

# Les artistes croient-ils à leurs projets ? Médiation et coopération entre artistes et partenaires

par LE FALHER Olivier, « [olivier.lefalher@univ-avignon.fr](mailto:olivier.lefalher@univ-avignon.fr) »  
laboratoire Culture et communication - Université d'Avignon

Parmi la diversité des formes que prennent les partenariats entre artistes plasticiens et organisations artistiques, on en repère actuellement un certain nombre qui ont en commun de fonder le recrutement des artistes sur une procédure d'« appel à candidature ». Si une telle méthode a l'intérêt pour les uns et les autres de créer des cadres communs de référence facilitant les échanges à venir, elle relève d'une gestion bureaucratique des compétences et des ressources, dont l'application à l'activité artistique n'est pas sans soulever de questions. La généralisation de telles procédures entraîne-t-elle une rationalisation de l'activité des artistes, sommés de se conformer à des principes standardisés de gestion et de planification ?

Pour y répondre, notre étude se focalise sur un appel à candidature pour l'accueil d'un artiste en résidence, et sur le dossier envoyé par l'un des artistes candidats à ce programme. Parmi les écrits de cet artiste, nous isolons et analysons l'un des documents envoyés consistant en la description d'un « pré-projet spécifique ». Or l'entretien avec l'artiste révèle qu'il n'a jamais eu l'intention de le réaliser. Doit-on y voir une ruse de l'artiste pour se jouer des procédures normatives qui lui sont imposées ?

La seconde partie du travail nous donne l'occasion d'invalidier cette hypothèse, en réenvisageant la façon dont la situation de communication est préconstruite dans l'appel à candidature auquel il a répondu. Il apparaît que le dispositif d'appel à résidence désamorce par avance l'enjeu d'un tel détournement, grâce à différentes formes de dérobades permettant une mise de distance de ce qui serait un modèle de pure rationalisation procédurale. Le mode de recrutement par appel à candidature ne consisterait donc pas tant à « réduire le champ des possibles », qu'à ouvrir une situation de communication qui ménage, dans l'accord entre l'artiste et l'organisation, une part d'incertitude.

*Mots-clés* : Résidences d'artiste, appels à candidature, projet, forme conventionnelle, médiation

Artistic organisations resort more and more to the procedure of call for application in order to « recruit » visual artists. Our case study is based on a call for an artist-in-residence program which wanders from a pure bureaucratic model of rationalization by several techniques of « swerves ». Thus, like most cases among artworlds, this device opens a situation of communication that consists less in reducing the uncertainty, than in preserving a part of it for both artists and organisations.

*Keywords* : artists-in-residence programs, calls for application, project, conventional form, mediation

Les formes de coopération entre organisations artistiques et artistes plasticiens, centrées sur le travail de création, revêtent des formes extrêmement diversifiées, loin de se limiter à

l'exposition ou à la commande d'œuvres. Un grand nombre de coopérations se nouent de façon informelle, sur la base de contacts individuels, au cours de carrières où la rente réputationnelle et les logiques d'appuis intermédiaires jouent à plein (Menger, 2002, Moulin, 1995). Mais on constate également, depuis une vingtaine d'années, le développement et la cristallisation d'un nombre limité de formes de partenariat, progressivement reconnues et mobilisées par l'ensemble des acteurs du monde culturel. Actuellement, les workshops, les accueils en résidences, les ateliers, sont quelques unes de ces formes génériques disponibles et identifiées, qui ont la particularité commune de fonder le recrutement des artistes sur une procédure d' « appel à candidature » (et ses variantes : « appel à proposition », « appel à participation », etc.).

Nous proposons d'envisager ce recrutement par appel à candidature, à la suite de Laurent Thévenot, comme le produit d'un « investissement » dans une panoplie d'outils conventionnels destinés à faciliter les relations de partenariat (Thévenot, 1985). Cet « investissement de forme » consiste à codifier des ressources, des compétences, des méthodes en les faisant passer d'un « état brut » à une formule standardisée facilitant la mise en équivalence et l'évaluation de ces êtres ou ces biens *a priori* incommensurables.

