemplification. Soit les extraits suivants, qui suivent immédiatement la mention du mot « projet » :

> *« (problématique, matériaux, espace…) », « (intention, descriptif, images…) », « (description, photos, dessins…) ».*

Ici, le projet est défini par ses composantes internes, par la juxtaposition entre parenthèses de trois mots cohyponymes. Les descriptions du document reposent alors sur deux jeux de spécifications distinctes. D'une part, ces documents de la part de l'artiste la mise en discours d'une dimension conceptuelle et générale (« *problématique* », « *description* », « *intention* »), et d'une technique et concrète (« *matériaux, espace* », « *descriptif, images* »). D'autre part, la définition du document oscille entre les éléments scripto-visuels qui le composent (*« images », « photos »*, *« dessins »*), et l'anticipation des conditions de réalisation de l'œuvre dont ces éléments doivent être les signes (« *matériaux, espace »*).

Cette dernière opposition permet de rappeler l'ambiguïté, déjà soulignée, entre le projet comme document et le projet comme processus d'anticipation du travail. Si les prescriptions formulées dans les appels en ce qui concerne la forme du document sont importantes, elles ne signifient pas nécessairement que la logique d'anticipation du travail à venir soit elle-même élevée. C'est à cette dernière logique que nous allons consacrer la suite de l'analyse, à partir de la mise en évidence des degrés d'anticipation attachés à chacun de ces trois documents.

2.3. Les degrés d'anticipation des documents

Le corpus se structure sur une opposition franche entre les appels reposant sur une lettre de motivation et ceux reposant sur un projet. En effet, lorsque le document requis est désigné par le mot « projet » un cas sur douze seulement place le mot « motivation » dans son cotexte (A9 : *« projet (description, photos, dessins…) - durée - dates – motivations »*). À l'inverse, sur les treize occurrences du syntagme « lettre de motivation » (et ses

variantes) que contient notre corpus, dix d'entre elles n'admettent pas dans leur cotexte le mot « projet ». Les trois exceptions méritent d'être mentionnées car elles confirment le rapport d'extériorité de ces deux mots :

> *A6 : « **lettre de motivation** (il n'est pas nécessaire de détailler un projet en particulier) »*
>
> *A23 : « une **lettre de motivation** (…) (la présentation éventuelle d'un projet) »*
>
> *A29 : **« lettre de motivation (…)** L'artiste n'est pas obligé de proposer un projet lors de sa demande de candidature. »*

Ces trois extraits présentent une régularité remarquable, en ce qu'ils confirment explicitement l'exclusion mutuelle des deux documents, chacun étant porteur d'un type d'expertise spécifique. Nous pouvons ainsi rapprocher de ces exemples un dernier énoncé :

> *A20 : « Acte de candidature manuscrit qui précise les motivations et, éventuellement, un axe de travail possible »*

Cet extrait souligne le fait que l'artiste ne doit pas interpréter la mention d'une lettre de motivation comme l'équivalent d'une anticipation de l'œuvre à venir. C'est sur ce point qu'elle se distingue clairement du projet. Alors que la lettre de motivation renvoie aux raisons expliquant la candidature, les projets renvoient plus directement au travail de l'artiste, à la planification de son activité de création pendant le temps de résidence. Si la codification du document « lettre de motivation » est plus aboutie que celle du document « projet » (comme le montrent les reformulations), en revanche, le degré d'anticipation du travail de l'artiste est plus élevé dans le cas du second.

La note d'intention semble marquer un palier intermédiaire entre la lettre de motivation et le projet. Cependant, ce type de document a un statut particulier. En effet, à une exception près où le mot décrit un document à part entière (A28 : « *note d'intention pour l'atelier* »), il est systématiquement employé pour introduire le mot « projet » qui caractérise plus fondamentalement le processus d'anticipation (par exemple A15 : « *une note d'intention présentant le projet de l'artiste pour cette résidence* »). Parmi les six occurrences de *« note »* ou *« lettre d'intention »*, toutes comportent le mot « projet » dans leur cotexte. Si deux cas de co-occurrences décrivent en fait deux documents distincts (A22 et A28), les quatre autres énoncés définissent le projet comme étant l'objet même de la note d'intention :

> *A1 : « lettre d'intention, ou toutes autres formes énonçant un pré-projet »*

A3 : « note d'intention présentant sommairement le projet de recherche envisagé pour la résidence »

A15 : « Une note d'intention présentant le projet de l'artiste pour cette résidence »

A16 : « note d'intention : descriptif du projet et des motivations »

Dans ces quatre cas, la note ou lettre d'intention n'est pas reformulée à partir des éléments qui seraient censés la composer (descriptif ou image par exemple), mais par une référence au projet. Dans les cas A15 et A16, la note d'intention peut se définir directement par le projet, selon un lien de coréférence. Mais, dans les exemples A1 et A3, le lien avec le projet est plus opaque. En A1, l'objectivité de la lettre d'intention est altérée par sa mise en équivalence avec la reformulation floue *« ou toutes autres formes »* dont la fonction est en outre non d'énoncer un projet mais *« un pré-projet »*. Cette préfixation pourrait être vue comme une segmentation plus poussée des documents préparatoires, sur le modèle de l'avant-projet en architecture. Mais il semble plutôt en l'occurrence que ce préfixe est à interpréter comme l'affaiblissement du degré de d'anticipation attendu. Ainsi, en A3, la note d'intention n'est censée présenter *« le projet de recherche »* que *« sommairement »*, tandis que ce dernier doit être seulement *« envisagé pour la résidence »*. Ici, le contenu attendu du document prend l'allure d'une première hypothèse plus que d'une anticipation sur une œuvre à venir. Le mot *« intention »* semble donc signaler à l'artiste lecteur, en A1 comme en A3, l'affaiblissement de la prescription consistant à fournir une anticipation précise d'un projet ayant vocation à être réalisé. Les différents jeux d'opposition ou de rapprochement entre la note d'intention et le projet sont donc autant de ressources discrètes auxquelles les différents scripteurs ont recours pour affaiblir le poids des contraintes d'écriture requises auprès de l'artiste, donnant à reconnaître ce document comme l'ébauche du projet en quelque sorte. C'est du même coup le document « projet » qui se stabilise et révèle une rigidité conventionnellement partagée par l'ensemble des acteurs.

Nous pouvons enfin compléter ce résultat en rassemblant les observations menées à propos du rapport d'extériorité entre les lettres de motivation et les projets, et le rapport de porosité entre note d'intention et projet. C'est en fait un même statut problématique qui apparaît autour du document « projet », que l'on peut voir comme une *« formule »*, selon les deux dimensions relevées par A. Krieg Planque, *« à la fois comme évidence de l'époque et comme objet questionné »* (Krieg-Planque, 2000 : 97). Considérons ainsi les expressions suivantes :

A1 : « pré-projet », A2 : « pas de caractère obligatoire », A3 : « présentant sommairement », « projet de recherche envisagé », A13 : « note brève », A20 : « éventuellement, un axe de travail possible », A23 : « présentation éventuelle d'un projet », A25 : « grandes lignes de votre projet », A29 : « l'artiste n'est pas obligé de proposer un projet ».

Nous voyons que même lorsque le projet n'est pas nécessaire, les scripteurs semblent obligés de se positionner par rapport à lui, de prendre position. On pourrait faire l'hypothèse d'une distinction majeure entre les structures demandant un projet, et celles qui préfèrent une lettre de motivation. Nous verrons dans la troisième partie de la thèse que cette distinction est pertinente. Mais à ce stade de la réflexion, il s'agit de souligner la sophistication des jeux de gradation qui sont mis en œuvre par les structures, pour moduler leurs anticipations du travail à venir des artistes.

***

Cette analyse nous a permis de montrer, à partir de la façon dont les différents scripteurs définissent les documents prospectifs de candidature, l'appui sur un nombre limité et récurrent de documents, qui ne sont pas utilisés de façon aléatoire d'un énoncé à l'autre. L'entrée à partir des termes pivots permet de mettre en évidence la désignation d'un nombre limité de formats conventionnels, plus ou moins stabilisés, qui circulent d'un énoncé à l'autre. La lettre de motivation se distingue ainsi par son caractère très stable, considéré comme suffisamment routinisée et pertinente pour ne pas nécessiter de reformulation ou de spécification propre à chaque procédure de sélection. Le projet, à l'inverse, s'il est considéré par de nombreux scripteurs comme un support d'expertise opératoire, est majoritairement défini en fonction de particularismes, avec des spécifications fréquentes concernant les informations qu'il doit contenir. La lettre d'intention quant à elle, peut se définir comme un entre-deux, tendant vers la formulation d'un projet mais sans y correspondre complètement, et se caractérisant par un lien affaibli avec l'œuvre que l'artiste serait censé planifier.

Les reformulations indiquent donc le degré de reconnaissance d'un signifié et, dans le cas présent, l'objectivation d'un document. Mais, comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, il faut se garder de faire correspondre à ce degré d'objectivation un degré de planification ou de programmation du travail à venir : les documents les plus objectivés ne sont pas ceux qui anticipent le plus le travail à venir.

Dès lors, c'est sur les séquences des appels mentionnant ou décrivant l'activité future de l'artiste résident, qu'il faut centrer notre attention pour espérer préciser les logiques de

planification des appels à résidence. C'est ce que nous nous proposons de faire dans le chapitre quatre, en appliquant l'analyse des termes pivots aux énoncés portant sur le travail attendu de l'artiste.

Dans quelle mesure les mises en forme de l'appel à résidence observées dans ce chapitre prédéterminent-elles la façon dont l'artiste pourra ou non utiliser des ressources, l'orientation qu'il pourra donner à ses recherches, la date à laquelle il sera sommé de « présenter son travail » ? Dans quelle mesure ces petites fabriques de grammaires communes, si efficaces pour ordonner une séquence de sélection, ne sont-elles pas aussi efficaces pour fixer par avance les clauses communes autour desquelles l'activité de l'artiste dans la structure va s'organiser ? Comment les technologies du *faire dire* pourraient-elles ne pas être utilisées pour un *faire faire* ? Ce support de médiation, qui peut être considéré comme la forme la plus aboutie, la plus « transparente », de construction d'une relation de partenariat, ne contient-il pas la promesse de « maîtriser toute chose par la prévision », et dès lors de « désenchanter » sinon le monde (Weber, 1959 : 70), du moins le travail artistique et son incertitude fondamentale ?

Chapitre 4:
Planification du travail en résidence

Ce chapitre poursuit l'étude des appels à résidence, en focalisant l'analyse sur les énoncés portant sur la définition du travail attendu de l'artiste. Nous avons montré, dans le chapitre trois, que les appels consistaient en des dispositifs de médiation très codifiés, qui précadraient la relation de l'artiste et de la structure, et préformataient les procédures de sélection. Ce processus d'objectivation ou de mise en forme des modalités de rédaction est-il aussi à l'oeuvre dans la définition du travail à venir de l'artiste sélectionné? L'appel consiste-t-il nécessairement en une réduction en amont de l'incertitude sur le cours et l'issue du travail de l'artiste, en en prédéterminant certains aspects? Il s'agit de préciser la tension qui nous permettra d'y répondre.

Nous avons vu, dans le précédant chapitre, que les textes des appels à résidence pouvaient être segmentés, en trois grandes séquences :

- la présentation générale de la structure, de ses partenaires et de ses missions, généralement située dans le premier paragraphe,
- la description du processus de sélection – avec notamment les prescriptions quant aux dossiers de candidature – généralement située en fin d'appel,
- la description de la situation de partenariat proposée, qui constitue le corps de chaque texte.

C'est sur cette dernière séquence que va à présent se centrer l'analyse. Cependant, l'ensemble des énoncés relatifs aux conditions d'accueil et au travail attendu de l'artiste ne sera pas entièrement analysé. Sur une base empirique, à partir de la lecture des différents appels, nous avons pu distinguer deux sous-ensembles dans lesquels sont réparties, de façon récurrente, les définitions des différentes composantes de la relation de travail à venir.

Le premier sous-ensemble regroupe les énoncés qui définissent les moyens mis à disposition des artistes. Cette catégorie rassemble les moyens matériels (logement, atelier, outillage, matériel vidéo, etc.), les moyens humains (aide administrative ou personnes

ressources pour l'artiste, par exemple des régisseurs ou techniciens) et les moyens financiers (bourse, droits d'auteurs, frais de production, frais de déplacement, repas, etc.). Ce premier sous-ensemble pourrait, dans la perspective qui est la nôtre, constituer une base pertinente d'analyse, dans la mesure où les moyens mis à disposition des artistes tiennent une place importante dans la définition de l'activité à venir de l'artiste. Mais c'est le second sous-ensemble qui semble le plus fécond pour repérer la prise en compte, par les structures, de l'incertitude sur le cours et l'issue du travail de l'artiste.

Ce second sous-ensemble, en effet, comprend les énoncés qui, en définissant le travail attendu de l'artiste, et les prestations qui lui seront demandées, planifient certaines contraintes du travail ou certaines répartititons des tâches. Cette planification du travail sera envisagée dans l'analyse, comme l'indice d'une réduction, en amont de la résidence, de l'incertitude sur le cours ou l'issue de l'œuvre. Nous proposons d'isoler trois dimensions de la définition du travail attendu afin de repérer cette planification.

Premièrement, les activités de *médiation*[67] (conférences, ateliers pédagogiques, *workshops*, etc.), comprennent l'ensemble de ce qui est parfois nommé des « activités para-artistiques », qui engagent l'artiste sur des compétences élargies de communication, de pédagogie, d'animation de groupes d'amateurs. Deuxièmement, *l'orientation thématique* du travail, qui prédéfinit le thème, l'orientation ou les éléments que l'artiste est censé prendre en compte dans la définition de son projet et dans la mise en œuvre de son travail s'il est sélectionné. Ainsi, un appel à candidature attendant de l'artiste qu'il associe dans son processus de création la population locale ne sera pas considéré comme prescrivant une médiation, mais bien une « orientation » (même si l'expression est en partie impropre) dans la mesure où l'objectif consiste à ce que l'activité créative de l'artiste soit *affectée* par sa relation avec les personnes concernées, tandis que les activités de médiation sont en partie définies sur la base d'une séparation avec le travail en lui-même. Notons, dès à présent, que parler du « travail lui-même » n'est pas l'indice d'un jugement de valeur de notre part dévalorisant les activités de médiation, mais seulement une façon d'adopter le point de vue circulant au sein du monde de l'art, bien mis en évidence par S. Dubin (cf chapitre 1; Dubin, 1987). Est ainsi distinguée la part du travail destinée à concevoir des œuvres reconnues par la communauté des pairs, de la part de travail souvent vécue (et décrite) comme contrepartie, plaçant l'artiste en médiateur de ses œuvres – la distinction étant clairement faite y compris par les scripteurs chargés de

[67] Le terme sera, dans cette partie, employé dans un sens non pas conceptuel (Davallon, 2003), mais dans le sens restreint d'activités mettant en relation l'artiste et différentes catégories de publics, usage que l'on retrouve chez les acteurs de l'art contemporain (Caillet, 1995).

rédiger les appels à candidature. Troisièmement, enfin, la *publicisation du travail de l'artiste* se réfère à la fois à des formes de présentation spatiale des œuvres (dont l'exemple typique est l'exposition) et à des formes éditoriales (catalogue, dépliant, carnet de bord, etc.)[68].

Comment, à partir de ces trois dimensions de l'activité du résident, étudier les degrés de planification du travail à venir ?

Remarquons, en premier lieu, que s'il est possible d'envisager les activités de médiation, l'orientation thématique ou la publicisation comme relevant d'une dimension structurante du travail en résidence, il existe un certain nombre d'appels qui n'auront aucun énoncé correspondant, puisque ne proposant, dans la réalité, aucune action de médiation. La présence ou l'absence d'une dimension est considérée comme le premier indicateur de réduction de l'incertitude. Soit la dimension fait partie des éléments qui servent au scripteur à définir la situation à venir, soit la dimension n'en fait pas partie. S'opposent ainsi la prédétermination d'une dimension et sa non-prédétermination. Mais nous pouvons également affiner cette opposition en mettant en évidence deux gradients intermédiaires, qu'une première lecture du corpus permet de reconnaître comme régulièrement utilisés. D'une part, une dimension peut être annoncée comme devant être réalisée, sans pour autant être décrite de façon très précise. Nous nommerons cette modalité la *planification imprécise* d'une dimension à réaliser. D'autre part, l'une de ces dimensions peut être mentionnée comme pouvant être réalisée, sans que cette détermination soit impérative. Nous nommerons cette modalité une *planification conditionnelle* de la dimension considérée.

Envisageons les exemples suivants, extraits de l'analyse de la publicisation, qui rendront plus concrète la grille de lecture. Les quatre énoncés, sont tirés chacun d'un appel à candidature distinct :

- *A18 : « Cahier des charges : (…) Réaliser une exposition personnelle. »*

- *A25 : « Un état du travail sera présenté en fin de résidence. Cet état peut être éphémère. »*

- *A2 : « À l'issue de la résidence, les artistes pourront être invités à présenter leur travail selon des modalités à convenir en concertation avec le Centre d'art. »*

[68] Précisons que les médiations que nous avons choisi d'isoler dans l'analyse relèvent bien évidemment de la publicisation du travail de l'artiste, mais, comme nous venons de le souligner, le statut de ces différentes formes de publicisation n'est pas le même. Les distinguer permettra de mettre en lumière des logiques qu'un traitement global aurait masquées (en particulier en ce qui concerne la question, abordée dans le chapitre deux, de « la contribution sociale » de l'artiste (Le Coq, 2002 : 140)).

- A3 : « Session de travail et de recherche, sans contrainte d'exposition ou de rendu à l'issue. »

Sans trop détailler l'analyse, cet exemple nous permet de décliner et d'exemplifier une première fois cette grille.

- Dans le premier cas (A18), la définition de l'objectif est précise et sa réalisation déterminée par avance comme faisant partie du cadre de partenariat. Le fait que, dans la pratique, l'exposition puisse finalement ne pas avoir lieu ne nous importe guère. En effet, le simple fait que cette clause soit mentionnée sera considéré comme une modalité de *planification stricte*, dans la mesure où, quel que soit l'attrait de l'artiste ou son scepticisme face à cette finalité au moment de sa sélection, la clause a été prédéfinie.
- Le second cas (A25) planifie également une publicisation finale, mais de façon affaiblie ou *imprécise* (« *état du travail* », « *présenté* », « *peut être éphémère* »). Si ce gradient peut paraître ambigu, nous verrons que les jeux de reformulation consistent régulièrement à rendre manifeste l'écart avec une définition complète de la clause considérée.
- Le troisième cas (A2) illustre une *planification conditionnelle* de la publicisation : la réalisation de l'exposition est potentielle, éventuelle, et c'est cette fois non pas ses contours mais son existence même qui dépend d'une décision ultérieure (*« pourront être invités »*).
- Enfin le quatrième énoncé (A3) explicite le fait que la publicisation finale n'est pas indispensable à la relation de travail envisagée. Dans l'analyse, les énoncés de ce type, assez rares, seront considérés comme équivalents de tous ceux où la clause de l'exposition n'est tout simplement pas mentionnée. Dans les deux cas – que la structure énonce « cela n'a pas lieu d'être » ou qu'elle ne dise rien - il s'agit pour la structure de ne pas inclure cette dimension dans la définition de l'engagement mutuel entre elle et l'artiste.

Ces quatre gradients nous fournissent un outil certes imparfait, mais suffisant pour mettre en évidence la construction des discours dans un espace de tension entre détermination et indétermination du travail attendu de l'artiste au travail à venir. Nous considérerons, à un pôle, que la planification précise de l'une de ces dimensions manifeste la *réduction* en amont de l'incertitude, tandis qu'à l'autre pôle, la non-planification manifeste le *maintien* de l'incertitude sur le cours et l'issue du travail de l'artiste. Ainsi, nous pourrons, au terme de l'analyse, situer chacun des énoncés, selon son degré de réduction ou de maintien de l'incertitude, sur chacune des trois dimensions considérées (médiation, orientation thématique, publicisation).

L'analyse procède en deux temps. Dans un premier temps, l'analyse de la répartition des énoncés sur chacune des dimensions révèle que les modalités conditionnelles et imprécises de planification du travail sont systématiquement mises en œuvre par un nombre important de structures. Ce qui permettra de démontrer que l'ouverture à l'incertitude n'est pas mécaniquement niée par l'usage de cette forme rationalisée de coordination qu'est l'appel à résidence. La deuxième partie du chapitre procèdera à une agrégation des résultats, pour évaluer le degré de convergence de chaque appel dans sa façon de planifier ou non les formes attendues du travail de l'artiste. Nous montrerons ainsi que la gestion de l'incertitude permet d'opposer deux ensembles opposés de structures. Nous pourrons alors proposer une interprétation de l'usage distinctif d'un même support médiatique (l'appel) et, au-delà, envisager l'incertitude sous un nouveau jour.

I. Trois dimensions de la planification du travail de l'artiste

1. Planifier des actions de médiation

La rencontre d'un artiste et d'une population, nous l'avons vu dans le chapitre deux, est l'une des dimensions les plus mobilisées dans les discours d'accompagnement actuels des lieux d'accueil en résidence. Dans notre corpus, pourtant, onze structures sur vingt-neuf ne planifient aucune activité de médiation dans l'appel à candidature. Rappelons que nous traitons ici des médiations s'adressant à des publics non professionnels de l'art. En effet cinq appels prévoient la mise en place de rencontres avec des professionnels du monde de l'art. Si ces professionnels peuvent être considérés comme le *« premier cercle »* de ces publics (Pedler, Ethis, 1994), ces rencontres relèvent d'une logique de socialisation de l'artiste qui est spécifique. Nous vérifierons *a posteriori*, lors de l'analyse agrégée des résultats, dans quelle mesure cette distinction était ou non pertinente. Nous étudions donc, dans cette partie, successivement les trois degrés de planification des activités de médiation orientées vers des publics non-professionnels, telles qu'elles sont énoncées dans dix-huit appels. Qu'il s'agisse de conférences, d'ateliers, de stages, les dispositifs de rencontre sont réinventés par chaque lieu. Ce n'est pas sur cette diversité que nous centrerons notre attention, mais sur le fait de saisir jusqu'où ces interventions, qui sollicitent l'artiste selon des compétences élargies, sont planifiées en amont de la résidence, dès l'amorce de la relation de partenariat.

1.1. Planification stricte des médiations

Une première série d'appels[69] annonce l'organisation d'activités de médiation impliquant l'artiste en fixant par avance, de façon stricte, les modalités d'intervention et les publics visés, comme dans les exemples suivants :

> *A10 : « Workshop : Cette année, l'école propose à l'artiste de réaliser un workshop d'une semaine dans le cadre d'un partenariat avec le cinéma d'art et d'essai, l'Apollo (…) Ce projet destiné à une structure*

[69] Six appels actualisent cette modalité : A10, A12, A13, A20, A22, A28. Ici, comme à chaque étape de l'analyse, nous ne faisons pas nécessairement figurer l'ensemble des extraits des énoncés correspondants, mais les indiquons en note de bas de page, afin de permettre au lecteur de vérifier, pour chaque énoncé non cité, la pertinence du choix.

spécifique (maison de retraite, foyer des jeunes travailleurs…) donnera lieu à une restitution publique au cinéma l'Apollo. »

A12 : « L'artiste interviendra, également, dans les écoles (primaire, collège ou lycée) dans le cadre des « Classes à Projet Artistique et Culturel » avec le soutien de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Auvergne (Drac Auvergne) afin de présenter son travail, ses techniques, ses supports, sa passion… »

A22 « Actions pédagogiques - 30 heures d'intervention dans une école primaire 1 stage sur un week-end à La Grange 3 séances avec le Photo-club du Beauvais (non rémunérées) »

A28 : « Cette prochaine session, avec un minimum d'interventions de 60 heures auprès des stagiaires, se déroulera de février à juin 2009. Elle comportera une période de stage pendant la première semaine des vacances scolaires d'hiver de la zone B (du 23 au 27 février 2009). Des séances de suivi du projet sur certains mercredis et samedis librement fixés par l'artiste avec les participants à son atelier et quelques temps courts de présentation de la proposition artistique sont également à prévoir, notamment à la demande des partenaires du projet. »

Dans ces quatre extraits, l'artiste candidat est avant tout confronté à toute une série de catégories. Surgissent tout d'abord des cadres d'activités : un *« workshop »*, les *« Classes à Projet Artistique et Culturel »*, *« un stage »*, des *« séances »*, des *« séances de suivi de projet »*, un *« atelier »*. Puis sont désignés des établissements : un cinéma, une maison de retraite, une DRAC, des *« écoles (primaire, collège ou lycée) »*, un *« photo-club »*, etc. Enfin s'égrènent des dates et des durées : *« une semaine »*, *« 30 heures »*, *« un week-end »*, *« un minimum d'interventions de 60 heures »*, *« la première semaine des vacances scolaires d'hiver de la zone B »*, *« certaines mercredi et samedis librement fixés »* et *« quelques temps courts »*.

Plus que dans tout le reste de ces appels, l'intervention de l'artiste auprès de populations invoque donc un ensemble de procédures, de personnes, de calendriers, dépendant de logiques d'actions extérieures au processus de création de l'artiste, qui instituent autant de cadres d'interventions isolés de son temps et son espace de travail. La majorité des énoncés est rédigée au futur de l'indicatif, qui détermine ainsi ces activités de façon stricte et sans ouverture à la négociation. Ainsi l'expression *« l'école propose »* (A10), malgré son ouverture apparente, ne se laisse pas interpréter comme une éventualité que l'artiste pourrait décliner, dès lors que le résultat de l'action est annoncé au futur (*« ce projet (…) donnera lieu à une restitution publique »*). La récurrence de ce degré élevé de planification peut s'expliquer en ce que les sollicitations extérieures supposent d'accorder les programmes de plusieurs structures, de s'entendre par avance sur les sommes ou le matériel que chacun pourra mettre à disposition, sur les participants, etc. Ainsi planifiés, ces temps de

prestations annexes peuvent être soustraits aux aléas des rencontres faites par l'artiste une fois sur place, par trop tributaires de sa sociabilité. Quelle que soit donc la valeur qui pourra être reconnue au résultat de son travail de création, la structure se donne ainsi la possibilité de recruter un artiste prêt à la faire bénéficier de compétences élargies.

1.2. Des actions de médiation aux contours imprécis

Une deuxième modalité de planification consiste à prévoir un certain nombre d'activités de médiation, mais en laissant place à une indétermination quant à leurs conditions concrètes de mise en œuvre[70]. Soit les exemples suivants :

> *A1 : « intégrer la médiation de l'œuvre comme condition nécessaire à l'expérience artistique pendant la période de résidence (rencontres, débats, partenariats,…) »*
>
> *A7 « Une rencontre de présentation de l'artiste aux membres de la Cité scolaire sous une forme à définir avec l'artiste est à prévoir en début d'année scolaire »*
>
> *A9 : « L'artiste est tenu de (…) partager sa démarche artistique avec le public (ateliers pédagogiques, visites guidées….) »*
>
> *A24 « En concertation avec l'artiste, des rencontres sont organisées ponctuellement et des interventions auprès des écoles (15h maximum) sont prévues »*

Dans ce deuxième ensemble d'énoncés, l'activité de médiation fait bien partie de la définition de l'accueil en résidence (*« condition nécessaire »*, *« est à prévoir »*, *« est tenu de » « sont organisés »*). Pour autant, cette prescription est ici modulée selon diverses modalités. Tout d'abord, c'est la forme du dispositif ou le public à qui il est destiné qui sont maintenus dans une indétermination. Le premier cas mentionne ainsi une *« médiation de l'œuvre »* reformulée selon une liste ouverte peu spécifiante (*« rencontres, débats, partenariats… »*). Les autres appels évoquent *« une rencontre de présentation »*, le partage d'une *« démarche artistique »*, des *« rencontres »* et des *« interventions »*. Par ailleurs, un seul appel spécifie des destinataires précis (A7) tandis que les autres mentionnent un public indéfini (*« le public »*, *« des écoles »*) ou n'en disent rien (A1). Ne sont pas non plus déterminés de calendriers clairement établis, au-delà de repères peu précis (*« pendant la période de résidence »*, *« en début d'année scolaire »*, *« ponctuellement (…) 15h maximum »*).

Enfin, nous pouvons noter à deux reprises l'annonce d'une prise en compte de la volonté de l'artiste. Par les expressions « *sous une forme à définir avec l'artiste* » et *« en*

[70] Huit appels actualisent cette modalité : A1, A7, A9, A16, A18, A24, A26, A29

concertation avec l'artiste », les structures signalent à l'artiste qu'elles souhaitent partager avec lui la responsabilité de la définition du programme d'intervention, ce qui était notablement absent de la première liste. Si la position de l'artiste en tant que médiateur de ses propres œuvres est toujours l'un des objectifs fixés à l'accueil en résidence, ces énoncés laissent donc son réglage ouvert à une spécification ultérieure, reconnaissant que sa validité et sa réussite sont dépendantes de l'investissement de l'artiste dans son élaboration.

1.3. Des actions de médiation conditionnelles

Dans un troisième cas, enfin[71], la mise en place de rencontres et de médiations est mentionnée et, peut-on supposer, espérée, mais elle est n'est annoncée que comme une possibilité à confirmer une fois que l'artiste lauréat s'engagera dans la résidence :

> A5 *« Des rencontres entre l'artiste et les différents publics du CPIF seront envisagées en fonction de l'actualité du centre et de l'avancée du projet de l'artiste »*
>
> *A17 « Des rencontres entre l'artiste et les différents publics du Parc (scolaires, professionnels, individuels) seront envisagées en fonction de l'actualité et de l'avancée du projet de l'artiste au cours de ces mois de résidence »*
>
> *A15 « Dans ce cadre, les artistes qui le souhaitent peuvent proposer des interventions en lien avec leurs pratiques et leurs démarches artistiques »*
>
> *A23 « Rencontre avec le public : Dans le cadre de sa résidence, l'artiste peut être sollicité par le médiateur culturel pour participer à des rencontres avec le public (milieu scolaire notamment, conférence…) »*

Comme dans le précédent groupe d'énoncés, la forme que peuvent prendre ces *« rencontres »* ou ces *« interventions »* est indéterminée, de même que les groupes de personnes concernées, qui relèvent de catégories floues : *« différents publics »*, *« scolaires, professionnels, individuels »*, *« milieu scolaire notamment, conférence… »*. Mais au-delà, c'est l'existence même de ces médiations qui est cette fois ouverte à l'incertitude, fixée dans un état potentiel (*« seront envisagées »*, *« peuvent proposer »*, *« peut être sollicité »*). Ce qui est déterminé au fond, c'est le principe d'un report de la décision à une étape ultérieure relevant, selon les cas, de divers facteurs : la volonté des artistes (*« qui le souhaitent »*), le développement de leur résidence (*« en fonction de l'actualité et de l'avancée du projet »*), les opportunités que pourra proposer la structure (*« sollicité par le médiateur culturel »*). Il semble

[71] Quatre appels actualisent cette modalité : A5, A15, A17, A23

donc ici que les responsables considèrent que la pertinence d'une rencontre entre artiste et publics ne peut pas être évaluée tant que le travail de l'artiste n'a pas pas été développé. Le fait d'annoncer explicitement ces possibilités témoigne probablement du souhait de réaliser ces temps de rencontre avec l'artiste, afin de mettre à profit sa présence pour développer des activités de valorisation. Mais le mode conditionnel de cette programmation rend l'existence des médiations dépendantes de la situation et non posée *ex ante*. Il maintient le processus de travail de l'artiste comme un moteur central, mais imprévisible, autorisant des médiations éventuelles, qui ne peuvent pas être prédéterminées.

2. L'orientation thématique du travail

Il n'est pas rare, pour un artiste évoquant *a posteriori* le processus de travail qui a mené à la réalisation d'une ou d'un ensemble de pièces, de procéder à une rationalisation des éléments d'une situation qui ont pu influencer certains aspects de l'œuvre, donnant par là des prises à l'interprétation, en associant tel trait plastique à tel objet du réel. Ainsi, les caractéristiques sociale ou géographique de l'environnement de son atelier et de son lieu de vie, certaines questions d'actualité qui ont frappé son imagination, ou encore l'influence de personnes rencontrées, fournissent quelques-unes des ressources disponibles pour construire un discours de commentaire. Mais cette porosité du processus de travail à son environnement peut-il faire l'objet d'un accord au préalable, d'un engagement *a priori* ? Une majeure partie des appels de notre corpus donne une réponse positive à cette question, à travers des énoncés qui renvoient à ce que nous avons nommé, faute de mieux, « l'orientation thématique » du travail de l'artiste. En intégrant l'orientation du travail dans les éléments de définition de l'accueil en résidence, les structures se donnent, nous allons le voir, les moyens de canaliser le cours et l'issue du travail en aiguillant l'artiste de façon plus ou moins appuyée vers des sources d'inspiration jugées pertinentes. Mais là encore, cette prescription se décline en plusieurs modalités, plusieurs gradients. Nous verrons ainsi apparaître une tension entre d'une part la demande d'adaptabilité et d'autre part, la demande de poursuivre une démarche artistique dans sa continuité.

Dans l'ensemble du corpus, cinq appels seulement ne révèlent aucune trace d'une orientation, qu'elle soit de type esthétique ou liée à une caractéristique de

l'environnement du lieu de résidence. Contrairement aux vingt-quatre autres appels considérés ci-dessous, cette dimension est donc envisagée par cette minorité de structures comme non-pertinente pour construire une définition commune du partenariat.

2.1. Une orientation thématique stricte

Les énoncés les plus prescriptifs d'orientation[72] ont en commun d'annoncer une spécificité que l'artiste doit s'engager par avance à prendre en compte dans l'élaboration de son œuvre. Envisageons les exemples suivants :

A9 : « L'artiste « déraciné » de son atelier habituel, est invité à s'adapter à la singularité du lieu. Le défi est de faire fonctionner un travail dans un contexte naturel fort, un terrain sauvage au sens visuel. (…) Thème de la résidence : Équilibre & Différence »

A13 : « Souhait d'avoir un artiste en capacité d'introduire une démarche qui permette la reconnaissance, le recul, la mise à distance et un parti pris qui questionne les enjeux, pointe les limites d'une tendance à la nostalgie et offre une mise en perspective, un accès aux questionnements nés du contemporain (…) Les artistes retenus seront en capacité de revisiter la notion de résidence ainsi que le statut qu'ils accordent aux relations, ils témoignent de leur capacité à partager un processus artistique (…) »

A18 : « Elle [la résidence] conduit l'artiste à définir son projet en fonction de la population du quartier et nécessite la prise en compte de son environnement »

A20 : « Immerger ces artistes dans une réalité nouvelle - la ville de Marseille - et les confronter à un univers qui soit moteur dans leur pratique »

A25 : « La population locale doit être impliquée dans la démarche conduisant à la création de l'œuvre. (…) Lors de la manifestation finale, les œuvres présentées dans la communauté de communes apporteront chacune leur réponse à la question laissée ouverte "de quoi nous souviendrons-nous ?" »

A29 : « Résidence de recherche et expérimentation pour des plasticiens à partir des ressources offertes : ressources humaines, patrimoniales, paysagères, culturelles, économiques, historiques, géographiques. (…) Autrefois les peintres prenaient la route et faisaient le voyage en Italie, par exemple. Aujourd'hui, les artistes aiment venir en Dordogne, toujours à la recherche de modèles, de références »

A14 : « travail de résidence en France et en Angleterre en lien avec les habitants et autour du thème "Résider/Reside" Projet : Questionnements possibles autour de la thématique : Qui "appartient" à un endroit ? Comment et pourquoi ? Quelles sont les différences entre celui qui est né sur un territoire, celui

[72] Onze appels actualisent cette modalité : A4, A9, A12, A13, A14, A18, A20, A22, A25, A28, A29

qui est de passage et celui qui s'y installe définitivement ? Comment chaque résident définit sa relation avec le lieu dans lequel il évolue ?? (…) Dans le nouveau territoire défini de l'Europe, que signifie être européen ? Entre la France et l'Angleterre, quelles sont les acceptations pour les termes "résider" et "reside" ; quelles réalités socioculturelles sous-entendent ces mots ? (…) Deux artistes, dont les questionnements et les recherches répondent à la commande de la résidence (relation forte avec les habitants) »

A12 : « L'artiste aura toute liberté de création sachant que sa (ses) réalisation (s) devront s'inscrire dans le paysage de la Communauté d'Agglomération de Montluçon (CAM). Une découverte des 10 communes composant la C.A.M. et des curiosités de celles-ci vous sera proposée avant votre entrée en résidence. »

« *S'adapter à la singularité* », « *en fonction de* », « *immerger* », « *suscitées par* », « *à partir des* », *« prise en compte »*… Ces différentes expressions dessinent une même posture attendue de l'artiste au travail, dont « l'employabilité » se mesure à son « adaptabilité ». Nous retrouvons très exactement l'esprit des résidences tel qu'il était formulé dans le guide 2003 de la DAP dont l'édito (annexe I, 6) valorisait les recherches *« toujours en contexte »* : la valeur d'un projet se mesure moins par rapport aux standards de l'art international que par rapport à sa capacité de *« s'inscrire dans le paysage »*, d'impliquer la *« population locale »*, de *« faire fonctionner un travail dans (…) un terrain sauvage »*.

La manifestation la plus pure de cette planification d'orientation consiste à inscrire un thème à l'agenda de l'artiste, ou à inventer un problème à partir duquel il doit engager sa réflexion :

« Thème de la résidence : Équilibre & Différence », « Qui "appartient" à un endroit ? (…) Entre la France et l'Angleterre, quelles sont les acceptations pour les termes "résider" et "reside" », « les œuvres (…) apporteront chacune leur réponse à la question laissée ouverte "de quoi nous souviendrons-nous ?" ».

Plus largement, qu'ils s'attachent à décrire le processus de recherche ou les œuvres produites, qu'ils les relient à un environnement naturel ou à une population, ces énoncés définissent la pertinence d'une candidature à partir de la prise en compte de particularismes (*« ressources humaines, patrimoniales, paysagères »*) issus de la situation de travail à venir. Il n'est pas étonnant de constater que ces mêmes appels sont parmi les plus prolixes au sujet de la description du contexte du lieu d'accueil (nous renvoyons ici directement aux annexes, par souci de concision). L'appel à candidature semble en effet avoir pour fonction de fournir un vocabulaire préconstruit et de surligner la juste description sous laquelle l'artiste doit envisager la situation de travail qu'il souhaite investir. L'aspect bien souvent considéré comme le plus mystérieux du processus de création – l'inspiration, la sensibilité – est donc rendu opératoire, fonctionnel, et devient

même un critère d'évaluation de la compétence de l'artiste. La résidence en Dordogne peut ainsi être décrite comme l'équivalent actuel du *« voyage en Italie »*, où les artistes viennent chercher des « *modèles* », des « *références* ».

Mais, afin d'augmenter les probabilités que les artistes puisent, une fois sur place, convenablement parmi les références disponibles, certains appels annoncent par avance des formes d'accompagnement singulières. Ainsi, l'appel A12 notifie à l'artiste qu'une visite préalable sera réalisée dans les communes environnantes de Montluçon afin de lui faire découvrir des *« curiosités »* qui pourraient lui échapper. De même l'appel A13 qui demande à l'artiste, entre autres, de pointer *« les tendances à la nostalgie »*, complète son injonction, dans un autre extrait qui mérite d'être cité, par un personnel de renfort inattendu :

> *« A été également souhaitée la présence d'un ethnologue pour enrichir la démarche en signalant à l'attention des artistes-résidents un certain nombre de traits saillants du territoire concerné, de sites ou de faits susceptibles d'être investis ou investigués. »*

La compétence d'un ethnologue est donc mobilisée pour s'assurer que l'artiste repère correctement les *« traits saillants »* de son environnement de travail situé à Avesnes-Fourmies. L'apparition de ce collaborateur dans le cadre du partenariat n'est pas un cas isolé[73], et souligne, de façon suggestive, la représentation partagée par les scripteurs de ces appels, concevant l'artiste-idéal sous les traits d'un explorateur venu pour réenchanter le quotidien, la routine, la banalité. La visite d'une communauté de commune avant le début de la résidence, ou la présence d'un ethnologue sont donc des garde-fous à l'attention des artistes, destinés à le prémunir contre un processus de travail qui négligerait son contexte.

---

[73] En 2007, le Couvent des Récollets organisait une exposition des œuvres réalisées par les artistes qui y avaient été accueillis entre 2003 et 2007. Le catalogue qui l'accompagnait était préfacé non par la commissaire de l'exposition mais par Bruno Latour ainsi que par deux ethnologues, E. Grimaud et S. Houdart, ayant partagé le temps de résidence des artistes. Leur long article se construit sur un parallèle entre artistes et ethnologues, qui ont en commun de *« s'expatrier pour un temps afin de trouver les moyens de renouveler leur appareil de perception »*. L'article manifeste une représentation normative de la résidence comme renouvellement des pratiques qui impose ses pré-conceptions du travail artistique jusque dans les questions posées à chaque artiste, à partir desquelles ses œuvres sont reproduites dans les pages du catalogue : *« sur le plan artistique, quelles sont les retombées de votre séjour en résidence ? »*, *« le fait d'être en résidence a-t-il eu une influence positive ou négative sur votre travail ? »*, *« quels sont les grands changements que vous avez observés lors de votre séjours en résidence »*, etc. (Résidents 2003-2007, 2007).

2.2. Planification imprécise de l'orientation thématique

La planification de l'orientation thématique du travail prend donc la forme d'une contrainte, qui apparaît de façon complète dans les exemples précédents, et de façon plus atténuée dans six autres appels[74]. Le thème y est défini de façon plus large et, surtout, il n'est jamais énoncé seul, sans que soit rappelée la nécessité qu'il s'inscrive dans la démarche artistique continue de l'artiste. Soit les exemples suivants :

> *A1 « Il s'agira pour l'artiste de réactiver ses préoccupations au contact des contextes (…) de remettre en jeu son travail au regard des territoires traversés et des situations rencontrées (…) Travailler à partir de, mais recharger l'expérience de terrain au vue de son expérience artistique. »*
>
> *A3 « La résidence est ouverte aux artistes dont le travail traite des questions de l'identité dans la société contemporaine, abordées aussi bien sur un plan privé que public, individuel que collectif. »*
>
> *A8 : « La résidence offre un contexte de recherche et de rencontre idéal pour des créateurs souhaitant approfondir ces problématiques [l'usage des nouvelles technologies dans le champ de la création contemporaine (…)]. Un intérêt particulier sera porté aux projets menant une réflexion thématique, esthétique ou technique autour de la relation image/son et la notion d'interactivité.*
>
> *A17 « Nature de la création encouragée : Réalisation d'une création spécifique* inspirée par son immersion *dans le Parc de Rentilly. (…) Le projet proposé devra être guidé par une idée forte,* déjà motivé *par des formes concrètes qui sera exposé dans son dossier de candidature »*
>
> *A26 « Il [l'artiste] poursuit une recherche personnelle de travail qui répond à des démarches de création actuelle. Sans obligation de résultat final, il se confronte à un nouveau milieu en puisant son inspiration dans les ressources locales. »*

Dans les deux cas A17 et A26, si l'on retrouve, comme dans la modalité stricte, l'exigence d'une *« immersion »* inspirant une *« création spécifique »*, s'il s'agit de puiser l' *« inspiration dans les ressources locales »*, une autre partie des énoncés vient contrebalancer cette sensibilité au contexte, en exigeant une cohérence, une continuité avec le travail antérieur (*« guidé par une idée forte, déjà motivé par des formes concrètes »*, *« poursuit une recherche personnelle »*). Le premier extrait (A1) inscrit dans sa syntaxe même cette tension entre deux forces contradictoires : *« travailler à partir de, mais »*. Certes, l'artiste doit se laisser influencer par *« l'expérience de terrain »* (*« au contact de »*, *« au regard de »*), dans une acception proprement physique de son attachement au contexte. Mais, dans le même temps, les préoccupations en jeu doivent être antérieures à cette situation (suffixation *« re »* de

[74] Six appels actualisent cette modalité : A1, A3, A8, A15, A17, A26

« réactiver » et *« remettre en jeu »*, *« recharger »*) et doivent nécessairement renvoyer à *« son expérience artistique »* construite progressivement au fil de son parcours.

Ce souci de ne pas encourager un projet de création qui ne serait pas *« déjà motivé »*, se retrouve dans deux autres appels (A3, A8) : l'orientation proposée doit déjà être inscrite dans les préoccupations des artistes (« *idéal pour des créateurs souhaitant approfondir ces problématiques »)*, ce qui se prolonge dans l'usage d'un présent de l'indicatif à valeur générique (*« dont le travail traite »*, *« dont le travail porte sur »*). Nous avons également affaire à un haut degré de généralité dans le thème fixé : *« des questions de l'identité »*, *« la relation images/son et la notion d'interactivité »*. S'il y a donc bien une orientation servant à aiguiller l'artiste candidat, le champ de pertinence s'élargit et le thème se fait plus conceptuel et universel (« *répond à des démarches de création actuelle »)*. La compétence « d'adaptabilité » laisse alors la place à une compétence que nous pourrions nommer de « circonvolution ». Il s'agit moins d'orienter le travail *en fonction* d'un contexte concret que de l'organiser *autour* d'une notion, d'une problématique. Cette dialectique entre contexte et continuité pourrait renvoyer à l'une des actualisations du défi du « monde connexionniste » mis en évidence par L. Boltanski et E. Chiapello, entre *«* l'exigence d'adaptation et l'exigence d' "authenticité" *»* et défini comme :

> « la tension entre, d'une part, l'exigence de flexibilité et, d'autre part, la nécessité d'être quelqu'un, c'est-à-dire de posséder un soi doté à la fois d'une spécificité (d'une « personnalité ») et d'une permanence dans le temps » (Boltanski, Chiapello, 1999 : 560).

2.3. Planification conditionnelle de l'orientation

La troisième modalité selon laquelle les énoncés déterminent cette orientation thématique consiste à laisser l'artiste décider s'il la prend ou non en compte[75]. La structure peut certes définir sa politique artistique à partir de la prise en compte de son environnement (social, naturel, etc.) ou d'un thème plus général, mais c'est à l'artiste de choisir, en amont, s'il souhaite s'associer à cette ligne ou proposer une candidature *hors thème*, pourrait-on dire. Sept cas dans notre corpus correspondent à ce mode conditionnel, avec une force de suggestion plus ou moins appuyée :

> *A7 « Il est accueilli pour effectuer un travail personnel, pour lequel il peut s'inspirer du contexte de la réalisation ou poursuivre un travail en cours. »*

[75] Les énoncés qui actualisent cette modalité sont : A2, A7, A10, A16, A19, A23, A24.

A19 « Le projet artistique proposé peut être une recherche personnelle, un travail à partir de l'environnement local ou un travail avec des habitants. »

A23 « L'artiste est invité à poursuivre ses recherches personnelles (en lien ou non avec le contexte religieux de la commune) »

A24 « La création d'œuvre(s), qui pourra résulter de cette interaction avec le territoire, sera le point d'orgue du travail accompli en résidence. »

A10 : « Au cours de sa résidence, il développe sa démarche en vue d'une exposition personnelle dans la galerie de l'école. Il peut aussi proposer un travail spécifique en fonction du tissu social et urbain de la ville, qui peut conduire à une exposition hors les murs. »

A2 : « Un projet artistique spécifique en relation avec le contexte sera apprécié, mais ne revêt pas de caractère obligatoire »

A16 « Aucune thématique ou medium n'est imposé. (…) Néanmoins, les projets impliquant un travail en relation avec le territoire (entendu au sens le plus large) ainsi que les projets collaboratifs (…) seront encouragés. »

Nous remarquons que l'orientation n'est pas présentée sous une forme affaiblie. Il est bien question d'un travail *« à partir de »*, *« avec le contexte »*, *« résulter de cette interaction »*, *« en fonction du tissu social (…) »*. Mais la liaison entre démarche et situation à venir est énoncée comme une option, un choix laissé l'appréciation de l'artiste, par la conjonction de coordination « ou » et le verbe « pouvoir » (*« il peut s'inspirer »*, *« en lien ou non »*, *« pourra résulter »*, etc.). Il est alors intéressant de repérer le système récurrent d'opposition entre la contextualisation des projets et la poursuite d'un processus non soumis à un tel infléchissement : *« poursuivre un travail en cours »*, *« recherche personnelle »* et *« sa démarche »*. Les deux logiques sont explicitement présentées dans un rapport d'extériorité – qui peut rappeler l'opposition dans le monde universitaire entre recherche fondamentale et recherche appliquée – là où la modalité précédante cherchait une voie de compromis entre adaptation et permanence.

Les deux derniers extraits enfin, bien que laissant l'artiste libre de prendre ou non en compte les éléments d'orientation, suggèrent dans le même temps que l'affectation du projet par ces éléments contextuels fait partie des critères d'évaluation (*« sera apprécié »*, *« seront encouragés »*). De façon discrète, l'institution exerce une pression sur le libre arbitre de l'artiste, ce qui souligne le rôle déterminant de l'interprétation de ces règles par chaque artiste lors de la rédaction de sa candidature.

3. Planification de la publicisation du travail

Que les structures fixent ou non une orientation thématique au travail des artistes, elles peuvent programmer par avance des formes de publicisation du travail réalisé par l'artiste pendant la période de résidence. Cela suppose donc qu'il ait abouti, au terme de son séjour, à une ou plusieurs réalisations tangibles.

L'étude du corpus met en évidence deux grandes formes génériques de publicisation du travail de l'artiste. D'une part une présentation physique des œuvres dans un espace dédié – la forme canonique étant l'exposition. D'autre part une fixation de ce travail sous la forme d'une archive, que l'on peut catégoriser comme « édition », ce terme pouvant désigner le support livre aussi bien que le support sonore ou vidéo, qui n'est que plus rarement proposé par les structures. Nous traiterons successivement ces deux formes de publicisation du travail de l'artiste.

3.1. Planification de l'exposition

Notons que cinq appels seulement déterminent leur proposition sans faire référence à une objectivation publique du résultat (A3, A6, A11, A21, A27). Parmi eux, un seul explicite cette absence en décrivant par contraste le travail attendu de l'artiste :

> *A3 « Ces résidences sont conçues comme un temps de réflexion plutôt que de production. » (…) Session de travail et de recherche, sans contrainte d'exposition ou de rendu à l'issue. »*

Là encore, l'opposition construite entre « *temps de réflexion* » ou « *session de travail et de recherche* » d'une part, et « *[temps] de production* » ou « *contrainte d'exposition ou de rendu à l'issue* » d'autre part, oppose l'idée d'une recherche pure, soustraite à la contrainte de résultat, et d'un travail de production finalisée supposant un *« rendu à l'issue »,* présenté comme un devoir imposé. Ces cinq cas écartent donc de la définition commune de la situation à venir le principe de finalisation du travail, qu'au contraire tous les autres appels convoquent, selon différentes modalités.

3.1.1. Une planification stricte de l'exposition

Douze structures inscrivent l'exposition du travail de l'artiste dans la définition du cadre de partenariat proposé[76]. L'existence d'un « rendu public » se présente comme une condition qui doit nécessairement être respectée, supposant une continuité entre un processus de travail et la publicisation de son résultat. Observons les quelques exemples suivants :

> *A7 « En fin de résidence, une exposition du travail de l'artiste est organisée dans la salle d'exposition du pôle d'Art Contemporain Ac.C de la cité scolaire Bellevue. »*
>
> *A10 « Au cours de sa résidence, l'artiste développe sa démarche en vue d'une exposition personnelle dans la galerie de l'école. »*
>
> *A18 : « Cahier des charges : engager une expérience produisant une œuvre d'art publique permanente ou éphémère. (…) Réaliser une exposition personnelle. »*
>
> *A19 « Cette résidence donnera lieu à une exposition, et selon les opportunités, diffusée sur la région »*
>
> *A12 : « Une exposition personnelle ainsi que l'édition d'un catalogue élaboré avec l'artiste, clôtureront la résidence de celui-ci. »*
>
> *A17 « Engagement attendu de l'artiste : (…) Exposition des œuvres produites antérieurement : 1er mars au 3 mai 2009 Exposition des œuvres produites lors de la résidence : de fin mai à mi-juillet 2009 Fin de la résidence : août 2009 »*
>
> *A23 : « Chaque résidence est suivie d'une exposition qui présente à la fois les œuvres produites durant cette période et des œuvres plus anciennes de chacun des artistes. »*
>
> *A26 : « Sans obligation de résultat final, il se confronte à un nouveau milieu (…). À l'issue du séjour, le travail réalisé conduit à une exposition (…) »*

À l'exception de quelques cas rares (dont ici les appels A7 et A17), les annonces d'une exposition ne présentent pas une codification aussi complète que les activités de médiation étudiées plus haut : le lieu de la manifestation est rarement mentionné, pas plus que ses dates, qui sont le plus souvent définies par rapport au temps écoulé de l'accueil (*« fin de résidence »*, *« clôtureront la résidence »*, *« à l'issue du séjour »*). Notons pourtant que nous avons retenu parmi ces extraits les énoncés les plus précis. Tous ces appels mobilisent la même catégorie *« exposition »,* ou encore « *exposition personnelle* », pour définir l'événement à partir d'un format conventionnel – qui semble bien constituer la forme principale d'objectivation du talent des artistes. Mais un second point commun réside

[76] Douze appels actualisent cette modalité : A4, A7, A8, A10, A12, A17, A18, A19, A22, A23, A26, A29

dans une même représentation *téléologique* du processus de création. En effet, à part l'appel A23 qui mentionne la possibilité de concevoir en partie l'exposition finale sur une sélection d'*« œuvres plus anciennes »*, tous les exemples donnent à voir l'exposition comme le résultat direct et immédiat du travail produit pendant la résidence. Selon les formulations, ce point final est présenté comme une obligation de type contractuelle (*« cahier des charges »*, *« engagement attendu de l'artiste »*), comme un objectif poursuivi par l'artiste (*l'artiste développe sa démarche en vue d'une… »*) ou comme le prolongement naturel du temps de travail (*« cette résidence donnera lieu à* », « *clôtureront la résidence »*). Le cadre de partenariat explicitement et précisément énoncé pourrait avoir pour effet de dissuader la candidature d'artistes attachés au principe d'une incertitude radicale sur l'issue de l'œuvre. Toutefois cette instauration de l'exposition comme conséquence directe du processus créatif n'est pas sans créer quelques hiatus. Ainsi les cas A10 et A18 participent bien de cette représentation téléologique : il s'agit pour l'artiste d'utiliser son temps de travail *« en vue »* d'aboutir à une *« exposition personnelle »*. Mais, dans ces deux énoncés, le choix des verbes *« développer »* et *« engager »*, de même que celui des noms *« démarche »* et *« expérience »*, désignent l'activité artistique justement dans ce qu'elle a de plus ouvert et d'indéterminé, saisie comme potentialité. Le dernier extrait (A26) pousse au plus loin ce paradoxe, au risque d'une contradiction : bien que l'artiste soit assuré qu'il est accueilli *« sans obligation de résultat final »*, il est préétabli qu'*« à l'issue du séjour, le travail réalisé conduit à une exposition »*. Au fond, ces trois extraits signalent un paradoxe que les autres appels parviennent à contourner : l'accueil réussi d'un artiste semble supposer à la fois que le temps de travail représente une expérience de création pure, tout en aboutissant nécessairement à la réalisation d'une œuvre achevée.