L'investissement généralisé dans une forme de recrutement basée sur un appel à candidature présente donc un double intérêt. Pour l'artiste, il permet de mettre en équivalence et de comparer les offres issues d'organisations très différentes, en ramenant à un nombre limité de variables (montant et affectation de la bourse, présence ou non d'une exposition, d'une édition, matériel fourni, etc.) les qualités de la situation de partenariat proposée. Pour l'organisation artistique, il permet de préformater l'objectivation par les artistes de leurs propres compétences, et de faciliter l'évaluation de ces compétences en vue d'un travail de création qu'elle souhaite voir réaliser. Il est donc, pour l'organisation, un outil efficace d'aide à la décision, en rendant possible et simplifiant le travail d'évaluation et de classement de ces « objets dynamiques » (Peirce, 1978) que sont les productions et les compétences artistiques.

Pourtant, l'application au domaine de la création artistique de ce mode de gestion par appel à candidature n'est pas sans soulever de questions. Ce modèle de management, basé sur un principe de rationalité bureaucratique, semble *a priori* difficilement compatible avec la liberté et l'autonomie exigées par un travail de création (Chiapello, 1997). Et s'il constitue une réponse au besoin de planification des organisations, il suppose dans le même temps un processus de codification et de normalisation (donc de contrôle) qui ne peut que heurter la démarche artistique. En effet, comme le souligne Laurent Thévenot, l'investissement dans des formes de procédures stables et à validité élargie, fonctionne sur un principe de « réduction de l'espace des possibles [...], corrélative d'un accroissement de la prédictibilité des états à venir » (Thévenot, 1985 : 28).

Est-ce à dire que ce mode conventionnel de recrutement, auquel les artistes souscrivent régulièrement, contredit le principe d'une recherche formelle et conceptuelle continue, qui semble pourtant caractériser un grand nombre de démarches artistiques ? Notre hypothèse est que, dans un certain nombre de cas, les partenariats s'instituent en résistant à une opération de rationalisation « pure » destinée à réduire l'incertitude. En d'autres termes, le mode de recrutement par appel à candidature ne consisterait pas tant à réduire le champ des possibles, qu'à gérer, dans l'accord entre l'artiste et l'organisation, une part d'incertitude.

Afin de répondre à cette hypothèse, nous centrerons notre attention sur les appels à candidature destinés à accueillir des artistes en résidence. L'accueil en résidence consiste, pour une organisation donnée, à proposer à un artiste un espace et des ressources pour une durée limitée, afin de l'aider à développer son travail de création. Parmi l'ensemble des formes de coopération existantes, ce type de programme repose donc entièrement sur le travail que l'artiste produira au cours de l'accueil. La sélection d'un résident peut donc s'apparenter à un pari comportant une forte part d'incertitude quant au déroulement et à l'issue de la résidence.

Nous proposons d'aborder ce processus de sélection par une étude de cas prenant en compte l'ensemble des médiations en jeu dans un recrutement pour une résidence : c'est-à-dire non seulement les procédures de recrutement elles-mêmes, mais plus largement les pratiques d'écriture et de lecture engagées dans cette situation de communication.

Dans un premier temps, nous tenterons de distinguer, parmi les documents demandés aux artistes par chaque organisation, ceux qui engagent une pratique d'écriture généralisée voire standardisée, de ceux qui nécessitent de la part des artistes une pratique d'écriture spécifique à chaque réponse. Nous avons donc choisi d'entrer par la façon dont un artiste particulier, que nous appellerons Antoine, a répondu à neuf appels à candidature pour des résidences, par l'envoi de dossiers qui constitueront notre corpus primaire. Dans un second temps, nous focaliserons notre analyse sur un des documents qu'il a spécifiquement envoyé à l'un de ces lieux. Un entretien semi-dirigé avec l'artiste nous permettra de qualifier sa pratique d'écriture, dans le cadre de cette situation d'énonciation. Dans un dernier temps, nous analyserons l'appel à candidature à partir duquel il a rédigé ce document spécifique. Un entretien avec la coordinatrice de ce programme de résidence nous permettra de comprendre les logiques qui président à la mise en forme de l'appel, et qui guident le recrutement des artistes.