3.1.2. Une exposition aux contours imprécis

Une seconde modalité de planification d'une exposition consiste à ne pas en spécifier complètement les contours, et à les laisser ouverts à une décision ultérieure[77]. Ainsi, selon les cas, la catégorie « exposition » n'est pas employée, ou alors ne désigne qu'un format possible parmi d'autres. Soit les six exemples suivants.

> *A1 : « Œuvre(s) permanente(s) ou éphémère(s), dans le contexte d'une exposition, d'un événementiel et/ou de tous autres modes d'intervention, de présentation, de diffusion hors les murs. »*

[77] Huit appels sont concernés : A1, A9, A13, A14, A15, A20, A24, A25

A20 : « Mise à disposition de La Traverse pendant quatre semaines pour exposer et diffuser le travail résultant de la résidence, ou tout autre moyen le finalisant »

A24 : « Selon la nature de l'œuvre, une exposition ou une présentation au terme de la résidence est organisée sur le territoire de la résidence.

A15 : « Une présentation publique des travaux réalisés in-situ est organisée à l'issue de chaque résidence. »

A25 : « Il donnera lieu à une manifestation finale en 2010 où sera présenté, le long d'un circuit de promenade, l'aboutissement des travaux des six artistes (…) Un état du travail sera présenté en fin de résidence. Cet état peut être éphémère. »

A9 « L'artiste est tenu de fournir un travail artistique au terme du séjour dans l'espace du parc »

Nous voyons tout d'abord avec les trois premiers cas la co-présence d'une *« exposition »* et d'une catégorie qui la reformule, ouvrant la définition de la forme de présentation à une indécision : *« le contexte d'une exposition, d'un événementiel et/ou de tous autres modes d'intervention », « ou tout autre moyen le finalisant », « ou une présentation ».* Dans le quatrième cas (A15), seule la formule peu spécifiante *« présentation publique »* est utilisée, que l'on ne retrouve plus dans l'appel A25 que de façon incomplète, sous la forme verbale *« être présenté ».* Les cas de tournures passives éludent ainsi la définition du format de monstration, principe également visible dans le dernier cas (A9), qui reste elliptique sur ce sujet (*« fournir un travail (…) dans l'espace du parc »*).

Cette imprécision est donnée à interpréter aux artistes à partir de deux fondements. D'une part, c'est l'imprévisibilité du format des œuvres elles-mêmes qui peut expliquer l'indécision du mode de présentation (*« œuvre(s) permanente(s) ou éphémère(s) »*, *« selon la nature de l'œuvre », « cet état peut être éphémère »*). D'autre part, la plupart de ces annonces mettent en avant la volonté de recourir à des formes originales d'exposition, majoritairement définies par un écart aux formats routiniers (« *diffusion hors les murs. », « in-situ », « le long d'un circuit de promenade »*, « *dans l'espace du parc »*). Ces deux traits concourent donc à un débordement des espaces institués et à un desserrement du format conventionnel de l'exposition, favorisant des modes alternatifs fortement liés à un contexte et une situation qui ne se laissent pas prédéfinir.

3.1.3. Planification conditionnelle de l'exposition

Nous retrouvons enfin, à propos des expositions, le même principe déjà repéré à propos de la médiation et de l'orientation, qui consiste à rendre conditionnelle l'existence d'une exposition finale[78].

> *A2 : « À l'issue de la résidence, les artistes pourront être invités à présenter leur travail selon des modalités à convenir en concertation avec le Centre d'art. »*
>
> *A5 : « Le travail ainsi produit pourra faire l'objet d'une production spécifique par le CPIF (sous forme d'exposition ou de publication) réalisée en relation avec l'artiste. »*
>
> *A16 « Selon les cas, une diffusion du travail réalisé peut être envisagée avec des structures partenaires. »*
>
> *A28 : « Une exposition et/ou une publication (sous forme d'un dépliant) du travail de l'artiste et de l'atelier pourront être envisagées également en septembre 2009. »*

Ces quatre appels témoignent d'une grande proximité dans leur façon de dessiner l'exposition comme une hypothèse, une potentialité de l'accueil : *« pourront être invités »*, *« pourra faire l'objet »*, *« peut être envisagée »*, *« pourront être envisagées »*. Les quatre cas ont en commun de conditionner l'organisation de ces activités à une décision reportée dans le futur, en fonction de critères qui ne sont pas spécifiés : *« selon les cas »*, *« en concertation »*. Le principe commun consiste à instituer une discontinuité entre le soutien au travail de l'artiste et le soutien à son exposition, qui n'entre pas nécessairement dans la définition du dispositif d'accueil. Le principe général consiste donc non seulement à reporter la décision, mais également à signaler ce report comme une règle stable. Fort logiquement, les modalités et les contours de l'action ne peuvent être définis autrement que de manière incertaine. Ainsi, nous voyons bien la spécificité qui consiste à annoncer par avance que la décision sera prise ultérieurement (*« selon des modalités à convenir »*, *« sous forme d'exposition ou de publication »*, *« une exposition et/ou une publication »*). Le lien de continuité entre le travail et son exposition est ici interrompu et enjoint donc l'artiste à s'engager sans garantie (ni contrainte) de voir son travail mis en exposition, cette éventualité étant reportée à un stade d'expertise dont il n'a pas la maîtrise.

[78] Les appels concernés sont A2, A5, A16, A28.

3.2. Planification de l'édition

Une seconde forme de publicisation que nous avons repérée au sein de notre corpus consiste à réaliser une « édition » du travail de l'artiste. Onze appels mentionnent cette possibilité, en s'appuyant sur trois termes récurrents (« *une édition* », « *une publication* », « *un catalogue* »), utilisés soit de façon autonome, soit de façon combinée (« *édition d'un catalogue* », « *publication d'une édition* », « *publication d'un catalogue* »). Nous pouvons avant tout repérer qu'une édition n'est jamais proposée sans exposition. Pour les lieux qui la proposent, l'édition redouble la promesse de l'exposition en offrant une seconde surface de publicisation à l'artiste, et renforce ainsi l'institution de ce temps de travail comme étape significative de son parcours. Nous retrouvons là le principe d'archive repéré à propos des catalogues des centres d'art par S. Cordonnier (2007). Pour autant, comme pour les expositions, les scripteurs ont à leur disposition toute une palette de nuances qui leur permet de redoubler l'effet de l'exposition dans la promesse d'une archive, mais avec un art consommé du dégradé.

3.2.1. Une planification stricte : les catalogues

Parmi les trois termes utilisés, « catalogue » contient le sens le plus précis, en référence aux conventions éditoriales du monde de l'art. Il désigne l'archive d'une exposition qui possède une forte valeur aux yeux de nombreux artistes cherchant à accumuler les signes de leur professionnalité, car il institue un stade de développement de son travail – les artistes disent qu'il le « documente » - et confère à l'artiste une caution institutionnelle en dessous de laquelle se situent la plupart des expositions. Sur quatre énoncés contenant le terme catalogue, trois le planifient de façon stricte :

> *A23 : « Bourse de résidence : 1700€ et publication d'un catalogue à la fin de l'exposition »*
>
> *A26 : « l'édition d'un catalogue (participation de la commune à hauteur de 2300 euros) élaboré en collaboration avec l'artiste. »*
>
> *A12 : « catalogue élaboré avec l'artiste »*

Les cotextes de ce terme dans les deux premiers exemples illustrent de façon suggestive la valeur proprement financière que représente le catalogue. L'assimilation à une bourse dans le premier cas, le rappel du montant investi par la municipalité dans le second, exhibent l'objet dans sa valeur marchande. De plus le rappel à deux reprises de

l'intervention de l'artiste dans « l'énonciation éditoriale » (Souchier, 1998) du catalogue indique l'attention portée à ce document, requérant l'œil et la main de l'artiste. Enfin notons que le terme « *catalogue* » n'est pas amplifié par un syntagme décrivant son contenu. Le recours à ce terme, dans les appels, montre une modalité stricte de planification d'une forme éditoriale.

3.2.2. Les modalités imprécises d'édition

Mais dans d'autres appels, la définition de la forme éditoriale programmée n'est pas aussi précise :

> *A14 : « Publication d'une édition commune [à deux artistes]. »*
>
> *A22 : « Aussi, une publication présentant le travail de l'artiste au cours de la résidence, est éditée. »*
>
> *A24 : « Selon la nature de l'œuvre, une exposition ou une présentation au terme de la résidence est organisée sur le territoire de la résidence. Une édition portant sur le travail en résidence est conçue et présentée en fin de résidence. »*
>
> *A29 « Le déroulement de la résidence et la démarche de l'artiste sont présentés par le biais d'une petite publication. Celle-ci comporte le texte d'un historien ou d'un critique qui situe le travail de l'artiste, des photos et une « carte blanche » qui donne une vision des recherches et réalisations de l'artiste, ainsi qu'un petit reportage sur le séjour en Dordogne et la rencontre avec les publics. »*

Dans un cas le document édité est commun à deux artistes, dans les deux autres cas, il s'agit d'une publication « *présentant* » ou « *portant* » sur le travail « *au cours* » ou « *en* » résidence. Plus question ici d'un montant financier, ni de s'assurer de la collaboration de l'artiste. Il s'agit de formes imprécises d'édition, dont il est difficile d'identifier des contours qui le rattacheraient à un format éditorial stabilisé.

Le dernier extrait (A29) est symptomatique de la difficulté de fixer un format éditorial adéquat pour rendre compte d'une résidence. La définition développée témoigne de l'indécision énonciative qui le caractérise. Le « *texte d'un historien ou d'un critique* », une « *carte blanche* » et un « *petit reportage* » sont les trois genres de discours supposés conventionnels sur lesquels se construit le document. Chacun d'eux prend en charge l'un des aspects de la résidence : le travail de l'artiste (il faut comprendre en l'occurrence ses œuvres), ses recherches et réalisations (la mention des photos suggère une focalisation sur le travail mené pendant la résidence), enfin son séjour en Dordogne et sa rencontre avec les publics. Nous avons affaire ici à une forme « imprécise » de publication qui, sans être un catalogue et ne s'appuyant pas (ou pas seulement) sur une exposition, se

constitue autour d'un contenu à géométrie variable, additionnant plusieurs points de vue sur une réalité elle-même multiple.

3.2.3. La planification conditionnelle des éditions

Dans un troisième temps nous pouvons isoler un dernier ensemble de cinq énoncés[79] qui stipulent la planification conditionnelle d'un document édité.

> *A28 « Une exposition et/ou une publication (sous forme d'un dépliant) du travail de l'artiste et de l'atelier pourront être envisagées également en septembre 2009. »*
>
> *A5 « Le travail ainsi produit pourra faire l'objet d'une production spécifique par le CPIF (sous forme d'exposition ou de publication) réalisée en relation avec l'artiste. »*
>
> *A1 : « Éditions : dans le contexte spécifique du projet, éditions ou multiples »*
>
> *A15 : « Édition : En fonction des œuvres produites en résidence, une édition peut être envisagée, soit sous la forme d'un catalogue pour les productions plastiques ou visuelles, soit sous la forme d'un CD (en partenariat avec le Label Kaon – Limoges www.kaon.org) pour les productions sonores. Chaque édition fera l'objet au préalable d'un projet élaboré avec l'artiste et sera soumis à une commission pour avis d'édition. »*

L'élément central de ces énoncés est bien l'existence indécise de ces documents à l'issue de la résidence. Les formes verbales « *pourront être envisagées* », « *pourra faire l'objet* », « *peut être envisagée* », de même que les compléments circonstanciels « *dans le contexte spécifique du projet* », « *en fonction des œuvres produites* » dessinent une potentialité dont la réalisation est reportée à une décision ultérieure. Les trois premiers extraits situent sur un même plan l'édition et l'exposition ou la production d'œuvres multiples – notons dans le premier cas la mise en équivalence entre l'exposition et le dépliant, qui confère au second une capacité de consécration singulière. Le troisième extrait mentionne le rôle pivot accordé au développement du projet, mais c'est dans le dernier énoncé (A15) que ce report de la décision est formalisé de la façon la plus codifiée. Non seulement l'éventualité d'une édition est soumise à la rédaction par l'artiste d'un nouveau projet, mais en outre il est prévu le recours à « *une commission pour avis d'édition* », qui expertisera le document et décidera *ex post* de l'octroi ou non de ce moyen de publicisation supplémentaire. Cette mention met clairement en évidence la différence entre des modes d'organisation reportant la décision et ce qui serait une organisation irrationnelle essentiellement définie par l'imprécision et laissant ouverte la prise de décision à des négociations informelles.

[79] (A28, A5, A1, A15)

Le report de la décision semble ici relever d'une planification permettant de réguler la stratégie éditoriale tout en maîtrisant l'incertitude.

***

Cette méthode d'analyse nous a permis d'opérer une répartition des énoncés selon trois dimensions, qui rendent compte d'un espace de tension entre réduction et maintien de l'incertitude. Comme pour la sémiotisation de la procédure de candidature, nous avons pu observer qu'un nombre limité de catégories récurrentes était l'objet de nombreuses reformulations et spécifications qui permettent à chaque structure de positionner sa proposition dans un espace de comparaisons relatives autour de repères conventionnels partagés. Nous avons ainsi vu que les actions de médiation, la publicisation et l'orientation thématique faisaient l'objet d'une gradation dont une opposition trop rapide en terme de présence/absence dans les énoncés n'aurait pas permis de rendre compte. Ainsi, la planification d'une action de médiation dont les contours ou l'existence ne sont pas précisément définis, fait apparaître des variations dans la façon de faire participer l'artiste à la définition de ses cadres d'intervention. De même, les planifications imprécises d'orientation thématique et de publicisation dévoilent des jeux d'opposition entre recherche pure et adaptation à une demande, ou entre recherche non finalisée et production orientée vers son objectivation.

L'indétermination de la situation de partenariat à venir n'est donc pas totalement évacuée par l'utilisation de la technologie de l'appel à candidature. Des trois dimensions analysées, il n'en est aucune qui ne soit l'objet, dans certains appels, d'une ouverture à l'imprévu, d'un report de décision ou d'une absence de garantie. Mais dans quelle mesure cette ouverture à l'indétermination peut-elle être envisagée comme un principe explicitement reconnu et rationnellement mis en œuvre par certaines structures ? Ou n'a-t-elle qu'une présence diffuse dans les appels, sans que l'on puisse lui attribuer une valeur significative ? L'agrégation des résultats de l'analyse devrait nous permettre de répondre à ces interrogations.

II. Agrégation des résultats et interprétation

Il s'agit à présent de trier et d'interpréter l'ensemble de ces résultats, afin de chercher à donner à l'ouverture à l'indétermination – que nous avons pu repérer de façon régulière pour chacune des dimensions analysées – une intelligibilité, et de voir si on peut lui attribuer un caractère conventionnel.

Pour que l'ouverture à l'indétermination puisse être considérée comme l'indice de l'application d'un principe normatif – la reconnaissance du principe d'incertitude du travail artistique – il faudrait d'une part qu'un même appel vérifie un même degré d'ouverture à l'indétermination pour chacune des trois dimensions analysées, et d'autre part qu'un nombre suffisant d'appels vérifie ce même alignement. Nous pourrions alors tenter l'interprétation selon laquelle le *geste ostensif* visant à construire une définition partagée de la situation d'engagement à venir est orienté et organisé dans son ensemble en fonction d'un même principe directeur.

Peut-on identifier, dans notre corpus, des structures qui, tout en recourant aux appels, ne réduisent pas en amont l'incertitude sur les éléments de la situation à venir, mais au contraire manifestent une ouverture systématique et rationnelle à l'indétermination du travail à venir ?

1. Méthode de tri et présentation des résultats

Nous proposons donc à présent d'agréger dans un même tableau les résultats obtenus pour chacune des dimensions étudiées (médiations, orientation, publicisation), afin de préciser l'interprétation de l'analyse. Ce tableau est construit sur la base des quatre modalités de planification que nous avons mises en évidence, de la plus anticipatrice à la plus ouverte à l'indétermination. Notre méthode d'agrégation des résultats est donc simple, dans la mesure où, pour chacune des dimensions explorées, nous avons systématiquement réparti l'ensemble des énoncés sur l'un de ces quatre gradients. Nous affectons une note à chaque degré, et l'appliquons à chaque appel, pour chaque dimension étudiée :

- Les énoncés planifiant un objectif sûr, aux contours précis sont notés 3,
- Les énoncés planifiant un objectif sûr aux contours imprécis sont notés 2,

- Les énoncés planifiant un objectif hypothétique sont notés 1,
- Enfin les énoncés qui ne planifient pas d'objectif (ou l'écartent explicitement de la définition de la relation de travail) sont notés 0.

Pour que les résultats puissent être agrégés, il convient toutefois d'apporter une précision préliminaire. En ce qui concerne la dimension de « publicisation », nous ne prenons en compte que l'exposition et laissons de côté l'édition qui se superpose aux expositions mais oblige à alourdir le codage sans apporter de résultats significatifs.

Voici le tableau de ces énoncés, avec en colonne les trois dimensions qui sont nos indicateurs de la logique de planification et en lignes les vingt-neuf appels à candidature, tels qu'ils sont classés chronologiquement dans notre corpus. Au bout de chaque ligne à droite, figure la juxtaposition de la note la plus basse et la plus haute attribuée à chaque appel pour chacune des dimensions, permettant de dire s'ils adoptent un positionnement convergent ou divergent (notés c/d).

M : médiation
O : orientation thématique
P : publicisation (exposition)
C/D : Convergent/Divergent

	M.	O.	P.	c/d
A1 :	2	2	2	2
A2 :	0	1	1	0/1
A3 :	0	2	0	0/2
A4 :	0	3	3	0/3
A5 :	1	0	1	0/1
A6 :	0	0	0	0
A7 :	2	1	3	1/3
A8 :	0	2	3	0/3
A9 :	2	3	2	2/3
A10 :	3	1	3	1/3
A11 :	0	0	0	0
A12 :	3	3	3	3
A13 :	3	3	2	2/3
A14 :	0	3	2	0/3
A15 :	1	2	2	1/2
A16 :	2	1	1	1/2
A17 :	1	2	3	1/3
A18 :	2	3	3	2/3
A19 :	0	1	3	0/3
A20 :	3	3	2	2/3
A21 :	0	0	0	0
A22 :	3	3	3	3
A23 :	1	1	3	1/3
A24 :	2	1	2	1/2
A25 :	0	3	2	0/3
A26 :	2	2	3	2/3
A27 :	0	0	0	0
A28 :	3	3	1	1/3
A29 :	2	3	3	2/3

Il faut lire par exemple : l'appel à candidature A14 ne planifie aucune activité de médiation, planifie une orientation selon des contours précis et planifie une publicisation selon des contours peu précis.

1.1. Premier tri : une valeur d'indétermination résiduelle

Un premier tri des résultats consiste à comparer le nombre d'appels convergents et le nombre de divergents. Nous avons représenté ce résultat dans le tableau ci-dessous.

Convergents (notés 0)
A6/A11/A21/A27
Convergents (notés 3)
A12/A22
Convergent (notés 2)
A1
Divergents (notés entre 0/1, 0/2, 0/3, 1/3, 2/3)
A2, A3, A4, A5, A7, A8, A9, A10, A13, A14, A15, A16, A17, A18, A19, A20, A23, A24, A25, A26, A28, A9

Dans un premier temps, nous pouvons constater qu'une grande majorité des profils divergent. La plupart des appels à candidature (vingt-trois sur vingt-neuf) proposent donc aux artistes un accueil en résidence avec un degré de planification plus ou moins élevé en fonction des aspects considérés : par exemple imposer une exposition mais ne pas prévoir d'action de médiation, proposer un thème de façon conditionnelle mais programmer par avance des formes de médiation spécifiques, etc. Dans les profils que l'on pourrait dire « alignés », nous observons seulement, à une extrémité, quatre appels à candidature qui n'annoncent aucune des trois dimensions considérées (A6, A11, A21, A27), deux appels (A12 et A22) qui programment les trois types de planification selon des contours précis, et une dernière (A1) qui les annoncent selon des contours imprécis. L'hypothèse qui semble donc se vérifier au terme de ce travail est l'hypothèse faible : il y a bien une part d'indétermination que l'on peut repérer de façon quasiment systématique selon l'une ou l'autre des dimensions considérées, mais elle se distribue en fait de façon diffuse dans l'ensemble des structures organisant leur sélection par appel à candidature. Nos résultats ne nous permettent *a priori* pas de considérer que le principe d'incertitude est mobilisé de façon conventionnelle par un nombre significatif de structures. Il semble donc avoir globalement disparu de l'horizon normatif constitué par les formes actuelles d'accueil en résidence. Toute structure (et tout artiste) admettrait donc aujourd'hui que le soutien aux artistes se concilie fort bien avec une logique de définition préalable d'objectifs nominaux qui leur sont donnés à reconnaître, en tant que candidats, puis à respecter s'ils sont lauréats. L'objectivation progressive de l'accueil en résidence, dont nous avions vu la manifestation dans la façon dont le discours du second guide de la DAP s'était constitué, aurait donc consisté en une vaste technologie dont l'opérativité tient dans sa capacité à réduire en amont l'incertitude sur les états à venir de l'œuvre dans des proportions suffisantes pour coordonner une activité avec un artiste. Les quatre cas ne supposant aucune planification pourraient, au mieux, être considérés comme des exceptions, des tenants irréductibles du principe d'incertitude, au pire comme des structures s'appuyant sur l'outil des appels à candidature de façon peu rationnelle, n'étant pas à même, quelques mois à l'avance, de prédéterminer, comme le font la majorité des structures, une partie au moins de l'engagement de l'artiste au travail.

1.2. Seconde interprétation : la valeur distinctive de l'indétermination

Pourtant, en procédant à une seconde lecture de ces résultats, nous pouvons énoncer une autre interprétation. Nous proposons en effet de regrouper les quatre modalités ou gradients en deux paires de deux : d'une part les énoncés qui prédéterminent de façon sûre l'une des dimensions, que ce soit selon des contours imprécis ou précis (énoncés notés 2 et 3) ; d'autre part les énoncés n'annonçant aucune prescription et les énoncés planifiant de façon conditionnelle (énoncés notés 0 et 1). Ces deux rapprochements se justifient. D'un côté, le *geste ostensif* consistant à ne pas planifier une dimension n'est pas l'équivalent d'un geste qui garantirait l'absence de cette dimension. Ne pas s'engager à exposer chaque artiste reçu ou ne pas lui imposer d'exposer son travail ne signifie pas que l'on s'engage à ne pas le faire. Nous verrons en troisième partie l'aspect décisif de cette nuance. Dès lors, le fait d'annoncer que l'une de ces dimensions est conditionnelle, hypothétique, revient à réaliser à un second niveau un même acte de langage. De l'autre côté, planifier une dimension selon des contours flous n'entame en rien l'engagement et la volonté que cette dimension soit effectivement réalisée. Le geste ostensif ici consiste bien à faire reconnaître par l'artiste qu'il devra respecter cette prescription, et que ce n'est qu'au niveau de ses modalités d'applications que réside une marge d'incertitude. Dès lors, l'acte de langage ainsi réalisé peut être rapproché de la planification selon des contours précis, les deux reposant sur une décision irréversible. Dans le tableau suivant figurent les résultats de ce regroupement :

Convergents (notés entre 0 et 1) :
A2/A5/A6/A11/A21/A27

Convergents (notés entre 2 et 3) :
A1/A9/A12/A13/A18/A20/A22/A26/A29

Divergents :
A3, A4, A7, A8, A10, A14, A15, A16, A17, A19, A23, A24, A25, A28

Ce second tri permet donc de modifier notre première interprétation. Sur vingt-neuf appels en effet, quinze construisent une planification du travail de l'artiste selon un principe général convergent. D'un côté, six appels n'annoncent aucune des trois dimensions et/ou n'en annoncent que de façon conditionnelle, reportant la décision à une étape ultérieure. De l'autre côté, neuf appels annoncent ces trois dimensions comme devant nécessairement être reconnues et respectées par l'artiste lauréat, selon des

contours précis et/ou flous. Deux groupes de six et neufs appels s'opposent donc en fonction de leur mobilisation du principe d'indétermination, qui dans un cas, est réduit à sa portion congrue, et dans l'autre cas, respectée de façon essentielle. Ce sont bien sûr ces six appels qui suscitent les plus fortes interrogations. En effet, nous avons vu que l'appel à candidature reposait sur une technologie puissante de définition d'une situation ou d'un objet en permettant d'établir un certain nombre de repères conventionnels venant guider l'action de partenariat. En ce sens, cette technologie favorise et encourage la définition par avance de repères normalisant les relations. Les structures qui fondent leur partenariat avec les artistes sur la généralisation de l'ouverture à l'indétermination font donc un usage de cette même technologie à rebours en quelque sorte, puisqu'il les conduit à planifier l'indétermination, à fonder et entretenir leur activité dans son caractère incertain. C'est en tout cas le discours des résidences telles que la DAP le formulait en 1992, qui semble respectée par ces six structures. Il convient à présent d'identifier ces deux groupes opposés de structures afin de rechercher un principe de lisibilité dans cet usage distinctif des appels à candidature. Nous reproduisons dans le tableau ci-dessous la liste des structures correspondant à chacun des deux groupes.

Convergents (de 0 à 1)
A2 : *Parc Saint Léger*, Centre d'art, (Pougues-les-Eaux)
A5 : Le *Centre photographique d'Ile-de-France*, Centre d'art, (Pontault-Combault)
A6 : *Studio*, association d'art contemporain (Marseille)
A11 : *CulturesFrance*, (Paris et International)
A21 : *Point Éphémère*, Paris, association d'art contemporain, (Paris)
A27 : *Starter*, association d'art contemporain (Marseille)

Convergents (de 2 à 3)
A1 : *Galerie Chatiliez*, Galerie municipale, *« équipement culturel de proximité »*, (Tourcoing)
A9 : *L'art dans la garrigue*, association de gestion des activités culturelles du Parc Naturel (Méjanne-le-Clap)
A12 : *Pépinière d'Artistes – Shakers* – Lieux d'Effervescence en Auvergne (Montluçon)
A13 : DRAC Nord Pas de Calais, Rectorat de l'Académie, Inspection académique du Nord (Avesnes Fourmies)
A18 : *Arteppes* - Espace d'art contemporain de la *MJC* du quartier des Teppes – (Annecy)
A20 : *Les Ateliers de l'Image*, association de diffusion artistique et d'éducation à l'image (Marseille)
A22 : *Diaphane*, association de photographie (Beauvais)
A26 : *La résidence*, Service culturel municipal et *As'Art en bout de ville*, association de promotion des arts actuels (Dompierre-sur-Besbre)
A29 : Service culturel du Conseil Général de Dordogne (Sarlat, Ribeyrac, Montpazier…)

Nous voyons que les deux groupes d'appels convergents se superposent assez exactement sur deux groupes de structures qui ont des caractéristiques opposées. D'un côté nous repérons deux centres d'art conventionnés par l'État, puis CulturesFrances qui dépend des ministères de la Culture et des Affaires étrangères, enfin trois associations se consacrant à l'art contemporain situées dans les deux plus grandes métropoles françaises. Et de l'autre, des galeries municipales, une MJC, des services reliés aux conseils généraux ou régionaux, une DRAC en lien avec les services d'une académie dans une petite localité... Si le premier groupe rassemble des structures *a priori* fortement intégrées dans les réseaux de l'art contemporain, le second semble plus « périphérique », en dehors des grandes métropoles et des réseaux institutionnels « légitimes ».

Cette répartition nous semble suffisamment clivée pour démontrer que la forte ou la faible intégration de la structure au sein du monde de l'art contemporain détermine fortement la façon dont cette structure planifie la relation de travail avec l'artiste. Une forte intégration d'une structure semble corrélée à un principe d'indétermination des différents aspects du travail de l'artiste. Ces appels relativement ouverts instituent donc un principe de fonctionnement régulier, selon lequel ces différentes dimensions ne seront tranchées qu'une fois l'artiste sélectionné, et plus encore, une fois qu'il aura commencé son travail et que des possibilités se dessineront : soit que le travail donnera prise aux spécificités du contexte, soit qu'il se « prêtera » utilement à des actions de médiation, soit qu'il donnera suffisamment de gages de qualités pour que la structure s'engage dans une forme de publicisation plus valorisante.

À l'inverse, la faible participation des structures de la deuxième série au monde de l'art contemporain est corrélée à un principe de planification appliqué à chacune des dimensions du travail de l'artiste, qui consiste à fonder l'efficacité du dispositif sur sa capacité à réduire en amont les incertitudes afin d'optimiser les chances que le travail de l'artiste ait une utilité directe. En favorisant les candidats qui sont prêts à s'inscrire dans une orientation prédéfinie selon une direction artistique, à réaliser un certain nombre de médiations, selon des modalités anticipées ou restant à préciser, et à exposer leur travail au terme de leur temps de résidence, la structure s'équipe (et équipe les artistes) d'un certain nombre d'appuis rendant plus directement le travail de l'artiste opératoire.

Nous pouvons donc à présent éclairer sous un autre jour l'évolution du discours de la DAP entre 1992 et 2003. Ces résultats peuvent permettre de faire l'hypothèse que le nouvel esprit des résidences a essentiellement été porté par les acteurs situés dans des

contextes faiblement inscrits dans les sphères les plus légitimes du monde de l'art contemporain. Leur horizon d'action ne se situe pas nécessairement dans le soutien aux artistes considérés dans une pure position de recherche et placés au centre du dispositif. L'accueil en résidence s'intègre alors dans un volontarisme culturel plus large, pour lequel la présence de l'artiste se doit d'être justifiée en fonction d'une logique de résultat, d'une possible mise en valeur des ressources locales. Ces structures ne se satisfont pas d'un mécénat caché et cherchent donc en amont à s'assurer que l'artiste n'interprétera pas la situation proposée selon un principe d'expérimentation ne valant que pour lui-même et aux seuls yeux de l'artiste.

Le premier esprit des résidences tel qu'il était mobilisé dans le premier guide paru en 1992, n'a pour autant pas disparu des principes de construction des partenariats. Nous le retrouvons alors de façon aboutie dans des structures appartenant – ou cherchant en tout cas à être considérées comme appartenant – à la sphère la plus légitime du monde de l'art contemporain. La présence des associations dans les grandes villes, le conventionnement des Centres d'art avec l'État situent ces structures dans un réseau de légitimation reconnaissant la convention d'originalité et de transgression de l'art le plus novateur, ce qui permettrait d'expliquer la régularité avec laquelle ils mobilisent le principe d'indétermination sur les états du travail à venir de l'artiste.

Pour enrichir ce résultat et vérifier encore la pertinence de cette interprétation, nous pouvons à présent réintroduire dans l'analyse une dimension que nous avions laissée de côté : les médiations orientées professionnels.

2. La planification des médiations professionnelles

Quatre appels à candidature annoncent la planification stricte d'une médiation professionnelle aux contours précis. Ils prévoient explicitement l'organisation de rencontre avec des professionnels du monde de l'art :

> *A6 : « Studio assure un suivi de résidence, organise des visites d'ateliers avec des professionnels locaux, tente de favoriser la rencontre de l'artiste en résidence avec la scène artistique et le public local, et communique auprès de son réseau sur les activités de l'artiste tout au long de son séjour. »*

A11 : « L'International Studio and Curatorial Program (ISCP) à New York offre aux artistes un véritable accompagnement qui va de l'accueil à l'organisation régulière de visites de commissaires et de critiques. » ?

A21 : « L'accompagnement se réalise aussi (…) par l'organisation régulière de visites en ateliers par des professionnels invités.

Un programme de mise en relation (cinq à six visites professionnelles en atelier par mois) vient alimenter la résidence et affirme la reconnaissance des artistes. Un comité de professionnels de l'art (critiques d'art, curators, galeristes, directeurs d'institutions…) valide la sélection des artistes accueillis et est invité à les suivre de manière privilégiée durant leur séjour »

A2 : « Organisation d'un voyage de rencontres professionnelles de 4 jours à Paris ou dans une ville française ou européenne du choix de l'artiste dans la limite du respect du budget de prospection. Prise de rendez-vous par le Centre d'art avec des professionnels (galeristes, critiques, directeurs d'institutions…) en concertation avec l'artiste. »

Un cinquième appel, enfin, annonce la programmation assurée d'une médiation professionnelle dont les contours sont flous :

A8 : « Un temps de rencontres est également prévu avec les différentes structures artistiques et culturelles de la région. »

Les quatre premiers énoncés planifient de façon précise les rencontres professionnelles, les représentants comme faisant partie à part entière du programme d'accueil. Tandis qu'un seul cas (A6) associe le « *public local* » à la liste des membres du monde de l'art dont il favorisera la rencontre (« *professionnels locaux* », « *la scène artistique* », « *son réseau* »), les trois autres cas développent cet aspect de l'accueil de l'artiste de façon autonome. La forme privilégiée est la « *visite d'ateliers* », qui n'est pas ici laissée à la discrétion des artistes, aux hasards de la gestion individuelle du capital social, mais est pleinement instituée comme un aspect du programme relevant de la responsabilité de la structure : « *Prise de rendez-vous* », « *organisation régulière de visites* », « *cinq à six visites professionnelles en atelier par mois* ».
Par ailleurs, lorsqu'ils sont désignés par leur fonction, ces « professionnels » ont un profil relativement proche : les critiques sont mentionnés trois fois, tandis que les galeristes, les directeurs d'institutions et les commissaires apparaissent chacun à deux reprises. Nous sommes clairement dans une logique de promotion de l'artiste à destination non du public, mais des *gatekeepers*, situant ainsi l'intervention de la résidence sur le premier segment d'un schéma de diffusion en deux étapes : il revient aux lieux d'accueil d' « accompagner » l'artiste dans cette part du travail invisible qui consiste à consolider ses

réseaux, tandis qu'il revient à d'autres acteurs de prendre (ou non) le relais, en exerçant leur compétence sur la diffusion et la promotion des artistes. Le dernier cas pousse cette logique à son extrême, doublant la prise de rendez-vous sur place par « *l'organisation d'un voyage de rencontres professionnelles de 4 jours à Paris ou dans une ville française ou européenne du choix de l'artiste* ». Plus que suivi ou accompagné, l'artiste se voit pour ainsi dire transporté là où se fait le monde de l'art, le territoire d'ancrage de la résidence (en l'occurrence le Parc Saint Léger, dans la Nièvre) se voyant pendant quelques jours recouvert par la carte de l'art international.

Nous retrouvons, à travers une forme de spécialisation des activités et une répartition des tâches sur l'amont de la production artistique, la fonction de *« viviers d'artistes »* validant le principe de l'*« oligopole à frange »* décrit par les économistes (Moureau, Sagot-Duvauroux, 2006) au profit des galeristes bénéficiant de ce premier barrage. Il peut également être utile d'établir une comparaison entre ce rôle assumé par ces structures et le principe de « *packaging* » décrit par W. Bielby et D. Bielby à propos du rôle joué par les agences (*« talent agencies »*) auprès des scénaristes ou des écrivains (W. Bielby, D. Bielby, 1999), à la différence notable qu'ici, la fonction de représentation de l'artiste auprès des éventuels producteurs ou mécènes ne dure que le temps de l'accueil en résidence, qui fait de cette relation de partenariat (ou de *clientèle*), une ressource périssable pour les deux parties.

Le dernier extrait (A8) enfin reste relativement flous dans la forme (« *temps de rencontres* ») et les interlocuteurs potentiels de l'artiste (« *différentes structures* »). Il s'agit donc d'une forme imprécise de planification de cette médiation, qui ne permet pas à l'artiste lecteur de construire une anticipation précise de ces interlocuteurs potentiels et de leur rôle institutionnels.

Or, de façon très significative, les quatre seules structures qui planifient de façon précise cette prise de responsabilité en faveur de l'insertion professionnelle des artistes résidents font partie des six structures ne prédéterminant ni médiation auprès du public, ni orientation ni publicisation des résultats. Ils apparaissent soulignés dans la liste suivante :

Convergents (de 0 à 1)
A2 : *Parc Saint Léger*, Centre d'art, (Pougues-les-Eaux - Nièvre, 58)
A5 : Le *Centre photographique d'Ile-de-France*, Centre d'art, (Pontault-Combault – 77)
A6 : *Studio*, association d'art contemporain (Marseille -13)
A11 : *CulturesFrance*, (Paris et International)
A21 : *Point Éphémère*, Paris, association d'art contemporain, (Paris)
A27 : *Starter*, association d'art contemporain (Marseille - 13)

Ainsi la volonté d'acter par avance l'organisation de médiations orientées professionnelles redouble la volonté manifestée de maintenir le travail de l'artiste dans une large indétermination. Cet indicateur de second rang semble donc confirmer le résultat selon lequel la prise en compte de l'incertitude du travail artistique serait l'indice d'une organisation construite dans l'intérêt de l'artiste, en vue de sa professionnalisation sous une posture de recherche désintéressée. Ce serait pourtant une erreur, sur la base de ces résultats, de conclure que les lieux les plus légitimes dans le domaine de l'art contemporain sont ceux qui se préoccupent le moins de la diffusion et de la médiation avec le public. C'est sur ces deux dernières missions que sont également reconnus (et justifiés) les FRAC et les Centres d'art. Il s'agit plutôt de considérer que les lieux qui considérent le soutien des artistes comme une justification autonome, construisent des frontières claires entre leurs différentes missions. Ils définissent ainsi, pour chaque volet de leur action (médiation, diffusion, production), une politique spécifique. Le passage de l'une à l'autre, n'est pas marqué par une étanchéité absolue (nous le montrerons dans la troisième partie) mais au moins par une discontinuité qui suppose des niveaux intermédiaires d'expertise ainsi qu'une spécialisation des relations de partenariat selon les compétences et les objectifs recherchés.

Nous voyons là, en quelque sorte, les limites de la validité du second esprit de l'accueil en résidence selon lequel un même outil pourrait réconcilier la logique de l'artiste, sans contrainte de résultat et en posture de pure création, et la logique de service public, donnant au plus grand nombre, jusqu'aux *« administrés les plus inattendus »,* un accès direct à l'art le plus novateur. L'analyse, en replaçant chaque forme d'accueil dans ses modalités spécifiques de régulation, met en évidence une opposition entre deux façons de programmer le travail de l'artiste, selon qu'elles excluent ou intègrent la nécessité pour l'artiste d'appliquer ses résultats en fonction d'une demande, ou de les valoriser comme des services rendus à la collectivité. Ce résultat peut être rapproché des conclusions de P.M. Menger à propos des centres de recherche en musique sérieuse en France à la fin des années soixante-dix. L'auteur montrait l'opposition claire entre deux types de centres de recherche musicale, selon qu'ils appartenaient au cercle parisien ou à la province :

> « Les centres parisiens (…) dominaient la "recherche fondamentale et appliquée", celle dont les fruits les plus attendus par la collectivité des musiciens consistent dans l'invention de nouvelles machines (…). Les centres provinciaux dits de recherche se partageaient en réalité les expériences pédagogiques, les activités d'animation, l'initiation des amateurs, et

> produisaient le plus souvent pour de petits circuits locaux des musiques qui ne bénéficient ni des recherches les plus approfondies ni de la sophistication des musiques mixtes soigneusement élaborées (…). » (Menger, 1983 : 136).

Ainsi, la distance temporelle semble ne pas effacer, mais au contraire reproduire, l'opposition entre ce qui serait une logique « autonome » et une logique « hétéronome » d'intervention auprès des artistes. Cependant, tirer des conclusions définitives sur une bipartition de l'action publique sur le segment du travail artistique aurait supposé de tout autres appuis, afin d'en vérifier la possible généralisation. Il s'agit bien plutôt pour nous de tirer les interprétations de ce résultat partiel, afin de reformuler nos hypothèses pour expliquer cette présence de l'incertitude dans les logiques de soutien à l'art novateur.

Conclusion de la deuxième partie

Pour synthétiser les résultats de cette deuxième partie, nous pourrions schématiser ainsi l'opposition entre les deux types d'appels à résidence. D'un côté, un certain nombre de structures, a priori plutôt éloignées des réseaux les plus légitimes du monde de l'art contemporain, s'adressent aux artistes sur le *mode de l'impératif*. Chacune des clauses par lesquelles leurs responsables recrutent les artistes est actée de façon ferme et définitive. L'accord repose sur un engagement mutuel, établi par avance, qui permet au lauréat de connaître dès le départ les objectifs et les contreparties qui l'attendent au cours des semaines et mois à venir.

De l'autre côté, un certain nombre de structures, et plus précisément celles qui s'inscrivent dans les réseaux les plus légitimes du monde de l'art contemporain, s'adressent aux artistes sur le *mode du conditionnel*. Chaque proposition faite aux artistes repose sur la connaissance mutuelle que les contours plus précis de la situation de travail de l'artiste se feront chemin faisant, et dépendront d'un certain nombre d'éléments qui ne peuvent être décidés par avance. Cette seconde forme d'adresse aurait pu être considérée comme l'indice d'un faible degré d'objectivation des activités si elle ne s'inscrivait pas également, comme nous l'avons montré dans le chapitre trois, dans une procédure et un formatage très complet, nécessitant en amont (rédaction du document) et en aval (gestion des dossiers, réunion d'un jury, attribution des ateliers, etc.) un système très rationalisé de gestion du partenariat.

Nous pouvons *a priori* interpréter ce maintien de l'indétermination sur les états à venir du travail comme la preuve d'un ajustement de l'organisation en fonction de la spécificité du travail artistique. Maintenir l'indétermination sur son cours et son issue signifierait donc respecter le principe d'incertitude traversant la pratique de l'artiste. Mais, dans le même temps, nous avons vu au cours de cette partie d'analyse que l'indétermination signifiait bien souvent report de la détermination à une étape ultérieure de la relation. C'est le cas lorsque les précisions sur les modalités d'accueil sont reportées à un contrat, à des discussions dans les premières semaines de la résidence, ou à un approfondissement du projet. C'est aussi le cas lorsque la décision est reportée sur l'intervention de tiers : les médiateurs, les membres d'une équipe pédagogique, les « partenaires », ou de façon plus ambiguë l'« orientation » du projet. Ce qui est, d'un certain point de vue, laissé à l'appréciation de l'artiste, est aussi ce qui ne lui est pas garanti.

Or, que vaut l'absence d'obligation de résultat pour un artiste qui cherche à faire reconnaître son talent par l'objectivation publique de son travail ? Que vaut l'incertitude sur les éventuelles situations de médiation et de rencontre avec la population locale pour un artiste dont le processus de création repose justement sur la participation de personnes peu initiées ? Que vaut enfin l'absence d'orientations thématiques pour un artiste dont les axes de recherche personnels s'ajustent avec la ligne artistique à partir de laquelle une structure est reconnue et identifiée ? Nous le voyons, le principe d'indétermination comporterait donc ce que R. Salais nomme *« l'ambivalence des conventions de travail »* (Salais, 1989), qui peuvent avoir des valeurs différentes selon les situations et les personnes engagées. Comme nous le voyons, le maintien de l'indétermination peut servir les intérêts de l'artiste, autant qu'il peut les contredire. Ce qui signifie que nous ne devons plus l'envisager comme une « faveur » qui serait accordée aux artistes.

Comment devons-nous alors interpréter cette indétermination dès lors que le respect de la singularité du travail de l'artiste ne suffit plus à l'expliquer ?
Les recherches en droit et en économie peuvent nous aider dans cette recherche. Elles ont démontré que dans des environnements dominés par une incertitude radicale, en admettant le principe de « rationalité limité » développé par H. Simon, il était logique et stratégique de ne pas chercher à réduire complètement l'incertitude, avant que des informations ultérieures puissent être acquises (Kirat, 2003, Reynaud, 1997, Favereau, 1997). Ces recherches nous encouragent ainsi à tenir pour rationnel un partenariat fondé sur une connaissance incomplète des états ultérieurs : ainsi, ne garantir aucune médiation ou publicisation plutôt qu'une panoplie exposition – édition – médiation, ne signifierait pas une programmation faiblement rationnelle mais plutôt une programmation stratégique ayant intégré le fait que l'incertitude sur les états à venir n'est pas réductible.

D'un point de vue communicationnel, nous sommes alors conduit à ne plus considérer les appels à candidature comme des outils permettant de prédéfinir le cours et l'issue du travail à venir de l'artiste. En fait, si l'on suit P. Livet, de tels « gestes ostensifs » ne consistent pas tant dans la réduction des possibles sur les résultats à attendre, que dans un repère pour l'action à venir :

> « Nous n'avons pas besoin d'une garantie décidable et absolue. Nous n'avons besoin que d'un geste qui serve de repère décidable à la poursuite de notre interaction. (Livet, 1994 : 238-240).

Selon cet auteur, en effet, si la situation de coopération suppose bien le partage d'un certain nombre de conventions, ces dernières ne nécessitent pas le partage d'un « savoir mutuel » préalable (le *« common knowledge »* tel qu'on le retrouve dans la définition des conventions chez D. Lewis, reprise par H. Becker, 1989) mais peuvent se contenter de « repères » imparfaits, ne définissant la situation à venir que de façon incomplète :

> « Au lieu d'exiger un savoir mutuel de nos intentions individuelles, nous partirons du savoir que ce savoir mutuel est inaccessible, que les autres et nous-mêmes sommes faillibles. Il faut donc disposer de repères de coordination qui restent lisibles même quand l'un de nous se trompe, ou que l'information ne passe pas parfaitement. Davantage, il faut admettre des marges d'erreur par rapport à ces repères ». (Livet, 1994 : 209)

Les appels dans lesquels nous avons repéré de façon régulière une indétermination nous paraissent une bonne illustration du modèle « imparfait » de la communication que propose P. Livet. L'usage de tels gestes n'auraient en fait pas pour visée de garantir par avance les résultats d'une coopération :

> « Ce qui est visé par les individus, (…) c'est la possibilité de réviser leur action en fonction du résultat collectif obtenu. S'il se révèle que je suis dans un "environnement" de défection, je ferai défection au prochain coup. S'il se révèle que je suis dans un "environnement" coopératif, je continuerai sans changement. (…) Le dilemme est un cas exemplaire, où plusieurs voies restent ouvertes, de telle manière que le résultat collectif, bien, que résultant des actions individuelles, n'est pas d'avance prévisible (l'autre joueur avait pu supposer que le résultat serait autre) » (Livet, 1994 : 208).

Si l'on applique cette interprétation du dilemme du prisonnier à notre cas d'étude, le maintien par les responsables d'une indétermination dans les textes d'appels serait bien la preuve qu'ils reconnaissent l'incertitude entourant le travail artistique. Mais en le respectant, ils ne feraient pas tant œuvre de générosité ou de compréhension envers l'artiste, que preuve d'un bon sens gestionnaire. Conscients que l'artiste ne peut garantir avec certitude qu'il atteindra effectivement les résultats anticipés, les responsables auraient tout intérêt à ne pas s'engager trop tôt selon des clauses irréversibles qu'ils risqueraient ensuite de regretter. La visée pragmatique des appels se transforme donc : l'indice d'un « faire avec » le principe d'incertitude du travail artistique défini comme contrainte, devient l'indice d'une stratégie permettant à un responsable de suspendre sa décision jusqu'à ce qu'il dispose de garanties suffisantes. Cette logique manifesterait donc, de la part des acteurs, une façon de concevoir la communication dans l'action

comme le moyen de relancer une incertitude sur les actions à venir, et de maintenir ainsi la conscience chez l'artiste que les ressources qui pourraient être les plus valorisantes sont aussi celles qui sont les moins sûres, les plus fragiles. Ainsi, il n'y a aucune raison, selon P. Livet, de considérer que l'indétermination serait réduite à l'étape succédant au premier geste ostensif. L'hypothèse forte consiste plutôt à considérer que l'indécidabilité sera relancée tant que durera et se renforcera le partenariat, dans un processus dynamique de « relance de l'indécidabilité » :

> « Les gestes ostensifs que l'on choisit sont alors ceux qui sont capables dès l'action de communication de relancer l'indécidabilité. (…) L'intérêt de ces gestes que sont les actes de langage, c'est que, comme ils ne peuvent pas ne pas relancer l'indécidabilité de la communication, comme ils sont décidablement signes de l'indécidable, ils sont des signes décidables de la relance de l'indécidabilité propre à la coopération. La beauté de la chose, c'est qu'une indécidabilité vaut comme signe décidable pour une autre indécidabilité. » *(Livet, 1994 : 240*).

Nous comprenons vite que le corpus sur lequel nous avons fondé notre analyse ne nous permet pas d'adopter un tel modèle et de valider l'hypothèse selon laquelle l'indétermination repérée dans le seul texte des appels serait en fait maintenue bien au-delà, tout au long du partenariat. Cette piste nécessite d'être mise à l'épreuve, en ne nous arrêtant plus au premier geste réalisé, mais en prenant cette fois en compte l'ensemble de la chaîne des médiations de production qu'il amorce. Ce dernier temps de l'étude nous permettra de vérifier s'il y a bien, de la part des responsables des structures, la volonté de relancer l'indécidabilité, et quel en est pour eux l'utilité. C'est donc par une analyse longitudinale des médiations de production que nous proposons de suivre cette piste et de mettre un terme à cette recherche. Il ne s'agit dès lors plus de se demander comment les artistes et les structures prennent-ils des décisions *malgré* l'incertitude sur les résultats artistiques espérés, mais plutôt *jusqu'où* peuvent-ils relancer l'indétermination sur le cours et l'issue du travail.

Troisième partie :

L'incertitude comme ressource

Introduction de la troisième partie

La première partie de la thèse a montré l'importance du principe d'incertitude dans le déroulement du travail artistique, et a permis de repérer, dans les discours de justification apportés par l'État à deux moments de solidification de la forme accueil en résidence, une contradiction entre un premier discours reconnaissant et invitant à respecter cette incertitude fondatrice, et un second discours atténuant cette prescription au profit d'une vision plus hétéronome du travail artistique, d'autant plus reconnu qu'il peut aboutir à un résultat tangible ou une contrepartie utile. Dans la deuxième partie de la thèse nous avons alors mis en évidence, sur la base d'un dispositif de médiation de l'appel à candidature, la façon dont un certain nombre de structures d'accueil planifient leur mode de partenariat avec les artistes, sans chercher à réduire l'incertitude sur le cours et l'issue du travail, semblant ainsi mettre en œuvre un soutien aux artistes au plus près des premières prescriptions de l'État.

Étant donné la régularité de ce principe d'indétermination dans les lieux fortement inscrits dans le monde de l'art, nous avons proposé de considérer qu'il constitue une convention, reconnue et mise en œuvre par ses membres (contrairement aux personnes appartenant plutôt à des institutions écartées de ce monde), mais une convention ambivalente : si la logique d'indétermination est bien une façon de respecter le principe de travail de l'artiste, c'est aussi une façon, pour les responsables d'une structure donnée, de se donner la possibilité de reporter certaines décisions à des étapes ultérieures, voire de se dérober à leurs engagement en cours de résidence. Ce résultat nous a amené à formuler une nouvelle hypothèse, que nous souhaitons vérifier dans cette troisième partie. L'incertitude ne serait pas nécessairement une contrainte pour les structures, contre laquelle elles chercheraient à se prémunir, mais serait au contraire une ressource, qu'elles auraient intérêt à préserver et à prolonger le plus longtemps possible. Même des formes très normalisées de résidence pourraient reposer sur une volonté non pas d'anticiper le résultat mais de se garantir une possibilité de révision dans l'action, dont le bénéfice pourrait, selon les cas, revenir aux artistes comme aux structures.