## Les pratiques d'écriture de l'artiste

Entre avril et mai 2007, afin de postuler à différents accueils en résidences, Antoine a envoyé neuf dossiers de candidature. Ces appels lui demandent de produire trois catégories récurrentes de documents, en vue de leur évaluation par un jury : un C.V, un « dossier artistique »<sup>[1]</sup>, et un document que nous nommerons « document tactique », dans lequel l'artiste doit se positionner par rapport à l'offre spécifique qui lui est faite. Ce document est selon les cas étudiés une « lettre de motivation », une « lettre d'intention », « un pré-projet particulier », un « projet spécifique », « un projet réagissant à un thème défini ». Ces trois catégories de documents relèvent donc clairement d'une standardisation des pratiques discursives reliant les artistes et les organisations.

Dans les neuf dossiers de candidature envoyés par l'artiste, le C.V et le dossier artistique sont inchangés dans leur format (support papier) et leur contenu. S'il font bien l'objet de stratégies complexes de présentation de soi et de mise en récit d'un parcours artistique, ces deux

documents sont construits en vue d'une validité étendue à différents contextes d'énonciation. Le document tactique est le seul à être spécifiquement rédigé en fonction de la situation d'énonciation construite par chaque appel à candidature. Ce document nous paraît donc le plus pertinent à interroger, afin de repérer les jeux d'interprétation croisés dont chaque situation de candidature est porteuse. Nous nous basons sur le premier document tactique rédigé par Antoine en avril 2007 en réponse à l'un des neuf appels. Il concerne un programme de résidence à Stuttgart, coordonné par une association culturelle française.

## Mise en forme d'un document tactique

De quelle façon l'artiste compose-t-il avec cette injonction récurrente de formuler une intention spécifique ? Cherche-t-il à contourner la contrainte et à ruser avec le cadre préétabli du discours ? Ou bien soumet-il son discours au format qui lui est imposé, faisant de son texte le moyen de réduire l'incertitude sur l'objet qu'il produira ? L'analyse du document tactique rédigé par Antoine montre qu'il reprend scrupuleusement les termes de la demande et construit un discours élaboré, au terme d'une semaine entière de rédaction.

Son document est composé d'un texte de deux pages en format A4 qui porte le titre de « pré-projet », selon l'appellation spécifiée dans l'appel à candidature. Le texte est structuré en trois parties équilibrées et révèle une composition élaborée (ayant fait l'objet de huit réécritures). On peut repérer une structure de description emboîtée, où la présentation du projet est encadrée par un texte caractérisé par de nombreuses marques de l'énonciateur. L'artiste y affirme sa posture à la fois i) par rapport à l'accueil en résidence (situation à venir), ii) aux œuvres déjà réalisées (situation passée) et iii) à ses références théoriques (validité permanente) :

i) « Il m'apparaît essentiel d'aborder tout appel à résidence en regardant où je pourrais mettre les pieds. Comme à mon habitude donc, je me sers pour cela d'Internet, et tape « Stuttgart » dans la barre de recherche de Google [...] »

ii) « Depuis quelques temps mon travail a un lien indéniable avec l'automobile [...]. Déjà en 2005, mes premières sculptures [...] »

iii) « Je ne peux aussi m'empêcher de penser au fait que l'on exprime : “On m'a accroché” lorsque notre véhicule est accidenté, “élargissant ainsi notre corps par des organes inanimés et externes” (Bernard Stiegler) ».

La partie spécifiquement consacrée au pré-projet est introduite par un paragraphe dans lequel l'artiste utilise tour à tour les termes de projet et pré-projet. Il mobilise la notion de « pré-projet » sans marqueur de distanciation, utilisant donc les mots mêmes de l'appel comme allant de soi :

« Il se trouve que j'ai ce projet depuis quelques temps en tête [...] L'idée donc, d'un pré-projet comportant bien sûr toutes les zones d'ombres symptomatiques au pré-projet. »

Le pré-projet est rédigé comme une description au présent, oscillant entre focalisation zéro et focalisation interne. L'effet produit est celui d'une œuvre semblant se révéler au fur et à mesure qu'un visiteur la découvre :

« Une voiture, les essieux reposant directement sur des parpaings, comme abandonnée dans l'espace d'exposition. En s'approchant, on peut observer que l'intérieur de la voiture est complètement brûlé : les plastiques sont fondus, les pare-brises et vitres complètement ou en partie cassés, les sièges en lambeaux et calcinés. [...] »

Une troisième partie rédigée au conditionnel et intitulée « Alternatives esthétiques » s'ouvre sur les variations qu'il est possible d'envisager pour cette œuvre :

« L'espace d'exposition pourrait être plongé dans la pénombre. La voiture pourrait aussi reposer directement sur son ventre, sa surface ne pas être complètement meulée [...] »

Enfin, le dernier paragraphe propose un titre provisoire pour l'œuvre :

« [...] Pour le moment, cette installation porte le titre de : "Rutilante Carrosse" »

L'artiste a donc consenti à rédiger un texte complexe, créant des effets de réel et donnant à penser que son projet est prêt à être réalisé. La mention d'alternatives formelles, d'un titre et de références théoriques, renforcent l'impression que l'artiste est doré et déjà parvenu à une étape avancée dans la conception de son projet.

## Réinterprétation de la relation entre un projet et l'œuvre qu'il préfigure

L'artiste, dans sa description, semble donc se soumettre à une réduction du champ des possibles dont le pré-projet serait la première étape.

Mais si tel était l'objectif de l'artiste, objectiver cette représentation sous une forme iconique (une esquisse) aurait été un moyen plus efficace de prévisualisation de l'œuvre à venir que sous une forme langagière. D'ailleurs, l'artiste disposait d'un tel document, qu'il avait réalisé pour lui-même [\[2\]](#) :

« J'avais fait un croquis j'en avais fait un tu vois, juste pour moi, pff, en me disant : Ben si, tu vas le scanner tu vas l'envoyer. »

Or l'artiste décide assez rapidement de ne pas envoyer ce « croquis », ce qu'il justifie a posteriori en référence à sa pratique personnelle du dessin :

« Je voulais pas envoyer d'image en fait (...) Soit j'écris le projet, soit je le dessine tu vois, mais si je le dessine c'est plus un projet, c'est un dessin et dans ce cas-là, je laisse tomber quoi, je fais pas de projet, je fais juste un dessin. »

Nous voyons donc à travers cette stratégie argumentative une première contradiction avec le présupposé selon lequel l'investissement dans une forme telle que le document tactique aurait pour seul principe la réduction de l'incertitude.

Plus encore, nous avons certes repéré une grande « vraisemblance » du pré-projet, dans le sens où il contient tout les signes permettant de penser qu'une œuvre pourrait être réalisée, ce que l'artiste d'ailleurs revendique :

« J'avais envie d'aller jusqu'au bout, de la conceptualiser avec son titre, d'imaginer vraiment que je puisse faire la pièce. »

Mais cette complétude du projet n'implique pas du point de vue de l'artiste l'intention de réaliser effectivement la « pièce » :

« Moi, généralement ce qui existe sous forme de projet n'existe jamais réellement... J'ai l'impression de l'avoir trop pensé pour pouvoir aller me le coller dans l'atelier parce que je me dis que ça va me gonfler en fait c'est comme si je savais déjà le faire tu vois [...] Et euh l'écrire c'est presque déjà l'avoir fait tu vois. »

De même il précise :

« Si j'en écris un projet aussi construit généralement c'est que je le ferai pas. »

L'artiste ici a une posture ambiguë, puisqu'il nie la valeur pragmatique conventionnellement attachée au « projet » qui en ferait le signe indiciel, annonciateur de son œuvre future. Pourtant il est bien difficile d'identifier dans son document des indices permettant de d'interpréter de la bonne façon cette application singulière de la « loi de sincérité » du discours (Ducrot, 1984). Antoine répond à cet appel à projet sur le mode du « comme si », privilégiant une écriture où le projet est à interpréter sur le mode fictionnel ou de la « feintise » (Hamburger, 198) plutôt qu'en référence à un réel à venir.