Pour répondre à cette nouvelle hypothèse, il s'agit donc de repérer et d'analyser la gestion de l'incertitude en resituant ce processus dans une analyse longitudinale des

relations entre artistes et structures ainsi que des médiations de production qui construisent ces relations.

Dans la partie qui suit nous n'avons pas cherché à reconstruire l'ensemble des chaînes de médiation ponctuant les différents stades du travail en résidence, ce qui aurait été une entreprise irréaliste quant à ses ambitions et probablement déceptive.

Notre travail consiste plus modestement à repérer quelques dispositifs clés autour desquels se construisent les accueils en résidence, afin de repérer la façon dont chacun d'eux est mobilisé par différentes structures pour réduire ou maintenir l'incertitude sur les états ultérieurs du travail des artistes. Dans un premier temps, nous décrivons le terrain sur lequel s'est fondé cette analyse. Puis nous présenterons les méthodologies utilisées avant d'annoncer plus précisément le plan de cette troisième partie.

Présentation du terrain : les résidences à Marseille

Nous avons concentré notre analyse de terrain sur les structures d'accueil d'artistes plasticiens en résidence dans une même métropole, Marseille. Cette ville, tout en n'étant pas un centre artistique majeur comme peut l'être Paris, repose néanmoins sur plusieurs grandes institutions d'art contemporain dont le musée d'Art Contemporain et le FRAC, et sur un grand nombre d'associations. L'histoire de cette « scène artistique » a été étudiée (Michaud et alii, 2001), de même que ses dynamiques et sa complexité, entre richesse des structures associatives et faiblesse du marché privé (Girel, 2003). Mais ces recherches ont considéré ces associations seulement dans leur dimension de « diffusion », en passant sous silence leur importance en tant que pourvoyeurs d'espaces de travail. Rappelons pourtant que la Ville de Marseille, dès 1995, a réalisé un premier répertoire des lieux proposant un atelier ou une résidence, en en dénombrant vingt-cinq. L'intérêt de ce terrain est de présenter, sur un même territoire, une grande diversité de structures d'accueil en résidence, qui devrait nous permettre, par une approche comparative, la mise en évidence de régularités dans leur mode de gestion de l'incertitude.

D'autre part, le choix d'une métropole comme Marseille, devrait nous permettre d'avoir accès à des structures intégrées dans le monde de l'art contemporain, et reconnues comme telles par les artistes. Nous avons vu, à la fin de la deuxième partie, que c'était dans les appels émanant de ce type de structures que se vérifiait le plus régulièrement le respect du principe d'indétermination. Les structures intégrées doivent donc nous

permettre d'analyser les ressorts de ce principe dans ses manifestations les plus abouties et prototypiques.

Un premier repérage des lieux d'accueil d'artistes plasticiens en résidence à Marseille, a été réalisé sur la base des répertoires recensant ces structures. Le document le plus récent, lorsque cette enquête de terrain débute, est le « *guide de l'art contemporain en région PACA* », édité par la Régie Culturelle Régionale en 2005 et coordonné par un comité de pilotage comprenant, outre la chargée de mission Arts plastiques du Conseil régional PACA, plusieurs responsables d'institutions (directeurs de centre d'art, de musée d'art contemporain et d'école des Beaux-arts) et des représentants des pouvoirs publics (chargés de mission en arts plastiques de la DRAC et des Conseils Généraux). Ce guide comprend une rubrique spécifique « *résidences d'artistes* » qui recense vingt-deux structures proposant un accueil en résidence dans toute la région, dont douze pour la seule ville de Marseille. Ce recensement nous a permis d'orienter notre repérage, mais s'est révélé insuffisant pour qualifier les structures identifiées en terme d'intégration dans le réseau de l'art contemporain.

Dès lors, la constitution d'un échantillon de structures a nécessité un engagement plus important sur le terrain, une fréquentation assidue des structures et des acteurs, artistes et administrateurs, impliqués dans les programmes, et plus largement dans la scène marseillaise de l'art contemporain.

À l'occasion d'un entretien avec le directeur de l'une des structures étudiées, *Starter*, nous avons appris qu'un poste d'assistant de la directrice se libérait. Nous avons saisi cette opportunité de travailler au sein de l'association et de nous immerger plus concrètement dans le petit réseau d'acteurs que constitue la scène marseillaise. *Starter* est l'une des plus anciennes associations accueillant des artistes en résidence à Marseille, et depuis sa fondation au début des années quatre-vingt-dix, elle a accueilli environ deux cents artistes. L'association gère six ateliers mis à disposition d'artistes *« résolument engagés dans des pratiques contemporaines »*, pour des périodes allant jusqu'à six mois, pouvant être occasionnellement renouvelées. Notre expérience au sein de la structure a duré un an, de juillet 2007 à juin 2008. Elle nous a permis de prendre part au fonctionnement quotidien d'une structure d'accueil de plasticiens en résidence, depuis les activités les plus quotidiennes (les discussions informelles, les repas avec les artistes, les vernissages organisés dans la ville), jusqu'aux activités administratives (rédaction des bilans d'activité et programme d'activité, rendez-vous avec les chargés de mission de la DRAC, du

Conseil Régional, du Conseil Général, de CulturesFrance, de la Municipalité), en passant par toutes les activités liées aux événements organisés avec les artistes (sélection des dossiers de candidature, montage d'expositions, visites d'ateliers, production d'œuvres multiples…). Enfin, les relations très fréquentes avec les autres associations de Marseille ou d'autres villes (Nice, Paris) avec qui sont organisés des événements, nous ont permis de nous familiariser avec les artistes et les responsables des différentes institutions, mais aussi les critiques, les commissaires indépendants, les (rares) collectionneurs. Notre position de doctorant n'était pas cachée, et l'objet de notre recherche a pu faire l'objet de discussions qui nous ont permis, de façon continue, de confronter nos hypothèses aux situations rencontrées et au point de vue de ces différents acteurs. Nous avons pu rassembler des informations à la fois par des entretiens, par l'appui sur les archives de ces lieux, et par des situations d'observation participantes ou non, où la connaissance d'au moins un membre de la structure nous permettait de ne pas avoir un statut stigmatisant d'observateur extérieur.

Nos recherches préalables et cette expérience professionnelle nous ont donc permis d'identifier six structures communément reconnues par les acteurs de la scène locale de l'art contemporain, comme lieux réalisant régulièrement des accueils en résidence. Seuls trois autres lieux identifiés par les acteurs n'ont pas été retenus, pour des raisons pratiques. Une de ces trois structures était en situation précaire (en déménagement depuis trois ans), l'autre n'a pas encore mis en place son programme d'accueil en résidence, puisque les ateliers, jusqu'à preuve du contraire, sont depuis plusieurs années attribués à des artistes de manière permanente. La troisième structure correspondant à notre critère (la reconnaissance par le milieu) est la seule à avoir refusé de nous recevoir, et de se prêter à l'expérience de la recherche.

Voici, en quelques lignes, une présentation générale de chacune de ces six structures et de l'accueil en résidence proposé (les noms ont été modifiés par soucis d'anonymat, de même que la date exacte de leur création). La situation décrite correspond à celle que nous avons observée au cours de notre enquête, entre 2005 et 2009. Nous ne donnons aucune indication de financement, l'analyse comparée des différents modes de gestion et de rémunération nécessitant un travail de mise en équivalence dont l'ampleur dépasse les ambitions de cette étude.

- ***Les Ateliers Ville*** : Cette structure de production et diffusion d'art contemporain, sous régie municipale, dont la structuration actuelle date du milieu des années quatre-vingt-

dix, est composée d'un directeur et d'un assistant. Onze ateliers sont répartis dans deux corps de bâtiments appartenant à la mairie, dont l'un comprend, en outre, un grand espace d'exposition. Les ateliers sont de différentes tailles, loués à bas pris pour vingt-trois mois et dédiés à des artistes de moins de 35 ans résidant à Marseille.

- ***Studio*** : Cette association de production et diffusion d'art contemporain fondée au milieu des années quatre-vingt-dix, emploie une directrice, une assistante et un régisseur à mi-temps. Les locaux sont situés dans une ancienne usine, qui réunit aujourd'hui plusieurs dizaines d'associations et d'entreprises culturelles, de toutes disciplines et que l'on appellera *La Manufacture*. *Studio* met à disposition des artistes trois ateliers, d'environ 80 m^2 chacun, pour un loyer de 100 euros, et un appartement en centre-ville (d'où le surnom *Studio*). Ces artistes sont rarement résidents à Marseille, et souvent étrangers. Ils ont la possibilité d'occuper l'atelier et l'appartement pendant trois ou quatre mois, disposent d'une bourse conséquente de production (1000 euros), et peuvent bénéficier de l'aide technique du régisseur, lorsqu'il n'est pas chargé de monter ou démonter une exposition.

- ***Starter*** : Cette association de production et diffusion d'art contemporain fondée au début des années quatre-vingt-dix, emploie une directrice et un assistant, et gère six ateliers pour des artistes essentiellement français, accueillis pendant cinq ou six mois, pour 50 euros par mois quelle que soit la surface de l'atelier (entre 40 et 115 m^2). L'association comprend aussi deux ateliers occupés par l'artiste président et co-fondateur de l'association et ses trois assistants. L'association est également située dans les locaux de la *Manufacture*.

- **la galerie *Zoom*** : Cette galerie associative spécialisée dans la photographie contemporaine, fondée au milieu des années quatre-vingt-dix, emploie une directrice et une assistante. Elle accueille trois photographes étrangers simultanément dans un appartement commun situé au-dessus de l'espace d'exposition de la galerie, où sont organisées par ailleurs des expositions toute l'année. Les photographes sont accueillis pendant trois semaines, sans disposer de matériel ni d'atelier, mais avec un défraiement d'une partie de leurs frais quotidiens et une bourse de production.

- **la galerie *Book*** : Cette galerie associative de production et diffusion d'art contemporain, fondée au milieu des années deux mille est composée d'un collectif d'artistes issus de l'École des Beaux-arts de Marseille, dont l'un est le directeur et le seul membre actif. La galerie est située dans l'enceinte d'une librairie spécialisée en littérature contemporaine et en livres d'art. L'accueil en résidence est limité à un projet reconduit

chaque année, *le Labo*, consistant à accueillir un artiste pour réaliser une œuvre *in situ*, avec une bourse de production et un hébergement.

- **le *Collectif Quartier*** : Cette association d'art contemporain se caractérise par un fort ancrage dans les problématiques sociales et urbaines liées à son quartier d'implantation. Elle a été fondée au début des années quatre-vingt-dix par un collectif d'artistes, mais a connu depuis plusieurs configurations. À l'époque de l'enquête, l'association est constituée de trois artistes, deux responsables administratifs, un médiateur, deux régisseurs. L'accueil en résidence proposé est systématiquement adapté aux contraintes spécifiques du projet des artistes sélectionnés par cooptation.

Présentation de la méthodologie

Les relations entre les artistes et les membres de chaque structure se construisent, se relancent ou s'interrompent au fil d'une série de médiations de production, plus ou moins déterminantes. Il peut s'agir de rencontres informelles, de réunions de travail, de la composition par l'artiste d'un dossier de candidature et de son expertise par un jury de sélection, d'un échange de mails, de la signature d'un contrat… Toutes ces situations de communication peuvent se fondre dans la continuité d'un partenariat ou, au contraire, vont constituer des saillances dans le cours des partenariats, opérant des points de rupture, des discontinuités marquant un avant et un après.

Notre position d'acteur de la scène de l'art contemporain de Marseille, pendant une année complète, nous a fourni de nombreuses occasions d'observer ou de recueillir (selon qu'il s'agit de situations d'interactions ou de documents scripto-visuels) le contenu de ces médiations de production, et de repérer progressivement celles qui, régulièrement, constituaient pour l'un ou l'autre de ces dispositifs d'accueil, des moments clés de réduction de l'incertitude sur le résultat auquel l'artiste s'engageait à parvenir, et sur la façon dont chaque structure s'engageait à le soutenir. Nous proposons d'analyser chacune des six structures de notre échantillon à partir de trois dispositifs de communication qui se sont révélés être, de façon partagée et stable, les moments forts autour desquels pouvaient être repérés les jeux de réduction ou de relance de l'incertitude sur le cours et l'issue du travail artistique.

- Le temps de *sélection* des artistes constitue bien sûr le premier de ces dispositifs clés. Qu'il s'agisse d'une sélection sur dossier, comme nous les avons analysés en seconde partie, ou d'une sélection par cooptation, au fil d'échanges inscrits dans une relation

continue et progressive de partenariat, la décision des responsables d'une structure d'accueillir un artiste pour travailler constitue le premier marqueur, le premier *geste ostensif* signalant un pivot dans la relation mutuelle. Eu égard à l'analyse des appels à candidature en seconde partie, nous n'insistons pas plus pour l'instant sur ce que cette situation à distance ou interpersonnelle peut avoir de décisif dans la définition du cadre de partenariat et les différents degrés de prédétermination du travail de l'artiste qu'elle institue. Nous justifierons en revanche les deux autres dispositifs de communication également repérés et retenus pour articuler nos analyses, en tant qu'événements faisant saillance dans le cours des relations de façon plus décisive et régulière que toute autre forme de médiation de production.

- L'*exposition*, qui peut intervenir au cours de la résidence, à son terme, ou plusieurs mois ou années plus tard, est le second dispositif servant d'indicateur pour l'analyse. Il peut paraître incongru de considérer l'exposition comme une médiation de production, plutôt que comme une situation de médiation *orientée public*. Pour autant, même si cette définition est partielle et devra être discutée, nous proposons dans cette partie de tenir l'exposition comme un événement communicationnel décisif dans le maintien ou la réduction de l'incertitude sur le cours et l'issue du travail de l'artiste résident. Nous nous appuyons sur la définition de l'exposition comme texte, énoncée par J. Davallon :

> « L'exposition se constitue comme texte selon les deux axes que l'on reconnaît dans toute opération de création de langage : la sélection d'éléments pris à l'extérieur de l'espace de l'exposition et appartenant au monde ; la combinaison de ces éléments rassemblés à l'intérieur de l'exposition en un nouveau monde. Deux gestes de production donc : la séparation et le rassemblement d'un côté ; la mise en scène, de l'autre. (…) L'objet, en entrant dans l'exposition, change de statut et devient l'élément d'un ensemble, le composant d'une mise en scène. Pour dire les choses encore autrement : n'étant plus objet appartenant au monde de la pratique, il est dorénavant objet d'un monde de langage. » (Davallon, 1999 : 166-168).

Ainsi, l'exposition n'est jamais seulement une *« présentation du travail »* des résidents – expression que nous avions repérée à plusieurs reprises en seconde partie. Ce qui est présenté dans l'espace d'exposition peut certes être le *produit* du travail de l'artiste, mais sa mise en exposition génère nécessairement une discontinuité symbolique essentielle avec le cours d'élaboration du travail. Exposer un travail consiste nécessairement à l'inclure dans un « monde de langage », donc à le doter d'une « véritable fonction opérale » (Genette, 1994 : 223). Cela présuppose donc – à moins « d'un abus ou d'un

coup de force à l'égard de l'intention auctoriale » de l'artiste – que l'artiste comme les responsables de la structure aient reconnu cet objet particulier, à tel stade de production, comme « objet d'immanence » (Genette, 1994). Parmi la succession de « gestes ostensifs » (Livet, 1994) que s'adressent les artistes et les responsables des structures tout au long de la chaîne de médiations de production, les gestes de *séparation* et de *rassemblement* puis de *mise en scène* des états du travail de l'artiste supposent donc bien qu'ait été interrompue la relance de l'indécidabilité sur leur statut.

- Le troisième dispositif communicationnel repéré comme un élément clé dans la définition commune des contours de l'œuvre à venir est le *projet*, non pas dans sa définition floue d'intention ou d'œuvre, mais en tant que « document par intention » c'est-à-dire document « spécialement produit pour véhiculer de l'information » (Meyriat, 2006 : 11). Qu'il soit sous forme écrite ou orale, textuelle ou visuelle, le projet acquiert ce statut dès lors qu'il est mis en forme à la demande d'une structure qui subordonne sa décision d'initier, de refuser ou d'adapter l'accueil d'un artiste en résidence à son expertise. La superposition de la demande de projet et de la sélection de l'artiste n'est en fait qu'un cas particulier, qui nous encourage à les traiter séparément. Nous avons ainsi vu en seconde partie que des artistes peuvent être sélectionnés sans être l'objet d'une « mise à l'écriture » (Delcambre, 1997) sous la forme d'un projet anticipant les états à venir d'une œuvre. De même, dans de nombreux accueils en résidence, la demande de projet intervient une fois l'artiste accueilli, afin de prendre en cours de route des décisions relatives aux étapes à venir alors que cela est impossible dans les phases précédentes. Les textes, les images ou les paroles émises par l'artiste s'inscrivent alors dans un espace interpersonnel qui en font les supports de commentaires et de décisions qui auront une incidence pratique sur la relation de l'artiste avec ses partenaires (potentiels), mais aussi sur le cours de l'œuvre, qui dépendra de la *performance* du projet l'ayant plus ou moins fidèlement *anticipée* et donnée à interpréter. Dans de telles médiations de production, le projet, même s'il peut procéder d'un « état génétique » (Genette, 1994 : 217) de l'œuvre, une esquisse ou une ébauche inscrit dans le processus de travail de l'artiste solipsiste, devient *de facto* l'opérateur d'une médiation de production qui le dote d'une fonction pragmatique déterminant dans des proportions variables, par sa réussite ou son échec, l'allocation de ressources et la version définitive de l'œuvre.

Sur la base de ces trois dispositifs de communication, nous pouvons alors repérer une distribution de notre échantillon en deux groupes. D'un côté, quatre structures

construisent leur relation aux artistes en rejetant le recours au projet. Ces quatre structures sont : les *Ateliers Ville, Starter*, *Studio* et *Zoom*. De l'autre côté, les deux structures restantes, la galerie *Book* et le *Collectif Quartier*, conditionnent leur engagement auprès de l'artiste à une négociation sur la base de son projet comme document intentionnel qui va permettre de restreindre en amont du temps d'accueil les *« intervalles à l'intérieur desquels la révision reste possible »* (Livet, 1994 : 209).

L'objectif n'est pas d'ériger ces deux modalités en idéal-types ou modèles à validité étendue. Cette analyse n'a de validité que dans son rapport « indexical » à une situation spécifique d'observation (Abbott, 1999). Pour autant, nous chercherons à montrer que chacune de ces configurations de communication se fonde sur deux façons distinctes de gérer l'incertitude en situation de décision.

Annonce du plan de la partie :

Le chapitre cinq se fonde donc sur l'analyse du dispositif d'accueil au sein des quatre premières structures qui entretiennent certaines ressemblances avec le modèle dit de la « surproduction » (Menger, 2009 : 289) : certaines organisations artistiques tendent à employer des créateurs en surnombre en escomptant trouver parmi eux (et tirer bénéfice de) celui qui, au bout d'un engagement plus ou moins long, finira par s'attirer une large reconnaissance, imprévisible *a priori*. Ces quatre structures, à leur niveau, ont ainsi en commun de dissocier clairement en amont de l'accueil, la procédure permettant de sélectionner les artistes résidents, et en aval de l'accueil, la procédure visant à définir avec une partie d'entre eux des objectifs de résultat en vue d'une exposition. Ces quatre structures s'engagent donc en deux temps auprès des artistes résidents. Au moment de la sélection, ils n'imposent aucun objectif de résultat aux artistes, mais ne garantissent pas à tous une exposition finale. Nous souhaitons montrer qu'il s'agit d'un réglage discontinu de l'engagement auprès des artistes, consistant à instituer un palier intermédiaire d'expertise sur le talent des artistes, une fois le *temps probatoire* de leur résidence écoulé. Ce réglage discontinu semble reposer sur une conception normative de ce que doit être le vrai travail artistique, désintéressé et incertain, qu'il nous semble particulièrement intéressant de questionner, en la confrontant à la description des dispositifs communicationnels correspondants. Nous avons donc choisi d'analyser ce premier mode d'organisation en nous basant sur des entretiens semi-directifs avec chacun des responsables de ces quatre structures. Ce sera l'objet de notre première sous-partie.

Mais nous avons également repéré dans ces même quatre structures des formes *dérivées* d'exposition de leurs résidents, ne reposant cette fois plus sur un stade intermédiaire d'expertise. Les projections, les expositions de résidents, les *displays*, les cartes blanches, les visites d'ateliers, les portes ouvertes sont quelques uns de ces formats, rencontrés au cours de cette recherche, qui garantissent le plus souvent à tous les artistes reçus une mise en visibilité de leur travail, tout en semblant leur laisser le soin de décider eux-mêmes les états de leur travail qu'il souhaitaient exposer, ainsi que la façon de les mettre en scène. Considérer ces formes comme des expositions à part entière semble *a priori* contradictoire, dans la mesure où l'exposition suppose, nous l'avons vu, de la part du producteur-énonciateur, un geste de séparation et de combinaison des objets qui opère la transformation symbolique de leur statut et les consacre comme objets dignes de contemplation (Davallon, 1999). Ces dispositifs médiatiques permettent-ils réellement d'exposer sans sélectionner, de publiciser les états du travail sans les doter d'une *« fonction opérale »* (Genette, 1994) ?

Nous chercherons à répondre positivement à ces questions, en basant notre démonstration, cette fois, sur deux cas précis de dispositifs typiques de ce qui semble encore être des ersatz d'exposition : les expositions collectives de résidents et les visites d'ateliers. Pour montrer l'opérativité spécifique de ces formes énonciatives et leur étonnante stabilité quels que soient les artistes et les œuvres considérées, nous avons profité de notre statut d'observateur – employé au sein de *Starter* pour procéder à une analyse basée à la fois sur l'observation en situation et sur l'analyse de documents archivés par l'association depuis les premières occurrences dès 1997 de ces deux formes de médiatisation. Ce sera l'objet de notre seconde sous-partie.

Le chapitre six se fonde sur les deux dernières structures, dont la relation aux artistes se construit autour du projet de l'artiste, et qui présentent plutôt des traits communs avec le principe identifié par les sociologues de l'art du « winner takes it all », selon lequel l'artiste sélectionné à la suite d'une épreuve de comparaison, emporte toute la mise symbolique et matérielle accordée par une organisation artistique. Une telle configuration révèle des différences notables avec le premier mode identifié, car les responsables cherchent, en amont de l'accueil de l'artiste, à définir les contours de l'œuvre à venir et les modalité de travail de l'artiste pour atteindre ce résultat. Que l'artiste soit sélectionné en fonction de son projet (Galerie *Book*) ou que la discussion autour de son projet succède à sa

sélection (*Collectif Quartier*), ces deux structures ont en commun de fonder leurs décision sur une anticipation du cours et de l'issue du travail de l'artiste accueilli.

Notre deuxième sous-partie cherchera à analyser le réglage opéré à partir de ce nœud communicationnel qu'est le projet. Mais il n'est pas mobilisé dans l'une et l'autre des deux structures selon des modalités que l'on pourrait superposer. En effet, tandis que la galerie *Book* subordonne la sélection de l'artiste lauréat à la sélection de son projet qui doit être dès sa première lecture, prêt à être réalisé, le *Collectif Quartier* sélectionne d'abord les artistes, et ne leur demande que dans un second temps de présenter un projet suffisamment précis. Par ailleurs, tandis que la consultation des projets se fait, au sein de *Book*, sur dossier, en l'absence des artistes postulant, la découverte par les membres du Collectif du projet de l'artiste se fait en sa présence, au cours d'une réunion de travail où il l'énonce oralement. Il nous a semblé donc utile d'analyser successivement ces deux dispositifs, afin de comprendre les particularités pragmatiques de chacun, et de ne procéder qu'en conclusion à la définition des principes communs ainsi dessinés.

Ce parti pris nous a conduit à infléchir encore notre protocole d'enquête.

L'analyse de la prise de décision sur projet par le jury réuni par *Book* sera réalisée sur la base d'une observation de l'ensemble de la séquence de sélection, depuis « l'écrémage » des dossiers par le directeur de la galerie jusqu'au choix final de l'artiste lauréat. Le document d'appel à candidature et du projet lauréat constituerons un corpus analysé de façon complémentaire.

L'analyse de la réunion de travail autour de la présentation du projet de l'artiste lauréat par le *Collectif quartier* se fera également sur la base d'une observation en situation de l'ensemble de la réunion. Mais contrairement à la galerie *Book*, les invitations préalables aux artistes se font par cooptation, sans objectivation à l'aide d'un document préalable stabilisé. Nous avons donc complété ce corpus d'analyse par un entretien avec l'artiste président du collectif et son administratrice et avec le médiateur de l'association.

Chapitre 5 :
Maintenir l'indétermination du travail

I. Le travail de l'artiste, sans contrainte et sans garantie

Dans ce chapitre, nous souhaitons mettre en évidence la logique communicationnelle sous-jacente à des formes d'accueil en résidence préservant le plus longtemps possible l'indétermination du travail de création.

Dans un premier temps, nous verrons que les quatre structures analysées ne partagent pas les mêmes procédures de sélection des artistes. En effet, trois d'entre elles fonctionnent par appel à candidature (*Starter*, *Studio* et les *Ateliers Ville*), alors que la dernière (*Zoom*) choisit les artistes par cooptation. Pourtant, ces structures partagent une même *volonté de ne pas savoir* ce que les artistes souhaitent et sont en mesure de (ou disposés à) réaliser au cours de leur résidence. Le moment d'évaluation des artistes candidats à la résidence consiste certes à construire des garanties sur les compétences de l'artiste et sur la probabilité que ce partenariat soit bénéfique aux deux parties, mais elle permet également de maintenir le travail de l'artiste dans son indétermination. Nous observerons notamment un rejet récurrent du document « projet » et de tout artifice qui rabattrait le travail de création sur une version affaiblie de production à finalité orientée.

Dans un second temps, nous montrerons que ce refus de prédéfinir le cours du travail de l'artiste trouve son pendant dans le refus d'exposer systématiquement son issue. Nous mettrons alors en évidence l'instauration systématique d'un palier intermédiaire d'évaluation, seuil d'expertise permettant aux structures de confirmer ou d'infirmer, *ex post*, la sélection des résidents réalisée en amont. Ce droit de retrait permet aux structures d'opérer un second tri parmi les artistes accueillis, afin de n'accorder un renforcement du partenariat et une consécration institutionnelle « complète » qu'à une partie d'entre eux.

Cette première partie du chapitre se fonde sur des entretiens avec les responsables des quatre structures étudiées (dont les retranscriptions figurent en annexes[80]).

1. La sélection : laisser *libre cours* au travail de l'artiste

Les modes de recrutement de ces quatre structures sont très hétérogènes. Nous avons précédemment distingué les structures qui procèdent par appels à candidature, de celles qui recrutent par invitation directe. Mais au-delà de ces divergences, c'est un même principe d'ouverture à l'indétermination qui caractérise le moment de sélection. Toutes ces structures refusent en effet de définir une ligne artistique comme critère de sélection de l'artiste résident. Dès le premier moment d'engagement du partenariat (la sélection), une rupture très nette est posée entre la programmation artistique de la structure et l'activité créatrice des résidents.

1.1. Une hétérogénéité apparente des modalités de sélection

Parmi les quatre structures considérées, une seule repose sur une invitation directe à des artistes, tandis que les trois autres reposent sur un appel ouvert à candidature. En effet, pour candidater à une résidence au sein de *Studio*, *Starter* ou des *Ateliers Ville*, les artistes doivent envoyer un dossier artistique, un CV et une lettre de motivation, qui sont évalués par une commission de sélection. Mais l'emploi du même mot « *commission* » masque une grande diversité de pratiques, qui reposent sur des principes de construction de l'expertise assez différents d'un lieu à l'autre.

Ainsi à *Starter*, la commission est en fait constituée de la directrice et de son adjointe, qui évaluent seules les dossiers avant de demander confirmation à l'artiste président de l'association. Ce recrutement en interne, masqué par la formule de la commission, est justifié par la volonté de conserver une liberté totale de décision :

> *« On a vu des, par exemple des, d'autres structures qui ont la même taille, les mêmes objectifs que nous, intégrer dans les processus décisionnels, intégrer des bailleurs de fonds que sont évidemment toutes les*

[80] Les entretiens avec les responsables des quatre structures étudiées dans ce chapitre ont été retranscrits dans leur intégralité et sont reproduits en annexes III1 à III4. Pour éviter de surcharger inutilement le texte, les citations dans cette première partie du chapitre ne renvoient pas systématiquement à ces quatre annexes, mais leur énonciateur est systématiquement mentionné, pour permettre aux lecteurs qui le souhaitent de se reporter à l'annexe correspondante.

institutions qui nous filent des sous, la mairie, la Région, les, eh ben c'est pas évident, c'est pas évident parce que la liberté s'en trouve largement amputée parce que eux, de leur côté, ils ont leurs poulains qu'ils aimeraient bien... Mais c'est pas forcément des gens dont le travail peut être apprécié ou… Mais donc ça, j'pense que ça, en voyant comment ça se passe, j'pense c'est quelque chose qu'il faut éviter »

À l'inverse, *Studio,* qui recrute une grande partie des résidents à l'étranger, a souhaité en 2004 abandonner ce type de recrutement en interne pour légitimer son dispositif par des experts d'un « niveau national » :

« Ces jurys de professionnels garantiraient une certaine qualité des projets présentés, élargiraient nos horizons, aussi bien en termes de choix artistiques qu'en termes de contacts » (*Bilan d'activités, Studio*, 2003).

Ce principe a été validé et maintenu avec la nouvelle directrice qui alterne depuis 2007 le choix des membres du jury en fonction de l'actualité et de son cercle de connaissances :

« Souvent c'est moi qui les invite j'en entend parler et puis souvent y'a une personnalité plus nationale voire internationale et quelqu'un du coin et puis on mélange, ça peut être des artistes, des commissaires d'expo, des critiques, des historiens de l'art, des directeurs de lieu, galeristes, ça dépend ».

Pour les *Ateliers Ville* enfin, destinés aux seuls artistes marseillais, la constitution du jury est envisagée par le directeur comme une forme de légitimation du programme auprès des membres de la *« scène »* locale, par ceux-là même qui la font :

« C'était très utile pour que, tu vois, l'ensemble de la scène puisse savoir que y'avait un vrai jury, que c'était pas quelques-uns qui entre eux choisissaient leurs amis, que ce jury était constitué de personnalités très divergentes dans leurs intérêts, appartenant pas du tout aux mêmes chapelles. (…). Donc c'était vraiment un panel assez large, après on l'a réduit un petit peu et surtout on l'a ouvert à la société civile : on a joint les critiques, les collectionneurs, les acteurs du marché, les éditeurs, et à chaque fois j'ai toujours fait très attention à ce que la commission soit, tu vois, qu'y ait des gens qui ont des goûts très différents ».

Entre invitation à des professionnels nationaux, représentation de la scène locale et recrutement en interne, le jeu des commissions ne désigne pas une pratique homogène, et met en évidence l'instabilité structurelle de ces « académies invisibles » (Urfalino, Vilkas, 1995) se formant et se dissolvant au gré du positionnement décidé par chaque structure et à la vitesse des cycles d'accueil en résidence.

La quatrième structure, *Zoom*, montre un degré de divergence supplémentaire en ce qu'elle repose sur un principe d'invitation directe par cooptation. Sa directrice explique n'accueillir que des photographes étrangers[81] sur la base d'une connaissance préalable du

[81] De façon symétrique, elle « envoie » des photographes marseillais à l'étranger, mais les deux dispositifs

travail des artistes ou, du moins, d'une recommandation par un professionnel membre de son réseau proche :

> *« Alors comment on les choisit ? Ça a souvent été des parrainages en fait. Des photographes qu'on connaît, qui circulent dans le monde, et qui ont aperçu, vu, découvert un jeune photographe, ou lors d'une rencontre photographique, ou au niveau d'un festival. Et qui après nous disent, voilà on a vu tel photographe, qu'est-ce que t'en penses, j't'envoie le CV ? Donc c'est souvent du parrainage. (…) Pour le coup c'est mieux le mot parrainage parce que c'est pas du piston ! Enfin là j'pense pas. C'est que les gens photographes nous connaissent, savent très bien dans quel univers on se situe, et que du coup ça, j'm'excuse du terme mais ça écrème un petit peu les demandes. Parce qu'on est quand même pas mal, pas mal sollicités pour des demandes de résidences. (…) Et si on avait dit oui à tout à tout le monde, j'crois qu'on aurait eu trois cent résidents dans l'année quoi, au moins. Donc c'est pas possible, on peut pas dire oui ».*

Le choix du parrainage est donc, nous le voyons, une alternative à la sélection sur la base de candidatures, selon un critère d'économie de moyens et d'efficacité : l'appui sur des prescripteurs intermédiaires permet de distribuer l'expertise et la construction d'indices de qualité sur un cercle de professionnels qui en fait ainsi bénéficier directement la directrice. Celle-ci délègue l'*« écrémage »* aux membres de son réseau professionnel, afin de pouvoir resserrer son travail d'évaluation, de comparaison et d'élection, sur une population restreinte de prétendants. Ce mode de partenariat s'inscrit dans des relations continues, dans une confiance construite et éprouvée dans le temps avec des photographes qui ont appris à connaître *« l'univers dans lequel [elle] se situe »*, et prolonge en quelque sorte le geste de direction artistique par une médiation experte qui handicape fortement les candidatures qui n'en bénéficieraient pas :

> *« C'est des discussions comme ça oui, des photographes qu'on connaît, des rencontres. C'est pour ça qu'on a du mal même à répondre quand on nous demande des résidences par Internet. On sait pas trop quoi répondre en fait, on sait pas quoi, on sait pas quoi vous dire parce que ça s'passe pas comme ça, avec un CV, c'est pas une demande d'emploi quoi ! »*

Ce mode de recrutement, qui n'est pas détaché d'un traitement personnalisé des compétences, semble s'opposer à un recrutement ouvert, plus égalitaire, identifié ici à travers la figure repoussoir de la *« demande d'emploi »* et du CV qui y est conventionnellement attaché. Le principe de la sélection personnalisée permet de s'entendre en amont avec l'artiste, au moins sur son désir de bénéficier d'une résidence et sur le moment le plus opportun pour le faire. Pourtant, comme nous allons le voir à

---

reposant sur les mêmes principes, nous n'évoquerons dans l'analyse que le premier cas, et renvoyons à l'entretien réalisé avec la directrice, en annexe, pour ce qui concerne l'envoi à l'étranger.

présent, ce réglage préliminaire s'arrête, comme pour les trois autres structures, avant la définition de toute programmation du travail. Ce principe commun met en évidence une même vision normative partagée par ces quatre structures sur ce que doit être le travail artistique.

1.2. Un même refus d'affirmer un parti pris artistique

Au-delà de cette plasticité des modes de sélection, ces quatre structures d'accueil partagent un même refus de sélectionner les artistes en fonction d'une ligne ou d'une orientation esthétique prédéfinie, qui correspondrait à une identité stable de la structure. À travers la mobilisation de notions telles que « *objectivité* », « *impartialité* », « *service public* » dans les exemples ci-dessous, les responsables des trois premières structures soulignent une volonté de placer l'accueil d'artistes en dehors de ce qui serait l'affirmation de leurs préférences ou de leurs goûts personnels. Alors que ces mêmes individus peuvent, lorsqu'ils endossent la fonction de commissaire, revendiquer haut et fort leur subjectivité et la singularité de leur point de vue, en tant que directeurs de résidence, celles-ci semblent désamorcées. C'est le cas par exemple pour la directrice de *Studio* :

> *D : « Ouais ils [les membres du jury] me font prendre des artistes, au début que j'accroche pas, ou ils me disent écoute lui c'est peut-être ton pote et tu l'as déjà exposé dix fois mais là, ça a pas d'intérêt. C'est ça l'intérêt d'avoir une commission : c'est à peu près objectif d'un certain côté. (…)*
>
> *O : Donc tu préfèrerais pas pouvoir décider des gens que tu prendras ?*
>
> *D : Non parce que je prendrais toujours les mêmes ce serait chiant, ce qui est l'avantage du jury c'est qu'il permet une diversité de candidats et de démarches que j'aurais pas si c'était juste moi. Moi je fais déjà les expos que je signe, c'est déjà suffisamment une prise de position sur le truc. Le programme de résidence qui par définition est vraiment ouvert à l'extérieur et qui se doit d'être assez impartial au contraire la commission c'est hyper important. C'est ce qui fait qu'on est pas une espèce de bande de vendus et la succursale de mes potes, tu vois, c'est, sinon c'est l'horreur ».*

Nous retrouvons le même refus de *« signer »* les artistes accueillis par le directeur des *Ateliers Ville* :

> *« Si tu veux moi je suis pas galeriste privé. Bon je suis quelqu'un qui est préoccupé par la notion de service public et si j'avais voulu faire galeriste, je serais allé dans le privé. Pourquoi j'aurais fait ça aux ateliers d'artistes ? ça c'est pas pour moi, c'est pas compatible, y'a quelque chose qui cloche. C'est sûr que c'est un peu se tirer une balle dans le pied en parlant comme ça, parce que c'est aussi se priver d'une relation d'exclusivité avec X, Y ou Z tu vois, sur un moyen ou long terme ce que j'ai, par ailleurs, avec certains*

artistes. Mais je pense que dans l'exercice de ton, de ta profession, comme ça au service d'une scène, il faut se garder de ça. »

Le président de *Starter* rejoint également ce principe paradoxal de sélection sans parti pris :

O : « Dans une année, dans les artistes que vous allez choisir, est-ce que vous vous dites, on va prendre les artistes qui suivent une ligne…

P : Ah non ça jamais. Non, ça c'est un travail de commissaire : nous on fait pas ce travail. Ça c'est plutôt après, dans la pratique que ces lignes se dégagent. Il s'agit pas d'un programme préétabli en se disant, tiens en ce moment, le vent souffle comme ça, celui-ci va dans ce sens-là. Moi je me méfie énormément de ce genre de pratiques, qui consistent à faire des clones comme ça, parce que à un moment donné, tout le monde a fait hop, on prend ceux qui font ça. Ça c'est con, non non, on a des pratiques très éclatées (…) »

Il semblerait *a priori* que *Zoom*, qui recrute ses résidents par parrainage, se distingue de ces trois cas en prédéfinissant une orientation au travail qui sera engagé par l'artiste. La directrice reconnaît en effet qu'elle définit chaque année, par avance, une ligne artistique :

« Le but du jeu, c'est d'avoir deux trois résidences par an, et euh, pareil, qu'y ait une cohérence aussi avec la ligne artistique de l'année. Euh là pour cette année, (…) on voulait faire une place un peu à la photographie européenne. Donc y'a une résidence avec un allemand. Euh l'année passée avec, y'avait deux suédois, on voulait faire, on voulait une rentrée, on voulait montrer un peu la photographie scandinave ».

Pour autant, la définition de cette ligne se borne à la définition d'une aire géographique, et s'estompe dès lors que l'artiste et son travail entrent en scène :

« O : C'est-à-dire qu'au début vous faites des choix, enfin, sur quoi vous vous mettez d'accord avec l'artiste ? Vous essayer quand même de tracer des... ?

D : Des lignes ? Ah non, on peut pas se permettre de donner des lignes directives à un artiste hein ! »

Nous voyons donc systématiquement l'instauration d'une même mise à distance énergique entre la sélection des résidents et ce qui relèverait d'une logique de commissariat d'exposition. Les quatre responsables ont en commun de mobiliser un registre très normatif sur ce que doit être ou ne pas être une sélection de résidents (« *par définition (…) se doit d'être assez impartial* », « *c'est pas compatible, y'a quelque chose qui cloche* », « *on peut pas se permettre* »). Les figures repoussoirs mobilisées (le « *commissaire* », le « *galeriste privé* », le « *sens du vent* », une *« bande de vendus »*) décrivent de façon suggestive l'horizon égalitaire que les responsables s'imposent sur ce segment précis de leur activité, le distinguant clairement d'autres segments (édition, exposition) où c'est plutôt la

singularisation des choix qui légitime la programmation. L'institution des processus de sélection des artistes comme garde-fou contestant l'affirmation de lignes artistiques stables, constitue donc une première modalité de maintien de l'indétermination.

1.3. La disqualification de la logique de projets

Un second mode de maintien de l'indétermination consiste dans la faiblesse des garanties qui sont demandées aux artistes. Les quatre structures envisagées manifestent en effet un refus systématique d'une demande de « projet » aux artistes. Ce refus est tout d'abord mis en relation avec l'inefficacité d'un tel document, qui, comme l'explique la directrice de *Studio*, n'a généralement aucune pertinence :

> *O : « Et j'ai vu que vous demandiez pas forcément de projet ?*
>
> *D : Non parce que les projets, 90% du temps les gens inventent un faux projet pour la résidence.*
>
> *O : C'est-à-dire ?*
>
> *D : Ben un projet pourri, genre la veille de la candidature ils sont là : « Ah il faut que je fasse un projet ». Alors du coup ils font une petite idée de merde, et du coup ça les dessert plus qu'autre chose. Donc nous on a pas dit de projet. Si t'as un projet et que tu le dis et qu'on le trouve cool, ouais. Mais ça peut aussi être une résidence parce que tu dis j'ai besoin d'un endroit pour travailler, j'en ai pas, ça peut être une sorte de projet quoi. »*

Cette disqualification de la logique de projet renvoie donc, en partie, à l'incrédulité des responsables vis-à-vis des projets qui leur sont soumis. Les responsables sont conscients du fait que les artistes *ne croient pas* à leurs projets (Le Falher, 2008), ce qui entraîne une lecture « oblique » de ces documents par les directeurs qui savent par expérience que les œuvres réalisées n'entretiennent qu'un faible lien de ressemblance avec les projets qui les ont anticipés. Ainsi, le responsable de *Starter* affirme une politique anti-projet tout aussi claire :

> *« Non, moi je suis contre les projets spécifiques, parce que ce sont toujours des projets fantômes. J'veux dire le projet y'a « pourquoi venez-vous travailler à Marseille ? ». Alors ils nous pondent des conneries sur la voile, sur le vent, sur des conneries, sur le soleil j'sais pas quoi, et ils ont toujours des projets factices qui sont jamais mis à exécution sur place, ça je le sais, c'est comme pour les demandes de bourse : « pourquoi vous voulez des bourses ? – Pour travailler connard, pas pour faire, pas pour faire un objet ». Et puis, et puis l'art, c'est pas l'exécution de projets, c'est bien autre chose : c'est une pratique qui est beaucoup plus tortueuse, beaucoup plus compliquée et, et ça, il faut bien évidemment que les administrations concernées*

mettent en place des chartes, des paramètres, pour savoir juger, jauger et, et rendre crédible un projet au regard des élus. Mais au-delà de ça, je vois pas à quoi ça peut servir un projet. Y'a un travail qui est en devenir, et c'est plutôt là-dessus que nous on est vigilant, le travail en devenir, et ça c'est ce que je disais, ça ce voit assez vite. (…). Les besoins réels, c'est de bosser, avoir les moyens de bosser, c'est tout. (…) »

Nous retrouvons chez la directrice de *Zoom* la même volonté de ne pas empiéter sur la responsabilité de l'artiste, et de ne procéder à une évaluation qu'en aval du travail réalisé :

O : Il [l'artiste] vous présente en général un pré-projet ou une esquisse ?

D : Non, non. C'est à travers son travail antérieur qu'on peut, qu'on peut préfigurer ce qu'il va faire à Marseille. On a un photographe turc qui est venu l'an dernier, et le travail qu'il a fait sur Marseille en résidence euh, correspond quand même au travail qu'il a pu faire à Istanbul. Quand on a vu les images de Marseille, y'avait quand même une cohérence qui était là. Et on a été agréablement surprises justement, parce qu'en trois semaines il avait fait un travail assez conséquent. Et il a respecté vraiment sa ligne artistique. J'sais pas, c'est là qu'on reconnaît vraiment un, quelqu'un qui a du talent, parce qu'il a une patte déjà, il a déjà une écriture quoi ».

L'expertise n'est fondée que sur l'intérêt du « *travail antérieur* », tandis que tout document qui pourrait permettre de baliser plus précisément le résultat à venir est disqualifié au profit d'une estimation *a posteriori* du travail de l'artiste saisi dans sa continuité (*« on a été agréablement surprises (…) il a respecté vraiment sa ligne artistique »*).

Enfin dans le cas des *Ateliers Ville*, ce n'est que dans un montage parallèle qu'une procédure par projet a été mise en place comme une « soupape » permettant au directeur de court-circuiter le fonctionnement normal de l'attribution des onze ateliers pour deux ans par la commission :

D : « Y'avait aussi dans le dispositif trois lieux de résidence, une chambre, un atelier, un appartement qui nous permettaient d'accueillir cette fois-ci sans passer par la commission mais par le, par la direction artistique, c'est-à-dire moi-même, qui en fonction de l'intérêt des projets menés par ces artistes à Marseille, les invitais pour une semaine à trois mois maxi.

O : ah d'accord, de plus petites...

D : C'était une séquence beaucoup plus courte, sur la base du projet. L'idée c'était de faire en sorte que avec ces intervenants-là, ces artistes là, on constitue une mémoire de Marseille au travers de leur création et on constitue encore plus de réseau, mais sous une autre forme. »

Ce dernier montage sur projet ne fait que confirmer la règle générale que ces structures s'imposent afin d'entretenir l'indétermination du travail à venir. Le projet, en tant que document d'évaluation fondé sur une prédiction des résultats souhaités, est disqualifié

dès lors que les acteurs partagent avec les artistes la convention d'indécidabilité : les artistes candidatent en sachant que ceux qui les choisissent savent qu'ils ne savent pas ce qu'ils feront.

Mais derrière le refus de ce document, les propos précédemment cités du président de *Starter* permettent d'identifier l'opposition à une certaine conception téléologique et linéaire de l'art, dont le projet n'est en fait que le représentant métonymique. D'une part, ce responsable défend la vision normative de l'art pour l'art, en tant que pratique *« tortueuse »*, *« compliquée »* et relevant d'une volonté de *« travailler »*, en l'opposant à *« l'exécution de projet »* qui relève, quant à elle, de la volonté de *« faire des objets »*. De plus, étant lui-même artiste, il témoigne de sa capacité à se mettre à la place des candidats, selon le principe de l' *« autrui généralisé »* défini par G.H. Mead (2006). Les experts savent ce que les artistes veulent réellement (« *Les besoins réels, c'est de bosser »*), au-delà de ce que ces derniers sont amenés à dire dans leurs dossiers. Ainsi, la disqualification du projet déjoue la prétention de l'artiste d'appuyer sa candidature sur la référence à une œuvre à venir. Les propos de la directrice de *Zoom* confirment cette relation entre le refus de fonder l'évaluation sur un document prospectif et la représentation normative de ce qu'est le vrai travail artistique, considéré par elle comme non fonctionnel et incertain :

> *« On leur donne [aux photographes accueillis] l'occasion de travailler pendant trois semaines, sur un sujet qu'est pas défini, donc c'est pas une commande, c'est-à-dire c'est donner la possibilité en fait aux artistes, pendant trois semaines, de prendre le temps de réfléchir sur leur travail personnel, de pas avoir le souci d'hébergement ou des financement. C'est un peu, c'est l'aide à la création artistique tout simplement. (…) Ça peut tomber aussi dans une période où l'artiste n'est pas en phase avec sa propre création, et n'est pas capable de produire. Donc c'est pas un travail de commande ou la... Enfin, voilà, c'est un artiste donc, c'est pas un ouvrier à qui on demande quelque chose. (…) Nous c'est juste une bulle d'oxygène pour ces artistes (…) »*

Ainsi, bien que la directrice appuie son expertise sur un mode de partenariat qui pourrait favoriser la définition d'objectifs à atteindre, elle oppose de façon claire sa proposition à des figures repoussoirs de l'aide aux artistes (« *c'est pas un travail de commande ou la... Enfin, voilà, c'est un artiste donc, c'est pas un ouvrier »*) qui se superposent exactement aux frontières normatives dessinées notamment par le président de *Starter*, lorsqu'il oppose l'art « *en devenir* », relevant d'une pratique « *tortueuse* » à un travail d'exécution de projets. Nous retrouvons également, dans cet extrait, une représentation du travail artistique telle que la DAP l'appelait de ses vœux en 1992, lorsqu'elle s'appuyait sur l'exemple du voyage de

Matisse à Tahiti : « *réfléchir* » en dehors des contraintes matérielles, une « *bulle d'oxygène* », et surtout le droit donné à l'artiste de ne rien produire s'il *« n'est pas en phase avec sa propre création »* (cf chapitre 2).

***

La sélection sur dossier et la sélection par invitation personnalisée ne s'opposent donc pas nécessairement comme deux « régimes d'action des recruteurs » (Eymard-Duvernay, Marchal, 1997 : 24) qui prépareraient différemment la relation de travail avec l'artiste et les moyens de le soutenir. La sélection des artistes, dans ces quatre structures, est instituée de telle sorte que l'accueil puisse contredire le modèle mécanique qui supposerait qu'un travail aboutit nécessairement à la réalisation d'un produit dont il serait possible de garantir en amont la qualité et la faisabilité, puis d'en contrôler le cours. Nous pouvons identifier dans cette logique « non projective », de même que dans le refus d'orienter la sélection par l'affirmation d'un parti pris esthétique, une norme commune permettant au programme d'accueil de se construire et se reproduire en fondant l'action commune sur ce que P. Livet appelle le « décollement » entre les plans individuels et le plan collectif de l'action (Livet, 1994). Ce qui permettrait d'anticiper, ou de réduire l'indétermination quant aux résultats potentiels de l'accueil est, d'une certaine façon, volontairement et logiquement contrarié par le dispositif de sélection institué par ces structures.

2. L'exposition, ou permettre à la structure de *juger sur pièces*

Nous avons vu que le dispositif de sélection était construit de manière à laisser l'artiste libre du résultat de son travail, et même libre de ne pas parvenir à un résultat. Pour autant, il serait illusoire de croire que les structures étudiées distribuent des ressources aux artistes sans jamais chercher à tirer un bénéfice – symbolique – des résultats auxquels les artistes peuvent aboutir, et à n'avoir aucun retour sur leur éventuelle productivité. L'exposition constitue un enjeu majeur pour une structure qui souhaite légitimer ses résultats, comme pour les artistes qu'elles accueillent. Mais le refus d'anticiper et d'orienter le travail des artistes présente néanmoins un obstacle à la construction d'un « discours expographique » (Poli, 2002). Comment en effet programmer

systématiquement des expositions entendues comme « espace de langage » (Davallon, 1999) pour des objets dont la forme et l'existence même sont incertains ? Le principe retenu par ces structures ne consiste ni à s'interdire d'exposer les œuvres réalisées par les résidents, ni à s'engager à les exposer systématiquement. En fait leur engagement auprès des artistes repose sur un principe commun consistant à introduire une discontinuité entre l'accueil en résidence et la programmation d'expositions. Les structures mettent ainsi en place un palier intermédiaire d'expertise, qui leur permet d'effectuer un second tri, parmi les résidents, une fois leur temps de travail écoulé.

2.1. Un droit de réserve

Dans les quatre structures étudiées, l'exposition du travail est définie seulement comme une possibilité. C'est le cas par exemple à *Starter* :

> *« Au début c'était, au début on avait placé ça comme une sorte de, de politesse obligatoire par rapport aux artistes qui venaient en résidence. Il fallait qu'on leur trouve une expo : ça faisait partie des objectifs de l'association. Et puis au fil du temps, on s'est bien rendu compte ben que y'en avait que ça emmerdait, se sentaient pas prêts, que surtout, entre les artistes, y'avait pas forcément de, puisque on les choisit pas sur projet, y'avait pas forcément de cohérence entre les différents boulots, et que c'était super difficile d'organiser des expositions de groupe dans lesquels y'avait des artistes aussi différents les uns les autres, que ça donnait pas une lecture très facile du travail, donc ça on a arrêté. (…) En fait, quand les artistes arrivent ici on leur dit, ils comprennent assez rapidement que y'a pas mal de possibilités, (…) après, y'a des possibilités d'expo, de rencontrer des gens et euh, et c'est un petit peu chacun fait sa cuisine, avec tous ces potentiels. (…) Après ça dépend des individus, qui réagissent par rapport à ça, mais y'a pas d'obligation, y'a pas de… ouais… alors des fois il se passe rien ».*

Cet extrait d'entretien avec le président de *Starter*, montre clairement la logique d'ensemble qui relie le fait de sélectionner sans projet et le fait de ne pas exposer systématiquement les résultats des travaux entrepris : sans processus d'anticipation et sans logique de programmation artistique en amont de la sélection, les candidatures sont évaluées indépendamment de leur possible consécration par une exposition. Une première justification (« *y'en avait que ça emmerdait* ») explique ce rejet par la prise en compte de la volonté des artistes. Cet argument est à son tour mobilisé par la directrice de *Studio* :

> *O : « Vous essayez à chaque fois pour tous les artistes résidents de les exposer d'une façon ou d'une autre ?*

D : Oui mais on se fout pas la pression. Si ça marche.. si ça arrive pas ça arrive pas quoi. Et puis si eux aussi, eux ça dépend des artistes : y'a des artistes qui nous foutent la pression qui veulent absolument, qui nous font chier nuit et jour pour que ça arrive donc en général ça arrive. Et y'en a qui s'en foutent qui ont déjà douze expos à préparer, qui sont là plutôt comme un temps de retraite pour faire leurs pièces, et qui font leur pièce et qui les envoient là où ils doivent les envoyer et qui se barrent et merci quoi, ça dépend complètement des artistes. »

Dans cet extrait, nous voyons que cette absence d'obligation permet d'adapter le dispositif d'accueil pour satisfaire tant les artistes espérant une présentation publique, que les artistes n'attendant de la structure qu'un soutien logistique. Mais c'est une seconde justification, également énoncée par le président de *Starter,* qui explique l'abandon de l'exposition systématique qui ne permet pas de construire un discours cohérent et unifié (« *ça donnait pas une lecture très facile* »). Il s'agit alors de reconnaître l'ambivalence de cette absence d'obligation, qui permet avant tout aux responsables des structures de garder un contrôle sur ce qui est montré dans leurs murs et sous leur autorité. Le directeur des *Ateliers Ville* le formule de façon explicite :

« Si tu veux, le grand avantage d'avoir aucune obligation avec les résidents, c'est que si on veut les exposer on peut le faire, mais on n'est pas obligé de le faire. On a pas obligation de le faire. Moi je crois pas du tout aux situations où c'est imposé parce que c'est pas parce que quelqu'un a été sélectionné pour une résidence, qu'il va être bon nécessairement au bout des 23 mois de sa résidence, et qu'il va sortir des projets qui vont être intéressants. Si tu te mets, tu t'imposes de l'exposer à terme, c'est pas justifié, y'a pas de raison. Vaut mieux que ça reste une cerise sur le gâteau, que ça reste un objet de désir, qu'on atteint pas forcément. (…) Pour la galerie elle-même, je pense qu'il faut que ça reste indépendant. Du coup, ils sont vraiment sur le même pied que n'importe quel autre artiste vis-à-vis de la programmation de la galerie, et du coup c'est encore plus engageant ».