Une première conclusion pourrait être esquissée ici. Tout d'abord, nous avons vu que l'artiste envoie les documents qui lui sont demandés sans chercher à contourner les contraintes, et sans que ces documents ne signalent un cadrage non-conventionnel de la situation, qui indiquerait une posture artistique irréductible à toute procédure préformatée. Mais il charge son document tactique d'une valeur pragmatique singulière, puisqu'il ne considère le projet que dans sa dimension argumentative (convaincre le jury) en lui déniait toute portée prédictive (prévisualiser une œuvre à venir). Une hypothèse possible consisterait à voir là une forme de résistance souterraine, muette, ayant assimilé et prenant à revers les codes de la bureaucratie culturelle en détournant à son avantage leurs règles par la ruse. Et l'on pourrait ainsi réinterpréter le refus d'envoyer un document iconique comme une façon de se dérober à la technique d'établissement du savoir que constitue l'appel à candidature.

Dans la suite de notre analyse, nous réfuterons cette interprétation. Nous chercherons à montrer plutôt que l'appel à candidature relève d'un investissement de forme impur, qui désamorce par avance ce type de résistance et semble même élaborer un partenariat plaçant

l'incertitude et l'indétermination comme ses valeurs cardinales. Il s'agit donc de se tourner à présent vers l'appel à candidature émanant de l'association culturelle française porteuse du programme de résidence à Stuttgart qui a motivé la rédaction de ce document tactique.

## Les pratiques d'écriture et de lecture dans le cadre d'une organisation artistique

Une fois par an, l'association culturelle « lance » un appel à résidence pour un séjour de trois mois au sein d'un centre culturel à Stuttgart. Comme une majorité d'appels à candidature, cette offre est rédigée dans un pur style administratif. La tournure est impersonnelle, de courts paragraphes informatifs précèdent une série de tirets avec des verbes à l'infinitif, et l'artiste-destinataire n'est mentionné qu'à la troisième personne. Les seules marques d'ancrage énonciatif sont la mention du nom de l'organisme, de ses coordonnées, et de la date limite de réception des dossiers.

On distingue dans cet appel quatre catégories d'informations que l'on peut repérer plus généralement au sein de tout appel à résidence. Une première catégorie d'informations apporte des indications sur les critères d'éligibilité des artistes (âge et lieu de résidence). Une seconde catégorie porte sur la procédure de sélection des dossiers effectuée par une « commission de professionnels de l'art ». Il s'agit d'une forme répandue de délégation de l'autorité pour des prises de décision de ce type, qui a le double avantage de légitimer à la fois le dispositif de sélection et son résultat. Une troisième catégorie d'informations concerne les conditions de séjour garanties à l'artiste : durée, versement d'une bourse de séjour, financement d'une réalisation et mise à disposition d'un atelier-logement. Enfin une quatrième catégorie d'informations renseigne les artistes sur les documents qui leur sont demandés pour participer à la sélection. [\[3\]](#)

La mise en forme de ce document de médiation a donc l'avantage de codifier un ensemble de caractéristiques, selon des conventions standardisées, également reconnaissables par l'ensemble des artistes qui en prennent connaissance. Mais l'entretien avec la responsable du programme met en doute l'univocité des informations ainsi médiatisées et permet de révéler un certain nombre d'éléments d'information dont la juste interprétation n'est pas garantie. Nous allons voir que l'appel à candidature fonctionne comme un masque, occultant tout ou partie des termes de la situation contractuelle à venir qu'il est pourtant chargé de construire. Nous proposons de mettre en évidence cette opérativité ambiguë, par l'analyse de trois cas typique de ce que nous qualifierons de *dérobades* par lesquelles le dispositif semble échapper à un modèle bureaucratique de rationalisation.