La directrice de *Zoom* justifie la rareté des expositions de résidents par une mise à distance tout-à-fait comparable :

« À l'issue des trois semaines, y'a pas de projection, y'a pas d'exposition, parce que le temps imparti de, qu'on leur donne, trois semaines, c'est pas suffisant. Et puis on prend le risque aussi que, pendant cette résidence aussi, y'ait pas un travail abouti (…) C'est arrivé p't'être trois quatre fois sur les différentes résidences d'artistes qu'on a fait depuis une dizaine d'années qu'y ait un aboutissement d'exposition, mais pas l'année en cours, l'année d'après, la saison d'après, y'a eu une, une exposition. (…) Disons que le résultat des résidences, il est pas pas toujours non plus euh, satisfaisant à 100% si on peut dire, euh. Si on peut mettre une note aussi, on a le droit de le faire, en tout cas, sur les vingt et quelques artistes qui sont venus, on va dire qu'y en a quatre ou cinq qui, euh, qui pour nous, nous ont permis de faire une exposition avec eux, de les suivre. Mais le but du jeu, c'est pas non plus qu'on fasse quelque chose avec eux. Le but

du jeu, c'est que eux avec les trois semaines qu'on leur a données, qu'on leur a imparties, qu'ils puisse travailler après avec, et développer quelque chose quoi »

La confrontation de ces deux exemples démontre la régularité du principe de droit de réserve, que l'accueil dure trois semaines ou vingt-trois mois. Si les structures intégrées au monde de l'art contemporain sont également celles qui n'exposent pas systématiquement les artistes qu'elles accueillent, c'est parce que le seul travail d'expertise qui vaut ne peut avoir lieu qu'en aval de la résidence. Le « *grand avantage* » d'un tel droit de réserve est donc doublement profitable aux structures : d'une part, elles constituent au fil du temps une réserve de talents dans laquelle elles pourront, *ex post*, identifier la « perle rare » (Menger, 2009 : 259), d'autre part, en maintenant ainsi l'artiste dans une absence de garantie, elles les encouragent à donner le meilleur d'eux-mêmes (« *c'est encore plus engageant* »). Ce qu'on envisageait, dans la seconde partie de la thèse, comme une liberté accordée aux artistes présente alors son envers : la situation d'asymétrie qui lie l'artiste à son partenaire institutionnel, dont la décision de le distinguer par une exposition ou toute autre forme de valorisation (catalogue, bourse de production, etc.) devient « *une cerise sur le gâteau* », *« un objet de désir »*, doté d'un pouvoir de consécration et de légitimation d'autant plus grand qu'il est très sélectif.

2.2. Les deux seuils d'expertise

Des modes de sélection aux modes d'exposition, les entretiens avec les responsables de structures permettent donc d'identifier un principe de discontinuité, qui prolonge au plus loin l'indétermination sur le contenu du travail à réaliser (ou réalisé) et sur sa reconnaissance en tant qu'œuvre digne de contemplation. Le renforcement éventuel du partenariat s'étaye en fait sur deux formes d'expertise qui ne sont pas directement convertibles ou superposables, mais instituées selon un rapport d'extériorité. L'effet principal de cette autonomisation du discours expographique consiste dans le changement de statut des artistes ayant franchi le second seuil d'expertise. Ils ne sont plus envisagés comme résidents, ou anciens résidents, mais deviennent des artistes à part entière pourrait-on dire, pleinement légitimes, ayant passé avec succès la « période probatoire » de la résidence. Ainsi, selon la directrice de *Studio* :

« Là, j'ai j'vais inclure dans une prochaine expo des œuvres de résidents, mais après ils deviennent des artistes normaux quoi c'est-à-dire enfin tu vois je vais j'ai pas eu vraiment à me poser ces questions d'articulation, la personne en question je vais lui commander une nouvelle pièce comme si c'était une artiste

X que je connais de X et elle aura un budget de prod comme d'hab et sa résidence est finie enfin, ça a pas de lien quoi »

L'idée selon laquelle un ancien résident peut être sollicité comme n'importe quel autre artiste (*« ça a pas de lien »*) rejoint l'idée défendue par le directeur des *Ateliers Ville* (« *ils sont vraiment sur le même pied que n'importe quel autre artiste vis-à-vis de la programmation de la galerie »*). L'accueil en résidence est donc à interpréter ici comme une première mise à l'essai, à travers laquelle des compétences, des qualités des artistes, sont progressivement éprouvées, comparées puis distinguées pour que certains deviennent, après un écart temporel de quelques mois ou quelques années, des « *artistes normaux* » à qui l'association pourra s'adresser en assumant alors pleinement son rôle de garant institutionnel au sein du monde de l'art contemporain. C'est ainsi que *Starter* peut faire régulièrement appel à d'anciens artistes résidents pour des activités de diffusion :

« Oui, qu'on réinvite des artistes qui soient passés et où il apparaît très clairement que enfin, ben le travail qui se dégage... ils sont invités soit pour des expos, soit pour des éditions de multiples euh, soit pour les Soirées-conférences »

Cette dernière citation rend manifeste la discontinuité décisive marquant le passage du statut d'artiste résident à celui d'artiste tout court (*« on réinvite des artistes qui soient passés »*) tout en euphémisant sous le signe de l'évidence la complexité du processus d'expertise permettant cette conversion (*« il apparaît très clairement »* , *« le travail qui se dégage »*). En réalité, tout porte à croire que ce processus ne peut se réaliser qu'à travers un écheveau complexe de signaux de qualités imparfaits et de relations affinitaires éprouvées dans une durée qui n'a rien d'évident et d'immédiat. Il nous est difficile de repérer les méandres de tels processus. Mais nous pouvons, pour se convaincre de leur complexité, nous baser sur les médiations de production successives à travers lesquelles la directrice de *Zoom* décrit cette translation. Nous l'avons souligné, la galerie *Zoom* n'expose qu'après un temps long de décision le travail de certains artistes résidents :

« les vingt et quelques artistes qui sont venus, on va dire qu'y en a quatre ou cinq qui, euh, qui pour nous, nous ont permis de faire une exposition avec eux ».

Cette lenteur s'explique dès lors que l'on prend en compte les strates successives de médiations qui permettent à l'expertise de la responsable de se construire. Tout d'abord, les résidences de photographes durant trois semaines, la plupart des artistes ne peuvent pas (ou ne veulent pas) réaliser de tirages photographiques avant leur départ. Cette réalité, en partie due à la technique, a le défaut de rendre proprement invisible le travail

réalisé, et nécessite donc, pour la galerie, d'obtenir un support d'évaluation en aval de la résidence :

> *« Ben, en général, le but du jeu, c'est qu'ils nous renvoient les images, c'est qu'ils nous renvoient leur travail qui a été produit ici. Quelques fois des photographes ne le font pas, et malgré des fois notre demande insistante, on n'a pas de retour. (…) Du coup, nous on les suit pas non plus : on n'est pas les maîtresses quoi. Si ils veulent pas rendre leur devoir, et ben ils le rendent pas, c'est pas un drame quoi »*

Cette étape postérieure à la résidence, qui peut durer plusieurs mois, permet donc à la directrice, si l'artiste rend son *« devoir »* d'évaluer tout à la fois la qualité du travail accompli et le degré de coopération de l'artiste. L'envoi par l'artiste du résultat de son travail constitue donc, dans un même geste de communication, un support d'évaluation de sa productivité mais aussi une attestation de sa volonté de ne pas faire *« défection »* et de maintenir la relation initiée dans un « "environnement" coopératif » (Livet, 1994 : 208) :

> *« Voilà, on peut envisager mais faut qu'en face aussi on ait un artiste qui soit convaincu, qui ait envie heu. On a pas envie non plus de faire la locomotive, enfin de dire à un artiste ben vas-y... On n'est pas des coaches quoi ».*

Ce n'est qu'au terme de ce processus dont l'issue est indécidable, accumulant les gages de compétences et de définition commune de la situation (*« on n'est pas des coaches »*), qu'un résultat commun sous forme d'exposition peut, enfin, être envisagé :

> *« Et si le travail est conséquent, je veux dire, mais alors c'est un vrai suivi, avec l'artiste, et on fait une exposition. Mais pas seulement sur la résidence. A ce moment-là ça sera euh, comme G., elle a été d'abord à Marseille, et puis après elle a été, par monts et par vaux, enfin elle a été au Chili, elle a voyagé. Elle a continué à produire des images, et nous on a suivi son travail, et là maintenant on lui a proposé une exposition. Mais dans l'exposition, la résidence, elle prend pas beaucoup de place »*

Ainsi, dès lors que ce renforcement de la relation de partenariat a pu avoir lieu (*« mais alors c'est un vrai suivi »*), l'exposition devient un objet culturel autonome dont le contenu lui-même (les photographies sur lesquelles le discours d'exposition va s'articuler) se construit dans une discontinuité forte avec ce qui serait le *produit* de la résidence (*« Mais dans l'exposition, la résidence, elle prend pas beaucoup de place »*).

Dans les quatre structures étudiées, nous avons donc affaire à une logique discontinue de sélection qui montre l'engagement d'une expertise curatoriale fondée sur un faisceau d'indices réduisant – jamais complètement – les risques de mauvais coup. L'exposition

qui va naître de ce partenariat présente toutes les caractéristiques d'une exposition conventionnelle d'art contemporain : elle résulte bien d'un « geste de sélection et de rassemblement des œuvres » (Davallon, 1999) opéré par un énonciateur assumant un point de vue singulier (le commissaire) et se situe dans un espace consacré qui ne laisse pas planer d'ambiguïté quant au statut des objets montrés (il s'agit d'œuvres achevées, et non d'un travail en cours) et de l'artiste. Le dispositif expographique dans son ensemble offre donc au visiteur la promesse d'embrasser dans un même processus interprétatif l'ensemble des œuvres qui lui seront données à voir.

2.3. Les seuils d'expertise comme dispositifs de maintien de l'indétermination

Les quatre structures d'accueil en résidence analysées s'appuient donc de façon régulière sur le maintien d'une indétermination quant au devenir des œuvres et à leur éventuelle exposition. En demandant peu de garanties à l'artiste sur le travail qu'il compte réaliser, et en ne s'engageant pas à reconnaître le travail accompli comme œuvre digne de contemplation, ces structures construisent leur engagement selon une double discontinuité. D'une part, une discontinuité temporelle entre le temps de la sélection de l'artiste pour la résidence et le temps de sélection de l'artiste pour l'exposition. D'autre part, une discontinuité entre le processus de création de l'artiste qu'il peut éventuellement considérer comme achevé et digne d'être exposé, et le programme d'exposition de la structure, qui construit son activité en tant que lieu de travail et en tant que lieu de diffusion dans un rapport d'extériorité.

L'une des régularités que nous avons rencontrées chez les responsables de ces quatre structures aux profils très divers consiste dans un refus de ce que l'on pourrait appeler la « logique de projet ». Il est *a priori* étonnant de rencontrer une telle posture dans un monde professionnel dans lequel la sociologie a montré depuis longtemps l'irrésistible imposition d'un fonctionnement par projet, et les ressorts réputationnels sur lesquels il se fonde (Menger, 2009 ; Coulangeon, 2004 ; Bielby et Bielby, 1999 ; Faulkner et Anderson, 1987). Nous aurions pu, si nous en étions restés au niveau des discours, repérer là l'entretien d'une « dénégation collective », créant une illusion sur des pratiques « qui ne peuvent faire ce qu'elles font qu'en faisant comme si elles ne le faisaient pas » (Bourdieu, 1977 : 4). Mais cette dénégation de la forme projet acquiert une autre valeur dès lors que

nous l'analysons à partir des médiations de production sur lesquelles s'appuient ces accueils en résidence. Nous comprenons alors que le document « projet » concrétise une vision téléologique et linéaire du travail artistique contre laquelle les responsables de ces structures cherchent à faire valoir leur propre conception – quasiment élevée au rang de norme – du processus artistique comme un parcours incertain, une recherche imprévisible qu'il s'agit de préserver dans sa prétendue pureté.

Le principe généralisé ainsi mis en évidence consiste donc à mettre en œuvre et instituer ce que P. Livet appelle le « décollement entre résultat collectif et anticipations individuelles » (Livet, 1994 : 208). Dans la double opération de mise à distance des intentions de l'artiste (ne pas savoir ce qu'il compte réellement faire, et ne pas promettre sa mise en exposition), les structures construisent leur programmation dans une autonomie forte avec le travail réalisé par les artistes accueillis pour travailler. C'est à ce prix que ces structures peuvent au fil des ans, garantir à leur discours d'exposition une légitimité dans la définition des œuvres méritant la consécration (le *« commissariat responsable »*). C'est donc une façon de se dérober à l'obligation de reconnaître et légitimer la talent des artistes sélectionnés, quelle que soit la qualité des productions réalisées. Nous allons à présent analyser une seconde modalité d'exposition, plus complexe, permettant cette fois de médiatiser le travail des artistes sans un seuil intermédiaire d'expertise et donc sans lever l'indétermination de leur statut et de leur valeur.

II. Peut-on exposer un travail inachevé ?

Nous venons de voir que les quatre structures envisagées construisaient l'indétermination des contours du travail des artistes accueillis en résidence grâce à un double réglage : en amont, une sélection, sur dossier ou par invitation, qui évalue les compétences potentielles des artistes en dehors d'une prévisibilité de leur travail ; en aval, une publicisation, fondée sur un seuil complémentaire d'expertise, qui réserve son pouvoir de consécration à un faible pourcentage d'artistes, sans garantie préalable et sans lien direct avec le travail réalisé. Cette double construction garantit l'indépendance de l'artiste et sa capacité à réviser ses plans, à se soustraire à des contraintes de performance pour approfondir « son » projet, de même qu'elle donne au discours d'exposition ses conditions de possibilité, en lui permettant de s'articuler dans une relative autonomie.

Si ce double étayage communicationnel permet, nous l'avons vu, de caractériser de façon précise chacun de ces accueils, aucun d'entre eux ne s'y résume exactement. En effet, il n'est pas une structure qui n'organise, de façon moins sélective, des formes de publicisation de l'artiste et de son travail, selon des circuits communicationnels reposant sur un écart par rapport à cette forme conventionnelle d'exposition ou un affaiblissement de ses « règles constitutives » (Davallon, 1999). Ainsi, *Zoom* n'expose que rarement les photographes résidents, mais réalise en revanche systématiquement des « *soirées projection* », montrant le travail antérieur des artistes, à destination d'un public restreint d'amateurs et de professionnels :

> *« Donc du coup, avec, à travers la projection, y'a des contacts qui peuvent se faire, et le photographe après, ben va avoir des liens qu'on va, qu'on va booster, donner des téléphones (…) ».*

De même, des visites d'ateliers, réservées à un public de professionnels du monde de l'art, sont organisées de façon routinière par *Studio* ou ici, *Starter* :

> *« Ça concerne tous les gens [les artistes] qui sont ici. Y'a un calendrier qui est établi par les personnes du bureau et euh (…) et puis y participe qui veut. Si un type veut fermer sa porte, eh ben y recevra personne et c'est, il est libre »*

Enfin, nous pouvons citer les « *portes ouvertes* », aux *Ateliers Ville* par exemple, proche des visites d'ateliers mais s'en distinguant par l'ouverture au « grand » public :

> *« D : Ben aux vernissages, y'avait tout le monde, acteurs culturels comme grand public, les acteurs culturels qui venaient pour voir l'exposition de la galerie, et aussi les portes ouvertes, et le grand public pour la même chose. Donc tout était ouvert à la fois l'exposition en bas et les ateliers en haut.*

O : Donc le public montait aussi en haut.

D : Bien sûr d'ailleurs c'était un grand plaisir à chaque fois. (…) Nous, comme tu montes un escalier enfin, pour aller pisser tu vas dans les ateliers d'une certaine manière, j'veux dire, ça fait partie du bâtiment. »

Nous n'épuisons pas ici toutes les déclinaisons possibles de ces formes de monstration *a minima* des artistes, que nous proposons de considérer comme des mises en formes résultants de jeux de distinctions par rapport aux spécificités sémiotiques du média exposition. Nous proposons, dans la prochaine partie, d'analyser deux de ces formes en les considérant, non comme des expositions par défaut, mais comme des genres particuliers, puisque chacun répond à des règles constitutives spécifiques, relativement stables et instituées dans les différentes structures. Nous souhaitons démontrer que ces formes de mise en visibilité de la production des artistes, dont les contours sont réinventés par chaque structure, reposent sur un tour de force médiatique consistant à instituer les objets présentés dans un dispositif de représentation, sans nécessiter pour la structure productrice ni de les sélectionner, ni de réduire l'incertitude sur leur statut ou leur valeur. Afin de décrire plus finement cette tactique, nous avons choisi de centrer notre analyse sur deux de ces formes alternatives d'exposition – les visites d'ateliers et les expositions de résidents - mises en œuvre par une seule association, *Starter*, dans laquelle nous avons travaillé une année. Cette partie d'analyse se base sur un dépouillement des archives de cette association (principalement des conventions, des comptes rendus de commission de sélection, des bilans d'activité et programmes de développement, des catalogues d'exposition et autres discours d'accompagnement des expositions). L'intérêt de l'analyse de cette archive est de révéler, derrière l'apparente « souplesse » de tels formats, une étonnante stabilité. Nous nous appuyons sur la conception des archives comme surface d'analyse des pratiques organisationnelles, telle que l'envisage P. Delcambre :

> « L'étude sur période longue permet (…) de mettre au point une génétique des textes (d'un genre de document) en suivant l'institutionnalisation des conduites de travail qui assurent aujourd'hui encore la réalisation de ces écrits » (Delcambre, 2001 : 208).

Enfin, le chapitre se clôt par l'analyse d'un cas d'étude sur la base d'une observation participante.

Grâce à cette situation d'observation privilégiée, nous serons en mesure de montrer la façon dont chacun de ces dispositifs permet de ne pas lever l'indétermination du statut des œuvres, tout en les médiatisant. Surtout, nous pourrons, grâce aux documents

archivés par la structure, démontrer la stabilité paradoxale de ce réglage de l'indétermination.

En mai 2008, la directrice de *Starter* décide quel sera l'artiste qui, parmi les six résidents installés depuis le mois de janvier, bénéficiera de l'exposition organisée par l'association chaque mois de novembre. La directrice décide alors de confier le commissariat de l'exposition à une personnalité reconnue qui aura le statut de « commissaire invité », engagée spécifiquement pour organiser l'exposition de l'artiste. Ce principe de délégation, développé assez régulièrement dans le monde de l'art contemporain, permet d'augmenter le pouvoir de consécration de l'exposition, tout en activant un processus de légitimation croisé (le commissaire bénéficie de la réputation de la structure qui lui délègue une partie de sa programmation, tandis que la structure peut jouir de la notoriété du commissaire dont le nom fonctionne comme la marque d'un style (Deflaux, 2008)). Nous retrouvons là le cas typique d'une exposition fondée sur un seuil intermédiaire d'expertise, dont nous avons montré dans la partie précédente le caractère conventionnel (quoique complexe) pour une structure souhaitant construire son discours expographique à partir des meilleurs résidents.

Pour autant, cette exposition à venir du travail de l'artiste ne sera ni la première ni la seule forme de publicisation du travail de l'artiste orchestrée par la structure. Depuis ses premiers jours de résidence en janvier 2008 dans l'atelier qui lui était réservé à *Starter*, c'est une pluralité de formes de publicisation mises en place par l'association qui lui ont permis, comme aux cinq autres résidents, de présenter son travail sinon au « grand » public, du moins aux pairs et au réseau local de professionnels. Comment, alors que le travail de ces résidents n'était qu'embryonnaire et que l'expertise sur sa valeur ne disposait que de peu d'appuis, cette association a-t-elle pu engager sa responsabilité en tant que caution institutionnelle, dans des processus de médiatisation du travail des résidents ?

L'objectif de cette partie est de montrer que ces discours expographiques sont construits sans que l'indétermination du travail et l'incertitude sur le statut et la valeur des productions ne soient nécessairement réduites ou contredites. Pour rendre la démonstration de ce paradoxe plus convaincante, nous nous appuierons sur deux genres de présentation publique très routiniers et stabilisés au sein cette structure : les *« visites d'ateliers »* et les *« expositions de résidents »*. Pour chacune, l'analyse de documents archivés

nous permettra de montrer la stabilité du dispositif dans le temps, quels que soient les artistes accueillis, tandis que dans un deuxième temps, les analyses issues de nos propres observations nous permettrons de dégager le principe général de mise en discours fondé sur de tels jeux d'enchâssement énonciatif.

1. Les « *visites d'ateliers* » comme genre d'exposition ?

1.1. L'institution des visites d'ateliers

En 2008, lorsque les artistes, quelques semaines avant leur entrée en résidence, reçoivent par mail le document « convention » de deux pages qu'ils doivent signer et retourner à *Starter*, il est notamment stipulé : *« Des rencontres avec des professionnels de l'art sont organisées régulièrement »*[82].

Par cette mention, l'association rappelle que la volonté d'aider les artistes à s'inscrire dans les réseaux professionnels de l'art contemporain fait partie de ses missions, et que l'artiste peut raisonnablement espérer en bénéficier. Ces rencontres ont non seulement pour caractéristique d'être régulières mais aussi très stables dans le temps et dans leur forme. La consultation de l'ensemble des conventions signées par les artistes et archivées par l'association permet de repérer une première mention de cette médiation professionnelle dans une convention signée par un artiste accueilli en mars 1999 : *« Des rencontres avec des professionnels de l'art sont organisées assez régulièrement »*. La seule récriture de cette clause, entre 1999 et 2008 ne consistera que dans la disparition de l'adverbe « assez » en 2004. La volonté de l'association de favoriser l'intégration des artistes accueillis dans le réseau professionnel constitue donc un engagement formalisé en 1999 sans être remis en cause ou rendu hypothétique au cours des dix années suivantes.

Avant 1999, les archives de la structure décrivent de manière moins précise cette ambition. Le procès verbal de l'assemblée générale de mai 1998 évoque par exemple, non pas des visites d'ateliers par des professionnels, mais une *« journée porte-ouverte »*, accueillant à l'étage des ateliers le public qui a ainsi « *la possibilité de rencontrer les artistes* ». Sont également mentionnées des *« soirées "discussions-rencontres" »*, proposant des débats autour de l'art contemporain et des politiques culturelles à Marseille, mêlant « *artistes,*

[82] Cette convention est reproduite, à titre d'exemple, en annexe III, 5. Les autres conventions que nous mentionnons dans cette partie sont listées en sources dans la bibliographie.

critiques, galeristes, collectionneurs, institutions.... ». Enfin, dans le programme de développement pour l'année 1998, il est mentionné qu'à la sortie du catalogue des expositions de l'année est prévue l'« *organisation d'un événement/rencontre entre artistes et professionnels de l'art* ».

Si les « *visites d'ateliers* » font donc leur apparition dans les conventions en 1999, la stabilisation de la description de ce dispositif dans les procès-verbaux de l'assemblée générale de *Stater* n'apparaît qu'en 2001 :

> *« Des visites d'ateliers sont organisées régulièrement par Starter à chaque arrivée de nouveaux résidents. Elles participent du travail mené par Starter pour l'insertion des jeunes artistes dans le milieu professionnel de l'art contemporain. Les professionnels invités sont les divers représentant des institutions artistiques marseillaises (MAC, FRAC, Ateliers Boisson), des services culturels des collectivités locales et territoriales (Ville, DRAC, Conseil Régional…), des associations ou encore des enseignants ou des critiques d'art ». (Starter, P.V, 28/09/2001).*

L'institution des visites d'ateliers consiste ainsi dans une spécialisation du dispositif par rapport à la formule de la journée porte ouverte et aux soirées « discussions-rencontres ». Elle resserre l'intervention de l'association en direction des professionnels en excluant le public. La visite d'atelier peut aujourd'hui être considérée comme un genre conventionnel et routinisé de publicisation des artistes dans un grand nombre de lieux d'accueil en résidence, selon diverses modulations[83], que notre expérience au sein de l'association permet de définir comme un dispositif d'énonciation à deux niveaux.

Le principe général des visites d'ateliers, telles que nous les avons observées, consiste à inviter les professionnels non pas, comme mentionné dans la citation ci-dessus, « *à chaque arrivée de nouveaux résidents* », mais plutôt, dans la mesure du possible, lorsque leur accueil arrive à son terme. L'intérêt de ce décalage est double. D'une part, on suppose que l'artiste aura eu une durée de résidence suffisante pour avoir atteint un état avancé du travail permettant de le valoriser auprès des professionnels. D'autre part, il s'agit pour la structure de donner à voir, indirectement, les états du travail comme les résultats de cette résidence. Les entretiens durent en moyenne entre un quart d'heure et une heure. Certaines visites créent des liens qui débouchent sur une proposition d'exposition ou de commande, mais ce cas est relativement rare. La plupart du temps, les responsables

[83] À la différence de l'organisation décrite infra, les responsables d'autres structures sont non seulement présents aux côtés des artistes pendant la rencontre avec les professionnels dans l'atelier, mais plus encore dirigent la discussion en décrivant eux-mêmes le travail de l'artiste, jouant ainsi un rôle de médiateur proche de celui d'un galeriste.

viennent aiguiser leur curiosité ou nourrir leur colère contre tel ou tel type de travail. Ces visites constituent donc une épreuve pour les jeunes artistes, qui ressortent souvent épuisés de ces journées de discours sur soi, auxquels ils ne sont pas encore très habitués. Certains sont dégoûtés de ces rencontres, critiquées pour leur artificialité ou pour la violence des attaques dont ils sont la cible, rappelant par trop les examens du DNSEP. La plupart s'y plie néanmoins, car elles représentent une occasion de visibilité et un espoir – même très mince – de reconnaissance.

Mais l'important consiste à montrer que le caractère routinier de telles situations est en fait le fruit d'un véritable « investissements de formes » (Thévenot, 1985) configurant ces rencontres selon une distribution des rôles très réglée, inscrite dans des procédures récurrentes, permettant la prévisibilité de ces rencontres, tant pour les artistes que pour les responsables des différentes institutions. Nous allons montrer que ce dispositif consiste en une répartition des médiations de production, entre les membres de *Starter* et les artistes, qui se laisse décrire selon une opposition extérieur/ intérieur.

1.2. Les visites d'ateliers comme dispositif médiatique

Le jour J, l'étage où sont situés les six ateliers de *Starter* devient le lieu d'une étrange sociabilité : les artistes attendant dans leur atelier, sans réellement travailler, les professionnels passant les uns après les autres dans chaque atelier, et les membres de la structure cherchant à estomper l'effet d'artificialité créé par la situation. Mais cette forme particulière de rencontre se construit en amont et se prolonge bien plus tard, à travers une série de médiations de production orchestrées par les membres de *Starter*.

Dans un premier temps, les responsables de l'association demandent à chacun des six artistes résidents leurs disponibilités, afin de proposer aux professionnels une série de dates pendant lesquelles un maximum de résidents pourront être disposés à les rencontrer. Une fois les disponibilités des artistes connues, l'association envoie un mail collectif à une liste préconstituée d'adresses mail intitulée « *visite d'ateliers* », dans laquelle figure une trentaine de noms de responsables : chargés de mission au sein des différentes collectivités locales et de la DRAC, commissaires ou directeurs d'associations d'art contemporain et de galeries privées, directeurs du FRAC, du MAC, professeurs et directeurs d'écoles des Beaux-arts, un critique et une historienne de l'art contemporain. Tous ont en commun d'exercer leur activité à Marseille ou dans les villes proches de la

région, l'expérience montrant que sans indemnisation, aucun responsable éloigné de la région ne « fait le déplacement ».

Voici par exemple le mail, portant pour objet « rappel – visites d'ateliers » envoyé le 10 mars 2008 à ces professionnels :

> *« Bonjour,*
>
> *Nous serions heureux de vous recevoir à Starter pour la visite des ateliers des artistes résidents [nom des six artistes].*
>
> *Un aperçu de leur travail est visible sur le lien suivant (…).*
>
> *Nous envisageons de programmer ces visites la semaine du lundi 17 mars. Les ateliers (…) seront accessibles à partir de 9h30 tous les jours du lundi au vendredi.*
>
> *Pourriez-vous nous préciser vos disponibilités ? Dans l'attente de vous accueillir au 5è étage de la Tour. Très cordialement, (…) »*

La semaine qui suit voit s'échanger de nombreux coups de téléphone et mails, au cours desquels les membres de l'association tentent d'accorder les agendas des professionnels et des artistes, afin de rassembler les visites sur un nombre limité de jours, tout en évitant pour les artistes des journées trop lourdes et pour les professionnels, les embouteillages aux portes des ateliers. À l'issue des rencontres, les membres de la structure recueillent les impressions des visiteurs et font part aux artistes des éventuelles possibilités de valorisation, comme dans ces deux mails, envoyés cinq jours après la venue de la chargée de mission Arts plastiques du Conseil Général :

Mail n°1 :

> *« -Chère Mme C.,*
>
> *Sur une suggestion de Mme T. qui a pris connaissance du travail de S.M. lors d'une visite de son atelier à Starter, je me permets de vous transférer le dossier de l'artiste afin que vous puissiez également le consulter. S. occupera son atelier à Starter jusqu'au 30 avril. Nous vous accueillerons avec plaisir si vous décidez de venir la rencontrer sur place (…) »*

Mail n°2 :

> *« S.,*
>
> *Voici les coordonnées de Mme C., association « V. » [suit le téléphone et l'adresse du site Internet] qui organise des résidences de travail dans des domaines viticoles (…). L'asso participe également aux journées du Patrimoine. Je lui ai envoyé ton dossier… A suivre donc. (…) »*

Il convient de souligner la position adoptée par la structure, qui joue, en aval de la visite, le rôle d'un agent artistique. La structure se présente comme un vivier d'artistes en devenir, dans lequel les professionnels de la diffusion (galeristes, conservateurs, directeurs d'associations) vont venir puiser. Les responsables qui se rendent de façon régulière à ces visites reconnaissent donc cette association dans sa capacité à repérer des artistes situés à un moment clé de leur carrière : nombreux sont ceux qui sont sortis depuis deux ou trois ans d'une école des Beaux-arts, mais qui ne travaillent pas encore avec une galerie. Ce « créneau » intermédiaire offre donc la promesse à ces professionnels de repérer, et peut-être consacrer, des artistes pour qui ils pourront jouer un rôle décisif. Nous voyons là une spécialisation de la mission de la structure sur une face plutôt occultée de la production des valeurs artistiques. Ainsi peut-on lire dans le rapport d'activité envoyé en 2007 aux différents subventionneurs de *Starter* :

> *« CEDRIC A. (Paris) - poursuit sa résidence jusqu'en octobre 2007*
>
> *L'artiste développe un travail d'atelier. Une sélection de pièces réalisées dans ce cadre a été montrée à la Galerie Jean-François Meyer lors d'une exposition personnelle intitulée Formulation. En avril il a exposé une sélection d'œuvres à la Galerie du Tableau.*
>
> *Il a également réalisé une exposition à Paris à x.(…)*
>
> *Les visites d'atelier organisées par Starter lui ont par ailleurs permis d'entrer en contact avec la Galerie Dukan & Hourdequin (Marseille) qui l'a invité à participer avec elle à la jeune Foire d'Art Contemporain Slick, qui aura lieu à Paris, en parallèle à la FIAC. »*

La consécration de l'artiste par d'autres institutions peut donc rétrospectivement, par un lien de simultanéité temporelle ou mieux encore par un lien de causalité directe (« *lui ont par ailleurs permis de rentrer en contact avec* »), prouver la pertinence de la sélection et l'utilité de l'action menée par l'association de résidence. Tandis que l'activité centrale de l'artiste réalisée au sein de l'association se résume à *« un travail d'atelier »* qui ne permet pas de valorisation, la légitimité de l'association peut ainsi être mesurée à travers le prestige des institutions qui ont reconnu le talent de « ses » résidents.

1.3. La transformation de l'atelier comme espace de langage

Si la préparation de ces journées repose, nous l'avons vu, sur un dispositif réglé de médiation entre artistes et professionnel, l'espace-temps des rencontres relève de la seule responsabilité des artistes et nécessite de leur part de construire un discours sur soi. Les

visites sont conçues en effet comme des relations privées, à l'écart desquelles se tiennent les membres de l'association : une fois les présentations faites, dans le couloir reliant les différents ateliers, entre tel professionnel et tel artiste, la directrice se retire, et ferme la porte de l'atelier pour isoler les interlocuteurs. Les membres de la structure se mettent donc à distance de l'échange qui va avoir lieu, et ne reprennent leur rôle de médiation qu'une fois les visites terminées. Pour autant, la situation de communication entre l'artiste et les visiteurs ne prend pas réellement place dans un espace de travail. Toute une transformation symbolique permet en fait à l'artiste d'appareiller cette situation pour en faire un véritable dispositif d'énonciation. L'atelier, en tant qu'espace de travail, est l'objet d'un recadrage, qui l'érige en espace de communication, dont nous présenterons succinctement quelques proximités avec les spécificités sémiotiques du média exposition.

Les visites d'ateliers encouragent les artistes à organiser une mise en exposition de leur travail. Ils procèdent en premier lieu à un *geste de sélection* des œuvres ou des travaux en cours qu'ils montreront aux professionnels. Lorsque le travail effectué en résidence n'est pas assez abouti ou ne satisfait pas suffisamment les artistes, ils ont parfois recours à des travaux plus anciens. Ainsi, l'un des artistes de la session 2008 est allé rechercher à Paris d'anciens tableaux pour combler l'absence de réalisations concrètes pendant la résidence afin de ne pas se présenter, aux yeux des professionnels, en travailleur improductif.

Les travaux sélectionnés font ensuite l'objet d'une *mise en tension narrative* dans l'espace de l'atelier : les outils et les aménagements faisant de cet espace un lieu fonctionnel de travail sont le plus souvent rangés ou évacués afin d'affecter tout l'espace de l'atelier à une mise en valeur des états du travail, et ce en y important les conventions issues de l'univers des expositions. L'accrochage et la répartition des objets sont mûrement réfléchis. Qu'elle soit chronologique, s'appuie sur des correspondances formelles entre les œuvres, ou obéisse à une logique plus conceptuelle, la disposition doit faire sens pour le visiteur et favoriser les lignes interprétatives que souhaite développer l'artiste. Son commentaire oral est également soutenu par la mise à disposition d'un dossier artistique qui acquiert alors le statut, pendant cette visite, d'un document de médiation tel qu'on peut le trouver dans certaines expositions muséales. Il est d'ailleurs fréquent que les artistes réactualisent leur dossier artistique en vue de ces rencontres. Ainsi, de façon plus ou moins visible ou effacée, les états du travail installés physiquement dans l'atelier et les représentations scripto-visuelles des œuvres passées deviennent, le temps d'une visite, les éléments d'une mise en discours orchestrée – de façon plus ou moins maîtrisée selon les

artistes – dans un jeu intersémiotique complexe d'interprétations oralisées et mise en scène sous la forme d'une discussion libre.
Les visites d'ateliers engagent donc une pratique quasi-curatoriale de l'artiste, qui joue le rôle de médiateur, afin de mettre en scène son talent à destination d'un public certes restreint mais parfois décisif. Tandis que les membres de *Starter* mettent en œuvre tout un ensemble de médiations professionnelles en amont et en aval des visites, ils s'effacent le temps de la visite, restent aux seuils de l'atelier, pour laisser l'artiste prendre seul la responsabilité du discours qu'il construit sur sa production.

La visite d'ateliers constitue donc un dispositif pérenne et parfaitement réglé, de valorisation et de diffusion du travail des résidents. La structure s'efface et laisse l'artiste assumer seul le discours qu'il a lui-même construit sur son travail. Un principe d'enchâssement de deux énonciations peut ainsi être repéré : le rôle de *Starter* consiste à mettre en relation le public de professionnels avec les artistes, mais il revient aux artistes de construire le discours autour de leurs œuvres.
La structure d'accueil déploie ainsi des dispositifs de médiation invisibles pour le public, mais qui consistent bien dans un réglage énonciatif entre les artistes et leurs énonciataires. La responsabilité de l'association dans cette mission se laisse définir par son incomplétude. Elle situe son action dans un entre-deux, mais laisse aux artistes et aux professionnels l'autorité sur les éventuelles concrétisations de ces rencontres. De telles formes de médiations consacrent la structure dans une fonction de premier relais, limitée à un cercle de professionnels, admettant en creux son incapacité à réaliser seule la jonction entre l'artiste et le public non professionnel.
Les « expositions de résidents » constituent, comme nous allons le montrer, un autre genre d'exposition, qui s'appuie sur un principe similaire d'enchâssement. Elles constituent un seuil intermédiaire entre le dispositif des visites d'ateliers et les expositions thématiques organisées par *Starter*. Au risque du paradoxe, nous souhaitons souligner que ces expositions ne font que rejouer et transposer dans l'espace d'exposition, le dédoublement des rôles que nous venons d'observer à propos des visites d'ateliers.

2. Les « expositions de résidents » comme genre d'exposition

L'exposition des artistes ouverte au public constitue un degré supplémentaire de publicisation par rapport à ce premier niveau interne au monde des professionnels de l'art. L'inscription des artistes accueillis en résidence dans le cycle des expositions situe l'action de l'association sur l'ensemble de la chaîne des médiations de production de l'œuvre, depuis sa réalisation jusqu'à son objectivation publique. Ainsi, le principe fondamental des expositions de résidents, à *Starter* comme ailleurs, repose sur un principe de non sélectivité : tous les artistes résidents bénéficient d'une exposition collective. Une telle mise en exposition qui ne peut reposer sur un geste de sélection pose la question des conditions de possibilité de constitution de l'exposition comme espace de communication. Nous montrons en effet que « l'exposition de résidents » constitue un genre qui se fonde sur un compromis inconfortable entre le maintien des objets dans l'indétermination de leur statut, et la possibilité de construire un discours sur eux.

Pour rendre manifeste ce principe, nous montrerons dans un premier temps la pérennité de ce dispositif dans le temps, puis nous montrerons la permanence de la promesse qui y est attaché. Dans un troisième temps, nous expliquerons le paradoxe apparent en mettant en relation la promesse ainsi stabilisée avec les contraintes matérielles de travail des artistes.

2.1. La stabilité diachronique des expositions de résidents

Entre 1992, date de création de *Starter,* et 1997, l'association ne dispose pas d'espace d'exposition. Les actions de diffusion de la structure se limitent à la réalisation de deux éditions, en 1996 et 1997, pour présenter le travail des artistes résidents. Ce n'est qu'en 1997, avec l'aménagement d'un espace vacant de la *Manufacture* en espace d'exposition, que la structure complète son dispositif d'accueil d'artistes en résidence par une possibilité d'exposition. Les modèles successifs de convention que l'association fait signer aux artistes avant leur période d'accueil, constituent une archive précieuse pour mettre en évidence l'institution contractuelle de cette forme de publicisation, puis sa disqualification à partir de 2001. Figurent ci-dessous les récritures successives d'un même énoncé, situé dans le paragraphe « conditions de l'accueil » des conventions, classées par la période de séjour de l'artiste qui y est mentionné :

a) 01/09/98 – 28/02/99

« À l'issue de cette période, l'artiste participera à une exposition collective organisée par Starter à la Galerie de la Manufacture ».

b) 01/03/99 – 31-08-99

« À l'issu de cette période l'artiste participera à une exposition collective organisée par Starter à la Galerie de la Manufacture. Cette exposition se déroulera en octobre 1999 (date à confirmer) »

c) 01/09/99 – 29/02/2000

« Pendant ou à l'issue de cette période, l'artiste aura la possibilité de participer à une exposition collective organisée par Starter à la galerie de la Manufacture »

d) 01/10/2001 – 31/03/2002

« Dans le cadre de ses projets d'expositions, Starter pourra être amenée à proposer aux résidents une présentation de leur travail »

e) 01/02/04 – 30/06/04

« Starter ne réalise plus d' « exposition de résidents », mais dans le cadre de ses projets d'exposition, l'association pourra être amenée à proposer au résident une présentation de son travail »

Les trois premières versions (a, b, c) partagent une même formulation de la forme d'exposition proposée (« *une exposition collective* ») et de son cadre institutionnel (« *organisée par Starter à la Galerie de la Manufacture* »). Pendant cette période, l'association inscrit son activité de diffusion du travail des artistes dans un format fixe, répétant d'une année sur l'autre ses expositions selon une logique proche de celle de la « collection » dans le monde de l'édition. La première récriture repérée, qui intervient en 1999 (extrait b) ne consiste qu'en une spécification de date ne valant donc que pour le ou les artistes accueillis sur une même période dans les ateliers. La mention de cette spécification n'a pas été repérée dans les conventions ultérieures. Ainsi, l'adaptation individuelle du contenu de la convention, pouvant indiquer une négociation préalable entre l'artiste et la structure selon un principe de personnalisation des engagements, n'est qu'une exception qui met en évidence la prééminence d'un principe de standardisation des relations contractuelles. La seconde récriture, repérée dans l'extrait c, introduit en revanche deux modulations encore discrètes, mais qui prendront un tour décisif un an plus tard. D'une part, si la programmation de l'exposition peut toujours intervenir « *à l'issue* » de la résidence, on peut supposer que l'épreuve de réalité a suffisamment contredit ce principe téléologique pour que les artistes soient désormais avertis dès la convention que

l'exposition peut aussi avoir lieu « *pendant* ». D'autre part, le passage de la forme verbale « *participera* » à « *aura la possibilité de participer* » affaiblit le caractère systématique (et obligatoire) de cette participation. La nuance reste cependant limitée dans la mesure où la formulation semble laisser à l'artiste la décision de participer.

Dans les extraits suivants (d, e), à partir de la réécriture intervenue en 2001, la structure « reprend la main » sur ce dispositif. Le nom de l'association passe d'une position de complément d'une forme passive (« *organisée par Starter* ») à la position de groupe sujet. Ce renversement est complété par l'introduction du verbe « *pouvoir* » qui rend l'activité décrite hypothétique et dépendante de la volonté de la structure, désormais en situation de décideur (« *pourra être amenée à proposer* », « *pourra inviter (...) à y participer* »). La structure devient donc l'acteur à qui incombe la responsabilité d'exposer ou non le travail des artistes accueillis. En outre, par la mention du « *cadre de ses projets d'expositions* », la structure marque clairement la discontinuité entre le soutien qu'elle doit à tout artiste, dans une relation de travail, et le soutien qu'elle n'accorde qu'à certains et qui relève d'une politique curatoriale autonome. L'accueil en « *résidence de travail* » et l'exposition des œuvres constituent alors deux formes de partenariat, ou d'engagement, définis dans une relation d'extériorité, l'exposition ne se justifiant plus seulement à partir du statut de résident des artistes. Enfin, la réécriture opérée en 2004 vient redoubler la rupture introduite en 2001, en renvoyant au passé une forme d'exposition que les guillemets viennent consacrer comme un genre supposé identifié de tous : « *Starter ne réalise plus d' "expositions de résidents"* ». C'est là la première occurrence de ce syntagme dans les conventions qui identifient donc un *genre* d'exposition en même temps qu'elles l'écartent du répertoire des formats légitimes.

L'année 2001 constitue donc une charnière dans la politique curatoriale de l'association, dont nous trouvons la confirmation et la justification dans le procès-verbal de l'Assemblée générale de l'association en 2001, qui propose un compte-rendu de l'exposition de résidents produite en février 2001 :

> *« Depuis cette expérience d'exposition collective qui n'a pas répondu à nos attentes en terme d'organisation des artistes entre eux et de qualité d'exposition, il a été décidé qu'il n'y aurait plus d'expositions systématiques des résidents. Starter sollicitera ses résidents comme ses anciens résidents, au gré des expositions thématiques qu'elle organisera avec un commissariat responsable du choix des pièces et des artistes ainsi que de la coordination de l'accrochage et de la mise en espace des œuvres. Ces futures expositions mêleront résidents à artistes invités, jeunes artistes et artistes confirmés dans le but d'initier de nouvelles rencontres et d'ouvrir le réseau marseillais à d'autres milieux et vice versa » (Starter, P.V 28/09/2001).*

Ainsi, l'ultime spécification intervenue en 2004 dans le modèle de convention utilisé (« *Starter ne réalise plus d' "expositions de résidents" »)* ne fait qu'entériner auprès des artistes, le principe de sélectivité annoncé dans le procès-verbal de 2001. Les arguments avancés dans ce document destiné aux subventionneurs, stigmatisent les défauts de ces expositions collectives en terme d'« *organisation des artistes entre eux* » et de « *qualité d'exposition* », et définissent en creux la qualité manquante : « *commissariat responsable du choix des pièces et des artistes (…) de la coordination, de l'accrochage (…)* ».

Nous retrouvons là la justification déjà citée du président de *Starter*, évoquant ces premières expositions comme une « *politesse obligatoire* » que la structure a progressivement abandonnée. Ces justifications permettent de comprendre la limite de l'exercice consistant à systématiser l'exposition de tous les artistes accueillis en résidence, dès lors qu'un geste curatorial n'est pas réalisé en amont.

Il semblerait possible de conclure à une rupture temporelle dans la politique d'exposition de la structure, que l'on pourrait interpréter comme une rationalisation de l'activité : après une période irrationnelle, cherchant à conjuguer la consécration systématique du résultat des travaux avec le respect de l'indétermination du processus, *Starter* aurait de façon plus ou moins progressive[84] élaboré un cadre d'action plus congruent avec sa méthode de recrutement. L'exposition de résidents, avec tous ses défauts, n'aurait été qu'un compromis insatisfaisant entre le besoin des artistes de s'exposer et la nécessité de la structure de parler de soi : une version embryonnaire, pré-historique, de la forme pleine de l'exposition, supposant un seuil intermédiaire d'expertise permettant un véritable travail de « commissaire auteur » (Heinich, Pollack, 1989).

Pourtant, au début de l'année 2008, alors que les artistes accueillis ont signé à leur arrivée la convention stipulant, depuis 2004, que *Starter « ne réalise plus d'"expositions de résidents" »*, l'association organise une nouvelle exposition de résidents. À la fin du mois de janvier 2008 en effet, les responsables des différentes structures dédiées à l'art contemporain de la *Manufacture* (dont *Studio* et *Starter*) s'aperçoivent qu'aucune exposition n'est programmée dans la galerie jusqu'au mois d'avril. La directrice de *Starter* décide de profiter de cette vacance pour organiser une exposition qui réunirait ses artistes résidents, tous arrivés au cours du mois de janvier, et présents jusqu'au mois de juin. Une rapide consultation des artistes confirme leur intérêt. Aucun d'entre eux n'étant sorti des Beaux-arts depuis plus de deux ans, il s'agit là d'une occasion idéale de montrer leur travail en cours. Or, en mars 2009, la directrice renouvelle l'opération, semblant

[84] Nous pouvons en effet supposer que la récriture intervenue en 2001 masque un processus plus lent de réglages progressifs reformulant l'offre aux artistes de manière orale et informelle.

réinscrire ces expositions dans un cycle régulier. Entre temps, en décembre 2008, le modèle de convention est une énième fois modifié pour réintroduire officiellement l'exposition de résidents au sein de la grammaire de formes de publicisation susceptibles d'être mobilisées par la structure :

f) 01/12/2008 – 29/02/2009 :

« Starter ne réalise plus systématiquement d' « exposition de résidents »[85].

Ainsi, alors que ce type d'exposition avait été mobilisé plusieurs années par la structure, puis abandonné, il est à nouveau sollicité. Nous pouvons donc faire l'hypothèse que, malgré l'identification en 2001 des défauts des expositions de résidents ayant entraîné leur disparition entre 2002 et 2007, ces expositions permettent un aménagement stratégique des règles constitutives du media exposition qui leur confère une fonctionnalité spécifique. L'exposition de résidents ne serait donc pas seulement une forme de programmation par défaut, mais serait un genre à part entière, définissant un horizon d'attentes propre. Quel peut être cet horizon ? Quel en est le bénéfice pour les artistes et pour l'association ? De quelle façon, surtout, ces expositions permettent-elles de résoudre le dilemme entre indétermination du travail et production d'un discours curatorial ?

2.2. Les *promesses* du genre « exposition de résidents »

Nous proposons dans la partie qui suit de montrer que l'exposition de résidents se constitue comme un genre d'exposition à part entière. Nous nous référons ici à la conception développée par F. Jost à propos des programmes télévisés (Jost, 1997). Chaque genre peut se laisser définir par une promesse, apparaissant de façon plus ou moins explicite dans les discours d'accompagnement inscrits sur différents matériaux paratextuels de l'appareil énonciatif et destinés au public. Pour mettre en évidence cette promesse, nous nous basons sur le discours d'introduction à ces expositions inscrit dans les communiqués de presse accompagnant chacune d'elles entre 1997 et 2001. Ces discours ont l'intérêt d'avoir systématiquement été repris sans modification dans les feuillets distribués au public à l'entrée de l'exposition, ainsi que dans les catalogues d'exposition lorsqu'ils étaient édités. Ils seront pour nous d'autant plus pertinents que le même énoncé correspond à l'ensemble des discours circulants autour de l'exposition,

[85] Nous soulignons.

quel qu'en soient le destinataire et sa situation de lecture. La majorité de ces textes ne sont pas signés, mais les échanges avec les responsables de la structure (l'artiste-président et la directrice) nous permettent de dire qu'ils en sont les auteurs. Pour l'exposition de 2008, nous basons l'analyse sur les versions successives du texte d'introduction publié dans la *newsletter* de la *Manufacture* et sur le site Internet de *Starter*. Nous montrons ainsi que, quels que soient les artistes et les œuvres qui se sont succédés dans ces expositions, une promesse très stable, de 1997 à 2008, peut être repérée. Mais notre situation privilégiée d'observation en 2008 nous permet de compléter cette analyse plutôt classique des supports péritextuels de l'exposition, en mettant en relation le réglage énonciatif construit dans le discours avec les conditions concrètes de travail des artistes qui ont eu la possibilité, jusqu'au dernier moment, de décider ce qui ferait ou non partie de l'exposition. Ainsi, nous montrerons en conclusion qu'un producteur d'exposition peut organiser une exposition sans choisir ni les œuvres, ni la mise en espace, à condition d'opérer un effacement énonciatif.