## Analyse de quelques cas de *dérobades*

- Un premier cas de dérobade typique de nombreux appels à résidences, consiste à fixer dans les termes mêmes du document d'appel à candidature, *l'impossibilité de codifier* l'un des éléments constitutifs de la résidence.

Soit l'énoncé suivant :

« La période de séjour à l'étranger est définie en accord avec la région européenne partenaire, et les modalités de l'échange sont fixées par une convention. »

L'organisation fixe le lieu et la durée du séjour, mais reporte à une étape ultérieure et à une nouvelle procédure (la convention) la fonction de définir la période de l'année à laquelle l'accueil aura lieu. En l'occurrence, la coordinatrice justifie ce choix en référence au mode d'organisation spécifique des artistes :

« Quand les artistes sortent des écoles d'art, souvent soit ils sont Rmistes soit ils ont tous un job à côté pour pouvoir vivre, et ça c'est une donnée qu'on ne peut pas ne pas prendre en compte [...] » [\[4\]](#)

Nous avons affaire là à un exemple de gestion « adhocratique » de l'agenda, pour lequel les contraintes des artistes priment sur les besoins de planification du centre culturel qui l'accueille. L'instabilité temporelle constitue en quelque sorte un élément stable et invariant du programme.

- Une seconde forme de dérobade réside dans le *défaut d'exhaustivité du discours*. La question du financement du travail de l'artiste résident en donne un exemple clair :

« La résidence donne lieu au financement d'un projet en collaboration avec la structure d'accueil. »

En dehors du fait que ce financement est conditionné à une entente ultérieure avec la structure d'accueil (nous retrouvons là un nouveau cas de détermination différée), cette mention omet de préciser une partie décisive de l'information qui est le montant de cette bourse. Or, non seulement son montant n'est pas négligeable (8500 euros, qui s'ajoutent aux 4500 euros de la bourse de séjour), mais surtout il est préétabli et invariant d'une année sur l'autre. La coordinatrice reconnaît qu'elle « n'arrive pas à en préciser le montant » dans le document d'appel à candidature, préférant l'annoncer à chaque artiste candidat de vive voix.

- Nous reviendrons sur ce dernier point, qui nous permet de présenter une troisième forme de dérobade. Elle pourrait être *a priori* interprétée à la lumière de la précédente, puisqu'il s'agit d'un défaut d'exhaustivité, à propos cette fois du processus de sélection :

« Mode de sélection : les candidatures sont examinées par une commission composée de professionnels de l'art qui se réunit en mai 2007 »



Cet énoncé en effet ne précise pas que la réunion de la commission est précédée par une phase de pré-recrutement des artistes par la coordinatrice qui, à la réception des dossiers, effectue personnellement un premier tri des dossiers. Cette même personne contacte alors les artistes retenus afin de les rencontrer individuellement, toujours en amont de la sélection par le jury :

« [C'est moi] qui rencontre les artistes, qui vais les voir dans leurs ateliers, on discute du projet [...] Quitte aussi à leur demander aussi un peu des pièces complémentaires ou des choses que je ne comprends pas, voilà donc on est assez actif aussi dans l'accompagnement des dossiers qu'on reçoit. »[\[5\]](#)

Or, ces moments d'interaction avec les artistes ne sont pas réalisés en marge du processus de sélection mais en sont au contraire l'un des rouages essentiels. Cette personne participe à la réunion de la commission en tant que membre à part entière, opérant de surcroît, à destination de l'ensemble du jury une remédiation orale à propos de chaque dossier examiné.