2.2.1. Les promesses des cinq expositions de résidents de 1997 à 2001

C'est en premier lieu par leur titre (« *Exposition de résidents* », « *les Résidentes* », « *Authentiques résidents* ») que ces expositions invitent à reconnaître l'« exposition de résidents » comme un genre, à partir duquel le public peut les identifier. Ces titres sont systématiquement suivis par la liste des artistes résidents, classés par ordre alphabétique, quel que soit le document consulté (catalogue, *flyer*, invitation, dossier de presse, etc.) La qualification des artistes par leur statut temporaire de « résident » au sein de la structure organisatrice, est renforcée dans le corps de chaque texte par des références à la situation de travail des artistes au sein des ateliers de *Starter* : *« [les artistes exposés] ont débuté leur résidence dans les ateliers de Starter en janvier 1998 »* (Annexe III, 6 : expo. 1998)[86], *« L'exposition LES RESIDENTES regroupe trois artistes installées en résidence dans les ateliers de Starter jusqu'au mois de mars 1999 »* (Annexe III, 6 : expo. 1999), *« Pour [3 artistes exposés], l'exposition arrive en clôture de leur période de résidence dans l'association. Pour les autres, elle intervient en cours de session de travail à Starter »* (Annexe III, 6 : expo. 2001), etc. La référence au lieu de travail et la contiguïté temporelle entre travail et exposition sont donc affirmés systématiquement. Dans le même temps, c'est la nature même du média exposition, comme lieu de

[86] Le contenu intégral de ces discours d'introduction des expositions a été reproduit en annexe III, 6. Nous avons dû extraire ces discours de leurs supports originels, afin de garantir l'anonymat des artistes et de la structure. Les discours sont mentionnés, dans les renvois bibliographiques, par l'année de l'exposition.

production d'un discours autonome, qui est explicitement affaibli, les énoncés s'évertuant à gommer la discontinuité fondamentale accomplie sur les objets exposés entre leur univers d'origine et la salle d'exposition considérée comme « espace de langage » (Davallon, 1999). Ainsi l'extrait suivant :

> *« Les résidents ont mené un travail conséquent, enrichi par de nombreux échanges et discussions (…), le dynamisme ainsi créé rend nécessaire l'exposition, qui participe naturellement à la circulation des idées » (Annexe III, 6 : expo. 1998).*

L'exposition est présentée dans une continuité avec le processus de travail dont elle semble procéder de façon évidente, sans geste de sélection manifeste de la part d'un producteur en position de commissaire. Plus précisément, ces expositions révèlent deux modes récurrents de valorisation des œuvres : d'une part l'exacerbation du processus de travail, d'autre part la mise à distance d'une lecture thématique des œuvres rassemblées.

Chaque exposition est tout d'abord présentée selon des fonctions et des objectifs limités : en mai 1999, « *elle rend compte de divers processus de travail, proposant un espace de dialogue entre les œuvres* » (Annexe III, 6 : expo. 1999a), en octobre de la même année, il s'agit de « *rendre publics certains travaux réalisés (…) dans la confidentialité des ateliers* » (Annexe III, 6 : expo. 1999b). De même, en 2001, l'exposition *Authentiques résidents* « *s'oriente vers la construction d'un espace-temps partagé par les artistes* » (Annexe II, 6 : expo. 2001). L'exposition « *rend compte* », « *rend public* », « *met en discussion* » les résultats de travaux qui semblent directement prélevés dans l'atelier de chaque artiste. « *Espace de dialogue* », « *espace-temps partagé* », l'exposition de résidents entretient un lien souligné avec les véritables lieux d'émergence des œuvres, « *l'espace individuel des ateliers* », mais peinent à se constituer comme le foyer d'un discours autonome. De même, si le mot « *œuvre* » est parfois employé, les objets exposés ont avant tout le statut de trace de processus individuels de travail bien plus que de formes autonomes dotées d'une signification achevée.

La deuxième régularité de ces discours d'introduction peut être repérée dans l'inachèvement de la mise en intrigue des œuvres qui créerait un univers unifié d'interprétation. Ce qui sépare les œuvres semble définir ces expositions bien plus que ce qui les rassemble. Ainsi, la seconde exposition est à parcourir comme une « *confrontation* » entre « *des attitudes et des thématiques différentes* » (Annexe III, 6 : expo. 1998a), la troisième propose « *des propositions formelles très diverses* » (Annexe III, 6 : expo. 1998b), la cinquième regroupe « *plus des œuvres issues d'une logique de travail commune aux artistes en résidence à Starter (travail d'atelier, échanges...) que d'un thème commun* » (Annexe III, 6 : expo. 1999b). Lorsque

est tout de même évoqué un interprétant commun permettant une lecture d'ensemble, son fondement est assez étroit et fragile :

> *« Une lecture attentive fera ressortir des communautés d'intention, où très souvent, la rupture comme instrument critique est mise en avant » (Annexe III, 6 : expo. 1988a).*
>
> *« Des propositions formelles très diverses permettent toutefois d'entrevoir (…) une communauté d'esprit où sont souvent mis en relation le quotidien et la fiction » (Annexe III, 6 : expo. 1998b)*
>
> *« Il peut exister entre les démarches et les œuvres des artistes des préoccupations qui se rejoignent » (Annexe III, 6 : expo. 1999b).*

Comme le montrent ces trois extraits, le jeu de correspondance n'est pas garanti (*« très souvent », « souvent », « il peut exister »)* et requiert un effort d'analyse, une bonne volonté culturelle de la part du visiteur *(« lecture attentive », « entrevoir »*). Quant aux pistes proposées pour donner quelques prises à l'élaboration intellectuelle, elles relèvent d'un degré de conceptualisation très faible. Au mieux, le point commun est très général et imprécis (« *la rupture comme instrument critique* », la mise en relation entre « *le quotidien et la fiction* »), au pire il est laissé dans l'inconnu (« *des préoccupations qui se rejoignent* »). Ces discours mobilisent donc des formulations conventionnelles typiques de l'art contemporain mais dont le degré de généralité les rend facilement interchangeables. L'ambition conceptuelle que l'on trouve dans la suite de ces textes consacrée à la description successive des œuvres de chaque artiste, s'arrête dès lors que le discours porte sur l'ensemble du discours de l'exposition. Tout au plus l'exposition se fait *« espace de dialogue »* ou *« mise en discussion »*. L'impossibilité pour le producteur d'exposition de s'appuyer sur une certification préalable des œuvres semble ici redoublée par son incapacité à réaliser son geste de sélection des œuvres.

2.2.2. Promesse de l'exposition de résidents en mars 2008

La *newsletter* diffusée en février 2008 pour annoncer toutes les expositions à la *Manufacture* nous offre un matériau précieux pour décrire plus précisément la construction de la promesse que cette exposition de résidents est supposée proposer. Les trois extraits ci-dessous sont les récritures successives du même document de travail échangé par mail entre les membres de *Starter*, destinées à fixer le texte qui sera inséré dans la rubrique « exposition » de cette *newsletter*. Nous ne faisons pas figurer la mention de la date de l'exposition et du vernissage qui, eux, ne subissent aucune modification[87] :

[87] Les initiales renvoient aux noms des artistes que nous avons anonymés.

a) « Les artistes résidents à Starter s'exposent :

CARTE BLANCHE À J. D. / G. D. / C. D./ M. G. / J. S. ».

b) « (CARTE BLANCHE ?) À j. D. / G. D. / C. D./ M. G. / J. S.

Starter présente une sélection du travail de ses résidents. La Galerie (et autre espace ?) est investie comme une extension des ateliers dans laquelle des réalisations issues d'une recherche en cours d'élaboration sont montrées ... (descriptif de quelques pièces…) ».

c) « J. D,. G. D,. C. D., M. G., J. S.

Starter présente une sélection du travail de ses résidents. Ceux-ci investissent ensemble les espaces d'exposition comme une extension de leurs ateliers et vous invitent à découvrir les œuvres issues de leurs recherches actuelles ».

La première version (a) est rédigée en fonction des contraintes initialement fixées par le *webmaster* de la *Manufacture* : les textes devaient être réduits au maximum, simplement destinés à être utilisés comme « signes passeurs » pour permettre au lecteur d'accéder à un contenu plus développé figurant sur le site de chaque structure. La deuxième version est rédigée par la directrice, dès lors que cette première contrainte a été assouplie. La formule condensée *« les artistes résidents à Starter s'exposent »* est reformulée par deux phrases plus développées, tandis que l'expression *« carte blanche »* est mise entre parenthèses. Dans la troisième version la formule *« carte blanche »* disparaît, l'incertitude sur les espaces (*« La Galerie (et autre espace ?) »*) est résolue par un terme générique peu spécifiant (*« les espaces d'exposition »*) et la dernière phrase à la tournure passive (*« est investie »*, *« sont montrées »*) est simplifiée par une tournure active ayant l'intérêt de faire réapparaître les artistes en position du sujet (*« ceux-ci investissent » « et vous invitent »*). Enfin le terme *« œuvre »* est préféré à *« réalisation »*, et *« leurs recherches actuelles »* à *« une recherche en cours d'élaboration »*, apportant ainsi aux expôts un plus haut degré d'objectivation.

Mais la juxtaposition de ces deux avant-textes puis du texte final a ceci d'intéressant qu'elle met en lumière une grande stabilité de la promesse telle qu'elle apparait entre 1997 et 2001 et dont chaque formulation ne fait que retracer les contours. Nous retrouvons en effet la même insistance sur la continuité entre le processus et le résultat montré, et une même volonté d'effacer l'énonciation propre à un discours de commissaire d'exposition. Il s'agit toujours de créer l'illusion d'une présentation directe par les artistes au public (*« s'exposent »*, *« carte blanche à »*, *« vous présentent »*) puis de dénier l'opération symbolique réalisée par la mise en exposition des objets, qui les institue nécessairement en éléments d'un discours. Ainsi, sur un plan spatial, les visiteurs n'ont

pas tant affaire à une salle d'exposition qu'à une *« extension de leur atelier »*; de même, ils n'ont pas tant à contempler des œuvres que des *« recherche en cours d'élaboration »* et *« recherches actuelles »*.

Nous pouvons compléter ces trois versions par l'ultime rappel de la promesse de cette exposition de résidents, qui apparaît *a posteriori* en juin 2008 sur la page du site Internet de l'association consacrée à cette exposition. Ce texte est accompagné de quelques photographies de l'exposition :

> *d) « Starter a laissé carte blanche aux résidents actuels de l'association afin qu'ils présentent une sélection du travail réalisé jusqu'alors dans leurs ateliers. Ceux-ci investissent la Galerie et la Salle (…) qui deviennent les lieux d'expérimentation d'un accrochage issu d'un commissariat multiple et partagé ».*

Ce texte, rédigé par la directrice après l'exposition, fait réapparaître la formule de la *« carte blanche »*, et reprend une formulation systématiquement utilisée pour les cinq expositions de résidents réalisées entre 1997 et 2001 (*« une sélection du travail réalisé (…) dans leurs ateliers »*), réinscrivant ainsi implicitement cette dernière manifestation dans une histoire institutionnelle longue. Surtout, tout en marquant explicitement la transformation des espaces d'exposition en *« lieux d'expérimentation »*, elle introduit la notion de *« commissariat multiple et partagé »*, qui résout le paradoxe d'une exposition dans laquelle les artistes parlent à la première personne. Le glissement du statut de l'espace d'exposition est donc accompagné du glissement du commissariat de la structure, refusant d'assumer le statut d'énonciateur, aux artistes eux-mêmes.

2.2.3. Un effacement du commissaire ?

Que ce soit donc dans l'effet de continuité construit entre l'espace de travail et l'espace d'exposition, ou dans la difficile réduction des différentes œuvres à un thème ou un concept commun, les expositions de résidents de 1997 à 2001 et de 2008 sont donc décrites dans un écart par rapport à un discours les constituant en tant qu'espaces clos de signification. L'épaisseur du procès de représentation semble s'annuler alors dans une présentation, voire une simple co-présence d'objets irréductibles à tout geste de commissariat. Nous aurions alors affaire à la forme la plus poussée d'une « situation ouverte de communication » (Davallon, 1999), dans laquelle la position du commissaire, loin de se définir en référence au créateur ou à l'auteur (Heinich, Pollack, 1989), est bien plutôt définie par son mutisme, voire son absence. Mais l'insistance avec laquelle cette figure du « commissaire absent » est systématiquement soulignée, mise en scène dans

chaque texte d'introduction, nous invite plutôt à considérer l'effacement de la parole du commissaire comme une stratégie en soi. Promettre la continuité entre le processus de travail et les œuvres exposées permettrait à l'exposition de « s'innocenter » en tant que construction de discours, afin de créer l'illusion d'une rencontre non médiatée entre le public et le processus de création lui-même. Certes, *Starter* ne consacre pas complètement ces états de travail comme des œuvres à part entière. En reprenant les mots de G. Genette, la reconnaissance de leur « fonction opérale » est incomplète, inachevée (Genette, 1994).

Nous pourrions, pour rendre ce déplacement plus sensible, comparer l'effet ainsi produit avec l'écart décrit par A. Bazin (cité par F. Jost), entre un spectacle selon qu'il est vu au cinéma ou à la télévision en direct :

> « Nul doute en effet que la conscience de la simultanéité de l'existence de l'objet et de notre perception ne soit au principe du plaisir spécifique de la télévision : le seul que le cinéma ne puisse nous offrir. » (Jost, 1997 : 15)

Ainsi la ruse énonciative réalisée par les expositions de résidents consiste à convertir positivement le défaut d'un discours expert, en faisant la promesse au visiteur qu'il sera au plus près de l'œuvre en train de se faire, qu'il évoluera non pas dans un espace d'exposition mais presque dans l'espace originel de l'atelier. Les marqueurs énonciatifs relativement stables d'une exposition de résidents à l'autre permettent de faire jouer les frontières conventionnelles entre artiste et commissaire, entre travail et œuvre, entre atelier et espace d'exposition. Par ce geste de conversion, le producteur de l'exposition ne perd pas complètement au change puisqu'il peut alors se positionner comme celui qui prend le risque d'apporter une caution institutionnelle à un travail artistique saisi dans son inachèvement, dans son expérimentation, intact de tout cadrage curatorial qui surimposerait un discours pontifiant sur le travail artistique *lui-même*. Certes, l'association perd les ressources symboliques la légitimant comme lieu de consécration de chefs d'œuvres de l'art contemporain, mais elle gagne ainsi une reconnaissance comme lieu d'expérimentation, satisfaisant ainsi sans doute « le goût moderne du fragment, de l'inachèvement, du désordre et de la variance » (Genette, 1994 : 222).

Mais l'examen de cet « effet de réel » (Barthes, 1968) est en l'état incomplet, si nous ne le voyons que comme une pure stratégie énonciative masquant les jeux de négociation réels. Le mécanisme est plus complexe et son analyse nécessite que ces énoncés soient resitués dans les conditions matérielles de travail des artistes. Nous pouvons préciser ce point en décrivant les conditions concrètes de conception de l'exposition, qui permettent

d'expliquer la stabilité d'une telle promesse par son caractère inévitable. Enfin, nous interprèterons ensemble ces deux pans de l'analyse en montrant la centralité de l'indétermination du statut des œuvres et de leur valeur dans l'opérativité d'un tel dispositif.

2.3. Le discours et les œuvres s'échafaudent en parallèle

Revenons à la fin du mois de janvier 2008, lorsque *Starter* et les artistes conviennent de réaliser une exposition de résidents. Au fil des jours et des discussions avec les artistes à propos de leurs projets en cours, des thématiques communes semblent pouvoir être valorisées, comme le thème de l'espace d'habitation ou de la construction. L'une des six artistes a notamment un projet définitif : elle veut réaliser la maquette d'un hangar dessiné un siècle plus tôt mais jamais réalisé. Dès les premiers jours de sa résidence, secondée par un ami charpentier, elle a acheté des perches de bois, des pots de vernis et a dessiné le plan sur son établi. La seule interrogation concerne l'achèvement définitif de l'ouvrage pour la date du vernissage. L'indétermination du cours du travail de l'artiste est ici réduite à sa portion congrue et les ajustements qui pourront intervenir jusqu'au jour de l'installation auront peu de conséquences pour une directrice en position de commissaire, qui souhaiterait produire un discours expert sur l'œuvre avant qu'elle ne soit réalisée. Mais cette situation de prévisibilité de l'œuvre constitue une exception. Les autres artistes sont loin d'avoir des idées aussi précises et planifiées : ils travaillent tous sur plusieurs projets à la fois et la construction d'un discours entourant l'œuvre à venir est proprement impossible. Prenons l'exemple de l'une des œuvres exposées par l'un des quatre autres artistes, très représentative de cette indécidabilité initiale.

Cet artiste avait quatre projets d'œuvres en cours de réalisation entre les mois de janvier et de février. Il attendait le dernier moment pour décider lesquelles d'entre elles il choisirait de mener à leur terme et de présenter lors de l'exposition. Il souhaitait notamment faire ce choix en fonction de ce que les autres artistes décideraient eux-mêmes de présenter, afin de donner prise à certains jeux de correspondances dans l'espace d'exposition. Une semaine avant l'exposition, les cinq artistes s'étant concertés sur les œuvres envisagées et sur la répartition des espaces, il décide de finaliser et d'exposer seulement deux de ces quatre projets. Mais il développe soudain l'idée d'en concevoir un troisième, jusque-là laissé à un niveau d'hypothèse. Le projet consiste à réaliser une découpe sur la surface de l'une des cimaises, afin d'en extraire une forme

complexe, selon un procédé inspiré de l'origami. Il fait donc le jour même scanner à distance, par un ami, une image extraite d'un livre pour enfant puis vient dans le bureau de l'association pour récupérer cette reproduction par *mail* et l'imprimer (image ci-dessous).

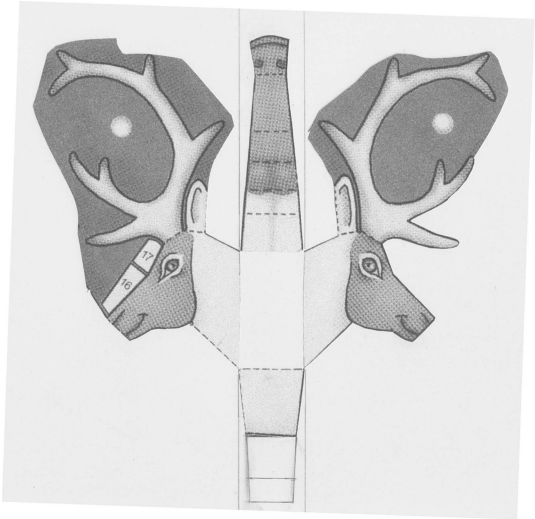

figure 1 : Illustration scannée, transmise sur la boîte mail de *Starter* et imprimée pour l'artiste le vendredi 22 février.

Sans garantie de parvenir au résultat escompté, étant donné qu'il n'a pas eu le temps de faire des essais, l'artiste prépare sur papier son intervention, puis agence le matériel nécessaire devant l'une des cimaises (figure 2), tandis qu'il finalise ses deux autres œuvres. Finalement, il se lance dans la réalisation de l'œuvre deux jours seulement avant le vernissage, restant dans l'espace de l'exposition la dernière nuit jusqu'au matin du vernissage, sans être totalement sûr que l'installation puisse tenir sans se décrocher du mur. Cette pièce réalisée *in situ* sera finalement abondamment commentée lors du vernissage, plusieurs artistes et professionnels de la « scène marseillaise » y voyant la preuve que le travail de cet artiste avait franchi un nouveau seuil.

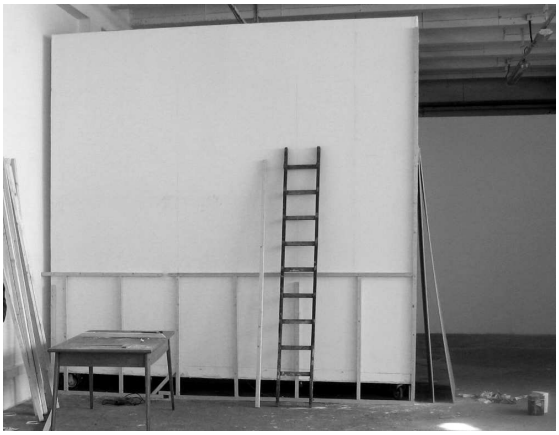

Figure 2 : Echafaudage et matériel pour préparer la fabrication de l'œuvre directement sur la cimaise.
Photographie prise le mardi 26 février 2008, trois jours avant le vernissage.

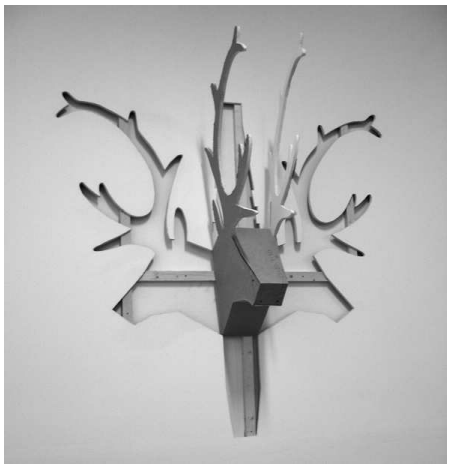

Figure 3 : Œuvre installée sur la cimaise. Photographie prise le vendredi 29 février 2008, quelques heures avant le vernissage de l'exposition.
Dimensions approximatives : 1,50 x 1,30 x 1,20 m.

L'exemple de cet artiste permet en effet de montrer que l'incertitude sur le statut des œuvres en tant qu'accomplissement abouti d'un processus de travail n'a pas été levée pour faire l'objet d'une mise en exposition. C'est bien l'artiste qui a, jusqu'au dernier moment, été seul souverain dans les décisions opérées à chaque étape des œuvres, et dans le choix d'attribuer une « fonction opérale » à tel projet plutôt qu'à tel autre. Ainsi, il ne nous semble pas pertinent de considérer les expressions telles que « *les artistes s'exposent* », « *Starter donne carte blanche à* », « *Ceux-ci investissent ensemble les espaces d'exposition comme une extension de leurs ateliers* », comme les indices d'un discours factice qui masquerait les jeux réels de négociation et d'imposition de point de vue. Il nous semble plus pertinent de considérer qu'ils sont les seuls disponibles, dès lors que l'antériorité d'un discours sur l'exposition est rendue impossible. Si la mise en forme de l'exposition suppose que la conception des œuvres et la construction du discours expographique sur elles soient en quelque sorte simultanées, échafaudées en parallèle, alors la volonté de décrire les œuvres en inscrivant par exemple chacune dans un courant stylistique ou l'ensemble dans une unité thématique perd ses conditions de possibilité. On comprend ainsi que l'idée, émise un mois plus tôt dans la seconde version de l'annonce (b), de consacrer un paragraphe à « un descriptif de quelques pièces » soit finalement abandonnée. Puisque l'exposition se fonde sur le maintien de l'indécidabilité sur ce qui sera produit, et sur ce qui sera montré de cette production, la structure a suspendu la

promesse conventionnelle de l'exposition d'art contemporain, mais a fait de cette suspension elle-même la promesse de l'exposition de résidents.

À un mois de l'exposition, la directrice se trouve ainsi, au moment de rédiger l'annonce de la *newsletter*, dans une situation inconfortable. Elle dispose certes d'artistes en situation de travail et désireux de montrer leurs productions, d'un espace de 300 m^2 prêt à accueillir une exposition, d'une équipe de techniciens et de régisseurs employés permanents de la *Manufacture* pour l'accrochage, etc. Mais elle est dans le même temps incapable de prédire la forme de ce qui sera montré et donc le discours permettant de valoriser un ensemble d'objets dont les artistes n'ont eux-mêmes qu'une idée très vague. La directrice, ne pouvant pas ne pas faire de discours sur cette exposition, et de ne pas faire de cette exposition un discours, choisit donc de développer l'exposition autour d'une promesse spécifique : montrer le résultat des recherches en cours.

Pour autant, la promesse d'un contact immédiat, direct, entre le public et le travail d'atelier est un leurre. Car il y a bien un geste de sélection et de mise en espace des objets qui les dote d'une « fonction opérale » transformant un état temporairement stabilisé d'un processus de travail en œuvre arrachée à cette continuité pour se constituer en élément d'un discours. La particularité des expositions de résidents, comme notre observation nous a permis de le montrer, tient à ce que ce procès de représentation est le fait des artistes eux-mêmes. Les responsables de la structure ont cherché au maximum à laisser aux artistes la responsabilité des deux gestes de sélection et de mise en espace. Le discours de *Starter* en tant que producteur d'exposition a donc consisté à produire un autre geste, celui de manifester la délégation de ces deux gestes aux artistes eux-mêmes. L'acte de langage pourrait être ainsi paraphrasé : nous exposons des artistes qui exposent tout ou partie de leur travail qu'ils considèrent comme des œuvres dignes d'être contemplées. Il n'y a pas absence d'énonciation de la part de *Starter*, mais effacement.

Conclusion du chapitre 5 :
Un principe de discontinuité communicationnelle

Les cinq dispositifs d'accueil en résidence analysés s'appuient donc de façon prototypique sur le maintien d'une indétermination quant au devenir des œuvres et à leur éventuelle exposition. D'une façon générale, nous pourrions définir l'ensemble des pratiques décrites, à la suite de J. Davallon et Y. Jeanneret, comme vérifiant un principe de *discontinuité* (Davallon, Jeanneret, 2003).

Il y a bien discontinuité tout d'abord dans l'opération de mise à distance des intentions de l'artiste : les entretiens avec les responsables montrent qu'ils ne cherchent pas savoir ce que l'artiste compte réellement faire, et qu'ils ne s'engagent pas sur l'exposition de ses réalisations. Les structures construisent ainsi leur programmation dans une autonomie relative vis à vis du travail produit par les artistes accueillis en résidence. C'est à ce prix que ces structures peuvent, au fil des ans, garantir à leur discours d'exposition ses conditions de possibilité (le « *commissariat responsable* »). C'est donc, en premier lieu, une façon de se dérober à l'obligation de reconnaître et légitimer le talent des artistes sélectionnés, quelle que soit la qualité des productions réalisées.

Mais c'est également un principe de discontinuité, nous l'avons vu avec l'étude monographique, qui permet de décrire le principe selon lequel, lorsque le seuil supplémentaire d'expertise n'est pas disponible, les structures reconstruisent une possibilité de discours en inscrivant le procès de représentation dans un jeu de perspectives : leur discours consiste à représenter la délégation des gestes de sélection et de rassemblement aux artistes qui sont ainsi, pourrait-on dire, leur propre commissaire dans les expositions de résidents, et leur propre médiateur, dans les visites d'ateliers. Ce principe, repéré à propos des expositions de résidents et des visites d'ateliers, mériterait sans doute d'être éprouvé en le confrontant à d'autres dispositifs. Ainsi, *chacun dans son genre*, les « portes ouvertes » (*Ateliers Ville*), les « projections » (*Galerie Zoom*), le *« display »* (*Studio*) – de même que dans d'autres lieux, la *«* carte blanche *»*, le « *project room »* ou *«* l'espace expérimental *»* (Le Falher, 2006) – désignent sans doute autant de jeux sur les frontières et les contours du média exposition, qu'il s'agisse du rapport du public à l'œuvre, du commissaire à l'artiste, de l'atelier à l'espace d'exposition public, selon des formules plus ou moins idiosyncrasiques.

À titre exploratoire, en nous inscrivant dans les recherches menées autour de la notion d' « énonciation éditoriale » (Souchier, 2007), nous proposons de considérer que les quatre

structures ont en commun de ne situer leur propre énonciation que dans une temporalité seconde (à partir d'une expertise *a posteriori* du travail des résidents), ou dans les marges des dispositifs de représentation (avant et après la visite d'atelier, ou en laissant les artistes s'exposer *à la première personne*). La notion d'« énonciation curatoriale » (Gentès, 2003) semble donc convenir et suffire ici pour décrire le rôle second dans lequel ces responsables souhaitent inscrire leur intervention vis-à-vis du cours du travail artistique et son éventuel accès au statut d'œuvre. Même si de nombreux échanges émaillent les semaines ou les mois de résidence et ont nécessairement des échos dans le « dialogue interieur » (Becker, 1986) et les anticipations des artistes, l'usage de cette notion permet de rendre compte de la volonté de maintenir le rôle de commissaire en dehors du processus de création, jusqu'à préférer la position d'artiste-commissaire à celle de commissaire-auteur. L'énonciation curatoriale recouperait ainsi l'ensemble des interventions qui « "nourissent" une œuvre "de l'extérieur" », que M. Gauthier, cité par J. Glicenstein et en référence à G. Genette, nomme le « para-opéral » ou le « péri-opéral » (Glicenstein, 2009 : 111). Cette définition pourrait paraître pour l'heure superflue, mais sa fixation à titre provisoire nous sera ultérieurement utile pour marquer l'écart de ces pratiques avec les gestes énonciatifs que nous allons à présent analyser, qui contredisent et débordent largement cette retenue, mettant plutôt en évidence de la part des experts et des commissaires, une intervention directe sur le processus de travail de l'artiste des prémisses de l'œuvre jusqu'à sa version définitive.

Chapitre 6 :
Projeter l'issue du travail

Dans le chapitre qui suit, nous avons rassemblé deux structures qui ne fonctionnent pas selon un telle logique de discontinuité. Les deux cas reposent sur un principe de réduction de l'incertitude en amont de l'accueil en résidence, en préparant une relation de coopération avec les artistes autour d'un projet, et en s'engageant à soutenir l'artiste dans la réalisation complète de ce projet.

Le projet est donc l'opérateur d'une réduction de l'incertitude en amont de l'œuvre, en même temps qu'un support d'engagement de la structure auprès de l'artiste. La logique s'inverse donc *a priori* par rapport au fonctionnement étudié ci-dessus. Mais dès lors que nous avons vu l'intérêt stratégique pour une structure intégrée au monde de l'art contemporain de tenir à distance le projet de l'artiste dont l'issue pourrait ne pas la satisfaire, ces cas nous permettent de comprendre comment l'engagement en amont à prendre en charge le projet peut être amorti par des garanties, dès lors qu'un stade intermédiaire, *a posteriori*, ne peut être réalisé. Ces deux études nous permettront de montrer que, loin de signifier une transparence entre projet individuel et collectif, le projet constitue un support qui permet certes de réduire l'incertitude mais qui est aussi l'objet de jeux d'interprétations permettant aux responsables de la structure d'accueil de se ménager, au risque de contredire les intentions initiales des artistes, des marges de manœuvres ouvrant les projets à une négociation. Loin de se limiter à une énonciation limitée au paratexte, le rôle que ces responsables s'autorisent dans la définition du cours et de l'issue de l'œuvre permet de mettre en lumière, plus qu'ailleurs, la dimension polyphonique de ces œuvres réalisées sur la base d'un projet. Ces deux cas sont trop différents, et ils reposent sur une idiosyncrasie organisationnelle. C'est pourquoi nous les étudierons au cas par cas, par une observation des décisions de chaque structure, en tentant cependant de mettre en évidence quelques régularités de ce mode de fonctionnement.

I. Un projet à sélectionner : observation d'une réunion de jury

Le premier exemple de structure d'accueil en résidence n'appliquant pas le principe de discontinuité est une galerie associative que nous avons nommée *Book*. Elle est située à l'arrière d'une petite librairie spécialisée en littérature contemporaine et en livres d'art, les deux vocations du lieu ayant été conçues ensemble par la libraire et le galeriste. La galerie est gérée de façon autonome, sous une forme associative, par un collectif d'artistes tous issus de l'École des Beaux-arts de Marseille. Depuis sa création en 2005, plus de vingt expositions ont été organisées de façon régulière. Ces expositions présentent les œuvres d'artistes souvent jeunes, encore situés dans leurs premières années de reconnaissance, invités directement par l'artiste galeriste (Guillaume).

Depuis 2007, le mois de septembre est consacré à l'exposition d'une œuvre réalisée *in situ*, pendant une période de résidence de dix jours qui a lieu fin août. L'ensemble de ce programme est intitulé *Le Labo*. Un artiste est donc sélectionné sur la base d'un appel à candidature, afin de créer une œuvre spécifique (appelée œuvre « *in situ* » dans la version française de l'appel et « *in residence* » dans la version anglaise). Nous avons pu observer le processus de sélection, basé sur la réunion d'un jury, lors de la troisième édition du « *Labo* ». Le processus de sélection est le même chaque année. L'appel à candidature (annexe III, 7) est envoyé au début du mois de mai sur une sélection très large de sites *Internet* supposés consultés par des artistes et des architectes de France et au niveau international. Aux alentour du 1er juillet, l'artiste directeur de la galerie, Guillaume, réunit les nouveaux membres du jury qui sélectionne les artistes sur la base de leur dossier de candidature. L'artiste lauréat a ensuite dix jours, fin août, pour installer son œuvre qui sera ensuite exposée un mois. La réunion du comité de sélection constitue donc le moment clé de réduction de l'incertitude puisque le contenu de l'exposition est déterminé par avance par le contenu du projet sélectionné. Nous avons donc choisi de procéder à l'observation de ce temps d'expertise, en amont de l'accueil en résidence, afin de comprendre la façon dont est géré l'écart entre la forme de l'œuvre potentielle, représentée dans les documents rédigés par l'artiste, et la forme finale que la galerie s'engage par avance à faire advenir et à consacrer par une exposition.

En effet, une telle configuration faisant dépendre le contenu d'une exposition à venir sur un projet rédigé par avance repose sur un paradoxe : il y a une continuité nécessaire entre le projet qui sera sélectionné et l'œuvre qui sera consacrée par sa mise en exposition.

Mais dans le même temps, cette continuité ne signifie pas qu'il existerait, en soi, une « identité opérale » (Genette, 1994) parfaite entre l'œuvre telle qu'elle est prévisualisée dans le document prospectif et l'œuvre telle qu'elle sera exhibée dans sa version définitive. En effet, à partir des textes, des photographies, des dessins, du matériel vidéo et sonore, etc., l'ensemble pluri-sémiotique de chaque dossier constitue un support d'évaluation très complexe, qui mêle différents niveaux de lecture, différents jeux entre réel et fictif, passé et futur, que chaque expert-interprète peut tisser selon une infinité de combinaisons. C'est donc au travail d'interprétation des experts que revient le pouvoir de *faire dire* aux projets quelle est l'œuvre définitive dont ils sont à la fois l'état préparatoire (relation indicielle), la représentation par anticipation (relation icônique) et le *script* (relation symbolique). La réussite du dispositif de la commission nécessite donc que ses membres s'accordent sur un principe minimum qui fixe des règles ou des limites à ces jeux d'interprétations. Ce sont ces conventions émergeant et évoluant au cours des débats que nous cherchons à repérer, afin de comprendre jusqu'où l'incertitude sur l'issue finale du travail peut être maîtrisée par avance par ce travail interprétatif.

Dans un premier temps, nous procédons à l'analyse du document d'appel à candidature pour repérer les prescriptions explicites adressées aux artistes, puis l'analyse des attentes implicites du galeriste, telles qu'elles émergent au cours du premier écrémage des dossiers. Dans un second temps nous examinons les débats, lors du jury de sélection, autour des derniers dossiers mis en concurrence[88] afin de repérer les éventuelles visées pragmatiques des interprétations, selon qu'elles cherchent ou non à prévoir une intervention du galeriste sur le contenu du projet proposé. Lors de cette observation, le jury comprenait sept personnes : ce directeur, la responsable de la librairie où la galerie est située (Noémie), l'employé de la librairie (Justin), un jeune artiste plasticien reconnu sur la scène marseillaise de l'art contemporain (Romain), un architecte scénographe de théâtre (Alain), une artiste plasticienne expérimentée, alors pensionnaire à la Villa Médicis (Corinne) et la sous-directrice d'une importante galerie privée d'art contemporain de la région PACA (Marie). Tous font partie du réseau de connaissances, plus ou moins proche, de Guillaume. Cette analyse se construit en trois temps, qui

[88] Lors de ce jury, nous avons joué le rôle d'observateur et obtenu l'accord des participants pour enregistrer la totalité des échanges. Ces échanges ont été retranscrits, et de nombreux extraits sont cités dans le cours de l'analyse. Néanmoins, nous avons renoncé à reproduire cette transcription en annexes, car la linéarité des discussions mettait en péril l'anonymat des artistes et la confidentialité des décisions du jury (la description des projets par les commentateurs permettait trop clairement de deviner l'identité des artistes candidats, dont certains font partie du cercle proche de la galerie).

représentent les trois dernières séquences de la réunion : le respect des règles du jeu de départ, visant à restreindre toute modification substantielle du projet ; les tentatives de contournement de ces règles, visant à obtenir un résultat final plus satisfaisant que les projets examinés ; enfin, le choix du débordement de ces règles, visant à préparer le projet lauréat à des modifications importantes.

1. Le cahier des charges

1.1. Les critères explicites

L'ensemble des informations précadrant la situation de partenariat est rassemblée dans un document de six pages très normalisé - l'appel n'a subi aucune modification en trois ans - porteur d'une forme très aboutie d'intervention programmatique en amont même de la sélection et du temps de présence de l'artiste.

Le première caractéristique de ce dispositif d'accueil en résidence est sa temporalité relativement courte. Entre le choix de l'artiste, sur dossier de candidature, et le vernissage de l'exposition, deux mois et demi seulement s'écoulent. Quant au temps de résidence précédant l'exposition, comprenant l'hébergement et le couvert, il n'excède pas dix jours. Voici le planning de ce programme d'activité tel qu'il est formulé sur l'appel à candidature de 2009 (annexe III, 7) :

« 15/04/2009 Diffusion de l'appel

15/06/2009 Date limite de réception des dossiers

30/06/2009 Sélection du candidat

31/08 > 09/09/2009 Montage

Mercredi 09/09/2009 Vernissage

10/09 > 10/10/2009 Exposition »

La seconde caractéristique du dispositif est sa forte dimension programmatique en amont de la sélection des artistes. Les délais et la prédétermination d'un résultat ne sont en effet pas les seuls éléments de cadrage de la situation à venir portés à la connaissance des artistes potentiellement candidats. Tout d'abord, le type d'œuvre escompté fait partie des contraintes de départ :

« Le Labo est une proposition faite à un artiste ou architecte d'investir le lieu dans sa globalité avec des moyens de production conséquents pour réaliser un projet in-situ. Le projet portera sur l'ensemble de la librairie. L'artiste aura la possibilité d'intervenir sur l'intégralité du lieu ou de concentrer son projet sur un ou plusieurs sous-espaces (cabane, jardin, véranda, librairie). Le candidat devra définir un espace d'investigation, penser le projet de façon architecturale et contextuelle, tout en prenant en compte l'activité du lieu (praticabilité de l'espace librairie, sécurité du public). » (annexe III, 7).

L'inscription de « *l'in situ* » dans le programme de l'œuvre peut se comprendre de deux façons. Dans un sens restreint, l'œuvre *in-situ* correspond à un genre ou un style de pratique artistique qui, au même titre que le *land art*, a eu pour vocation, dans les années soixante-dix, de perturber les lieux institués de monstration de l'art. Mais dans le cas qui nous occupe, c'est dans un sens plus large qu'il faut comprendre cette notion, comme l'adaptation de l'œuvre à son lieu de monstration. Le recours à cette notion valorise et prescrit une qualité déterminante mais floue de l'œuvre (son adaptabilité), qui doit être planifiée par les candidats, car elle constituera un critère de sélection du jury. Dans les mots de G. Genette, nous pourrions dire de l'œuvre attendue que son « immanence pure » et sa « manifestation seule » doivent entretenir en fait un lien de codétermination tel qu'ils ne puisse être considérés séparément (Genette, 1994 : 106).

L'accent mis sur cette dimension, est renforcé par la présence, dans l'appel à candidature, d'un « *descriptif technique du lieu* » qui comporte une représentation graphique de l'espace (plan et coupe), réalisée par ordinateur. Cette représentation, très rare dans l'ensemble des appels que nous avons pu consulter, inscrit ce document dans les normes en vigueur au sein du métier d'architecte, à qui l'appel est également destiné. Cet élément graphique est complété par cinq photographies se référant aux espaces susceptibles d'être *« investis »* par l'artiste : la librairie, la véranda (habituellement dédiée aux expositions) et la cour intérieure.

Enfin, un texte conséquent décrit les critères de sélection (« Originalité du projet, qualité de l'intervention dans le lieu, intégration à l'architecture existante, respect des contraintes liées à l'activité…. »), la sélection par une commission de professionnels, le budget de production (2000 euros, frais de voyage et d'hébergement, mise à disposition d'un « assistant technique ») et les informations relatives à la constitution du dossier de candidature. À ce sujet, outre les documents rétrospectifs requis (CV, dossier artistique), le document prospectif de l'artiste est préformaté à partir de trois ensembles de documents :

« Un texte décrivant votre projet (problématique, matériaux, espace…).

Tout visuel pouvant illustrer votre projet.

Une proposition de budget »

Le projet de l'artiste est donc encadré par un réseau de prescriptions. Non seulement l'artiste est soumis à une contrainte de résultat, pour une date précise, selon un format d'exposition prédéterminé, mais encore le temps de montage de l'œuvre sur place (dix jours), de préparation en cas de sélection (moins de deux mois) et les contraintes d'anticipation sur le résultat imposé pour sa sélection (dont un budget), impliquent de la part de l'artiste de parvenir à un état de conceptualisation de l'œuvre très avancé en amont même de son éventuelle sélection. Nous pouvons donc observer de façon nette une double opposition avec le réglage opéré selon le principe de discontinuité étudié précédemment : la prédictibilité de l'œuvre à venir et la garantie de sa mise en exposition sont les fondements de la relation à venir.

Une seule clause présente dans l'appel atténue toutefois cette norme de prédétermination de l'œuvre. Le texte de l'appel stipule en effet la mention suivante :

> *« NB : Aucune des informations mentionnées par les artistes ne sera considérée comme définitive, elles permettront néanmoins au jury de comprendre comment envisager chaque projet et d'évaluer s'il peut être réalisé aux vues du budget et de nos capacités. »*

Cette remarque peut être interprétée comme une forme de codification de l'indétermination, affaiblissant le lien contractuel entre la forme objectivée de l'intention de l'artiste (le projet) et l'œuvre dans sa version définitive. Néanmoins – et cette nuance nous le verrons est déterminante – la marge de modification renvoie ici davantage à la responsabilité du jury et du galeriste qu'aux choix de l'artiste.

Ce mode d'organisation sur projet est particulièrement intéressant à analyser parce qu'il fait porter toute la charge de la définition de la programmation artistique de la galerie sur le temps de la sélection de l'artiste. En effet, si le choix de cette procédure de recrutement contraint fortement la pratique de l'artiste, elle contraint aussi la pratique du galeriste qui ne dispose que d'une marge réduite d'intervention sur le résultat qu'il devra exposer dans le cadre de sa programmation. Dès lors que l'artiste a été sélectionné par le jury, l'exposition de son projet devient inévitable. La galerie ne peut revenir sur sa réalisation et sa publicisation à la date convenue. D'autre part, le temps qui sépare la décision du jury de l'exposition, ne laisse pas place à une évolution majeure ou à un

mûrissement du projet. Contrairement aux cinq structures étudiées précédemment, qui pouvaient laisser passer plusieurs mois voire plusieurs années entre la sélection de l'artiste en résidence et la décision de l'exposer, le directeur de *Book* ne dispose d'aucun palier intermédiaire d'expertise au-delà de la réunion du jury.

L'appel à résidence est alors assimilable à un appel à projet pour une commande d'œuvre (Moulin, 1992, Champy, 1998). D'ailleurs, si l'appel est diffusé en 2007 et 2008 dans la rubrique « *résidence* » du site *pourinfos.org*, nous ne le retrouvons l'année suivante que dans les rubriques « *appels à projet* » de ce site, comme si cette dimension fortement finalisée de l'accueil contrevenait aux attentes supposées de ce qui serait le *genre* de l'appel à résidence. Cette spécificité rend ce cas d'autant plus pertinent pour notre analyse, que la décision de la structure est très spécifiquement resserrée autour de la proposition des artistes. Ce dispositif d'accueil contredit le principe montré dans le chapitre précédent, selon lequel les structures opèrent une discontinuité entre la sélection pour la résidence et la sélection pour l'exposition, qui ménage tout à la fois l'indétermination et l'œuvre et un seuil intermédiaire d'expertise. Nous pouvons alors faire l'hypothèse que ce dispositif de sélection des artistes est aussi celui où la tension produite par l'incertitude quant au résultat à venir est la plus forte.

1.2. Les critères implicites

La réunion du jury est fixée un mercredi soir dans les locaux de la galerie à 19h, heure de fermeture de la librairie. Ce sont soixante-cinq dossiers qui sont parvenus cette année-là à la galerie, ce nombre étant sensiblement inchangé d'une année sur l'autre. Pour préparer la phase d'observation de cette commission et interroger le directeur sur ses critères de sélection, nous avons obtenu un entretien avec Guillaume à 14h le même jour. Ce que nous avions envisagé comme un entretien semi-directif assez général sur les procédures de sélection de la galerie, est devenu rapidement un terrain d'observation très riche, dans la mesure où Guillaume n'a pas eu le temps de présélectionner les dossiers qui devaient être soumis au jury. Il se propose donc de le faire devant nous. Cette présélection dure 2 heures 30 minutes, et l'ensemble de ses commentaires (il a accepté de les faire à voix haute) est enregistré[89].

[89] Pour les raisons évoquées dans la précédente note de bas de page, la retranscription de ces commentaires ne sera pas reproduite en annexe.

Cette séquence préalable d'observation participante permet de mettre en lumière les attentes implicites du galeriste, non formulées dans l'appel à candidature. Au fur et à mesure de la consultation des dossiers, les arguments énoncés par Guillaume, même s'il ne cherche pas à construire une justification au-delà du cadre interindividuel qui nous réunit, définissent les qualités majeures attendus des projets.

La présélection (comme la réunion du jury qui suivra) a lieu dans l'arrière-cour de la galerie-librairie. Nous réunissons deux tables et quelques chaises, et posons au sol le carton contenant tous les dossiers reçus. Une première pile de dossiers en est extraite et posée sur la table, devant le directeur qui les ouvre un par un. Notre rôle consiste à prendre note et à lister les choix de Guillaume, en faisant deux tas de dossiers : les présélectionnés et les disqualifiés. Notre propre ordinateur portable est posé sur la table et mis en marche pour visualiser les CD Rom ou DVD parfois joints aux dossiers.

Les dossiers sont tirés au hasard, sans qu'un ordre ou qu'un *modus operandi* soit prédéfini. Le principe de fonctionnement de la présélection, comme les critères de disqualification des dossiers, sont énoncés progressivement, au fil des dossiers : les premiers cas sont ainsi utilisés pour déterminer quelques grands principes. Après un premier dossier que Guillaume lit seul et qu'il écarte rapidement, nous consultons ensemble, un par un, les dossiers posés sur la table.

Comme nous l'avions observé dans l'appel, c'est le principe de l'*in situ* qui procure l'essentiel des critères de qualification ou d'exclusion des dossiers et qui dessine un premier espace de tension. Tout d'abord, l'œuvre doit se distribuer dans l'espace, en utilisant les spécificités du lieu. Ce critère permet d'éliminer les projets constitués de plusieurs pièces, mais restant trop classiques dans leur accrochage ou leur installation, parmi lesquels figure le premier dossier consulté :

> *« Euh en fait déjà on évite ben on enlève le décoratif et là clairement ça a l'air très décoratif ».*

Il permet d'autre part d'exclure les projets ayant déjà été réalisés par l'artiste dans le passé, sous une forme trop proche :

> *« Y'a ça aussi qu'est un peu en fait sur le principe si c'est pour ramener une œuvre qu'est déjà faite et la placer ici, c'est pas Le Labo quoi, donc en général euh c'est pas disqualifié, mais quand c'est déjà… on les garde pas quoi »*

Mais à l'inverse, la pertinence de l'*in situ* s'arrête là où la fonctionnalité du lieu en tant que librairie commence. Un premier projet évoquant une *« invasion des étagères par les journaux »*, est ainsi disqualifié :

> *« Après c'est le principe qu'on demande, de, d'utiliser tout le lieu pendant un mois puisque c'est quand même le but c'est que ce soit le plus radical et plus investi qu'une expo classique, mais ouais, c'est ça, vu sa maquette, tu vas nager dans les journaux, ça semble un peu difficilement réalisable. … Ouais pas simple hein. »*

Le même argument permettra de disqualifier un autre projet, poussant lui aussi trop loin l'injonction d'être toujours *« plus radical et plus investi »* :

> *« Ah oui elle veut créer, oh là là c'est hyper compliqué, elle veut créer une fausse chambre dans le labyrinthe des étagères, un truc planqué sur le principe du journal d'Anne Franck… Tu vois puis elle remets des photos de sa chambre par rapport à Anne Franck et bla bla bli et bla bla bla, pfff. Tu vois c'est un peu, c'est in situ euh mais bon c'est mauvais, non mais en terme pratique ça l'est pas du tout quoi, c'est surtout ça, elle est disqualifiée par manque de pratique. »*

Cette disqualification rejoint le principe énoncé dans l'appel à candidature enjoignant l'artiste à « *investir le lieu dans sa globalité* » tout en respectant la fonctionnalité de l'espace librairie.

Mais d'autres injonctions, non explicitées dans l'appel, peuvent également être repérées dans cette première phase de présélection. La plus inattendue est le rejet des projets prenant, de façon littérale pourrait-on dire, la spécificité de l'activité de librairie comme une thématique. Ainsi, le commentaire de Guillaume à propos de deux des nombreux dossiers s'appuyant sur des références littéraires :

> *« Ouais pour beaucoup, on est dans la référence littéraire directe, ça ça arrive très souvent » (...) « Y'a un peu trop d'artistes qui se prennent la tête avec les mots ».*

Un critère implicite suppose la prise de recul, la distanciation, ce qui implique en l'occurrence de ne surtout pas prendre l'identité intellectuelle du lieu au pied de la lettre. Deux caractéristiques citées de façon récurrentes semblent ainsi permettre de vérifier cette distance, typique d'une posture d'art contemporain, entre humour et détournement :

> *« Ah mais c'est ça qui manque, il manque vraiment de l'humour quoi dans tous les dossiers, c'est vraiment terrible tout le monde se prend méga au sérieux quand même »*

« Ouais c'est pas mal, sur le principe d'économie y'en a pas beaucoup et comme le détournement artistique de l'économique c'est pas mal… Non mais c'est bien c'est bien un peu un trouble-fête »

En plus d'être radicales mais pratiques, contextualisées mais sans tomber dans le littéraire, les œuvres doivent être transgressives ou humoristiques, deux critères qui ne sont pas énoncés dans l'appel à résidence. Enfin, les derniers modes d'exclusion des projets disqualifient les projets par leur manque de radicalité :

« Non, c'est trop propre, on peut pas prendre. Trop propre, après le [projet de l'année précédente] on peut pas se renier » (...). Pfff Oh ce petit côté catho bien pensant ça va vite m'énerver »

Le critère de radicalité pourrait paraître très flou mais nous verrons que, sous différentes variantes, il constitue certainement le principe d'évaluation décisif et omniprésent dans les échanges, alors qu'il n'apparaît pas dans l'appel à candidature.

Finalement, la présélection de l'après-midi aura permis à Guillaume d'opérer une première réduction drastique des dossiers (de 65 à 18). Cette première phase nous a permis de faire apparaître les principes normatifs qui contraignent (ou auraient dû contraindre) la constitution des projets et qui seront autant de balises autour desquelles les commentaires pourront s'articuler.

2. Fixer et respecter des règles du jeu interprétatif

La réunion du jury dure trois heures. Les deux premières heures sont consacrées à un premier tri des dix-huit dossiers. Le jury étant informé de notre position d'observateur, il nous est demandé de faire office de secrétaire, en inscrivant sur une feuille le nom des dossiers, afin de barrer les premiers exclus et de lister les dossiers retenus, en les plaçant dans une pile spécifique. Chacun des sept membres du jury consulte l'ensemble des dossiers. À l'issue de la consultation, chacun se prononce sur les dossiers qu'il souhaite retenir, et ceux qui doivent être définitivement exclus. Au bout des deux heures, cinq dossiers sont retenus, et c'est autour d'eux que se concentre le débat.

La dernière heure de la réunion peut se diviser en deux phases. Une première phase consiste à discuter des cinq projets, en les disqualifiant les uns après les autres. La seconde phase consiste à réévaluer un dossier qui avait d'emblée été écarté en raison de son décalage par rapport au dispositif du *Labo*. Le jury va finalement construire un consensus sur ce projet et discuter des conditions à mettre en place pour lui permettre de se réaliser dans le cadre préétabli.

Notre analyse ne porte que sur cette dernière heure de discussion portant d'abord sur cinq dossiers, puis sur un sixième, réhabilité et finalement lauréat. L'analyse des échanges autour des cinq dossiers nous permettra de mettre en évidence d'abord les règles du jeu interprétatif servant de repère commun (dans cette partie), puis les tentatives de contournement de ces règles (partie 3). Enfin, l'analyse du dossier réhabilité et des commentaires qui s'y rapportent, nous permettra de montrer (partie 4) que la sélection finale présuppose un infléchissement important du projet retenu, s'écartant donc largement les premières règles fixées.

2.1. Des règles souples

La règle essentielle de ce jeu d'interprétation peut d'abord être repérée dans l'appel à candidature lui-même. Nous avons vu en effet qu'il y était précisé aux candidats qu' « *aucune des informations mentionnées par les artistes ne sera considérée comme définitive* », afin de permettre à la galerie de réajuster le projet en fonction de son budget et de ses moyens. Il s'agit là pour la structure de se donner la capacité et le droit de renégocier certains aspects du projet une fois réalisé. Ce principe est également affirmé dans le cours des échanges par la libraire qui rappelle aux membres du jury que le temps d'installation de l'œuvre offre une possibilité d'adaptation des projets :

> *N : Mais de toute façon le principe c'est que comme ils ont quand même un temps d'installation, c'est aussi qu'ils voient enfin on s'est rendu compte que ce soit pour le [nom de l'œuvre choisie l'année dernière] ou que ce soit pour [l'artiste choisi lors de la première session], sur place avec toi [elle s'adresse à Guillaume] les choses se modifient,…*
>
> *G : En fait ils ont dix jours d'instal' et dans les dix jours il y a la machine qui se met en route.*
>
> *N : …et du coup donc ils ont le temps de*
>
> *G : Oui le projet mûrit.*
>
> *N : …voilà ils repèrent le lieu, ils voient ce qui est faisable ».*

Ce rappel signale donc que les projets ne sont pas « gravés dans le marbre », et doivent donc être lus en ayant à l'esprit qu'ils sont susceptibles d'aboutir à une version définitive modifiée. Néanmoins, la mention de la possible intervention du galeriste (*« sur place avec toi »*) est restreinte aux dix jours de montage et ménage l'auctorialité de l'artiste en faisant de lui le seul responsable des modifications : *« la machine qui se met en route »*, *« le projet mûrit »*, *« ils voient ce qui est faisable »*. En d'autres termes, cette formulation consiste à faire

comme si les œuvres se perfectionnaient d'elles-mêmes, sans qu'une intervention de la part du galeriste ne soit reconnue comme telle.

Entre l'énoncé figurant sur l'appel à candidature et ce rôle final du galeriste, en apparence « paratextuel » mais qui semble pouvoir s'opposer en fait à l'« intention auctoriale » (Genette, 1994), il semble donc que nous pouvons décrire la règle principale que se fixe cette commission : l'interprétation des projets en vue de leur évaluation doit prendre en compte la possibilité d'en modifier un aspect si, et seulement si, cette modification ne se donne pas à voir comme une intervention sur l'*identité* de l'œuvre, mais peut simplement être interprétée comme un prolongement du projet *en lui-même*. Cette marge de négociation, relativement restreinte, autorise donc le jury à accorder le « bénéfice du flou » aux projets qui, quoique n'étant pas entièrement satisfaisants, manifesteraient une marge de perfectibilité. Il s'agit donc, pour les membres du jury souhaitant défendre un projet, d'y faire reconnaître l'existence d'une ouverture à l'indétermination, qui leur permettra de s'améliorer au contact de la réalité, dans les dernières phases d'installation.

Ce principe aurait été plus complexe à repérer si un dossier avait fait l'unanimité, en répondant parfaitement aux attentes de la galerie. Mais cette séance ne permet pas de trouver cette « perle rare », et le jury doit débattre longuement pour parvenir à trouver une solution de compromis. Ainsi, tandis qu'aucun des cinq projets restants ne convainc immédiatement les membres de la commission, Guillaume généralise sa critique d'un projet d'œuvre réalisée en carton à propos de l'ensemble des dossiers consultés :

> *« Ça chamboule rien t'as un peu des trucs accrochés au mur mais y'a pas… (…) Tout est propre, et encore si c'est propre parce que c'est voulu en carton… C'est trop gentil c'est un peu le problème de la session là c'est que ça manque de trucs qui envoient et qui, euh qui nous déstabilisent, enfin je sais pas qui nous étonne quoi voilà »*

Dès lors qu'aucun projet n'est jugé suffisamment bon pour obtenir un consensus, la défense de l'un ou l'autre des projets par un membre du jury supposera de sa part qu'il parvienne à affaiblir les aspects donnant prise aux critiques en montrant qu'ils peuvent en fait être améliorés. Nous éclairons ce principe dans l'analyse qui suit, à propos du projet *« scotch »*, l'un des plus commentés, puis du projet *« moustiquaire »*. L'enjeu des débats consiste alors moins en une discussion érudite sur les critères d'excellence de l'art contemporain, qu'en un « jeu d'imagination » dont la règle consiste à actualiser dans le complexe sémiotique de chaque dossier les indices d'une ouverture à l'indétermination.

2.2. Faire preuve d'imagination

Le projet *« scotch »* désigne la proposition faite par deux artistes de placer sur toute la surface de la librairie-galerie des bandes de scotch marquant le plan des différentes pièces et meubles de leur propre appartement, et inscrivant au mur ou au sol le nom des différentes pièces ou objets délimitant leur espace d'habitation. Dans l'échange qui suit, Guillaume critique le fait que le parcours du scotch respecte le tracé des parois de la librairie et ne se situe donc pas en rupture avec l'espace existant. La membre du jury, Corinne, qui souhaite soutenir ce projet a donc pour tâche d'affaiblir la relation iconique entre les lignes dessinées sur le projet et les contours de l'œuvre telle qu'elle serait réalisée :

> *« G : c'est très contraint par l'espace existant, là elles font clairement le tour de la véranda, donc elles vont scotcher autour*
>
> *C : Oui mais elles ont mis un petit ajout dans leur projet que c'est quand même en fonction du lieu après…*
>
> *N : Oui ça elles le mettent quand même*
>
> *C : ...là c'est plutôt pour donner une image à mon avis une image papier sur le principe*
>
> *G : Oui en disant que ça correspond à telle surface grosso modo*
>
> *C : Elles posent un principe mais »*

Corinne, en s'appuyant sur l'interprétation suggérée par *« un petit ajout »* textuel, cherche à imposer une interprétation libre des indications fournies par les éléments graphiques. L'interprétation littérale de Guillaume (« *elles font clairement le tour de la véranda, donc elles vont scotcher autour* ») est donc disqualifiée au profit d'une interprétation plus flottante des indices, le tracé des lignes sur le projet n'anticipant qu'imparfaitement l'œuvre, et n'ayant une valeur qu'indicative (« *telle surface grosso modo* »). Marie utilise la même stratégie pour défendre un peu plus tard ce projet : Elle tente de montrer que ce qui est considéré comme le défaut du projet est à relativiser dès lors que l'on prend en compte la lecture prescrite par les artistes dans leur texte :

> *M : « Elles disent quand même là (elle lit) qu'elles décideront in situ comment transcrire leur concept par rapport à l'architecture existante.*
>
> *R : Ouais ben si c'est où mettre les fenêtres, où mettre la cuisine (rires)*
>
> *M : T'es con !*

R : Ben ouais mais bon que la cuisine soit là ou là c'est pareil »

La défense du projet consiste donc pour Marie à convaincre les autres membres de s'éloigner du sens fourni par les images en se fiant à « l'intention auctoriale » (Genette, 1994 : 223) que le texte d'accompagnement est supposé contenir. Mais dans ce cas, le potentiel d'adaptation repéré grâce au texte est immédiatement discrédité et minoré par le jeune artiste, Romain, de façon lapidaire, entraînant le rire de tous : les artistes auront beau modifier certaines caractéristiques de l'œuvre, sa valeur n'en sera pas grandie et ses défauts subsisteront.

Enfin, Alain, l'architecte, cherche à disqualifier le projet en montrant son inadaptation à l'espace proposé. Il demande tout d'abord à revoir les photos (« *fais tourner les photos* »), et finit par trouver dans ces documents la preuve que l'œuvre nécessite un espace que la librairie ne peut proposer :

A : « C'est vrai que y'a un truc sur euh, là [sur les images du dossier] ça marche parce que l'espace il est méga grand quoi, mais si t'as pas le recul pour voir le…

R : Ouais moi je pense que ça peut se noyer.

A : Ouais je suis pas sûr que tu… ou alors c'est tout au plafond quoi mais

C : Non mais là (…) après ça peut être la proportions du scotch ça peut être la taille, ça peut être la façon dont elles le gèrent. Là on est complètement en train d'imaginer quelque chose qu'elles ne proposent pas

A : Non mais par exemple là il y a marqué « lavabo » et à l'échelle du truc, en fait c'est un bout de scotch qui est comme ça quoi [il montre avec ses main une taille très réduite]… Après tu peux leur demander autrement mais encore une fois c'est une forme d'ingérence dans le projet. »

Corinne cherche à défendre le projet en montrant que les proportions sont également ouvertes à une gestion *in situ,* pendant le montage. Mais en s'appuyant sur des indices très précis issus du document fourni, et sur une projection dans l'espace réel de la galerie, les autres membres écartent la capacité du lieu à donner au projet l'envergure qu'il nécessite (« *ça peut se noyer* », « *ou alors c'est tout au plafond* »). La disqualification consiste à considérer ces signes comme univoques et ne permettant pas d'anticiper une amélioration sensible. C'est la fin de l'extrait qui rappelle la rigidité des conditions limites fixées au jury : dès lors que la solution la plus satisfaisante contredit le sens du projet, son application nécessite une intervention extérieure sur l'œuvre, de nature auctoriale, appelée ici « *ingérence* », qui ne fait *a priori* pas partie des compétences du jury.

Tout l'enjeu des interprétations consiste en d'autres termes à savoir si le projet peut être perfectible sans être dénaturé, ou si son amélioration suppose une intervention extérieure

directe du jury en contradiction avec l'indépendance de la tradition auctoriale. Or il est évident que ce ne sont que les interprétations qui construisent une telle frontière. Le jeu d'interprétation est donc décisif pour délimiter ce qui relève des « frontières de l'œuvre » au-delà desquelles l'interprétation suppose une intervention qui outrepasse les conditions-limites de la sélection.

2.3. Ne pas surinterpréter

Ce jeu sur les frontières est omniprésent tout au long des discussions, et va trouver à s'actualiser à propos d'un second projet, surnommé dans les échange « *la moustiquaire* ». Ce projet proposé par un autre duo d'artistes, consiste à installer une toile de moustiquaire suspendue à des montants en bois. Le projet envisage cette installation dans la cour extérieure, mais les membres de la commission souhaiteraient le voir appliqué également à l'intérieur de la librairie. Guillaume engage son argumentation en faveur de ce projet sur un principe d'interprétation virtuelle :

> *«G. : Y'a un vrai truc de développement possible, en fait où elles se contraignent à un espace machin…*
>
> *C : à un extérieur...*
>
> *G : alors qu'elle pourraient partir et travailler avec une structure hyper légère elles pourraient enfin tu vois, mais voilà c'est pareil j'extrapole à partir d'un projet qu'elles ont fait.*
>
> *C : Ce qu'on a tous fait en voyant leurs images !*
>
> *G : mais où elles pourraient en effet travailler sur l'étagère, partir euh...*
>
> *C : Oui, ça crée des espaces ça crée des nouveaux espaces, de la lumière, une autre transformation, c'est intéressant.*
>
> *G : Voilà c'est des tasseaux avec de la moustiquaire c'est hyper léger et euh »*

Nous voyons là ce qui pourrait être un mode de coordination possible. Il s'agirait pour les membres du jury, de considérer le projet étudié comme une première version qu'ils auraient la possibilité et l'autorité d'amender. En l'occurrence, les modifications introduites seraient d'autant plus faciles à inclure dans l'œuvre que le dispositif est techniquement simple (*« c'est hyper léger »*). Ce perfectionnement supposerait donc qu'une intervention soit menée dans le cours du processus de création, afin d'en corriger les défauts. Et tandis que les artistes « *se contraignent* » à un espace extérieur, l'expertise du

directeur, reposant sur la connaissance du lieu réel, permettrait de donner au projet toute sa force esthétique potentielle (« *ça crée des nouveaux espaces, de la lumière* »).

Mais ce principe suppose que les projets ne soient pas évalués comme des univers clos et déterminés, mais comme des pré-projets ouverts à la négociation. Le directeur reconnaît qu'en proposant ce développement, il « *extrapole à partir d'un projet* ». Or c'est très exactement ce que le dispositif mis en place ne permet pas, comme le lui rappelle l'une des membres :

> *« C : Ouais mais là là on projette*
>
> *G : On projette complètement.*
>
> *C : On projette d'après leur book, on essaie de tirer...*
>
> *G : Et en fait là-dedans, le plus, je sais pas, c'est quand même J. qui remporte la palme du plus flexible on va dire »*

« On projette », *« on essaie de tirer »* : ces expressions désignent dans une métaphore gestuelle un même principe consistant à construire une représentation idéalisée de l'œuvre potentielle, s'éloignant dans le même temps du projet proposé par les artistes. Plus encore, cette idéalisation est stigmatisée car s'appuyant non pas sur le projet mais sur le *« book »*, c'est-à-dire sur des images illustrant des projets antérieurs, entraînant alors une surinterprétation par extrapolation du projet, à partir d'éléments qu'il ne contient pas mais que les experts induisent de ce qui, à leurs yeux, est le style ou le potentiel des artistes.

Nous avons dans ce court extrait, un condensé des frontières de la responsabilité énonciative que le dispositif choisi impose aux membres de la commission. L'adaptation n'est envisageable que tant qu'elle n'est pas le fait de la commission, et qu'elle ne modifie pas les frontières de l'œuvre. C'est ainsi que l'on peut comprendre « *la palme du plus flexible* », qui révèle l'étrange qualité du projet : le meilleur projet sera celui qui ne sera pas trop déterminé par avance, et qui contiendra un potentiel d'altération. Le projet qui pourra, d'une certaine façon, être modifié dans sa lettre sans être modifié dans son esprit.

Mais au terme de ces échanges, le constat commence à s'imposer qu'aucun projet ne respecte le cahier des charges qui leur était plus ou moins explicitement assigné. Dans la partie qui suit, nous allons voir les différentes solutions envisagées pour résoudre ce problème, et qui vont consister à modifier les règles du jeu.

3. Envisager un contournement des règles du jeu

Le jury ayant fixé comme principe la norme de radicalité, se trouve devant un dilemme dès lors qu'aucun projet ne peut être qualifié de radical. C'est à Corinne, l'artiste reconnue, que revient la responsabilité de synthétiser de façon explicite le dilemme :

> *« De toute façon c'est ce que tu disais Y'a pas de projets radicaux donc après c'est plutôt la prise de position par rapport à cette absence de projet radicaux faut voir si jamais, parce que si c'est vraiment prendre par défaut, là moi, c'est vraiment des propositions par défaut, alors sinon il faut peut-être aussi penser différemment »*

Cette prise de position généralise un constat partagé par l'ensemble des membres de la commission, qui vont donc chercher à *« penser différemment »*. Trois formes d'alternatives sont envisagées, qui consistent à modifier les règles du jeu posées au départ avec les artistes afin de réintroduire des marges d'intervention sur l'œuvre qui sera finalement réalisée. Nous analysons chacune de ces formes successivement.

3.1. Pourquoi ne pas faire retoucher les projets ?

La première proposition est due à Guillaume. La modification consiste à sélectionner un projet, mais en demandant aux artistes lauréats de l'enrichir, de revoir leur copie et donc de ne pas se contenter de simples ajustements pendant l'installation de l'œuvre.

> *G : « Après y'a... Sinon il faut booster le scotch, il faut booster le couple à scotch en leur disant : lâchez-vous quoi vous êtes bien gentilles avec votre proposition mais...*
>
> *N : Ouais elle est pas assez… »*
>
> *La discussion s'organise alors autour de cette idée, chacun l'énonçant dans des termes relativement proches :*
>
> *C : « Le scotch, c'est bien le scotch, mais en leur disant d'aller plus loin ».*
>
> *R : « Ça c'est vraiment le cas, OK mais après faut quand même essayer de driver mais bon c'est délicat ».*

« Booster », *« [dire] d'aller plus loin »* et *« driver »* désignent un même principe qui consiste à intercaler une direction artistique entre le projet tel qu'il est énoncé et la réalisation de l'œuvre (de la même manière qu'un éditeur peut annoter les épreuves d'un écrivain avant d'en publier la version finale). Cette possibilité d'intervention n'étant pas prévue initialement, elle se voit logiquement disqualifiée, selon un principe démocratique :

C : « Ouais mais alors si tu le fais pour le scotch tu pourrais dire que tu le fais pour celles qui ont fait le plâtre et du son euh y'a quelque chose qui nous intéresse mais c'est pas ce que vous nous avez proposé, il faut penser en termes de lieu... du coup tu transformes un peu la chose, tu choisis un artiste plutôt pour lui dire on a choisi vous, mais pas votre projet, on aimerait bien faire quelque chose avec vous, tu vois c'est différent »

La logique est rigoureuse : dès lors que le règlement est modifié, et que l'on ne suppose plus que le projet soit livré « clé en main », alors d'autres projets doivent bénéficier de cette remise à plat, puisque pouvant être potentiellement enrichis par l'intervention de l'équipe de la galerie. Mais les autres membres de la commission refusent cette reconsidération générale, en distinguant le projet « scotch » au nom d'un seuil, d'un palier qualitatif qui autoriserait la commission à le traiter de manière non-démocratique :

M : « Sauf que le scotch ils ont déjà pensé…

R : Ouais c'est pas au même niveau le scotch ils avaient déjà fait une étape, ils l'ont déjà terminé tandis que le plâtre elle est restée au niveau zéro.

G : Oui et puis elles [le scotch] arrivent dans les dernières enfin tu vois là on discute sur trois projets et c'est plus le seul qu'on peut...

C : D'accord, OK »

Chacun reconnaît donc que le projet de ces deux artistes a suffisamment de qualités avant intervention extérieure pour que la contorsion des règles constitutives puisse ne s'appliquer qu'à elle. Le *« niveau »*, ou l' *« étape »* franchie par ce projet *« déjà terminé »* indique que l'écart avec ce qui serait une œuvre réussie est faible, et donc que le segment d'intervention de la galerie serait acceptable. Au contraire, les autres projets accusent un écart trop grand, une distance incompressible pour permettre l'intervention. Cette vision en terme de distance parcouru et à parcourir est pratique, puisqu'elle ne suppose pas de déviation, de bifurcation qui auraient trop nettement marqué l'ingérence de l'organisateur. Mais c'est cette même métaphore spatiale qui va aussi précipiter l'abandon de ce projet :

G : « Ben tu vois typiquement le coup de la délocalisation elle est bien tu vois si ils prenaient vraiment leur appartement, qu'ils le ramenaient ici, un vrai truc, avec le containers ils envoient le truc et puis...

C : Ouais mais c'est pas là-dedans qu'elles sont parties, là c'était plutôt de marquer au scotch et d'indiquer à la ligne cuisine avec des lettres.

G : Ouais je suis d'accord mais...

A : C'est là que c'est un tout petit peu dangereux de dire allez un peu plus loin parce t'es au bout déjà.

G : Oui c'est vrai t'as raison.

C : C'est pas dans une délocalisation là, C'est ce que tu projettes toi !

G : Oui c'est ça »

La métaphore du prolongement affronte ici le changement de trajectoire (« *c'est pas là-dedans qu'elles sont parties* ») : la commission ne peut ni franchir la ligne rouge de l'auctorialité sacrée de l'artiste (« *c'est ce que tu projettes toi* »), ni chercher à prolonger un projet puisqu'il est déjà « *au bout* ». Cette première impasse mène à une seconde proposition de changement de règles, qui n'est que la variante démocratique de ce prolongement :

J : « Et est-ce que tu peux pas relancer cinq ou six artistes en disant allez plus loin ou je sais pas quoi ?

M : Ah oui ça j'y pensais. Oui mais si ils vont pas plus loin t'es embêté.

G : Non c'est vrai, oui t'as cinq finalistes et on leur dit bon ben écoutez on est encore hésitants vous avez pas été, vous êtes pas assez...

A : Oui sauf que dans un concours d'archi tu peux pas changer l'annonce, là tu sais pas où sont les gens tu sais pas si ils ont des plans.

J : Oui du coup ils sont pas forcément en situation d'égalité.

A : Ben ouais c'est un peu du coup c'est le mec qui fait rien qui pourra répondre quoi (rires)

J : La prime au vacancier »

Cette proposition a le mérite de conserver la logique du concours, en relançant la compétition pour quelques finalistes ayant franchi le premier tour de l'épreuve. La première critique de ce principe reprend l'incertitude déjà repérée (« *si ils vont pas plus loin t'es embêté* ») mais c'est la seconde qui exclut définitivement cette idée. Les normes professionnelles d'équité valant dans les concours d'architecture font office d'étalon permettant d'en montrer l'injustice (« *la prime au vacancier* »).

3.2. Pourquoi ne pas annuler ?

Cet arrangement, cette « relance de l'indécidabilité » n'est donc pas retenue, par manque d'efficacité et de justice. Surtout, cet arrangement n'aurait en rien répondu à la nécessité d'une « *prise de position par rapport à cette absence de projet radicaux* ». L'ensemble des membres

du jury est donc de plus en plus conscient d'avoir à faire un choix « par défaut » (quelqu'un dira plus tard : « *c'est terrible, on met des rustines* »). C'est une nouvelle fois Corinne qui met en évidence l'écart entre les solutions de compromis envisagées, et la norme de radicalité qui était fixée au départ :

> *C : « C'est vraiment délicat je sais pas si il faut pas que vous preniez une solution plus radicale, non mais prendre par défaut c'est un peu compliqué, qu'est-ce que ça veut dire d'essayer de tirer quelque chose je sais pas si c'est le bon geste »*

Le terme de « geste » à propos des choix est suggestif, dans la mesure où il fait partie d'un vocabulaire traditionnellement utilisé pour qualifier les pratiques des artistes. L'injonction faite aux artistes, et qu'ils semblent en l'occurrence n'avoir pas respectée, est donc faite à la commission elle-même, devant se justifier selon un même principe, sous peine de se déjuger. Et ce qui était jusque-là tabou, l'échec de la commission, l'impossibilité de choisir, devient alors énonçable, et sera la seconde forme de contorsion des règles constitutives de la commission. Corinne prolonge son idée qui rencontre un écho chez Romain :

> *C : « Ben peut-être il peut ne pas avoir aussi, enfin y'a vraiment quand on en arrive là.*
>
> *R : Il y a ça aussi, moi je propose une annulation pour que y'ait le double l'année prochaine quoi, 4000 euros pour l'année prochaine.*
>
> *C : Ben ça je pense que ça peut être intéressant »*

Cette application de la norme de radicalité au jury suppose donc une absence de choix. Elle met en évidence le piège auquel une structure voulant affirmer une ligne artistique spécifique est confrontée dès lors qu'elle délègue à des artistes le contenu de sa programmation. Cette fragilité institutionnelle ébranle la continuité de la programmation artistique, et sera notamment écartée pour des raisons budgétaires, étant donné que la galerie est financée par le Conseil Régional spécifiquement pour ce programme *in situ*.

3.3. Pourquoi ne pas tricher ?

La solution d'annulation est donc écartée, mais la norme de radicalité est désormais reconnue par tous. Une dernière proposition émerge alors, consistant à « tricher » avec les règles :

> *G : « Est-ce qu'on ferait pas une feinte ?*

C : Ouais il faudrait trouver quelque chose

G : …qui serait d'envoyer un mail à tout le monde - parce qu'ils sont tous en attente là ils nous envoient tous des mails - en disant que le jury n'a pas pu se réunir pour des questions X et pendant une semaine on rameute des artistes autour de nous pour balancer des propositions ».

Les limites de la sélection d'un projet selon une procédure ouverte se manifestent aux membres de la commission : dès lors que les prescriptions opérales ne sont pas suffisamment explicites dans l'appel à candidature ou qu'elles n'ont pas été reconnues par les candidats, le réseau de connaissances redevient le meilleur moyen d'augmenter la probabilité de recevoir un projet correspondant aux normes esthétiques idiosyncrasiques. Ce principe avait d'ailleurs été reconnu par Guillaume dès le début de la commission. Tout en rappelant que l'appel a été largement diffusé,

« l'envoi s'est fait par mail sur plein de listes différentes pas forcément ultra spécialisées, mais dirigées vers des artistes architectes, designers, etc. très, très largement »

Guillaume fait part de sa déception face aux projets consultés, qu'il attribue à l'absence d'une médiation qualifiée et qualifiante accompagnant cette diffusion :

« C'est aussi lié au fait que y'a des bons artistes à qui on a envoyé l'appel à projet pour qu'ils le diffusent mais ils l'ont pas forcément diffusé cette année et donc y'a tout ce réseau-là voilà avec la petite lettre appuyée des artistes pour dire "bon allez y lâchez-vous c'est pas c'est pas un truc gnan gnan entre guillemets" enfin voilà… ».

Ainsi, la « feinte » proposée permettrait de pallier à l'inadéquation des projets reçus, en destinant l'offre à un marché fermé d'artistes, ayant déjà pu collaborer avec la galerie ou l'ayant suffisamment fréquentée pour en connaître les codes (« *des artistes autour de nous* »). Cette tricherie optimiserait les chances de fonder sa programmation sur des valeurs sûres. Paradoxalement, ce n'est pas sur le plan de la justice que cette proposition sera invalidée mais sur le plan de son efficacité, de sa rentabilité :

N : « Moi je trouve pas moi je trouve qu'il faut dire que, non parce sinon ils vont t'envoyer les mêmes crottes quoi, franchement !

M : Non faut être honnête faut dire qu'aucun artiste n'a été retenu.

G : Oui mais le problème qui se pose c'est de choisir un dossier quand même ».

Une troisième fois, le changement de règles est disqualifié pour une raison d'honnêteté, mais aussi et surtout pour un risque de ne pas produire les effets positifs escomptés (« *les mêmes crottes* »).

Nous voyons donc ici, dans ce moment de sélection, comment les règles rigides fixées par la structure deviennent des contraintes, dans la mesure où elles rendent la programmation de diffusion du lieu tributaire des projets d'artistes dont le nombre ne garantit pas la valeur. La temporalité du dispositif ne permet pas d'espérer une évolution significative du projet, tandis que les règles de sélection par la commission lui imposent de choisir un projet et d'en faire le centre de la programmation à venir. Nous allons voir comment, dans un dernier temps, cette même commission va s'autoriser ce qu'elle s'était interdit jusque-là.

4. Le projet lauréat

La construction des frontières des responsabilités de l'artiste se poursuit au cours de la discussion sur le projet qui sera finalement adopté. Nous verrons dans un premier temps à quel point il ne correspond pas aux attentes de la structure, puis, dans un second temps, comment un consensus peut se réaliser autour de lui, contredisant une par une les conditions limites qui avaient émergées au préalable. Dans un troisième temps, nous montrerons l'ouverture de l'œuvre à une négociation.

4.1. Un projet inadapté

Le dossier de l'artiste lauréat consiste en une présentation en anglais de deux pages du projet, suivie de deux pages de CV, d'une page communément appelée le *« statement »* de l'artiste, c'est-à-dire son positionnement, et de huit pages présentant chacune une ou deux photos légendées documentant des projets antérieurs. Un CD Rom accompagne ce dossier papier en reprenant les éléments visuels, complétés par d'autres photos documentant des travaux antérieurs (extraits d'œuvres littéraires, et visuels de performances musicales notamment). Le projet de cette artiste repose sur un principe simple : il s'agit de retourner tous les livres des étagères de la librairie, en ne présentant que leur tranche, sans qu'aucun texte n'apparaisse. Le fait que l'artiste ait déjà réalisé à plusieurs reprises ce projet dans différentes bibliothèques et librairies pourrait contredire l'impératif de nouveauté, mais l'artiste précise que ce serait la première fois que ce projet concernerait un établissement entier, et non plus quelques étagères seulement.

Deux autres caractéristiques essentielles de son projet la disqualifient pourtant d'office. D'une part, elle ne sera pas disponible lors de la période prévue de résidence, car elle a d'ores et déjà été sélectionnée pour un autre projet en Amérique du Sud :

> *« Though of great interest, unfortunately I cannot plan to submit a proposal due to my absence from the continent over the automn months. – (I am scheduled on a fundest art research trip to South America from September '09 to November '09 »*[90].

Or sa présence est nécessaire, puisqu'elle précise qu'elle souhaite prendre en charge elle-même l'installation et le décrochage de l'œuvre :

> *« I will take full responsability both of the "installation" and "de-installation" (respectfully returning ALL books to their original position and location) »*[91].

D'autre part, contrairement à la proposition faite par la galerie (une exposition d'un mois), son intervention est pensée pour être d'une durée très courte :

> *« only very short term, installed as an ephemeral act, akin almost to that of a "performative work" »*[92].

Cette ponctualité s'inscrit dans la logique des travaux antérieurs de cette artiste, et poursuit une ambition artistique : *« A kind of "temporary performance" of the espace itself »*[93]. Mais surtout cette brièveté est pensée pour ne pas contrarier l'activité économique de la librairie – *« in order to not inhibit or disrupt (long term) the productivity of the bookshop itself »*[94] – ce qu'aurait au contraire, dans une certaine mesure, souhaité Guillaume. La candidature de cette artiste est donc pertinente seulement pour un objectif indirect : profiter de cet appel pour se faire connaître et encourager la galerie à exposer son projet plus tard, lorsqu'elle même serait disponible :

> *« I would be looking this "exhibition happpening" in 2010 preferably, if indeed it were of interest and were to convene with the gallery's own programming schedule »*[95]

---

[90] « Malgré mon grand intérêt, je ne peux malheureusement pas soumettre de proposition en raison de mon absence du continent durant l'automne (j'ai obtenu un financement pour un séjour de recherche artistique en Amérique du Sud du 9 septembre au 9 novembre) ».

[91] « Je prendrais l'entière responsabilité de "l'installation" et de la "désinstallation" (en remettant soigneusement tous les livres dans leur position et leur emplacement initiaux) ».

[92] « juste une très courte durée, conçue comme un acte éphémère, quasiment envisagé comme une "performance" ».

[93] « Une sorte de "performance ponctuelle" de l'espace lui-même ».

[94] « Afin de ne pas paralyser ou interrompre (sur une longue durée) la productivité de la librairie elle-même ».

[95] « Je verrais bien cette "exposition-happening" en 2010, si toutefois elle pouvait intéresser et s'intégrer au sein de la programmation de la galerie ».

4.2. Une évaluation consensuelle

En raison de ces incompatibilités avec le cadre du *Labo*, le projet a été présenté en commission pour avis, mais a rapidement été mis à l'écart. Or, dès lors que les cinq projets éligibles encore en lice sont tour à tour disqualifiés en raison de leur faible intérêt, c'est ce projet hors-sélection qui va revenir « au-dessus de la pile » (au sens propre et matériel des termes) et faire l'objet d'un consensus, son inadéquation ne faisant que renforcer, de façon paradoxale, l'intérêt des membres de la commission sous la contrainte de radicalité :

> *C : « Moi je trouve qu'on arrive plus vers quelque chose de plus évident plutôt que de tirer ou de projeter euh*
>
> *G : Oui c'est le seul projet radical en fait.*
>
> *N : Radical ouais,*
>
> *C : Radical.*
>
> *G : …au point de pas être faisable, enfin il est pas faisable sur le temps d'une sur la durée du Labo*
>
> *C : Oui mais c'est intéressant, c'est intéressant cette question-là ».*

Le sentiment d'évidence à partir duquel est qualifié le projet tient donc à sa radicalité, qualité paradoxale puisque respecter cette injonction de la part de l'artiste suppose en l'occurrence que la galerie contredise toutes les conditions limites établies au préalable. Radical *« au point de pas être faisable »*, le projet de l'artiste prend des allures de défi au travail de commissariat de la galerie que les membres de la commission vont s'atteler à préparer :

> *« N : Maintenant faut voir les modalités d'application.*
>
> *M : Ben faut peut-être tout simplement déjà la contacter parce que peut-être que elle peut imaginer même si elle est à distance effectivement, si on lui dit voilà on part sur un week-end.*
>
> *G : En plus elle a tout à gagner à être à la fois en Amérique du Sud et avoir une résidence fictive ici (rires) y à un moment où c'est coup double !*
>
> *M : Oui et puis elle peut peut-être jouer de ça aussi et puis après voilà elle peut peut-être faire un projet un peu je sais pas...*
>
> *G : C'est là où il y a radicalité dans le protocole à dire y'a absence totale de l'artiste, on a choisi le concept enfin, et on le fait sous les directives de l'artiste à distance et après elle continue sur ce procédé là sur une exposition de ben... ».*

Nous voyons dans cet extrait se structurer une première transgression du projet tel qu'il était énoncé, consistant à se passer de l'artiste pour exposer son œuvre. L'absence de l'artiste n'est plus une contrainte qu'il s'agirait de contourner (en reportant la date par exemple) mais une ressource à exploiter comme fondement même de la radicalité. Ainsi son absence devient « concept », l'intention (supposée) de l'artiste devient « protocole », et la brièveté de la performance est prolongée (« *on part sur un week-end* »). Le rôle de la commission de sélection évolue donc en transformant les membres de la galerie en une sorte d'équipe de pilotage d'un projet. Du même coup, c'est le principe même du dispositif de sélection qui semble s'inverser, ses membres devenant les énonciateurs d'une proposition face à laquelle l'artiste est invitée à réagir (*« peut-être qu'elle peut imaginer »*, *« elle peut peut-être jouer de ça aussi »*) selon un principe de collaboration imprévu. Les membres de la commission construisent de nouvelles règles avec lesquelles l'artiste se voit accorder le droit de jouer, et s'autorisent ainsi ce qu'ils s'étaient auparavant interdit de réaliser.

4.3. Les modifications significatives de l'intention auctoriale

Deux dimensions peuvent être mises en évidence qui révèlent le rôle actif des interprétations dans la modification des états à venir de l'œuvre. La première concerne la collusion possible du projet dans le fonctionnement normal de la librairie. Nous nous rappelons que l'artiste souhaitait l'éviter, mais que Guillaume espérait recevoir des projets qui soumettraient l'économique à « *un détournement artistique* ». L'œuvre étant prévue pour n'être qu'une performance ponctuelle, la discussion sur sa faisabilité dans le cadre du *Labo*, supposé durer un mois, conduit la commission à proposer l'allongement du temps de l'œuvre :

> *R : « Sinon vous êtes plus radical et vous faites ça pendant un mois.*
>
> *N : Impossible, surtout en septembre, c'est la rentrée littéraire.*
>
> *M : Ça serait super fort ça vous oblige à mémoriser tous les bouquins et ça c'est fort !*
>
> *C : Ça vous fait naviguer comme ça à l'aveugle...*
>
> *(…)*
>
> *G : Moi je trouve ça bien pendant une semaine et, sauf qu'on prend l'argent, c'est une proposition qu'on lui fait, enfin une semaine trois jours j'en sais rien, à négocier mais tu chiffres. Enfin là ça devient ultra radical en terme de commerce, mais c'est toi [il parle à la libraire] qui dois prendre cette décision.*

A : Combien coûte une journée de librairie ouverte ? ».

À partir de ces réflexions va lentement s'élaborer l'idée que l'artiste n'a pas besoin de bourse de production si elle ne se déplace pas et s'il suffit de retourner des livres. Cette somme pourrait alors servir à rembourser les jours ouvrés de la librairie au cours desquels cette action perturberait la rentabilité économique du lieu – *a fortiori* au moment de la rentrée littéraire. Il n'est pas nécessaire ici de relater l'ensemble de la conversation, pendant laquelle la libraire prend sa calculatrice pour estimer la perte par jour, avant qu'elle ne convienne que la perte financière est en soi un signe de radicalité, qu'il s'agit de ne surtout pas parasiter en remboursant la librairie, etc. Nous voyons ici comment l'influence sur l'activité commerciale de la librairie, que l'artiste souhaitait éviter, devient une qualité centrale de l'œuvre à venir émergeant au fil des interprétations. Le projet qui avait d'abord été reconnu comme radical devient *« ultra radical en terme de commerce »*, ce qui permet au galeriste de reconnaître la valeur de l'œuvre :

C : « T'es toujours déçu (à G.) ? parce que moi je trouve que le projet est bien.

G : Ah non non je trouve que oui en plus si il y a la dimension économique j'trouve ça chouette parce que ya un vrai truc avec le...

M : y'a un vrai discours.

G : Ouais y'a un discours sur sur le pratique et impraticable et en même temps ça l'est encore et y'a une recherche aveugle de l'autre [côté] et moins, pas très longue en effet si ça dure moins d'une semaine c'est jouable.

M : Non et puis aussi sur la question de choix aussi dans une librairie.

A : En tout cas ça interroge le truc à plein d'endroits différents.

G : Ouais à plein d'endroit ouais »

Grâce à cette modification du projet, Guillaume prépare déjà l'œuvre à sa mise en discours, en mettant en évidence les qualités qu'il souhaitait pouvoir identifier dans les projets. Cette réintroduction *a posteriori* d'une dimension économique, *via* l'extension du projet dans le temps, permet au projet de prendre *« tout son sens »*, c'est-à-dire de s'enrichir par des prolongements interprétatifs que l'artiste elle-même n'avait pas suggérés : « *le pratique et l'impraticable* », une « *recherche aveugle* », « *la question de choix* », etc.

Une seconde intervention sur l'œuvre est opérée par la préfiguration d'une publication qui archiverait l'exposition. L'appel à candidature et la présentation du *Labo* sur le site de

la galerie ne mentionnent pas la possibilité d'une édition, qui ne fait en outre pas partie des éventuels développements proposés par l'artiste. Seules des reproductions de livres d'artistes réalisées plusieurs années auparavant par la candidate, et consultés sur son CD Rom, peuvent expliquer le naturel avec lequel les membres de la commission peuvent faire de cette édition un prolongement évident du projet de l'artiste :

> *R : « Et elle, elle peut faire un travail un vrai travail d'édition, un vrai travail d'artiste quoi !*
>
> *C : Non et puis y'a quelque chose qui se cristallise.*
>
> *G : C'est pas mal que y'ait ce budget séparé et à ce moment là je pense que ça pourrait être très acceptable pour elle de dire : les 2000 euros passent pour l'activité de la librairie pour rembourser, par contre on t'offre la possibilité de faire une édition et voilà c'est ce que tu gardes de cette expérience sans être là, t'as 500 exemplaires ou quel que soit ce que tu veux faire t'as une enveloppe tu gardes cette expérience-là avec toi quand tu reviens d'Amérique du Sud sans y être sans y avoir été et voilà.*
>
> *A : D'ailleurs l'édition persiste très longtemps.*
>
> *M : Oui et puis ça peut être même un vrai livre d'artiste après elle peut penser son projet éditorial en fonction de cette expérience de l'absence aussi.*
>
> *G : et puis elle peut déjà le penser dès maintenant, c'est ça qui est bien »*

Guillaume reformule le contrat prévu avec l'artiste lauréate en monnayant l'absence de l'artiste à son propre vernissage par la réalisation d'une édition permettant à l'artiste de garder une trace d'une expérience à laquelle elle n'aura pas participé directement. Nous voyons ici la façon dont le principe de « l'autrui généralisé » (Mead, 2006) est mobilisé : en l'absence de l'artiste, se mettre à sa place (« *ça pourrait être très acceptable pour elle de dire* ») permet avant tout de décider à sa place et d'anticiper sur ses intentions afin de faire valoir l'intérêt de la galerie. Les membres de la commission peuvent ainsi décider de ce qui est bien pour elle, en inventant une extension matérielle à son projet (« *un vrai livre d'artiste* ») qui, sans exister, bénéficie déjà d'un contenu possible (« *elle peut penser son projet éditorial en fonction de l'absence aussi* »).

La commission est donc le lieu à la fois d'une décision sur le choix d'une œuvre mais aussi sur la forme de l'œuvre. Le prolongement de plusieurs jours, l'introduction d'une transgression du fonctionnement habituel de la librairie ou la proposition d'une édition, impliquent un écart vis-à-vis du projet initial qui n'est pas moins conséquent que l'extension de la moustiquaire à l'intérieur de la galerie, ou que l'adaptation plus judicieuse des rubans de scotch aux contraintes spatiales de la librairie. Il s'agit bien ici

aussi de *« driver »* le projet selon les préférences des membres de la commission, ou d'*« extrapoler »* à partir des images présentes dans le book accompagnant le projet. Mais cet argument, qui sera mobilisé dans le cours des échanges, sera contredit par la réaffirmation d'une très virtuelle identité du projet :

> *A : « Et en même temps ça reste une forme de projection comme les autres.*
>
> *G : Oui sauf qu'on accepte le projet quand même.*
>
> *C : Ben oui et non, c'est plutôt de comment faire exister son projet dans le cadre de ce que demande le Labo, ce qui est un peu différent, c'est pas tant une projection, le projet c'est celui qu'elle a proposé. Donc après c'est plus une euh le projet tel que au départ c'est le sien, C'est simplement comment le faire exister dans le dispositif du Labo ».*

Les modifications apportées n'en sont pas tout à fait, à partir du moment où le projet initial est laissé « intact ». L'intervention du jury, pourtant conséquente, s'innocente donc dans l'affirmation du respect du *« projet lui-même »* : il ne s'agit pas de le modifier mais « *simplement (…) le faire exister* ». Nous retrouvons, sous une autre forme, notre interprétation de *« la palme au plus flexible »* citée plus haut : la force du projet est d'être suffisamment muet sur ses intentions pour que toutes les interprétations et les modifications substantielles qui en seront faites ne soient pas considérées comme des modifications altérant l'intégrité de la conception, mais comme de petits ajustements marginaux.

***

Ainsi, la commission ne doit pas être conçue comme un lieu de décision extérieur au processus de création. Critique, le discours d'évaluation ne clôt pas seulement une séquence de compétition entre soixante-cinq artistes prétendant à une reconnaissance, mais est aussi le point de départ d'une négociation entre l'artiste et la structure, dont le jury fixe les nouvelles conditions-limites. La sélection d'un projet n'est qu'une relance conventionnelle de l'indécidabilité, qui ouvre les actions de coopération à une nouvelle séquence d'incertitude, au cours de laquelle les frontières de l'œuvre se modifieront en même temps que les frontières de la responsabilité institutionnelle de la galerie.

Il paraît donc logique non pas de conclure cette analyse en cherchant à fixer quelle est cette nouvelle répartition, mais au contraire de mettre en évidence le caractère dynamique de l'élaboration de l'œuvre ainsi préparée dans une phase d'indétermination relative, en citant *in extenso* le mail adressé le surlendemain de la réunion par Guillaume à

la lauréate, qui tisse ensemble les différents fils interprétatifs déroulés au cours de la réunion :

« Bonjour E.,

Félicitations!
Je vais écrire en français, j'espère que vous le comprenez. j'ai essayé de vous appeler à la Cité des arts mais vous n'étiez pas là. En tout cas, appelez-moi dès que vous avez mon message pour discuter de vive voix.

Malgré le fait que vous soyez en résidence en Amérique du sud, le jury a choisi votre projet pour Le Labo.

Il est apparu comme le projet le plus radical et le plus pertinent. il nous a semblé possible de le réaliser sans vous sur le principe d'un protocole qu'on pourrait décider ensemble.

Un second point abordé par le jury, qui est à décider avec vous et avec les libraires, serait la possibilité et l'intérêt de prolonger le dispositif légèrement dans le temps (3-4 jours), pendant les heures normales d'ouverture de la librairie, venant ainsi véritablement interférer artistiquement dans l'activité pratique et économique de la librairie. Il pourrait être envisageable d'utiliser une partie du budget du prix pour compenser la perte d'argent engendrée par ce chômage technique artistique. Enfin nous verrons cela par la suite mais une édition de votre choix est prévue, qui pourrait venir compléter dès le vernissage le projet de retournements des livres. C'est une autre forme artistique à penser en parallèle. mais nous pourrons en discuter au téléphone. encore félicitations. appelez moi au (…) »

II. Un projet à organiser : observation d'une réunion de travail avec l'artiste

Le *Collectif Quartier* s'est constitué autour d'un collectif d'artistes au début des années quatre-vingt-dix, avec le soutien de la municipalité, sous une double inscription, dans des pratiques artistiques contemporaines et dans un travail auprès des populations habitant le quartier populaire qui l'entoure :

> *« Ça a donné aussi l'inscription du projet du Collectif Quartier dans l'idée d'un atelier d'artistes, un atelier de création, mais avec cette préoccupation, qui est majeure je veux dire, et toujours existante dans le projet du Collectif Quartier, qui est de travailler avec cette population »*[96].

Après l'incendie des locaux et leur réaménagement, entre 1996 et 1999, le collectif éclate et est reconstitué autour d'une nouvelle équipe d'artistes, qui conserve cette même orientation. Des ateliers sont ainsi mis en place de façon régulière auprès des habitants du quartier, s'adressant notamment à des catégories de population défavorisées ou marginalisées : les immigrés, les personnes placées dans des foyers d'accueils, des personnes expulsées de leur habitation suite à des programmes de démolition, des S.D.F, etc. Mais c'est aussi avec cette ambition d'entretenir un rapport à la réalité sociale qui les entoure, que sont conçues les œuvres réalisés au sein du collectif, que ce soit par ses membres eux-mêmes ou par les artistes invités pour des temps de travail plus ou moins longs, dans le cadre d'accueils en résidence. Entre 2007 et 2008, lorsque nous étudions l'organisation des résidences par cette association, *Collectif Quartier* compte trois artistes, deux personnels administratifs, un médiateur et deux régisseurs également artistes. Le fonctionnement de l'accueil en résidence repose sur quelques principes généraux qui se concrétisent toutefois de façon très diversifiée selon chaque artiste sélectionné puis accueilli. Nous avons donc décidé d'une part de réaliser un entretien semi-directif avec l'artiste président – rejoint dès le début de l'entretien par l'administratrice – afin de repérer les principes généraux guidant le fonctionnement de ce dispositif (annexe III, 8). Puis nous avons observé deux réunions en présence d'un artiste choisi pour réaliser une résidence. Nous avons considéré ces réunions comme des moments clé de mise en œuvre de ces règles de fonctionnement[97]. Ce chapitre est organisé en deux parties

[96] Les citations dans l'introduction et la première partie (les règles générales de l'accueil en résidence) sont extraites de l'entretien mené avec l'administratice et l'artiste président du *Collectif Quartier*. Cet entretien est intégralement reproduit en annexe III, 8. Les deux extraits issus d'autres entretiens sont référencés en note de bas de page.

[97] Une première analyse a été tirée de ce corpus et présentée dans le cadre d'un colloque (Le Falher,

correspondant à chacune de ces deux étapes d'investigation : la première partie, sur la base de l'entretien, présente les principes généraux de l'accueil, la seconde, sur la base des observations, se concentre sur leur application autour du projet de l'artiste.

1. Les règles générales de l'accueil en résidence

1.1. Sélection des artistes résidents

Le recrutement des artistes résidents se fait à partir d'une cooptation inscrite dans une chaîne continue de relations individuelles, sans passer par un processus standardisé d'appel ouvert à candidature. L'invitation à résider, en tant que *geste ostensif*, ne s'objective pas dans une procédure et ne s'écarte qu'*a minima* des relations continues. Inviter, c'est proposer un environnement de travail à des artistes dont l'un ou l'autre des membres connaît le travail antérieur, permettant au collectif de disposer de garanties quant à l'adéquation des orientations artistiques des artistes avec ses objectifs et ses principes :

> *« Ce qui nous intéresse c'est plus par rapport à la démarche qui nous a intéressée, que les gens puissent s'inscrire dans ce lieu et donc dans ce rapport aussi au quartier dans cette dynamique du projet du Collectif Quartier voir qu'est-ce qui va en sortir ».*

L'incertitude sur l'adéquation entre le mode d'organisation individuel de l'artiste et le nécessaire partage des ressources avec les artistes permanents, de même qu'entre sa démarche artistique et les orientations artistiques et (comme nous le verrons) militantes de l'association, est donc en partie désamorcée par cette personnalisation de la sélection, gage supposé d'une forme de compatibilité au travail. Nous voyons ici l'écart avec la galerie *Book*, qui ne pouvait réaliser ce circuit court de sélection qu'au pris d'une tricherie par rapport aux repères conventionnels définis par avance. La motivation du choix des artistes successivement accueillis ne se distingue alors jamais du récit de relations individualisées, selon un processus d'appariements dont le cas ci-dessous décrit par l'artiste président (que nous appellerons Pierre) fournit un exemple prototypique :

> *« pour GH, (…) ça venait de ma relation avec lui d'écriture qui fait qu'avant moi j'étais dans un collectif assez actif autour de la vidéo à Paris, j'étais dans tous les festivals, j'ai flashé sur ce travail je l'ai rencontré dans tous les festival, j'ai commencé à discuter avec lui sur ses expos puis avoir un dialogue avec lui c'est*

Deflaux, 2008).

venu de ça quoi d'abord et avant tout (…) et les mecs sont capables de venir à ce moment-là parce que c'est le fruit d'une relation de travail ».

Les candidatures que le collectif reçoit ou qu'il suscite, ont donc toutes les chances de s'accorder avec les principes et les partis pris esthétiques qu'il défend, en particulier la prise en compte, dans le propos des œuvres et le processus de leur élaboration, du contexte social du quartier environnant. Dans le même temps, nous voyons que le rôle du projet spécifique de l'artiste est secondaire dans le processus de sélection. Le choix se fait avant tout sur la base d'une confiance éprouvée dans le temps, en fonction d'une connaissance d'un travail saisi dans sa continuité (*« Ce qui nous intéresse c'est plus par rapport à la démarche »*), sans que la prédictibilité du résultat soit déterminante (*« voir qu'est-ce qui va en sortir »*). Cette différence avec le recrutement sur projet de *Book* est redoublée en outre par une faible détermination par avance de l'allocation de ressources garantie à l'artiste et de la forme finale de l'œuvre attendue de lui.

1.2. Le collectif comme outil de travail, l'œuvre comme processus

L'accueil en résidence proposé par le *Collectif Quartier* doit être décrit en fonction d'un second principe essentiel, qui réside dans le primat accordé au temps d'expérimentation au détriment de l'obligation de résultat : si le bâtiment dans lequel travaille ce collectif comprend un espace d'exposition, ouvert sur la rue par une vitrine, il est avant tout défini par l'administratrice (Hana) comme un lieu de production :

« On est avant tout un atelier de production artistique. Donc le gros volet de l'action ici c'est d'être un lieu de recherche et de création. Donc effectivement y'a des entités artistiques ici qui sont là, qui s'attellent à leurs propres projets, enfin à leurs recherches-créations, et ce travail de recherche et de création, qu'on revendique hein, c'est quand même un lieu où on fait pas que de la diffusion, c'est avant tout un atelier où les gens travaillent, dans leur domaine, et euh quand même sous le générique arts visuels. »

Ce primat accordé à l'expérimentation et au processus artistique entraîne donc un rejet de ce qui serait une programmation d'expositions et d'événements publics mis en place dans une autonomie (temporelle et symbolique), sans que le résultat ne comporte la trace de sa réalisation sur place :

H : « On est pas un lieu de diffusion donc moi je tiens à ce qu'on ne soit pas dans cette logique de programmation donc les choses se font à notre rythme, à notre envie et en fonction du désir de celui qui a envie de d'articuler cette... Mais y'a pas de logique de programmation, pas du tout. »

Dès lors que ce principe est appliqué non seulement aux artistes du collectif mais aussi aux artistes *« invités extérieurs »*, cette valorisation du travail d'élaboration, respectueuse de la spécificité de la création artistique (« *les choses se font à notre rythme, à notre envie et en fonction du désir »*) entraîne donc la reconnaissance de la singularité de chaque artiste dans ses modalités de travail :

> *H : « Sur l'histoire des résidences on n'a pas vraiment de modalité de production sur les résidences, c'est un temps et c'est ce temps de travail qui nous intéresse, enfin là je parle d'une manière plus générale, pour nous c'est un temps et un espace et du matériel qui sont mis à disposition, c'est une démarche avant si tu veux en amont y'a l'idée d'une démarche qui nous intéresse mais après (…) y'a pas de présupposé sur la production euh lors de la résidence, ce qui nous intéresse c'est cette liberté-là aussi »*

Hana décrit donc un fonctionnement de type « adhocratique » (Moureau, Sagot-Duvauroux, 2006), pour lequel les modes de régulation et d'organisation avec les artistes accueillis se décident en fonction du mode d'organisation de chaque artiste, placé dans cet environnement spécifique. Nous observons ici l'application d'une volonté de décalquer des formes singulières du travail des artistes sur le fonctionnement général de l'organisation. L'indétermination des états successifs de l'œuvre semble au centre de l'attention des responsables (*« pas de présupposé sur la production »*), mettant en évidence la volonté de conserver à l'artiste invité sa capacité à orienter ses recherches selon une autonomie de décision. L'élaboration récente d'un document *« convention »* ne fait précisément qu'entériner, selon elle, le principe d'indétermination reconnu au processus de création :

> *« L'artiste c'est, des fois, dans la convention il s'engage à pas grand chose (rires), c'est nous qui nous engageons vis-à-vis de l'artiste, à justement, à proposer un espace, du matériel, un encadrement au niveau de technique, au niveau communication, au niveau médiation, au niveau adminitratif si y'a des besoins, à une certaine hauteur bien sûr : l'artiste il est pas là pour nous accaparer complètement. (…) Et après ce qui est prévu dans la convention, c'est que justement on assure un temps, mais il est précisé dans la convention que ce temps, il peut être revisitable donc euh.. ».*

Une telle convention qui sert à déplier la panoplie de prestations proposées à l'artiste, et à ne l'engager *« à pas grand chose »* rappelle bien l'esprit des résidences comme soutien désintéressé aux artistes, tel que nous l'avons repéré en première partie, tandis que le principe d'une durée qui *« peut être revisitable »,* nous renvoie au paradoxe décrit en seconde partie d'une codification de la relation de travail construite pour se dérober à une logique de rationalisation. N'étant pas par avance exigée, l'existence d'un résultat public dépend donc de la décision de l'artiste :

« Ça peut être des velléités qui sont annoncées au départ avec des artistes en résidence comme C.B. qui nous dit "y aura un moment public parce que dans mon travail dans mon expérimentation c'est important qu'il y ait l'épreuve de ce moment public", ou alors y peut y avoir l'idée d'un atelier comme E. qui au départ n'en avait pas ne l'avait pas du tout évoqué et puis en étant ici dans le lieu ça l'intéresse d'ouvrir un atelier sur son moment de résidence ».

Ce principe d'accueil semble donc être au plus près d'un respect absolu de l'intégrité de l'intention créatrice de l'artiste, depuis sa formulation jusqu'à sa réalisation, tenant compte à la fois de ses possibles bifurcations comme de son éventuelle absence de résultat objectivable. Le projet du collectif semble tout entier suivre les méandres du projet personnel, faisant siennes les intentions de l'artiste dès le moment de sa sélection. Le choix de produire ou non une exposition semble reposer sur la seule responsabilité de l'artiste, et non sur celle du *Collectif Quartier*. Ce serait donc sans injonction de la part de la structure que, depuis la première résidence en 1998, tous les artistes aient exposé publiquement leur travail, de façon naturelle et inexplicable :

O : « C'est arrivé qu'il n'y ait ni atelier, ni présentation publique ?

H : Pour l'instant non mais c'est pas une exigence dans les modalités de la résidence et c'est important que ça le soit pas.

P : Mais bon voilà justement euh ça a eu lieu sans que ça soit une exigence ou une modalité posée (…) je pense que c'est important de rester sur ce, sur justement une proposition un régime et des modalités ouvertes y'a pas de… il se trouve que voilà pour l'instant les résidence ça a donné lieu in fine a des moments publics ».

Cette systématicité des « moments publics » pourrait étonner, si l'on se remémore les difficultés posées à des structures telles que les *Ateliers Ville* ou *Zoom*, dès lors que tous les artistes sélectionnés ne parvenaient pas nécessairement à un travail digne d'être reconnu, médiatisé et consacré publiquement. Mais le troisième et dernier principe général des accueils au sein du *Collectif Quartier* permet de comprendre en partie la façon spécifique dont ses membres construisent de façon continue des garanties sur le cours et l'issue du travail de l'artiste.

1.3. Elaboration partagée du travail

Un aspect spécifique de l'accueil émerge du discours des responsables, dans la mesure où cet espace de liberté accordé à l'artiste au travail n'est jamais décrit sans que soient rappelées les nombreuses discussions, les échanges de points de vue intervenant tout au long de l'élaboration de l'œuvre. Le *« partage de la critique »* se voit ainsi évoqué au titre de l'ensemble des ressources à la disposition des artistes accueillis :

> *« On peut partager cet outil de production avec des gens qui sont dans cette nécessité, en tant qu'artiste, de, avoir un lieu, un espace, un peu de matériel, et puis des gens autour avec qui partager de la critique ».*

Le fait de permettre à des artistes accueillis de discuter, d'échanger avec d'autres membres du monde de l'art est une intention fréquente, presque banale, dans les différents lieux d'accueil en résidence, l'isolation de l'artiste dans une « tour d'ivoire » étant l'une des figures repoussoir communément convoquées. Mais cette intention semble prendre dans ce cas-là une importance considérable, au point qu'un dispositif de publicisation à part entière a été créé afin de faire revivre ces moments d'échange précédent la réalisation de l'œuvre :

> *« À un moment moi je l'ai formalisé ça, c'est-à-dire que j'ai dit bon ben voilà, on a des discussions avec l'artiste pendant le projet euh, voire un peu après, et généralement après le vernissage puis après il s'en va, et puis l'exposition a lieu et puis en fait y'a pas de retour, (…) donc j'ai dit bon ben on va faire une sortie de discours. »*

Nous pouvons alors comprendre que la prise en compte par l'artiste des interventions critiques dans l'élaboration de son travail est plus qu'un principe allant de soi. C'est un véritable mot d'ordre, devenant un enjeu bien plus central que la publicisation du résultat elle-même. Cette interprétation pourrait sembler excessive, si les descriptions *a posteriori* des différentes résidences, considérées comme réussies ou décevantes, ne plaçaient ces discours comme le critère déterminant d'évaluation. Deux exemples mettent en évidence cette injonction à l'élaboration collective.

1.3.1. Un exemple réussi d'ouverture de l'œuvre à la discussion

Voici tout d'abord la présentation, par le médiateur du *Collectif Quartier,* du fruit d'un travail de collaboration avec un artiste résident, présenté comme cas exemplaire :

> *« On mène une action de médiation qui est complètement incluse dans l'exposition qui est Les deux Bétonneuses je sais pas si t'as vu y'a deux bétonneuses, (…) et nous ce qu'on fait c'est qu'on a la*

deuxième bétonneuse qu'on transporte, un peu partout on la pose et là on rencontre les gens et on leur pose la question on leur dit mais qui est John Doe[98] *et les gens sont invités à répondre à l'intérieur de la bétonneuse, y'a un petit micro, (…) donc là où c'est vachement bien c'est que (…) il va y avoir le soir du vernissage la bétonneuse dans l'autre pièce là-bas qui posera la question et on s'est mis d'accord avec le café ici, l'autre bétonneuse le soir du vernissage sera là [dans le bar-café] et les gens seront invités ici pour répondre à la question et ils auront un thé offert »*[99].

Nous retrouvons dans ce projet le principe toujours recherché de mise en relation des formes artistiques produites avec le tissu social entourant le lieu. Mais cet exemple met surtout en évidence le rôle joué par le médiateur qui, très en amont de l'exposition de l'œuvre, prend part au « dialogue intérieur » de l'artiste (Becker, 1989). Ce n'est en effet pas tant l'intégration d'une action de médiation dans le dispositif d'exposition qui est décisive, mais bien la participation active, quoique minorée, de ce membre du collectif dans le processus même de conception, de développement de l'œuvre :

« Moi j'invente rien, moi je pars de la proposition et j'essaie de rebondir par rapport à ça (…) lui il est venu avec ça, il est venu avec la bétonneuse, il voulait faire de la bétonneuse, il voulait aller dans le quartier on a simplement parlé ensemble (..) on s'est baladé, on a, enfin, il a vu un petit peu le quartier du coup il a aussi repositionné sa proposition par rapport à enfin essayer d'être au plus juste par rapport à ça, moi je suis là aussi je suis pas du tout un expert en quartier mais je participe aussi de cette manière-là. On voit jusqu'où on peut aller et là où je peux être utile à quelque chose ».

Malgré l'euphémisation de son propre rôle (« *moi j'invente rien* », « *on a simplement parlé ensemble* »), consacrant l'artiste dans son auctorialité, le médiateur participe aux prises de décision de l'artiste, amenant ce dernier à prendre en compte son point de vue (« *il a aussi repositionné sa proposition* ») et à modifier ses plans selon des intentions partagées (« *être au plus juste* »).

1.3.2. Un exemple décevant de muséification *de l'œuvre*

Un second exemple de cette volonté d'intervention dans l'œuvre elle-même, dès ses prémisses, est donné par l'artiste président du collectif, Pierre, qui, parmi les différentes résidences accomplies, décrit une situation d'échec ou du moins de déception :

P : « Y'a eu une résidence avec [nom de l'artiste], qui en fait a pas été une résidence mais une exposition, où si tu veux il a muséifié son travail, enfin j'aime beaucoup mais, il a présenté son travail comme…

[98] Dénomination que l'on peut traduire par « Monsieur Tout le Monde ».
[99] Cette citation et la suivante sont extraites d'un entretien informel mené avec le médiateur dans un café à la suite d'un vernissage. L'entretien a été enregistré, mais n'est pas retranscrit en annexe.

(…), et puis il s'est dit, voilà, je vais être dans une super galerie, alors qu'il sait très bien quel est notre projet, mais la façon dont il a présenté son projet, je trouvais que c'était dommage (…)

O : Alors pourquoi c'était pas une résidence ?

P : Ben parce que, il était super dur, il était hyper bloqué, euh, super dur dans la réaction avec tout le monde.. (…) et c'était non, je ferai mon truc c'est comme ça, y'a pas de discussion. Et pourquoi pas si tu veux, nous on a pas, on est jamais… tu vois, quand G.H. vient, on n'est pas là pour lui dire comment il doit faire son machin hein. (…) Tu vois y'a des travaux sur la solitude hein... mais la solitude ça se partage aussi tu vois je trouve, enfin, euh j'trouve ça se partage ».

Tandis que de nombreuses expositions sont valorisées *a posteriori* pour les échanges lors du temps d'installation ou pour les développements ultérieurs qu'ils ont pu susciter, la résidence de cet artiste par ailleurs apprécié est disqualifiée en raison de sa non-reconnaissance du principe de *« partage »* visant à laisser au processus un principe d'ouverture, aboutissant dès lors à une muséification synonyme ici de figement mortifère des œuvres.

Au-delà donc de l'apparente liberté accordée à l'artiste dans son travail, c'est un principe d'élaboration collective en continu qui scelle l'engagement entre l'artiste et la structure et qui permet d'expliquer la configuration spécifique grâce à laquelle le collectif peut assumer, en cas de réalisation finale, la forme et le contenu de l'œuvre présentée. Dès lors que le collectif choisit des projets dans leur phase initiale, nous faisons l'hypothèse que, comme pour le *Labo* de la galerie *Book*, l'indétermination sur les états à venir de l'œuvre n'est pas tant un défaut qu'une ressource permettant au collectif d'intervenir suffisamment dans le processus de réalisation pour que le résultat final puisse être considéré après coup comme étant *« au plus juste »* par rapport à leurs propres conceptions. Quoiqu'opposé à la galerie *Book* (invitation par cooptation versus recrutement par appel), c'est sur une même volonté d'ouverture des projets à une polyphonie, que se construit l'accueil d'artistes en résidence. Nous allons mettre en évidence ce principe, ayant quasiment valeur de norme, à partir d'un cas où le projet de l'artiste sélectionné résiste à cette indétermination et entraîne le *Collectif Quartier* à user de la faible prédétermination de son mode d'organisation.

2. Application des règles en situation

2.1. Cadrage de la réunion de travail

Nous avons cherché à comprendre la fonction du projet dans la relance ou la réduction de l'incertitude sur les contours de l'œuvre à venir, en décrivant non pas l'ensemble d'une situation de coordination progressive, mais la situation de communication au cours de laquelle l'indétermination de la situation de travail à venir est réduite de la façon la plus décisive. Le *Collectif Quartier* prépare l'accueil des résidents en deux temps. Une première réunion en comité restreint permet de choisir les artistes qui seront accueillis au cours des mois suivants, tandis qu'une seconde réunion deux semaines après, permet à chaque artiste de présenter le travail qu'il souhaite réaliser, en fonction de quoi les décisions principales concernant les modalités d'accueil sont actées de façon collégiale. Notre analyse se fonde sur ce second temps, qui va se dédoubler en deux réunions, mais nous revenons tout d'abord sur la phase de sélection de l'artiste.

2.1.1. Les deux semaines précédant la réunion avec l'artiste

Au début du mois de mai 2007, les principaux membres du *Collectif Quartier* se réunissent pour choisir les trois prochains artistes qui bénéficieront d'une résidence. Cette première étape de sélection rassemble les trois artistes du collectif et les deux administratrices, tandis que les deux régisseurs et le médiateur ne prennent pas part à la décision.
Lors de cette réunion, ce comité restreint consulte les dossiers de candidature de quelques artistes qui connaissent tous au moins l'un des membres du collectif, et ont eu en amont des échanges permettant aux deux parties d'envisager un éventuel partenariat. Trois artistes sont sélectionnés. Cette commission choisit en fait les artistes sur la foi d'une description assez sommaire de leurs intentions. L'artiste, Tom, dont nous suivrons ensuite la seconde réunion, a ainsi constitué un dossier de candidature informel, comportant trente pages d'un texte de Proudhon et un CD Rom présentant ses œuvres les plus récentes (œuvres vidéos ou performances archivées sous forme vidéo). C'est Pierre qui, au cours de cette réunion, a convaincu les autres membres de sélectionner sa candidature – qu'il avait largement encouragée – opérant une remédiation de son travail précédent et de son projet à venir sur la base de ses conversations avec Tom. Quelques

jours avant la seconde réunion, il nous expliquait ainsi, au cours d'un échange informel, ce qui motivait son soutien :

> *P. : « Il a un travail que j'adore. Il a lancé une piste de travail il sais pas trop, lui même il est dans une situation très précaire il vient de prendre un poste de médiateur culturel dans une asso. Il a envie de travailler sur un texte de Proudhon sur la propriété, une vidéo. Il a fait [nom de son œuvre précédente] il va dans un endroit, il rencontre des gens, sorte de travail documentaire qu'il va dire en ayant appris par cœur à travers les exemples humains et du coup c'est à la fois très subjectif de sa part et ça rejoint une histoire politique plus globale. »*[100].

Nous voyons ici que l'intention de l'artiste joue un rôle moins important dans la décision (« *Il a lancé une piste de travail il sais pas trop* ») que les gages donnés par ses œuvres antérieures (« *Il a un travail que j'adore* »). Même si le projet est encore peu abouti, la personnalisation de l'engagement et la connaissance préalable sont des moyens économiques de garantir l'adéquation de l'artiste au profil requis pour cet accueil. Nous sommes bien dans la situation de sélection décrite par l'administratrice, privilégiant l'expertise construite par une connaissance éprouvée dans la durée : « *l'idée d'une démarche qui nous intéresse* ». Au cours d'une rencontre informelle, Tom, de son côté, confirme que son projet n'en est qu'à l'état d'ébauche :

> *« En fait je connais tous les membres au moins de vue, de nom. C'est vraiment avec Pierre qu'on est devenu potes, c'est lui qui m'a proposé un truc au Collectif Quartier. (…) Moi j'ai tout de suite dit que je pourrai faire lire le texte à des immigrés sous la Porte d'Aix. C'était l'inspiration du moment. Après ça va évoluer, tu verras jeudi. C'est encore un peu long ça fait une cinquantaine de pages, il faut que je sois plus sévère dans mon choix, pour trouver des passages. Je suis censé l'avoir préparé. »*[101]

Le *« jeudi »* est la date fixée pour la seconde réunion entre l'artiste et l'ensemble du collectif, y compris cette fois les deux régisseurs et le médiateur. Nous considérons ce moment comme décisif dans la mesure où Tom va devoir pour la première fois présenter son projet en présence du collectif qui décidera alors des conditions de son accueil. Nous participons à cette réunion que nous enregistrons. Après le départ de l'artiste, nous resterons autour de la table avec les membres du *Collectif Quartier* une heure de plus, au cours de laquelle le projet de l'artiste et ses modalités de réalisation vont à nouveau être abordés. Puis, nous reviendrons la semaine suivante, pour une nouvelle réunion avec l'artiste, non-prévue initialement, mais devenue nécessaire dès lors qu'un

---

[100] Discussion informelle avec Pierre dans les locaux du *Collectif Quartier*, enregistrée, mais non reproduite en annexe.

[101] Discussion informelle avec Tom, dans un bar, à la suite d'un vernissage. Enregistrée et retranscrite, mais non reproduite en annexe.

certain nombre de problèmes apparus lors de la première réunion n'ont pas pu être directement résolus. Notre analyse se base sur la première réunion en présence de l'artiste et sur la discussion qui se prolonge en son absence[102].

Lorsque la réunion a lieu, au milieu du mois de mai, quelques clauses générales ont été définies à propos de la résidence. Il est *a priori* convenu que l'artiste pourra être accueilli pendant deux mois, entre juin et juillet. Une bourse de 150 euros est en outre garantie à l'artiste, augmentée de 100 euros destinés aux divers frais annexes (régie, *catering*, etc.). En revanche, les modalités précises de l'engagement ne seront définies qu'au terme de la réunion, conformément au souci déclaré par l'administratrice d'adapter les modalités de production aux temporalités spécifiques de chaque artiste reçu.

2.1.2. Premiers échanges introductifs à la réunion

Comme souligné plusieurs fois au cours des échanges, il s'agit de la première *« réunion de travail »* destinée à organiser la relation de travail entre l'artiste et l'équipe de la structure. Après les présentations (certains membres ne connaissent pas l'artiste et lui-même demande les prénoms des uns et des autres), le président, Pierre, prend la parole pour encadrer la présentation de Tom et resituer l'enjeu de la rencontre :

> *P : « Vu ton type de travail que t'avais pas besoin d'un lieu permanent mais qu'en même temps y'avait la résidence d'E. qui se terminait et puis le fait que tu était venu depuis pas mal de temps c'était bien que tu mettes en place maintenant, maintenant quoi au niveau du timing, Et après reste à savoir ce que tu que tu peux y faire pendant cette résidence, sachant que nous tu sais c'est pas forcément un espace avec une obligation de production c'est-à-dire ça peut être un temps de travail de recherche et puis point barre sans temps de présentation publique, ça peut être de la recherche, des discussions tu vois des rencontres plus informelles quoi, voilà, ça peut être ça.*
>
> *T : Ouais ben, c'est bien d'avoir les deux quoi (rires)*
>
> *P : Ben voilà y peut y avoir les deux »*[103].

Nous comprenons que l'indétermination des règles de fonctionnement fixées dans un premier temps n'a pas vocation à se prolonger, et que cette réunion est destinée à un

---

[102] Nous avons enregistré et retranscrit l'ensemble des deux réunions. Ne figure cependant en annexe que la retranscription de la première réunion sur laquelle se base l'analyse. Nous avons également choisi de ne pas faire figurer en annexe la dernière heure de réunion, après le départ de l'artiste, et ce afin de respecter la confidentialité des échanges entre les membres du collectif. Nous en citerons néanmoins quelques passages au cours de l'analyse.

[103] Tous les extraits cités dans cette partie, jusqu'au 2.2.3, sont tirés de la retranscription de la réunion du *Collectif Quartier* avec Tom, le 21 mai 2007. La retranscription de la réunion, jusqu'au départ de Tom, est reproduite en annexe III, 9.

travail de définition des conditions-limites du partenariat. Nous voyons en outre un exemple assez caractéristique de l'écart de départ entre le principe d'indétermination du résultat respecté par Pierre (« *ça peut être un temps de travail de recherche et puis point barre »*) et la ferme intention de l'artiste de ne pas limiter sa publicisation à des rencontres informelles. L'objectif de la réunion consiste donc à négocier des règles de fonctionnement qui, une fois actées, obligeront les uns et les autres à s'y conformer. La formulation du projet par Tom, *« censé l'avoir préparé »,* consiste tout d'abord à faire le récit de la genèse de l'œuvre :

> *« Donc ce que j'ai envie de faire euh c'est venu très spontanément comme ça parce que moi quand même depuis de longues années je m'intéresse à l'anarchisme qui paraît la seule voie possible d'avenir au niveau politique. (…) Donc j'étais en train de relire Proudhon Qu'est-ce que la propriété ? au moment où Pierre m'a posé la question. (…) Donc je lui demandais : "est-ce que ça doit être un travail fait dans le quartier, si on vient ici ? - Bon pas forcément, mais ça peut être pas mal". Et puis je me suis dit : "si y'a un truc qui me parle fort dans ce quartier c'est la Porte d'Aix quoi avec cet énorme monument au début et puis tout ce qui se passe autour je trouve le contraste très fort" et je me suis dit enfin je lui ai dit, mais c'était vraiment dit un peu comme ça : "Allez je vais faire lire Proudhon aux habitants de [nom du quartier] devant la Porte d'Aix et filmer ça". Alors à partir de là on va voir comment c'est possible ».*

Ce récit du projet permet à Tom de souligner tout à la fois la longue maturation de son idée, gage d'authenticité, en même temps que son ancrage dans un contexte social et urbain, gage d'adaptation aux partis pris du *Collectif Quartier*. Ainsi, l'invitation de Pierre l'a *« spontanément »* encouragé à concrétiser une intention d'œuvre qu'il nourrit *« depuis de longues années »*. Cette sollicitation faite à l'artiste est donc inextricablement liée à l'émergence du projet qui décourage dès le départ tout espoir de dessiner une frontière entre ce qui relèverait du projet de l'artiste « en lui-même » et ce qui relèverait d'une contrainte extérieure. Une même convention semble en outre admise de part et d'autre : l'engagement mutuel se construit dans une relative incertitude et dans une ouverture à la négociation (*« reste à savoir ce que tu peux y faire »*, *« on va voir comme c'est possible »*).

La façon dont l'artiste développe, pendant un quart d'heure, ses intentions, ne vise pas à masquer l'indétermination relative de son œuvre à l'instant où il la présente, mais plutôt à mettre en évidence les zones conservant une part de flou :

> *« Bon c'est un texte assez compliqué quoi hein donc moi je suis pas économiste et je me sens aussi un peu perdu dedans. (…) J'avais commencé (…) à faire un petit tri pour moi sur un truc qui fait 200 pages au départ (…) Mais après il faudra quand même une sélection très rigoureuse. Et la laisser quand même assez ouverte pour proposer aux gens qui auraient envie de participer à l'aventure de choisir aussi avec moi de voir qu'est-ce que chacun arrive à s'approprier. Donc l'idée c'est de commencer, (…) et donc d'inviter les*

gens qui voudront bien s'associer à se retrouver une fois par semaine. Peut-être aussi si ça marche pas par ce biais-là essayer d'aller pêcher des personnes de façon plus individuelle ou aussi via les contacts que vous avez dans le quartier (…) J'imagine donc une forme de tournage vidéo au final autour de la Porte d'Aix où chacune de ces personnes pourraient choisir un ou plusieurs extraits si y'en a qui leur parlent mais vraiment de l'ordre de deux ou trois phrases, les apprendre par coeur, (…) et les dire devant la caméra peut-être aussi en choisissant son point de vue où il peut se mettre… »

Filmer des habitants du quartier, autour d'un monument, en train de réciter les extraits d'un texte de Proudhon. Ce principe général est donc affirmé comme la matrice du projet, son *script*, mais sans que l'ensemble de ses composantes ne soit encore précisément défini : le choix des fragments de texte, le mode de recrutement des participants, la longueur des textes appris par cœur, les points de vue du tournage vidéos sont évoqués à titre d'hypothèses de départ (*« assez ouverte », « c'est une possibilité », « peut-être aussi si ça marche pas », « essayer d'aller pêcher », « j'imagine donc »*). Les incertitudes dues au caractère récent du projet sont redoublées par la volonté de faire appel à des intervenants extérieurs à qui il est prévu de laisser une marge de responsabilité sur certaines caractéristiques de l'œuvre.

Une autre indétermination peut également être repérée dans les modalités organisationnelles de préparation et de réalisation de l'œuvre. De même que le point de départ du projet est encore hypothétique (« *y'avait la proposition de faire démarrer peut-être ça par une présentation publique de mon travail »*), le rythme ou la cadence de travail sont seulement suggérés : *« peut être qu'on peut faire un truc qui soit de l'ordre d'une fois par semaine, quelque chose qui est pas une résidence en bloc ».*

Tom lit alors à l'ensemble de ses interlocuteurs un passage assez long du texte de Proudhon qu'il souhaite utiliser dans le film, puis se tait. Après ce premier temps qui confère à l'artiste une position d'énonciateur unique, s'instaure un jeu de questions - réponses au cours duquel les différents membres vont prendre la parole, que ce soit les artistes, le médiateur, les régisseurs, le personnel administratif. Leurs questions visent au départ à susciter des informations plus précises quant à la façon dont Tom prévoit certaines caractéristiques de l'œuvre. Sont notamment évoqués la forme qu'elle prendra :

« J'vois pas comment tout va, comment ça va être ensemble. Ça va être juste des petits fragments de ce texte? Ça va faire une sorte de mosaïque d'extraits assez courts en fait ? Et heu, tu vas enregistrer la préparation ou pas ? »,

et les effets escomptés :

« Et t'espères que ça suscite des débats, des rencontres autour de cette question de propriété dans ce quartier? ».

Nous observons dans le dialogue avec l'artiste une transposition du principe d'anticipation par tâtonnement interprétatif, tel que nous avions pu le voir dans le cas de *Book* lors de l'expertise des dossiers de candidature. La présence de Tom lui permet de préciser son intention auctoriale, et donc de corriger les éventuelles incompréhensions suscitées par des anticipations erronées. Mais la fonction du projet dans le processus de décision sur les engagements à venir se déplace par rapport au cas de la galerie *Book*. Il ne s'agit pas ici de choisir parmi plusieurs projets en cherchant à en modifier certains aspects, tandis que les ressources seraient fixées et garanties par avance. Le projet présenté par l'artiste préalablement sélectionné sera nécessairement réalisé, tandis que les formes d'organisation du partenariat sont encore largement indéterminées et laissent aux membres du *Collectif Quartier* de larges marges de manœuvre d'ordre organisationnel, non sans incidence sur l'œuvre à venir. En outre, la présentation est uniquement orale, et les commentateurs – dont une partie n'a pas vu le dossier et ne connaît pas ses œuvres précédentes – ne disposent d'aucun autre support d'information que la parole de l'artiste. Afin de comprendre la visée spécifique des commentaires autour du projet, nous allons dans un premier temps décrire successivement les jeux d'interprétations pluriels autour des deux facettes de l'œuvre principalement discutées par les commentateurs : la notion de propriété et le principe du par cœur. Dans un troisième temps, enfin, nous analyserons les commentaires émis une fois l'artiste parti, autour d'un troisième aspect, la préparation de l'œuvre, qui auront une incidence décisive sur son cours et son issue.

2.2. Le travail de commentaire sur les prémisses de l'œuvre

2.2.1. La propriété et le soupçon de superficialité

Le premier aspect du projet qui est mobilisé dans les commentaires concerne sa relation au thème de la propriété. Les interlocuteurs cherchent à vérifier dans quelle mesure l'œuvre telle que les descriptions de Tom permettent de l'anticiper, sera fidèle à la signification que l'artiste prétend lui donner, comprise comme une posture idéologique subversive. Voici le premier extrait où cette tension est explicitement évoquée :

X: « Je suppose qu'il devrait y avoir une réflexion sur le statut économique des formes produites, et sur le fait que les formes produites tomberont systématiquement dans le domaine public ou que y'aura un intéressement aux subventions obtenues pour les participants. Est-ce qu'il y a une réflexion sur ça ?

T : Pour l'instant j'ai pas de fric pour le faire donc je peux pas en donner...

M : Mais ça peut être une déclaration d'intention.

T : Si j'ai compris, le Collectif peut donner 150 euros de frais de production...

X : Ce que je veux dire c'est que quand tu fais un film tu peux dire que ce film fait partie du domaine public et donc t'interdire de toucher des droits d'auteur sur ça.

T : Ce serait effectivement très cohérent. J'ai pas résolu ce genre de question ».

Les réponses de Tom montrent qu'il interprète les questions en référence aux conditions concrètes de réalisation de l'œuvre, et ancre donc ses réflexions dans une logique pratique. Son interlocuteur, en revanche, n'a pas l'intention d'entrer dans ces considérations matérielles. Les questions posées visent à mettre à l'épreuve la cohérence du projet de l'artiste, dès lors que l'œuvre envisagée porte un regard critique sur la question de la propriété. Le locuteur X. cherche à mettre en évidence ce qui serait de l'ordre d'une éthique à laquelle l'artiste devrait se conformer. Après une série d'échanges suscités par sa remarque, X. reformule sa critique:

« Y'a un autre point qui me gratouille c'est sur la dimension spectaculaire euh du folklore anarchiste qui est mobilisé, c'est-à-dire que finalement tu vas obtenir de la République, que réprouvait Proudhon, une subvention pour faire un truc spectaculaire sur l'anarchie ».

Puis X. poussera son raisonnement jusqu'à affirmer :

« Aller voir des gens et parler d'anarchie, ça débouche si il faut sur un collectif antilibéral, ou un gang armé »

Cette dernière intervention, par sa forme d'énoncé paradoxal, est symptomatique d'une déconnexion assumée d'une partie des commentaires avec ce que l'artiste semble avoir effectivement prévu. X. ne cherche pas tant à convaincre Tom de monter un *« gang armé »*, qu'à mettre en scène, de façon figurée, la distance qui sépare la voie que trace Tom avec celle qu'il devrait tracer, si son intention auctoriale était conforme aux valeurs défendues par le collectif. En d'autres termes, l'engagement politique et éthique de ce collectif exigerait de l'artiste se confrontant à la question de l'anarchie, une inscription de cette posture idéologique dans la forme même de l'œuvre.

Nous voyons ici s'esquisser un premier ressort de cette discussion. Cette rencontre étant organisée lorsque l'œuvre en est encore à ses prémisses, les interprétations croisées actualisent par anticipation un certain aspect, afin de mettre en évidence un écart avec les intentions de l'artiste. Suite à ces échanges, le même aspect de l'œuvre, la question de la propriété, est également mobilisé par Pierre (qui a appuyé la candidature de l'artiste), mais cette fois selon une interprétation positive. Pierre cherche à disqualifier le cadrage purement économique au profit d'une interprétation plus philosophique, en partant d'un jeu sémantique autour de la notion d'appropriation :

> *P : « La parole (…) elle questionne l'appropriation la dépropriation, elle est, j'vais utiliser un mot deuleuzien que t'adore [il s'adresse à M, membre du collectif] la déterritoriation... la dété...*
>
> *M : ouais, la détérioration des concepts ? (rires)*
>
> *P : Non mais y'a un niveau ou c'est y'a un niveau humain et c'est à ce niveau-là où y'a es chose qui peuvent aller au-delà de la rentabilité (…) Si tu veux moi ça me fait penser à.. si la formulation centrale de Proudhon c'est La propriété c'est le vol, et si tu regardes l'Anti-Œdipe, la formulation centrale c'est Le désir c'est le vol. Non, mais tu vois, je fais exprès le rapprochement, parce que c'est une formule... c'est compliqué à comprendre quoi la propriété c'est le vol et le désir c'est le vol. Mais moi j'ai envie de les mettre en parallèle »*

Nous pouvons supposer que le déroulement idéal de ce genre de rencontre collective consisterait à construire un faisceau d'interprétations de ce type, cherchant à actualiser dans l'œuvre un certain nombre d'aspects permettant de l'inscrire dans des filiations prestigieuses, et de la valoriser selon des cadrages que l'on retrouverait ensuite réécrits et élaborés dans les différents textes de médiations (Miège, 2007). Mais ce travail d'interprétation positive n'est le fait que de ce seul locuteur, Pierre. Là encore, il est significatif que le « tu », la personne à laquelle il s'adresse ne soit pas Tom, mais l'un des membres du collectif que Pierre cherche à convaincre. Car, en ce qui concerne le rapport à la propriété, les concepts deleuziens n'auront qu'un effet très limité par rapport à celui, dévastateur, du soupçon de superficialité et de spectacularisation de la critique de la propriété, repris par tous les autres interlocuteurs. C'est ainsi que dans les interventions qui suivront, toutes les possibilités de preuve d'honnêteté intellectuelle seront passées en revue et suggérées à l'artiste : refuser les subventions, reverser l'argent aux participants, créer avec eux une coopérative, diffuser l'œuvre en renonçant aux droits d'auteurs, demander à des *« bobos »* plutôt qu'aux habitants du quartier leur rapport à la propriété, etc. Même si toutes les suggestions ne se veulent pas réalistes, leur visée argumentative

consiste à manifester ostensiblement à Tom l'écart entre le projet tel qu'il le décrit et les conditions auxquelles le collectif serait prêt à approuver les développements du projet.
Finalement, lorsque l'œuvre sera réalisée, ces critiques auront joué un rôle décisif. Tandis que Tom reconnaît qu'il n'a pas réfléchi à cette question (*« j'ai pas résolu ce genre de question »*), l'œuvre est libre de droit et diffusée gratuitement sur Internet. L'artiste, qui admettait ne pas avoir pensé à cet aspect, a donc pris en compte les commentaires sur un aspect que le *Collectif Quartier* considérait comme décisif.

Nous voyons ainsi que les retours critiques sur lesquels le *Collectif Quartier* fonde sa relation de travail aux artistes permettent d'ouvrir l'œuvre à une phase de négociation préalable qui oriente son état final en fonction des choix, des convictions, des membres du collectif. Nous sommes loin ici du principe de discontinuité repéré à propos des quatre structures réalisant leur expertise *ex post*, une fois le travail réalisé. Ici, c'est en amont même de l'accueil en résidence que des aspects achevés de l'œuvre font l'objet d'une intervention extérieure. Les choix ne sont donc pas tant laissés au dialogue intérieur de l'artiste que mis en discussion, dans des jeux d'interactions qui pèsent volontairement sur l'issue de l'œuvre. Mais il ne s'agit encore que d'un aspect péritextuel, pourrait-on dire, de l'œuvre : ces discussions n'auraient d'influence que sur le mode de diffusion de l'œuvre, tandis que ce qui serait l'œuvre « elle-même » ne serait pas en question. Nous allons voir, à partir du second aspect mobilisé dans les commentaires, que les conséquences concernent plus directement encore l'œuvre.

2.2.2. Le par cœur et le soupçon d'instrumentalisation

Un second aspect de l'œuvre mobilisé dans les échanges est l'utilisation du *« par cœur »* par l'artiste. Pour simplifier la lecture de l'analyse, nous segmentons la démonstration en trois temps, à partir de trois moments de discussion.
Le par cœur, en tant que facette de l'œuvre à venir, est avant tout mobilisé par les détracteurs du projet qui l'interprètent comme une instrumentalisation des participants, critère particulièrement sensible pour ce collectif. L'un des deux régisseurs engage la conversation sur cet aspect, cherchant à rendre explicite la portée critique de son interprétation :

> *M : « Enfin, je comprends sur le par coeur, mais y'a un endroit où j'ai l'impression, pour l'instant, d'après ce que tu nous a dit, qu'il y a une utilisation des gens, tu vois, comme machine à répéter une*

parole. (…) enfin toi ce que tu veux est assez clair, mais l'endroit où tu poses les gens je le trouve pas très clair en fait. (…)

T : si j'ai envie de faire un atelier qui soit aussi un séminaire en quelque sorte, un moment d'échange, j'ai pas envie que ce soit appris par coeur de façon mécanique évidemment.

M : non mais sans parler...

T : quand vous parlez de machine à répéter, je suis un peu heurté quand même.

M : non mais c'est de la provocation tu vois !

H : non mais j'ai entendu le par coeur, mais j'ai aussi entendu qu'à un moment donné tu disais que t'attendais des commentaires sur le texte aussi.

T : oui ça, si ça provoque quelque chose que les gens ont envie de dire et qui est leur parole à eux, tant mieux (…)

M : oui c'est pour ça que la forme théâtre, quand tu fais allusion au théâtre pour qualifier ce qui va se passer autour de la Porte d'Aix, je trouve que c'est un peu.... ça limite vachement la forme ».

Cet extrait met en évidence l'importance des formulations employées par Tom dans l'ouverture du projet à sa pluralité interprétative. Ainsi, actualisant à partir de la présentation initiale de Tom les mots *« par-cœur »* ou *« théâtre »*, un interlocuteur (M.) interprète par avance le rôle des participants comme de simple *« [machines] à répéter une parole »*, ou des comédiens-figurants récitant un texte. À l'inverse, H. actualise au sein du discours de l'artiste la possibilité donnée à ces personnes de commenter le texte, en fait l'indice d'un respect des participants, qui lui permet de réhabiliter les intentions auctoriales de Tom. Le caractère flou des formulations choisies par Tom ouvre donc à des interprétations contradictoires de l'œuvre à venir, selon les mots que chaque commentateur a choisi de retenir (*« d'après ce que tu nous dit »*, *« mais j'ai aussi entendu »*, *« quand tu fais allusion au théâtre »*).

Quelques tours de paroles plus tard, Pierre qui a déjà défendu l'artiste en se référant à G. Deleuze, tente d'actualiser le même aspect de l'œuvre, le « faire lire par-coeur », afin de l'ouvrir à une nouvelle piste interprétative. Il ne cherche pas à affaiblir le caractère mécanique de la répétition mais en fait cette fois le fondement d'une interprétation esthétique. La répétition d'un texte devient alors une re-création :

P. : « Non mais c'est vrai que moi j'vois les Straub, tu vois ce qu'ils font avec des non-professionnels, ils leur font apprendre des textes par cœur, et c'est magnifique et y'a une dimension inaugurale. (…) Oui ça a été répété et c'est répété tel quel, mais à un moment cette répétition c'est la différence et c'est par cette répétition qu'il y a un travail qui se fait sur le texte de Proudhon aussi (...)

M. : Mais bon faut voir que, enfin moi c'est plus dans un rapport au temps, sur deux mois comment, une fois par semaine tu vas réussir à mettre en place tout ça ? Le travail des Straub, ça, c'est neuf mois de répet, le spectacle de théâtre, puis le tournage, des fois ça dure deux ans quoi, hein… ».

La dimension esthétique qui permet à Pierre de mettre en valeur la capacité d'une œuvre à transfigurer le réel, à transformer le regard, n'est plus du tout l'interprétant politique ou social qui guidait les autres interlocuteurs. Ce tour de force, qui convoque dans la discussion une figure artistique supposée connue et reconnue par tous (les Straub), permet à Pierre de réhabiliter le par cœur en tant que répétition. L'intervention de M. consiste alors à invalider, de manière inattendue, cette réhabilitation. L'interprétant de type esthétique qui a permis à Pierre de défendre le choix du « par coeur », n'est pas remis en question. Mais c'est en introduisant les exigences temporelles d'une telle ambition que M. remet en cause le bien fondé de l'équivalence avec le « *travail des Straub* ». Cette intervention a pour effet de réinscrire ces jeux croisés d'interprétation, dans la vocation première de cette discussion : la planification d'une activité à venir.

Ainsi, dans le premier mouvement, puisque le « par cœur » fige les participants en automate, la seule façon de défendre le projet est d'affaiblir son aspect systématique et répétitif. Dans le second mouvement, puisque le « par cœur » peut être réhabilité d'un point de vue esthétique, il s'agit de le disqualifier en montrant les exigences organisationnelles que cela nécessite. C'est désormais sur cette dimension purement organisationnelle (gestion du temps et des ressources) que nous allons nous pencher, afin de montrer son enjeu décisif pour les contours finaux de l'œuvre.

2.2.3. La préparation de l'œuvre et l'intervention sur le cours de l'œuvre

Avant que l'artiste ne quitte la réunion, la question du début de la résidence et de sa durée est rapidement abordée. Tom, tout en restant flou (« *je sais pas encore si je vais être là à l'automne »)*, propose de commencer sa résidence au mois de juin avec une présentation finale en septembre, tout en envisageant des délais bien plus larges (« *Mais j'ai envie de commencer. Si ça se termine dans un an, ça se termine dans un an.* »). Nous avons là un cas banal de gestion du temps propre à chaque artiste, que les responsables du *Collectif Quartier* nous disaient mettre un point d'honneur à respecter (« *on a pas vraiment de modalité de production sur les résidences », « ce qui nous intéresse c'est cette liberté-là aussi »).* L'affaire ne se présentera pas aussi souplement pour cet artiste. Une fois l'artiste parti en effet, lorsque son cas revient au centre des débats, les questions du temps et du choix des participants deviennent centraux, et dès lors qu'ils n'ont pas étés résolus en présence de l'artiste, c'est

en son absence que ces aspects temporels et organisationnels de l'œuvre seront débattus et tranchés.

> *X : « Parce que enfin moi c'est ça que je voulais lui renvoyer et que je lui ai renvoyé c'est : enfin pourquoi lui il le porte pas son texte ? Pourquoi lui il le dit pas tout seul ? (…) Mais qui il espère avoir dans son atelier ? Voilà, si c'est un type euh... moi, un copain... (…) mais si c'est des gens avec qui y'a pas cette complicité-là, une complicité liée à des trucs politiques puis à des classes sociales on va dire, ça va être très très différent, mais je suis pas sûr qu'il soit vraiment clair là-dessus. (…)*
>
> *H : Et puis que eux aussi soient pas que dans la figuration quoi.*
>
> *X : Et ben voilà, c'est ça.*
>
> *H : Qu'ils soient vraiment dans quelque chose qui soit, qui aille au-delà du travail, de ce travail-là. De réellement ancrer et poser une réflexion là-dessus quoi. (…) Enfin je sais pas, mais en un mois et demi, tu demandes à des gens d'apprendre des phrases par coeur je suis pas sûre que.. (…) Tu vois, je suis pas sûr qu'il ait le temps de de de poser des questions et de faire en sorte que les gens se posent des questions quoi sur ça. (…)*
>
> *M : Moi je trouve que ça serait plus intéressant qu'il bosse voilà avec un groupe déjà constitué, qui est euh centre social euh, enfin qui ait un public captif d'une institution déjà et qu'il y aille, qu'il teste le truc.*
>
> *G : oui, mais ça c'est un travail qui se situe vraiment en amont et...*
>
> *M : ou alors qu'il constitue un groupe de gens qui sont effectivement des complices de son truc sur lequel il a tout un travail à faire.*
>
> *X : mais c'est pas du tout la même chose ».*

Une fois l'artiste parti, les membres du collectif anticipent les différents cours possibles de l'œuvre, susceptibles de s'approcher ou de s'éloigner de leurs exigences éthiques. L'ensemble des lignes d'interprétation éprouvées une première fois en sa présence sont remises en circulation et permettent de nouer un rapprochement inédit entre un aspect formel (le par cœur) et un aspect organisationnel (le temps donné à la préparation de l'œuvre) : *« en un mois et demi, tu demandes à des gens d'apprendre des phrases par cœur (…) ».* Ces commentaires consistent alors à anticiper sur un développement néfaste de l'œuvre, afin d'entrevoir des solutions permettant de la perfectionner. Ainsi, un temps de travail trop court aurait de forte chance, sur la base de leur projection, d'instrumentaliser les participants sans qu'ils soient conscients des enjeux sous-jacents aux paroles apprises. Une première intervention possible, sur la base de cette interprétation, consisterait donc à modifier le cadre temporel fixé au départ – une résidence de deux mois entre juin et juillet, à raison d'une intervention par semaine. Une seconde intervention possible serait

d'orienter l'artiste vers un *« groupe déjà constitué »*. Mais cette seconde piste aurait pour conséquence de donner une directive modifiant trop fortement l'intention initiale de l'artiste. C'est ce que rappelle l'intervention de X. (*« mais c'est pas du tout la même chose »*). Comme nous l'avions déjà vu chez les membres du jury du *Labo* de *Book*, l'intention auctoriale de l'artiste semble dessiner une frontière (émergent dans l'interaction) que ses partenaires refusent de franchir. Or ces deux stratégies vont bien être mises en œuvre par le *Collectif Quartier* au cours des semaines suivantes. L'indétermination relative des modalités d'accueil va être mise à profit pour barrer la route à un cours de l'œuvre qui n'est pas approuvé.

D'une part, les membres du *Collectif Quartier* vont, lors de la réunion suivante, convaincre Tom que son projet nécessite un temps de préparation plus long. L'accueil en résidence sera donc différé de huit mois et réparti sur une plus longue durée. D'autre part, le *Collectif Quartier* va bien organiser, comme l'artiste le souhaite, un premier rendez-vous public afin de faire connaître le projet et motiver des personnes extérieures à devenir des participants de l'œuvre. Pour autant, cette invitation sera envoyée non pas seulement aux habitants du quartier mais à toute la liste de diffusion dont dispose le *Collectif Quartier*, qui comprend essentiellement des participants du monde de l'art de Marseille qui font partie de son réseau proche. Au final, le film réalisé ressemble bien *a priori* au *script* initial, mais le générique ne fait apparaître au titre des intervenants, à une exception près, que des personnes engagées dans une activité artistique : des comédiens, un slameur, une danseuse, etc. Leur participation aura eu lieu au cours de séances préparées en amont, dans le cadre d'ateliers, comme le souhaitaient les membres du *Collectif Quartier*. En ouvrant les projets des résidents à la négociation, à ce que Pierre appelle les « *retours critiques* », la structure se donne donc les moyens de garder la main sur certaines dimensions du plan fixé afin de fermer l'œuvre à des développements non désirés.

Mais c'est surtout l'absence au générique du médiateur qui peut surprendre et sur laquelle nous conclurons cette analyse. Nous avons vu au départ qu'il s'agit d'un personnage clé du dispositif de résidence, omniprésent auprès des artistes dès les prémisses de l'œuvre, afin de les aider, insensiblement, à orienter leur œuvre pour être *« le plus juste »* possible. Nous avons donc, après coup, cherché à comprendre cette absence en interrogeant ce médiateur au cours d'un entretien informel. Nous avons alors appris que cette absence n'était pas fortuite mais bien plutôt due au refus du médiateur de collaborer avec l'artiste :

X : « C'est arrivé une fois [d'être en désaccord intellectuel avec la proposition et de dire moi j'interviens pas là-dessus] avec Tom parce que je trouvais, et encore une fois c'est pas un jugement sur son travail hein, c'est juste je trouvais que le fait d'apprendre le texte de Proudhon par cœur, déjà (…) je lui avais dit d'ailleurs, je craignais une instrumentalisation, à des fins que je peux comprendre d'un point de vue d'artiste mais qui moi me mettaient extrêmement mal à l'aise, du coup je me suis dit moi là-dessus je le fais pas je me sens pas du tout à l'aise là-dessus (…) parce que a priori si moi je comprends pas la proposition je vois pas comment la transmettre (…)

O : Tu trouvais ça contestable ?

X : J'ai pas dit contestable, j'ai dit que moi j'ai pas compris et je me suis pas senti à l'aise par rapport à ça et j'ai préféré pas y aller mais encore une fois c'est pas un jugement euh moi je juge pas les choses simplement j'essaie de me mettre… là par exemple ce que L. propose je trouve ça bien je comprends ce qu'il veut faire je sais où il est et du coup je sais où moi je peux être donc j'y vais »

Nous voyons tout d'abord avec cette justification *a posteriori* le caractère décisif des premiers commentaires réalisés un an et demi plus tôt : la relation entre le par cœur et l'instrumentalisation s'est figée dès la première formulation du projet pour devenir, une fois l'œuvre achevée, une interprétation toujours active, toujours opérante. Dans le même temps, nous voyons les frontières au-delà desquelles les membres du *Collectif Quartier* s'interdisent d'intervenir : disqualifier un projet ne conduit pas à l'interdire, à le censurer, mais à user d'un droit de retrait, d'une révision dans l'action telle que P. Livet la décrivait. En effet, la métaphore de position et de mouvement (*« j'ai préféré pas y aller », « je sais où il est et du coup je sais où moi je peux être donc j'y vais »*) décrit assez précisément ce que P. Livet appelle la capacité recherchée dans une situation d' « indécidabilité dynamique », de révision dans l'action :

> « Ce qui est visé par les individus, c'est quelque chose de plus abstrait, c'est la possibilité de réviser leur action en fonction du résultat collectif obtenu. S'il se révèle que je suis dans un "environnement" de défection, je ferai défection au prochain coup » (Livet, 1994 : 208)

Dès lors que le projet, tel qu'il est énoncé une première fois révèle au médiateur une divergence de point de vue, l'absence de garanties fermes sur les ressources humaines que l'artiste pourra escompter permet aux uns et aux autres de se dérober, *en cours de route*, à l'obligation de coopération.

***

Le projet de Tom suscite donc un certain nombre d'interprétations de la part des membres du *Collectif Quartier* qui tendent majoritairement à exprimer explicitement leur distance vis-à-vis des résultats vers lesquels ce processus semble se diriger. Ce cas de figure met en évidence la fragilité d'une sélection par cooptation, s'appuyant essentiellement sur les travaux antérieurs de l'artiste. L'engagement de la structure dès les prémisses d'une œuvre ne lui permet de faire reposer l'expertise que sur un faisceau restreint d'indices de qualité. Et paradoxalement, l'existence d'un projet ne constitue une garantie que dans la mesure où celui-ci peut être discuté, travaillé, négocié, avec les membres du collectif. C'est bien alors la labilité du projet de l'artiste qui est décisive pour orienter le cours de l'œuvre en fonction des lignes artistiques (et politiques) défendues par le *Collectif Quartier*. La structure s'est certes engagée en amont à soutenir le travail de Tom, mais en se gardant de s'engager de façon définitive sur la façon dont les différentes ressources (notamment humaines) seront accordées à l'artiste. Au stade de la sélection de l'artiste, les choix sur les dimensions organisationnelles sont donc laissées à un état d'indécidabilité. En revanche, dès la première discussion autour de la formulation du projet de Tom, les décisions peuvent s'échafauder sur la base d'une série d'interprétations croisées. L'ouverture à l'incertitude peut donc être vue comme une ressource pour la structure, qui peut profiter de ces marges de manœuvres pour faire valoir progressivement ses intentions et intervenir dans le cours de l'œuvre avant qu'elle n'ait pris des contours trop déterminés.

Conclusion chapitre six

Les analyses par observations et entretiens du jury de la galerie *Book* et des réunions du *Collectif Quartier* ont en commun de révéler la dimension pragmatique de l'interprétation des projets d'artistes en amont de leur accueil en résidence. Qualifier, comparer, évaluer des projets, quelle que soit pas ailleurs la différence entre les deux situations communicationnelles observées, sont autant d'opérations dont la force tient à leur visée pratique. C'est à partir de l'interprétation collective des projets que le cours et l'issue des œuvres s'ouvrent à une négociation.

Nous voyons bien le principe d'anticipation sur l'œuvre à venir dont procèdent ces jeux d'interprétations qui opèrent sur le travail de l'artiste bien avant les gestes qui relèveraient d'une « énonciation curatoriale » (repérables par exemple dans l'aménagement spatial de l'espace d'exposition, dans les éléments scriptovisuels inscrits sur les cartels, dans les catalogues, etc). Ces interventions en amont de l'œuvre constituent la part la moins visible des l'exposition, puisque leurs marques s'évanouissent dans l'épaisseur des médiations de production (appels à candidature, discussions orales, échanges de mails, derniers jours de montage). Pour autant, nous avons vu qu'elles sont autant, sinon plus décisives que celles-ci, puisqu'elles ne se surajoutent définitivement pas à l'œuvre, comme un texte second sur un texte premier, mais inscrivent leur influence dans la matière même de l'œuvre. À titre exploratoire, en reprenant l'adjectif « opéral » tel que G. Genette l'emploie (Genette, 1994), nous pourrions alors désigner l'ensemble de ces interventions comme une « énonciation opérale », dès lors qu'elles ouvrent l'œuvre, dès ses prémisses, à une « tension "polyphonique" entre les diverses instances énonciatives » (Souchier, 2007 : 32).

Nos deux observatoires sont bien sûr insuffisants pour prétendre déplier les différentes facettes de cette énonciation opérale dans le domaine de l'art contemporain, à la manière dont J. Glicenstein a pu le faire à propos des formes prises par le discours « péri-opéral » de l'exposition (Glicenstein, 2009), que l'on a désigné comme relevant de « l'énonciation curatoriale ». Pour autant, l'étude des réunions de la galerie *Book* et du *Collectif Quartier* nous permet d'esquisser deux traits communs qui semblent favoriser la réussite de ces interventions dans l'œuvre.

Premièrement, l'ouverture de l'œuvre à sa dimension polyphonique n'est pas occultée vis-à-vis des artistes. Nous pouvons dire à présent que les deux propositions adressées

aux futurs résidents par appel ouvert ou par cooptation, manifestent dès le départ l'éventualité que les projets proposés puissent être amendés, corrigés, renégociés en cours de route. Les responsables de *Book* et du *Collectif Quartier* se donnent ainsi la possibilité de maintenir le projet dans un état d'indétermination suffisant pour être en mesure d'y inscrire leurs gestes énonciatifs, sans qu'ils soient vus comme « tour de force à l'égard de l'intention auctoriale » (Genette, 1994 : 223). Nous avons ainsi vu dans le cas de *Book* que les artistes étaient avertis de la possibilité de remaniements de l'œuvre dès le texte de l'appel à candidature. De même les artistes accueillis par le *Collectif Quartier*, qui font partie de son cercle proche et dont le projet n'est qu'à un stade embryonnaire, partagent avec leurs hôtes un *savoir commun* selon lequel les *« retours critiques »*, ou le *« partage de la solitude »*, pour reprendre les expressions de l'artiste président, font partie intégrante du programme d'accueil.

Deuxièmement, cette *« ingérence »* dans le cours de l'œuvre n'est pas sans borne, sans garde-fou. Dans les deux cas, un même souci est respecté par les experts-commentateurs qui cherchent toujours à montrer que leur intervention s'arrête là où commence le projet en lui-même, même si nous avons vu que ce n'est qu'au terme du travail interprétatif que ces frontières supposées se matérialisent. Les acteurs placés en position de décision cherchent non pas tant à perfectionner l'œuvre qu'à la faire perfectionner par l'artiste lui-même. Ce principe du faire-faire, opposé à ce qui serait vécu et reconnu comme des « directives » (Baxandall, 1991), est évident dans le cas du jury de *Book*, car les interlocuteurs le rappellent constamment, de façon explicite, dans le cours des échanges. Nous avons ainsi compris que le galeriste pouvait éventuellement « *booster* » un projet, mais ne surtout pas « *projeter* » à partir de lui, dès lors que le projet est déjà arrivé *« au bout »*. Dans le cas du *Collectif Quartier*, ce principe est repérable, sous une autre forme, dans l'effort constant des commentateurs pour maintenir leur critique sur le mode de l'interrogation, cherchant à faire comprendre à l'artiste la posture et les exigences attendues de lui, sans jamais aller jusqu'à décider trop ostensiblement, à sa place, la voie à privilégier ou les orientations à écarter.

Conclusion de la troisième partie

L'analyse communicationnelle de six dispositifs d'accueil en résidence, que nous avons présentée en la resserrant autour de trois moments clefs dans la chaîne des médiations de production (la sélection, l'exposition et le projet), nous a permis de dessiner, à partir de quatre temps d'analyse et à la faveur d'un éclectisme méthodologique sur lequel il nous faudra revenir, deux modalités de gestion de l'incertitude, selon que les dispositifs se construisent plutôt autour de son maintien ou de sa réduction.

Dans le chapitre cinq, tout d'abord, les dispositifs analysés ont permis de repérer une volonté de maintenir le plus possible une discontinuité entre le processus de travail de l'artiste, institué dans son indétermination, et la reconnaissance complète de sa valeur par les professionnels qui le prennent en charge. Nous pouvons proposer de décrire ce principe selon la formule imagée de la « dérobade », afin de représenter cette volonté de tenir le processus de travail de l'artiste à l'écart d'une détermination extérieure de son cours et son issue. Ainsi, tant qu'une évaluation *ex post* n'a pas eu lieu, les responsables de structures peuvent organiser des formes d'exposition du travail des artistes, mais en laissant l'artiste prendre seul la décision d'attribuer à tel ou tel état de son travail, sa *fonction opérale*. Et ce n'est qu'en instituant un second pallier d'expertise sur ce travail que ces responsables complètent leur premier geste de reconnaissance de l'artiste, confirmant ou non leur « mise de départ ». La relation de travail de ces professionnels avec les artistes consiste donc bien à *se dérober* à ce qui serait un engagement initial complet et irréversible, selon une posture que l'on pourrait paraphraser ainsi : « pour que l'œuvre sur laquelle nous ferons porter notre discours expographique nous convienne, laissons le travail de l'artiste suivre son cours, façon la plus sûre d'en obtenir le meilleur, mais gardons-nous bien de nous engager de façon irréversible à consacrer son talent, avant d'avoir pu l'éprouver à l'aune de nos critères d'excellence ».

Dans le chapitre six, nous avons vu que les artistes sont sélectionnés puis « suivis » ou « accompagnés » au cours de leur travail, dans une logique d'ouverture de l'œuvre à une production polyphonique. Certes, les professionnels misent tout sur une œuvre. Mais en s'en forgeant une image par avance, ils se donnent la possibilité de la favoriser, d'en corriger le cours ou d'en barrer la route. Ainsi, ces modalités de production contredisent d'une certaine manière les principes d' « imprévisibilité » et d' « inévitabilité » reconnus

comme essentiels dans les processus de création (Menger, 2009 : 464). L'*énonciation opérale* repérée dans les deux structures consiste en effet d'une part à anticiper les issues encore envisageables à partir des indices identifiés dans le complexe sémiotique des projets ; et d'autre part, à éviter les issues non souhaitées, en refusant les projets manifestement imperfectibles, et en cherchant à intervenir sur le cours du processus, avant qu'il ne soit trop tard. Mettre les artistes à l'écriture sous la forme d'un projet permet donc à ces professionnels de rendre l'issue de l'œuvre prévisible (par l'interprétation) donc évitable (par l'intervention), selon un principe de communication dans l'action que l'on pourrait appeler un « court-circuit », et paraphraser ainsi : « pour que l'œuvre sur laquelle nous ferons porter notre discours expographique nous convienne, ne prenons pas le risque de laisser l'artiste prendre seul, aux différentes étapes du cours de l'œuvre, des décisions irréversibles, et court-circuitons notre énonciation finale en préparant l'œuvre à vérifier nos critères d'excellence ».

Notons que la construction de notre analyse a probablement conduit à poser trop fortement ces deux postures en situation d'extériorité. Il est probablement plus judicieux de les considérer comme deux pôles, dessinant en fait un espace continu de tension sur lequel ces différents professionnels situent leur engagement auprès des artistes, ce que d'autres recherches, à partir d'autres méthodes, montreraient probablement. Quoiqu'il en soit, dans les deux cas, nous avons ainsi pu montrer que l'incertitude sur le cours et l'issue de l'œuvre constituait bien une ressource, que ces différents acteurs ont intérêt à reconnaître et à mobiliser dans leurs modes d'engagement pour garder le contrôle sur la valeur qu'ils reconnaîtront aux œuvres et aux artistes auxquel ils apporteront une pleine légitimation. Ce résultat nous permet donc, en conclusion générale, d'enrichir les résultats de notre thèse à propos du soutien public aux prises avec l'incertitude du travail de l'artiste, mais aussi d'en proposer quelques développements possibles.

Conclusion générale

À l'initiative de l'ouvrage collectif *Art from start to finish*, H.S. Becker enjoignait les chercheurs à tourner leur regard vers le processus de création, ou l'art en train de se faire (Becker et al., 2006). Cette thèse n'a pas suivi un tel programme. En traitant des *mises en formes* du travail artistique, nous n'avons pas décrit le travail artistique lui-même. À une exception près, ne se manifeste dans cette recherche aucune présence des artistes tels que nous avons vus à l'œuvre, quotidiennement, pendant une année. Aucune discussion entre les artistes, aucune description des échanges d'outils, des techniques d'appropriation de l'espace des « ateliers nus », aucune trace de tous ces objets – la machine à bois, le monte-charge, le compresseur à air, l'imprimante, la liaison Internet, le coin cuisine – où tant de savoir-faire, de conventions, de commentaires critiques, de construction d'une professionnalité, ont été échangés. Le niveau des interactions et des négociations autour de l'artiste au travail est totalement absent de la thèse.

Nous pourrions dire que nous nous sommes tenus au « seuil » de l'atelier des artistes. Ces derniers ont surtout été vus à travers leurs dossiers, les conventions qu'ils ont signées, les cahiers des charges conçus à leur intention. Et pourtant, dans cette distance prise avec les interactions entre artistes, en nous tournant vers les lieux de discours où leur travail était décrit ou prescrit, il nous a semblé ne jamais nous éloigner du mot d'ordre donné par l'interactionnisme symbolique, selon lequel ce qui est à expliquer n'est pas tant le changement et la diversité des pratiques que l'étonnante stabilité des institutions et des conventions. Mais, au cours de cette recherche, cette stabilité n'était pas là où nous l'attendions.

Lors de nos rencontres avec divers responsables de lieux d'accueils en résidence, la description qu'ils donnaient de leurs programmes d'accueil et des modes de décision avec les artistes valorisait, avec une étonnante régularité, la souplesse du fonctionnement et la volonté de s'adapter à chaque cas. La récurrence de ce discours était riche de promesses pour mettre en lumière une logique systématique de normalisation du travail, qui aurait réussi à désamorcer la « critique artiste » en s'appuyant sur une rhétorique managériale typique de la « cité par projet » (Boltanski, Chiapello, 1999) qu'il s'agissait de démasquer. En effet, la dénégation de tout contrôle du travail des artistes n'était-elle pas

le meilleur indice d'une volonté prescriptive, d'autant plus efficace qu'elle s'innocentait dans sa représentation ?

Notre travail s'est donc, dans un premier temps, organisé autour de la question : « des règles peuvent-elle *réellement* être souples », l'intention étant d'y répondre par la négative. Mais bien vite, cette tentative de *dévoilement* a été freinée à mesure que la consultation d'archives et l'observation de médiations de production rendait cette souplesse toujours plus manifeste. Nous consacrant aux discours ayant une efficacité dans la façon dont les accords se nouaient (appels à candidature, contrats, réunions de travail, discussions informelles), nous étions sans cesse confronté à un système de règles incomplètes, euphémisées, engageant les artistes à ne pas trop s'engager. Plutôt que de se situer aux marges des dispositifs, permettant de façon très limitée aux artistes de faire valoir leurs singularités ou leurs critiques, il semblait que le flou et la souplesse étaient plutôt au cœur de ces dispositifs.

La question n'était plus : est-ce que des règles peuvent être souples ? Mais est-ce que la souplesse peut être une règle ? Nous avons donc cherché à donner à cette question une réponse positive, en montrant à quel point l'ouverture de l'accueil en résidence à l'indétermination du travail de l'artiste était finalement tout ce qu'il y avait de plus stable, de plus communément partagé et finalement de plus prévisible.

En choisissant de dérouler le fil de l'incertitude du travail artistique depuis le récit du voyage de Matisse à Tahiti, dans le discours de la DAP, jusqu'au tracé du ruban de scotch sur le sol d'une librairie à Marseille, nous avons bien conscience de ne pas avoir suivi le trajet le plus court pour éclairer le soutien public du travail de l'artiste, depuis les prémisses de son œuvre jusqu'à sa version achevée. Mais ces « jeux d'échelles » (Revel, 1996) n'ont pas été vains puisqu'ils ont permis non pas d'opposer des logiques d'actions entre elles, selon qu'elles émanaient du « haut », du « bas » ou du « milieu », mais au contraire de montrer que les mêmes normes pouvaient se prolonger à travers différentes surfaces de discours, que les différentes focales nous ont permis de saisir ici et là.

Quoi de plus ressemblant en effet que la figure du « résident idéal » telle qu'elle se dessine dans le guide de la DAP en 2003 (*« l'artiste s'engage à être présent, se crée un moment de création potentiellement riche au cœur de rencontres avec des personnes diverses »*) et dans le profil de poste de l'appel à candidature pour une résidence à Villiers sur Port (*« un temps d'échanges et d'ouvertures permettant la rencontre des habitants avec une œuvre en émergence »)* ?

À l'inverse, on pourrait à l'envi mettre en évidence, à l'intérieur d'une même « entité sociale » (Abbott, 2001), une pluralité de principes que l'on avait *a priori* peu soupçonnée. Ainsi, les discours inscrits dans les deux guides de résidences auraient sans peine pu être attribués à deux instances d'énonciation distinctes, tant leur positionnement divergeait de façon presque symétrique. Nous avons ainsi vu que *le* discours de la DAP sur les résidences n'existait pas, mais qu'il y avait plutôt des lignes de justification disponibles, s'organisant en fonction d'un certain état des formes sociales sur lequel les discours de prescription n'avaient pas une emprise absolue. De même, nous avons observé que l'utilisation d'un même dispositif médiatique (les appels à résidence) n'était pas l'indice d'une rationalisation uniforme, mais révélait plutôt une « inversion de fonctionnalités » (Foucault, 1975), selon la façon dont le travail de l'artiste faisait ou non l'objet d'une programmation. Enfin, au sein d'une « même » scène marseillaise, nous avons pu montrer que des structures occupant *a priori* une position très voisine au sein du monde de l'art, pouvaient diverger radicalement dans leur refus catégorique ou leur application des logiques d'anticipation du travail.

Ces changements de focales n'ont pas contredit les résultats de recherches antérieures sur la démocratisation culturelle – il semble bien plutôt que nous n'ayons fait que confirmer des principes établis par R. Moulin, PM Menger et P. Urfalino, entre autres. Mais ils ont permis de montrer la multiplicité des espaces de décision, qui converge avec les recherches autour de l'historicité de l'action publique (Laborier, Trom, 2003). Nous pouvons à présent reprendre les principaux résultats de cette recherche.

Dans la première partie, nous avons vérifié que l'idée d'une incertitude sur le cours et l'issue du travail de l'artiste avait été l'objet d'un discours articulé de la part des pouvoirs publics en France. Prenant appui sur l'accueil en résidence comme une forme paradigmatique de partenariat avec l'artiste en amont de l'œuvre, nous avons montré qu'un discours cohérent s'était bien organisé au début des années quatre-vingt-dix, qui définissait le travail artistique en valorisant sa part irréductible d'incertitude. Mais nous avons aussi vu que ce premier « esprit » a vécu, remplacé par un autre discours cherchant à concilier, dans un certain pragmatisme, soutien des artistes et soutien de la diffusion des œuvres, si possible auprès des personnes les plus éloignées des publics de l'art contemporain, dans la lignée de la commande publique ou de l'animation culturelle. Le soutien public du travail artistique était cette fois légitimé en l'inscrivant dans un partenariat plus large, fait d'engagements et de contreparties. Il s'agissait donc de donner

une interprétation à cette évacuation du principe d'incertitude, en mettant d'abord à l'épreuve l'hypothèse selon laquelle c'est l'institution progressive de la forme qui avait eu pour conséquence de rendre progressivement le travail artistique de plus en plus programmable.

Nous avons mené, en deuxième partie, une analyse d'un corpus constitué d'appels à candidatures, porteurs d'un haut degré d'objectivation du travail artistique. Le premier résultat obtenu est que l'usage de ce même dispositif de médiation de production ne prédétermine pas, de façon systématique, le cours et l'issue du travail de l'artiste. Quatre gradients ont ainsi pu être identifiés qui montrent des usages distinctifs de ce document, selon qu'ils visent une prédéfinition complète ou incomplète des différentes dimensions du travail. Mais un second résultat prolonge ce premier qui montre que les structures énonciatrices laissant planer le doute sur les contours du travail de l'artiste sont aussi celles qui sont habituellement considérées comme les plus légitimes au sein du monde de l'art contemporain. Il resterait à prolonger ce résultat intermédiaire, en vérifiant le lien direct qui semble s'établir entre le second esprit identifié dans le discours de la DAP et la prise en charge progressive des résidences par les collectivités locales et les structures inscrites dans des missions pédagogiques et socioculturelles. Mais dans le cadre de cette thèse, c'est du côté des structures orientées vers l'art sous ses formes les plus innovantes que nous avons poursuivi notre réflexion. Elles nous permettaient en effet de faire l'hypothèse que l'indétermination repérée n'était pas fortuite ou irrationnelle, mais manifestait la volonté d'engager un partenariat sur un principe de « relance dynamique de l'indécidabilité » (Livet, 1994). Nous pouvions alors penser que l'incertitude sur le cours et l'issue du travail n'était pas tant une contraintes avec laquelle il faut s'adapter, qu'une ressource, que ces structures ont intérêt à reconnaître et à faire reconnaître par les artistes avec lesquels elles coopèrent.

Dans une troisième partie, nous avons donc cherché, à partir d'un terrain plus localisé, à comprendre quels pouvaient être les vertus d'un tel principe d'ouverture à l'incertitude. Nous ne revenons pas sur le détail des configurations dessinées autour du travail de l'artiste, selon que les responsables cherchent plutôt à se maintenir à l'écart du processus de travail de l'artiste, selon un principe de *dérobade*, ou qu'ils cherchent à intervenir sur le cours de l'œuvre, selon un principe de *court-circuit*. Les deux logiques convergent en définitive pour montrer que les responsables cherchent à faire valoir leur expertise, afin de ne pas laisser un processus artistique aboutir directement à son exposition publique

sans qu'un seuil de décision leur permette de sélectionner ce qui peut être ou non pleinement consacré.

Ce résultat permet donc d'envisager l'incertitude comme une « convention de production », reconnue et respectée par les acteurs engagés dans le soutien aux formes d'art innovantes. En ce sens, nous pouvons relier ce résultat à ceux, clairement démontrés par les sociologues, selon lesquels le soutien public au travail novateur, envers et contre les goûts majoritaires, consiste à légitimer les conventions en vigueur au sein des mondes de l'art. De même que les pouvoirs publics ont encouragé, par l'achat, la création d'œuvres vérifiant les normes de transgression et d'originalité défendues par les artistes, ils ont également, en amont de l'œuvre, reconnu et encouragé une organisation du travail respectant le principe d'incertitude qui rend aux yeux des artistes leur travail si désirable. Mais nous avons aussi vu que l'adoption d'une telle convention de production était ambivalente, dès lors qu'elle consistait à donner les moyens aux professionnels de conserver des marges d'interventions sur le cours même de l'œuvre, et non pas seulement sur sa consécration *a posteriori*.
Ainsi l'intervention des responsables dans le cours même de l'œuvre redouble le geste des experts décidant les politiques d'achat : il s'agit bien, toujours, de faire valoir leur expertise sur ce que doit être le travail novateur, fondé sur leurs critères d'excellence. Leur pouvoir de prescription prend ici un tour moins visible mais tout aussi efficace, en s'effectuant entre l'espace de travail et l'espace d'exposition, ou entre les prémisses de l'œuvre et sa version finale. Une telle position, pour les experts, n'est pas nécessairement très confortable. En effet, les acteurs que nous avons côtoyés à Marseille, souvent très proches des artistes, se retrouvent en position d'arbitre entre l'application d'une politique sociale – aider des artistes, souvent jeunes, à intégrer un milieu professionnel – et d'une politique d'excellence – ne consacrer que les meilleurs artistes. L'analyse des médiations de production nous a ainsi permis de révéler la complexité et les enjeux multiples des processus d'expertise qui ont une influence directe sur la vie de l'œuvre.

Il convient à ce stade de revenir sur un aspect particulier de cette recherche, qui concerne son éclectisme méthodologique. En effet, en choisissant de procéder à une démonstration progressive, qui relançait l'hypothèse de départ à chacune des étapes d'analyse, nous avons été conduits à reconstruire un corpus pour chaque partie et à développer de nouvelles méthodes d'analyses en nous appuyant sur des outils

conceptuels *ad hoc*. La troisième partie a probablement poussé ce principe à son plus haut degré, en se construisant sur l'étude de six structures, réparties en deux groupes, autour de trois dispositifs, selon trois méthodes d'analyses, utilisées seules (les entretiens) ou combinées par deux (observations et analyses d'archives, entretiens et observations). Cette démarche cherchait surtout à éclairer des pratiques communicationnelles resituées dans la dynamique des configurations d'acteurs. Le projet n'était donc pas de :

> « modéliser la communication, de la réduire à une grammaire, à un parcours canonique, à un rituel : catégories abstraites qui ont en commun de traverser la complexité de la communication, de lui substituer une ligne simple, une logique unificatrice » (Davallon, Jeanneret, 2003).

Si ces différentes entrées ne permettent pas de dresser une vision d'ensemble des médiations de production, du moins elles ont permis, plus modestement, de rendre manifeste le caractère instituant de ces médiations, dans la construction des partenariats et dans l'élaboration des œuvres. Ainsi, à propos de *Starter*, s'il pouvait être intéressant d'observer les artistes organiser eux-mêmes leur exposition, il l'était plus encore de repérer à partir des versions successives des contrats et des textes de catalogues, que ce principe de « commissariat partagé » s'est rejoué de façon très régulière depuis 1997 à chaque exposition de résidents. De même, l'usage des entretiens semi-directifs nous a permis d'établir des régularités dans la façon dont des responsables de structures très différentes pouvaient différencier leurs engagements auprès des artistes, selon qu'il s'agissait d'une mise au travail ou d'une mise en exposition. Enfin, l'observation d'une réunion de travail avec un artiste n'a certes suffit pas à décrire l'ensemble des négociations qui ponctuent le processus d'élaboration de l'œuvre. Mais elle permettait du moins de démontrer que le processus interprétatif peut avoir un rôle direct sur le cours de l'œuvre, en anticipant son entrée dans un discours d'exposition.

Ainsi, chacun de ces observatoires, « construits sur mesure », nous a permis de conférer une épaisseur à l'incertitude, et de souligner sa régularité en la saisissant dans ses manifestations les plus saillantes. Le fil conducteur de cette recherche est peut-être d'avoir cherché, dans les différents seuils qui permettent le passage de l'individuel au collectif, à resituer « le dialogue intérieur de l'artiste » (Becker, 1989) dans ses dimensions sociales et matérielles.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS

ABBOTT, Andrew. 1999. *Department and discipline : Chicago sociology at one hundred.* Chicago : The University of Chicago Press.

ABBOTT, Andrew. 2001. *Time matters : on theory and method.* Chicago : The University of Chicago Press.

ADLER, Judith. 2003. *Artists in offices : An ethnography of an academic art scene.* New Brunswick – London : Transaction publishers (Sociology, Art, Anthropology).

Artistes en résidence. 1991. Actes du Colloque de Nantes, 4 et 5 octobre 1990. FRAC des Pays de Loire et Conseil général de Loire-Atlantique.

BARTHES, Roland. 1968. « L'Effet de réel ». *Communications.* n°11. p. 84-89.

BAXANDALL, Michael. 1991. *Formes de l'intention : Sur l'explication historique des tableaux.* Traduit par C. Fraixe. Nîmes : Jacqueline Chambon. [1985. *Patterns of Intention.* New Haven : Yale University].

BECKER, Howard S. 1988. *Les Mondes de l'art.* Traduit par J. Bouniort. Paris : Flammarion (Série Art, Histoire, Société). [1982. *Art worlds.* Berkeley : The University of California Press].

BECKER, Howard S., FAULKNER, Robert R., KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (dir.). 2006. *Art from start to finish : jazz, painting, writing, and other improvisations.* Chicago : The University of Chicago Press.

BIELBY, William T., BIELBY, Denise D. 1999. « Organizational mediations of project-based labor markets : Talent agencies and the careers of screenwriters ». *American sociological review.* vol. 64, n° 1, février. p. 64-85.

BOLTANSKI, Luc, THÉVENOT, Laurent. 1991. *De la justification : Les économies de la grandeur.* Paris : Gallimard (Essais).

BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Eve. 1999. *Le nouvel esprit du capitalisme.* Paris : Gallimard (Essais).

BONNET, Jacques. 1998. « Le management par projet à l'épreuve des différences sociocognitives de ses acteurs ». *Communication & organisation,* « Management par projet et logiques communicationnelles ». n° 13. p. 159-174.

BONNET, Alain. 2008. Le Prix du Salon et les bourses de voyage : L'intervention paradoxale de l'État dans la formation des artistes. (1874 – 1940). Non publié.

BOURDIEU, Pierre. 1977. « La production de la croyance : Contributions à une économie des biens symboliques ». *Actes de la recherche en sciences sociales.* n° 13, février. p. 4-26.

_____. 1984. « Mais qui a créé les "créateurs" ? ». in *Questions de sociologie*. Paris : les Éd. de Minuit (Documents). p. 207-221.

_____. 1987. « L'institutionnalisation de l'anomie ». *Les Cahiers du musée national d'art moderne*. 19-20. p. 6-19.

_____. 1992. *Les règles de l'art* : *Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Le Seuil (Essais).

BUMGARNER, Constance M. 1994. « Artists in the classrooms : the impact and consequences of the National Endowment for the arts' artist residency program on K-12 Arts education ». *Arts education policy review*. Vol 95, n°3, janvier-février. 14-29.

CAILLET, Elisabeth, LEHALLE, Evelyne. 1995. *A l'approche du musée : la médiation culturelle*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon (Muséologie).

CASCARO David. 1998. *La politique des arts plastiques en France de 1959 à 1998*. Thèse de doctorat en sciences politiques. Sous la direction de H. Portelli. Université Paris II.

_____. 2000. « La politique des arts plastiques entre Paris et la province (1959-1999) ». in *Affaires culturelles et territoires : 1959-1999*. POIRRIER, Philippe, RIOUX, Jean-Pierre (dir.). Paris : Éd. de la Documentation française. p. 203-314.

CAVES, Richard E. 2002. *Creative industries : Contracts between art and commerce*. Cambridge – London : Harvard University Press.

CHALUMEAU, Jean-Luc. 1985. *L'Art au présent*. Paris : Union générale d'éditions et Centre national des arts plastiques. (10/18).

CHAMPY, Florent. 1998. *Les architectes et la commande publique*. Paris : PUF (Sociologie).

CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique (dir.). 2002. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Éd. du Seuil.

CHARPENTIER, Geneviève. 1994. *L'accueil en résidence d'auteurs dramatiques : Bilan et perspectives d'une aide originale (1981-1993)*. Thèse de doctorat en théâtre. Sous la direction de R. ABIRACHED, Université Paris X.

CHIAPELLO, Eve. 1999. *Artistes versus managers : Le management culturel face à la critique artiste*. Paris : Métailié.

CLOUTEAU, Ivan. 2008. *Le rôle du régisseur et de la régie dans les médiations de production d'œuvres d'art contemporain*. Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication. Sous la direction de D. Jacobi. Université d'Avignon.

CORDONNIER, Sarah. 2007. *L'exposition des savoirs dans l'art contemporain : Les formes de mobilisation des sciences humaines dans l'institution de l'art contemporain comme champ et comme formation discursive*. Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication. Sous la direction de J. Le Marec. ENS Lyon.

CORNU, Marie. 2008. « Régulation publique et contrat de création ». in LABADIE, Francine, ROUET, François (dir). 2008. *Travail artistique et économie de la création*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication - DEPS (Questions de culture). p. 195-223.

COULANGEON, Philippe. 2004. « L'expérience de la précarité dans les professions artistiques : Le cas des musiciens interprètes ». *Sociologie de l'art*. Opus 5. Paris : L'Harmattan. p. 77-110.

CRANE, Diana. 1987. *Avant garde art and social change : The New York art world, 1940-1985*. Chicago : University of Chicago Press.

DANTO, Arthuro. 1964. « The Artworld ». *The Journal of Philosophy*. vol. 21, issue 19. p. 571-584.

DAVALLON, Jean. 1999. *L'Exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan (Communication).

_____. 2003. « La médiation : La communication en procès ? ». *MEI-Médias et information*, « Médiations et médiateurs ». n° 19. p. 37-59.

_____. 2006. *Le don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Hermès Sciences - Lavoisier (Communication, médiation et construits sociaux).

DAVALLON, Jean, JEANNERET, Yves. 2003. « Le lien discontinu de la communication ». Keynotes. *XIX Congress of the International Association of Empirical Aesthetics*. University of Avignon, France. August 29th - September 1st 2006. p. 1-16

DEFLAUX, Fanchon. 2008. *Les biennales et la « scène internationale » de l'art contemporain : L'opérativité des dispositifs d'énonciation dans la régulation des positions et des valeurs*. Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication. Sous la direction de J. Davallon. Université d'Avignon.

DELCAMBRE, Pierre. 1997. *Ecriture et communications de travail : pratiques d'écriture des éducateurs spécialisés*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

DELCAMBRE, Pierre (dir.). 2000. *Communications organisationnelles : objets, pratiques, dispositifs*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

DUBIN, Steven. 1987. *Bureaucratizing the muse: Public funds and the cultural worker*. Chicago: The University of Chicago Press.

DUPLAIX, Sophie. « Politique des arts plastiques » in DE WARESQUIEL, Emmanuel (dir.). 2001. *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*. Paris : Larousse et CNRS Edition.

DUPUIS, Xavier. SARRADE, Alix. 2006. *Un panorama des centres d'art : Etude réalisée pour l'association des directeurs de centres d'art*. Université Paris Dauphine (non publié).

EYMARD-DUVERNAY, François, MARCHAL, Emmanuelle. 1997. *Façons de recruter : le jugement des compétences sur le marché du travail*. Paris : Métailié – Centre d'Etudes et de l'Emploi (Leçons de choses).

FAVEREAU, Olivier. 1997. « L'incomplétude n'est pas le problème, c'est la solution ». in REYNAUD, B. (dir.), *Les limites de la rationalité*, tome 2 : Les figures du collectif. Paris : La Découverte (Recherche). p.219-233.

FAULKNER, Robert R., ANDERSON, Andy B. 1987. « Short-term projects and emergent careers : Evidence from Hollywood ». *American journal of Sociology*. n° 92. p. 879-909.

FILIOD, Jean-Paul. 2008. « Des artistes dans l'école : Brouillages et bricolages professionnels ». *Ethnologie française*, « L'art au travail ». n° 1. Paris ; PUF. p. 88-99.

FOUCAULT, Michel. 1975. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard.

FOUCAULT, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité : la volonté de savoir*. Volume 1. Paris : Gallimard (Tel).

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

FOURMENTRAUX, Jean-Paul. 2007. « Gouverner l'innovation, entre sciences dures et arts plastiques ». *The canadian review of sociology and anthropology*. vol. 44, n° 4. p. 397-414.

FRIEDSON, Eliot, 1986. « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique ». Traduit par J.-C. Chamborderon et P.-M. Menger. *Revue Française de sociologie*. n° XXVII 3, juillet - septembre. p. 431– 443.

FUMAROLI, Marc. 1991. *L'état culturel : une religion moderne*. Paris : Le livre de poche (Essais).

GENETTE, Gérard. 2004. *Seuils*. Paris : Seuil (Poétique).

_____. 1994. *L'œuvre de l'art : immanence et transcendance*. Paris : Seuil (Poétique).

GENTES, Annie. 2003. « Enjeux de l'énonciation éditoriale et curatoriale ». *Communication et Langage*. n° 137. p. 88-100.

GIREL, Sylvie. 2003. *La scène artistique marseillaise des années 90 : Une sociologie des arts visuels contemporains*. Paris : L'Harmattan (Logiques sociales).

GLICENSTEIN, Jérôme. 2009. *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : P.U.F (Lignes d'art).

GOODY, Jack. 1979. *La Raison graphique : La domestication de la pensée sauvage*. Paris : Éditions de Minuit.

HEILBRON, Johan. 2005. « Innovation institutionnelle et transmission artistique », in Jacques Dubois, Pascal Durand & Yves Winkin (éd.), *Le symbolique et le social. La réception*

internationale de la pensée de Pierre Bourdieu, Liège, Éditions de l'Université de Liège, coll. " Sociopolis ", 2005, pp. 207-214.

GUYOT, Brigitte, PEYRELONG, Marie-France. 2006. « Le document dans une perspective organisationnelle. Un objet comme un autre ? », *Sciences de la société* : Dimensions sociales du document. 68, mai. p. 45-59.

HEINICH, Nathalie, POLLAK, Michael. 1989. « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : L'invention d'une position singulière ». *Sociologie du travail.* n° 1. p. 29-49.

HEINICH, Nathalie. 1993. *Du peintre à l'artiste : Artisans et académiciens à l'âge classique.* Paris : Éd. de Minuit (Paradoxes).

_____. 1997a. *L'Art contemporain exposé aux rejets.* Nîmes : Jacqueline Chambon.

_____. 1997b. « Expertise et politique publique de l'art contemporain : Les critères d'achat dans un FRAC ». *Sociologie du travail.* vol 39, n° 2. p. 189-209.

_____. 1998. *Le Triple jeu de l'art contemporain : Sociologie des arts plastiques.* Paris : Éd. de Minuit.

_____. 2001. *La Sociologie de l'art.* Paris : Éd. La Découverte (Repères).

JACOBI, Daniel. 1984. *Recherches sociolinguistiques et interdiscursives sur la diffusion et la vulgarisation des connaissances scientifiques.* Thèse de doctorat d'État en sciences du langage. Sous la direction de J. Peytard. Université de Franche-Comté.

_____. 1999. *La communication scientifique.* Lyon : PUL.

JAUSS, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception.* Traduit par C. Maillard. Préface de J. Starobinski. Paris : Gallimard (Bibliothèque des Idées).

JEANNERET, Yves, SOUCHIER, Emmanuel. 1999. « Pour une poétique de "l'écrit d'écran" ». *Xoana*, p. 97-107.

JOST, François. 1997. « La promesse des genres ». *Réseaux.* CNET, n° 81.

KIRAT, Thierry. 2003. « L'allocation des risques dans les contrats : de l'économie des "contrats incomplets" à la pratique des contrats administratifs », *Revue internationale de droit économique.* 1. p. 11-46.

KRIEG PLANQUE, Alice. 2000. *Emergence et emplois de la formule "purification ethnique" dans la presse française (1980-1994). Une analyse de discours.* Doctorat de Sciences du langage. Université Paris 13 – Paris-Nord.

LABADIE, Francine, ROUET, François. 2007. *Régulations du travail artistique.* Paris : DEPS (Culture prospective).

LABADIE, Francine, ROUET, François (dir). 2008. *Travail artistique et économie de la création*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication - DEPS (Questions de culture).

LABORIER, Pascale, TROM, Danny. 2003. *Historicités de l'action publique*. Paris : PUF.

LAMY, Yvon, LIOT, Françoise. 2002. « Les résidences d'artistes », in CALLEDE, Jean-Paul (dir.). 2002. *Métamorphoses de la culture*. Bordeaux : Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine. p. 213-235.

(DE) LAJARTE, Isabelle. 1999. *Du village de peintres à la résidence d'artistes*. Paris : L'Harmattan.

LASCOUMES, Pierre, LE GALES, Patrick. 2007. *Sociologie de l'action publique*. Paris : Armand Colin (La collection universitaire de poche).

LE COQ, Sophie. 2002. *Raisons d'artiste : Essai anthroposociologique sur la singularité artistique*. Paris : L'Harmattan (Logiques sociales).

LE FALHER, Olivier. 2006. « This is not an exhibition : paradoxes of an exhibition room dedicated to artworks in progress ». *XIX Congress of the International Association of Empirical Aesthetics*. University of Avignon, France. August 29th - September 1st 2006. p. 381-384.

_____. 2008. « Les artistes croient-ils à leurs projets ? Les processus de médiation dans les formes de coopération entre artistes et partenaires ». XVIe Congrès de la SFSIC, Compiègne, 11-13 juin (non publié).

LE FALHER, Olivier, DEFLAUX, Fanchon. 2008. « L'œuvre d'art et son commentaire : Des prémisses de la critique au "dialogue intérieur" de l'artiste ». *Interagir et transmettre, informer et communiquer : quelles valeurs, quelle valorisation ?* Actes du colloque international des sciences de l'information et de la communication, Tunis, 17-19 avril. p. 99-106.

« Le Travail artistique », *Sociologie de l'art*. Nouvelle série, Opus 5. L'Harmattan.

LIOT, Françoise. 1997. *Les Carrières artistiques en Aquitaine : Les transformations de la profession d'artiste face aux politiques de soutien à la création*. Thèse de doctorat en sociologie. Sous la direction de F. Dubet, Université de Bordeaux II.

_____. 2004. *Le métier d'artiste : Les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*. Paris : L'Harmattan (Logiques sociales).

LIVET, Pierre. 1994. *La communautés virtuelle : Action et communication*. Paris : L'éclat.

MAINGUENEAU, Dominique. 1993. *L'analyse du discours : introduction aux lectures de l'archive*. Paris : Hachette (Hu Linguistique).

MAINGUENEAU, Dominique, COSSUTTA, Frédéric. 1995. « L'analyse des discours constituants ». *Langage*. vol. 29, n° 117. p. 112-125.

MAINGUENEAU, Dominique. 1998. *Analyser les textes de communication*. Paris : Dunod (Lettres sup.).

MARTIN, Bénédicte. 2005. *L'évaluation de la qualité sur le marché de l'art contemporain : Le cas de l'insertion des jeunes artistes plasticiens*. Thèse de doctorat en sciences économiques. Université Paris X - Nanterre.

MARTIN, François-René. 2001. « Avant-garde et État ». in DE WARESQUIEL, Emmanuel (dir.). 2001. *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*. Paris : Larousse et CNRS Edition.

MEAD, George Herbert. 2006. *L'esprit, le soi et la société*. Nouvelle traduction et introduction de D. Cefaï et L. Quéré. Paris : PUF (Le Lien social).

MENGER, Pierre-Michel. 1983. *Le Paradoxe du musicien : Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*. Paris : Flammarion (Harmoniques).

_____. 2002. *Portrait de l'artiste en travailleur : Métamorphoses du capitalisme*. Paris : Éd. du Seuil (La République des idées.).

_____. 2009. *Le travail créateur : S'accomplir dans l'incertain*. Paris : Seuil et Gallimard (Hautes Études).

MEYRIAT, Jean. 2006. « Pour une compréhension plurisystémique du document (par intention) ». *Sciences de la société*. n° 68, mai. p. 10-27.

MICHAUD, Yves (dir.). 2001. *Contribution à une histoire sociale des arts visuels*. (non publié).

MIÈGE, Delphine. 2007. *Formes de présence de l'artiste dans les textes de médiation de l'art contemporain : Mécanismes et enjeux de la citation*. Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication. Sous la direction de D. Jacobi. Université d'Avignon.

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

MOUILLAUD, Maurice, TETU, Jean-François. 1989. *Le journal quotidien*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

MOULIN, Raymonde. 1967. *Le marché de la peinture en France*. Paris : Éd. de Minuit (Le Sens commun).

_____. 1983. « De l'artisan au professionnel : L'artiste ». *Sociologie du travail. Les professions artistiques*. n° 4. p. 388-403.

_____. 1992. *L'artiste, l'institution et le marché*. Collaboration de Pascaline Costa. Paris : Flammarion (Série Art, histoire, société).

_____. 1995. « Le marché et le musée : La constitution des valeurs artistiques contemporaines ». in *De la valeur de l'art*. Paris : Flammarion (Série Art, histoire, société). p. 206-235.

MOULIN, Raymonde, QUEMIN, Alain. 1993. « La certification de la valeur de l'art : Experts et expertises ». *Annales ESC*. n° 6, novembre – décembre. p. 1421-1445.

MOUREAU, Nathalie, SAGOT-DUVAUROUX, Dominique. 2006. *Le marché de l'art contemporain*. Paris : Éd. La Découverte (Repères).

MOUREAU, Nathalie, RIVAUD-DANSET, Dorothée. 2004. *L'incertitude dans les théories économiques*. Paris : Éd. La Découverte (Repères).

NICOLAS-LE STRAT, Pascal. 1999. *Une sociologie du travail artistique : Artistes et créativité diffuse*. Paris : L'Harmattan (Logiques sociales).

OGER, Claire, OLLIVIER-YANIV, Caroline. 2003. « Analyse du discours institutionnel et sociologie compréhensive ». *Mots.mondialisation*. 71, mars. p. 125-144.

PEDLER, Emmanuel, ETHIS, Emmanuel. 1994. « En quête de réception : le deuxième cercle », *Réseaux*, 68, décembre, p. 85-103.

POLI, Marie-Sylvie. 2002. *Le texte au musée : Une approche sémiotique*. Préfaces de V. Lucci et F. Wasserman. Paris : Éd. de L'Harmattan (Sémiotiques).

POIRRIER, Philippe. 2000. *L'État et la culture en France au XXe siècle*. Paris : Livre de Poche (La France contemporaine).

PROUST, Serge. 1999. *La rationalisation de l'activité théâtrale : Autonomie et intervention publique*. Thèse de doctorat en sociologie. Université Bordeaux II.

Résidents 2003-2007 Paris. 2007. Catalogue de l'exposition présentée à l'espace EDF Electra du 7 novembre 2007 au 30 mars 2008. Paris : éditions du Panama.

REVEL, Jacques. 1996. *Jeux d'échelles : la micro-analyse à l'expérience*. Paris : EHESS (Hautes études).

REYNAUD, Bénédicte. 1997. « L'indétermination de la règle et la coordination : Réflexions sur l'instauration d'une règle salariale dans un atelier de maintenance », in REYNAUD, B. (dir.). *Les Limites de la rationalité. Vol. 2, Les Figures du collectif*. Paris : la Découverte. p. 235-254.

SAGOT-DUVAUROUX, Dominique. 2008. « Mutations des filières, recomposition des modèles économiques et rémunération de la création artistique », in LABADIE, Francine, ROUET, François (dir). 2008. *Travail artistique et économie de la création*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication - DEPS (Questions de culture). p. 39-54.

SALAIS, Robert. 1989. « L'analyse économique des conventions du travail ». *Revue économique* : « L'économie des conventions ». vol 40, 2, mars. P. 199-240.

SAPIRO, Gisèle. 2006. « La vocation artistique entre don et don de soi ». *Actes de la recherche en sciences sociales*. n° 168, juin. p. 4-11.

SCHALLER, Angélique. 1998. *Les arts plastiques dans la décentralisation, 1982 – 1994 : Le cas marseillais*. Thèse de doctorat en lettres. Sous la direction de J.-M. Guillon. Université d'Aix-Marseille I.

SOUCHIER, Emmanuel. 1998. « L'image du texte, pour une théorie de l'énonciation éditoriale ». *Les cahiers de médiologie*. n° 6. p. 137-145.

_____. 2007. « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale ». *Communication et langages* : « L'énonciation éditoriale en question ». 154. p. 23-38.

STEPHENS, Kevin. 2001. « Artists in residence in England and the experience of the year of the artist ». *Cultural trends*. Issue 42. p. 43-76.

THEVENOT, Laurent. 1985. « Les investissements de forme ». in THEVENOT, Laurent et al. 1985. *Conventions économiques*. Paris : PUF. p. 21-71.

URFALINO, Philippe. 1984. *Le jeu du catalogue. Les contraintes de l'action culturelle dans les villes*. En collaboration avec E. Friedberg. Paris : la Documentation française.

_____. 1989. « Les politiques culturelles : Mécénat caché et académies invisibles », *L'Année sociologique*. vol. 39, Paris : PUF. p. 81-109.

_____. 2004. *L'invention de la politique culturelle*. Paris : Hachette Littératures (Pluriel).

URFALINO, Philippe, VILKAS, Catherine. 1995. *Les fonds régionaux d'art contemporain : La délégation du jugement esthétique*. Paris : L'Harmattan (Logiques politiques).

VERGER, Annie. 1991. « Le champ des avant-gardes ». *Actes de la recherche en sciences sociales*. n° 88. p. 3-37.

WARNKE, Martin. 1989. *L'artiste et la cour : Aux origines de l'artiste moderne*. Paris : Maison des sciences de l'homme.

WEBER, Max. 1959. *Le savant et le politique*. Introduction par R. Aron. Paris : Plon (10/18).

WEBER, Florence. 2009. « Le travail invisible », *Travail, identités, métier: quelles métamorphoses?*, Paris, Collège de France, Mercredi 24 Juin 2009 (non publié).

WHITE, Harrison C., WHITE, Cynthia A. 1991. *La carrière des peintres au XIXe siècle : Du système académique au marché des impressionnistes*. Préface de J.-P. Bouillon. Paris : Flammarion (Art, Histoire, Société). [1965. *Canvases and careers : Institutional change in the French painting world*. Chicago : University of Chicago Press].

SOURCES

Sources numériques :

Texte de Josiane Triginate lors du séminaire du CIPAC 2004. http://www.cipac.net/ressources/congres-et-seminaires/seminaire/relations-contractuelles-avec-les-artistes/produire-et-acquerir-l-œuvre-d-art.html, consulté le 05 janvier 2008.

Cahier de la FRAAP n°2 : « Portrait des associations d'artistes plasticiens, membres de la FRAAP », http://www.fraap.org/article282.html, consulté le 03 mars 2008.

Charte des missions de service public pour les institutions d'art contemporain, 27 novembre 2000, publiée en ligne sur le site du ministère de la Culture : http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/chartes/charte-dap.html, consultée le 09 mai 2009.

Sources publiées :

AFAA. 1995. *L'accueil d'artistes en résidence temporaire dans le monde*. Paris : ministère des Affaires étrangères.

CAILLET, Elisabeth. 2002. « Introduction ». in *Accueil d'artistes en résidence temporaires en France*. Paris : DAP et L'AFAA. p. 5-12.

CAHEN-SALVADOR, Jean (dir.). 1978. *Pour une nouvelle condition de l'artiste*. Rapport rendu au ministère de la Culture et de la Communication. Paris : la Documentation française.

Comptes rendus des États généraux des Arts plastiques à Créteil. 1981.

Charte des missions de service public pour les institutions d'art contemporain. 27 novembre 2000. Ministère de la Culture.

CUSIN-BERCHE, Chantal. 2006. « le boom des résidences pour jeunes créateurs », *Télérama*, n°2925. février, p. 48-52.

DAP-AFAA. 1992. *Accueil d'artistes en résidence temporaire en France*. Paris : ministère de la Culture- ministère des Affaires étrangères.

DAP-CNAP. 2003. *Résidences d'artistes en France*. décembre. Paris : ministère de la Culture.

G*uide de l'art contemporain en région PACA* 2005. Marseille : Régie Culturelle Régionale.

Ministère de la Culture et de la Communication. 2006. « circulaire n° 2006/001 du 13 janvier 2006, relative au soutien à des artistes et à des équipes artistiques dans le cadre de résidences », in *Bulletin Officiel* n°153. p. 5-9.

MOLLARD, Claude. 1986. *La passion de l'art : Ecrits et paroles 1981-1985*. Paris : La Différence (Essais).

La politique culturelle 1981 – 1985 : Bilan de la législature. 1986. Ministère de la Culture.

TOURNOIS, Bernard. 1977. « Une expérience exemplaire d'animation : la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon ». *Bulletin d'information mensuel du ministère de la Culture et de l'Environnement.* 101. mai. p. 20-29.

TROCHE, Michel (dir.). 1982. *72 mesures pour les arts plastiques. Rapport au Gouvernement* [dit « Rapport sur la condition de l'artiste » du Ministère de la Culture]. Paris.

TRONCY, Eric. 1991 *L'accueil d'artistes en résidence temporaire,* Rapport à la Délégation aux Arts plastiques et Drac Ile de France, avril. (non paginé).

RIGAUD, Jacques (dir.). 1979. *Rapport au ministère des Affaires étrangères sur les relations culturelles extérieures*. Paris : La Documentation française.

Sources non publiées :

Procès verbal, Assemblée générale, Starter, mai 1998.

Programme de développement pour l'année 1998, Starter, 1998

Convention, Starter 01/09/98 – 28/02/99

Convention, Starter 01/03/99 – 31-08-99

Convention, Starter mars 1999

Convention, Starter 01/09/99 – 29/02/2000

Procès verbal, Assemblée générale, Starter, 28 septembre 2001.

Convention, Starter 01/10/2001 – 31/03/2002

Bilan d'activités, Studio, 2003.

Convention, Starter 01/02/04 – 30/06/04

Rapport d'activité, Starter, juillet 2007.

Convention, Starter 2008.

Convention, Starter ,01/12/2008 – 29/02/2009.

Table des matières

Remerciements 3
Sigles et abréviations 6

Introduction générale 7
Le travail artistique dans le secteur des arts plastiques 9
Le choix d'une forme de soutien : l'accueil en résidence 10
Une approche communicationnelle 12
Un éclectisme méthodologique 13
Annonce du plan 14

Première partie : Le soutien public du travail artistique 17

Chapitre 1: Les enjeux du soutien du travail artistique 19
I. Les politiques de soutien de la production artistique 20
1. Le soutien de l'innovation 21
1.1. Soutenir l'innovation envers et contre les attentes du public ? 22
1.2. Résoudre le problème de l'incertitude des valeurs artistiques 24
1.3. Vers un nouvel académisme ? 27
2. Le soutien du travail de l'artiste 31
2.1. Une « recherche » artistique discrète 32
2.2. Une « production » omniprésente 34
2.3. La production comme service public 38
2.4. Les dispositifs d'aide au travail 40
II. Le travail artistique et le principe d'incertitude 43
1. Autonomie et singularité de l'artiste 43
2. Indétermination et imprévisibilité du travail artistique 44
3. L'organisation du travail artistique : le rôle des conventions 47
III. Les écueils d'une rationalisation du travail de l'artiste 52
1. Le paradoxe de l'inévitabilité 53
2. Le paradoxe de l'imprédictibilité 59
3. Organiser c'est contrôler ? 63

Chapitre 2 : L'institution d'une forme de soutien public du travail artistique : l'accueil en résidence 68
I. Quatre lignées d'interventions préexistantes 75
1. L'artiste animateur, tentatives de conciliation entre le travail de vocation et le second métier. 76
2. La politique des ateliers 78
3. Les bourses 80
4. La politique des commandes 82
II. Mises en forme et justification des résidences en émergence 85
1. Le Rapport Troncy 86
1.1. Composition du questionnaire 86
1.2. Classement des « fiches » réponses au questionnaire 87
1.3. La synthèse de l'auteur 88
2. LE GUIDE DE 1992 91
2.1. La mise en forme du répertoire 92
2.2. *L'esprit* des résidences en 1992 94

III. Vers un nouvel *esprit* des résidences 100
1. Du questionnaire au répertoire : un effet panoplie 100
1.1. Le questionnaire 100
1.2. Panorama et répertoire 102
2. L'injonction à contractualiser les relations artiste-structure 106
2.1. « Ce qu'il faut savoir » 107
2.2. « Quelques stipulations utiles » 110
3. L'*esprit* des résidences en 2003 112
3.1. L'introduction du Journal 112
3.2. « Un artiste, un élu et le public s'en vont en résidence » 115
Conclusion de la première partie 121

Deuxième partie : Programmer l'incertitude 125

Chapitre 3 : Objectivation du partenariat entre artiste et structure 128
I. Choix du terrain et construction du corpus d'analyse 128
1. Choix du support d'analyse 128
2. Choix du terrain et constitution du corpus 131
II. L'appel dans la chaîne documentaire des médiations de production 136
1. L'architexte des sites ressources 137
1.1. Précadrage des pratiques d'écriture 137
1.2. Précadrage des pratiques de lecture 140
2. Les appels : une textualisation standardisée et administrative 142
2.1. Une structure standardisée 142
2.2. Un style administratif 144
3. Procéduralisation des processus de sélection 146
3.1. Synchronisation des agendas 146
3.2. Les prescriptions techniques 147
3.3. L'évaluation des dossiers 149
3.4. Clôture de la séquence de sélection 151
III. La « mise à l'écriture » des artistes 154
1. La normalisation des dossiers de candidature 155
1.1. Des formes documentaires récurrentes 155
1.2. Visée rétrospective ou prospective des documents 157
2. Analyse des documents prospectifs 159
2.1. Identification des documents 159
2.2. Généralité ou spécificité des documents requis 160
2.3. Les degrés d'anticipation des documents 161

Chapitre 4: Planification du travail en résidence 166
I. Trois dimensions de la planification du travail de l'artiste 171
1. Planifier des actions de médiation 171
1.1. Planification stricte des médiations 171
1.2. Des actions de médiation aux contours imprécis 173
1.3. Des actions de médiation conditionnelles 174
2. L'orientation thématique du travail 175
2.1. Une orientation thématique stricte 176
2.2. Planification imprécise de l'orientation thématique 179
2.3. Planification conditionnelle de l'orientation 180
3. Planification de la publicisation du travail 182

3.1. Planification de l'exposition 182
3.1.1. Une planification stricte de l'exposition 183
3.1.2. Une exposition aux contours imprécis 184
3.1.3. Planification conditionnelle de l'exposition 186
3.2. Planification de l'édition 187
3.2.1. Une planification stricte : les catalogues 187
3.2.2. Les modalités imprécises d'édition 188
3.2.3. La planification conditionnelle des éditions 189
II. Agrégation des résultats et interprétation 191
1. Méthode de tri et présentation des résultats 191
1.1. Premier tri : une valeur d'indétermination résiduelle 193
1.2. Seconde interprétation : la valeur distinctive de l'indétermination 195
2. La planification des médiations professionnelles 198
Conclusion de la deuxième partie 203

Troisième partie : L'incertitude comme ressource 207

Introduction de la troisième partie 208
Présentation du terrain : les résidences à Marseille 209
Présentation de la méthodologie 213
Annonce du plan de la partie : 216

Chapitre 5 : Maintenir l'indétermination du travail 219
I. Le travail de l'artiste, sans contrainte et sans garantie 219
1. La sélection : laisser *libre cours* au travail de l'artiste 220
1.1. Une hétérogénéité apparente des modalités de sélection 220
1.2. Un même refus d'affirmer un parti pris artistique 223
1.3. La disqualification de la logique de projets 225
2. L'exposition, ou permettre à la structure de *juger sur pièces* 228
2.1. Un droit de réserve 229
2.2. Les deux seuils d'expertise 231
2.3. Les seuils d'expertise comme dispositifs de maintien de l'indétermination 234
II. Peut-on exposer un travail inachevé ? 236
1. Les « *visites d'ateliers* » comme genre d'exposition ? 239
1.1. L'institution des visites d'ateliers 239
1.2. Les visites d'ateliers comme dispositif médiatique 241
1.3. La transformation de l'atelier comme espace de langage 243
2. Les « expositions de résidents » comme genre d'exposition 246
2.1. La stabilité diachronique des expositions de résidents 246
2.2. Les *promesses* du genre « exposition de résidents » 250
2.2.1. Les promesses des cinq expositions de résidents de 1997 à 2001 251
2.2.2. Promesse de l'exposition de résidents en mars 2008 253
2.2.3. Un effacement du commissaire ? 255
2.3. Le discours et les œuvres s'échafaudent en parallèle 257
Conclusion du chapitre 5 : Un principe de discontinuité communicationnelle 261

Chapitre 6 : Projeter l'issue du travail 263
I. Un projet à sélectionner : observation d'une réunion de jury 264
1. Le cahier des charges 266
1.1. Les critères explicites 266
1.2. Les critères implicites 269
2. Fixer et respecter des règles du jeu interprétatif 272
2.1. Des règles souples 273
2.2. Faire preuve d'imagination 275
2.3. Ne pas surinterpréter 277
3. Envisager un contournement des règles du jeu 279
3.1. Pourquoi ne pas faire retoucher les projets ? 279
3.2. Pourquoi ne pas annuler ? 281
3.3. Pourquoi ne pas tricher ? 282
4. Le projet lauréat 284
4.1. Un projet inadapté 284
4.2. Une évaluation consensuelle 286
4.3. Les modifications significatives de l'intention auctoriale 287
II. Un projet à organiser - Observation d'une réunion de travail avec l'artiste 292
1. Les règles générales de l'accueil en résidence 293
1.1. Sélection des artistes résidents 293
1.2. Le collectif comme outil de travail, l'œuvre comme processus 294
1.3. Elaboration partagée du travail 297
1.3.1. Un exemple réussi d'ouverture de l'œuvre à la discussion 297
1.3.2. Un exemple décevant de muséification de l'œuvre 298
2. Application des règles en situation 300
2.1. Cadrage de la réunion de travail 300
2.1.1. Les deux semaines précédant la réunion avec l'artiste 300
2.1.2. Premiers échanges introductifs à la réunion 302
2.2. Le travail de commentaire sur les prémisses de l'œuvre 305
2.2.1. La propriété et le soupçon de superficialité 305
2.2.2. Le par cœur et le soupçon d'instrumentalisation 308
2.2.3. La préparation de l'œuvre et l'intervention sur le cours de l'œuvre 310
Conclusion chapitre six 315
Conclusion de la troisième partie 317

Conclusion générale 319

Bibliographie 325