Nous sommes donc en présence d'une forme de dérobaide par *subjectivation des procédures formelles*. Or, de telles procédures sont instituées justement afin que leur fonctionnement échappe à une pratique discrétionnaire de prise de décision. La forme souveraine de délibération collégiale, sous les traits de la commission de professionnels, est donc à réinscrire en réalité dans un écheveau de médiations interindividuelles, dont nous avons vu les premières manifestations ici, mais qui se prolongent en aval de la décision du jury. Justifié ici par la volonté d'« accompagner » les artistes, mais permettant ailleurs d'atteindre d'autres objectifs, ce procédé de subjectivation permet d'affaiblir la rigidité des procédures de construction des accords avec les artistes. C'est ainsi qu'une information telle que le montant de la bourse de production, dont nous avons vu qu'il n'avait pas sa place dans le corps du texte de l'appel à candidature, sera en revanche facilement glissée à l'oreille d'un artiste dans le cours d'une conversation, jouant ou paraphrasant ainsi la procédure de sélection sur un mode moins codifié.

## Proposition d'un cadre d'interprétation élargi

Il s'agit pour finir de tenter de mettre en perspective les résultats que nous venons d'obtenir, en proposant un cadre d'interprétation plus général. Nous avançons l'idée selon laquelle ces dérobaides, plutôt que d'être traitées comme quelques figures isolées, pourraient être interprétées de façon plus systématique, comme les indices d'une tension du dispositif d'appel à candidature vers un principe d'incertitude qui guiderait ses mises en formes. L'entretien réalisé avec la coordinatrice sera mobilisé afin de mettre en évidence ce qui constituerait cette « rationalité » particulière. La façon dont la coordinatrice envisage le réglage, par le dispositif, entre l'artiste, son projet, et sa représentation de la résidence, sera notre point de départ. [\[6\]](#)

*« On sait très bien que demander un projet ou un pré-projet à un artiste, c'est un prétexte en fait mais c'est de voir aussi comment lui s'imaginer être dans Stuttgart quoi et à part les Bosch et les Porsches. »*

*« C'est intéressant aussi de voir l'artiste imaginer un travail possible tout en sachant qu'une fois qu'il est sur place, s'il est sélectionné, il change souvent de projet et c'est les projets qui sont les plus intéressants. »*

Ces considérations de la coordinatrice du programme nous apprennent donc que la pratique de lecture experte d'un pré-projet ne consiste pas à interpréter ce dernier comme l'indice d'une œuvre à venir. Il est bien plus le support (le « prétexte ») d'un processus d'interprétation second, destiné à repérer chez l'artiste la posture qu'il adopte vis-à-vis de ce document. Or cette posture attendue est complexe, puisqu'elle consiste à valoriser chez l'artiste son renoncement au projet sur lequel se fonde pourtant sa candidature. La figure repoussoir du « jeune artiste » que l'organisatrice mobilise à plusieurs reprises est à ce titre éloquente :

« Nous on essaie vraiment aussi de pas forcément choisir les tout jeunes jeunes [...]

Parce que quelques fois ça fait partie des artistes qui fonctionnent à partir de commandes et qui ont envie de réaliser une œuvre, et ça leur donne la possibilité de réaliser une œuvre ; du coup ils ne se laissent pas forcément détourner par le mode même de la résidence. [...] Je pense que chez les jeunes artistes, il n'y a pas tout le temps cette ouverture-là. ».

De même, à propos des artistes allemands qui sont reçus en France :

« Ils ont une relation au travail, une relation à l'organisation, à la programmation, que nous bien évidemment on essaie un peu de questionner, voilà. C'est comment un travail peut se nourrir d'un temps, trois mois ici, et voilà, comment ils peuvent accepter de se laisser un peu déborder. [...] De plus en plus ils acceptent bien évidemment de le faire, [...] du coup, ils arrivent à inclure dans leur mode de recherche un peu plus d'éléments moins contrôlés. »

« Détourner par le mode même de la résidence », « cette ouverture », « se laisser un peu déborder », « un peu moins d'éléments contrôlés »... La mobilisation de ces arguments par des organisateurs à l'égard de certains artistes inverse les positions attendues. Mais plus profondément, elle semble démontrer que cette responsable d'un programme de résidence a accepté l'indétermination des états et des objets artistiques non pas seulement comme une contrainte, avec laquelle il faut composer, mais comme une norme, une valeur en soi, à partir de laquelle elle met en forme l'ensemble de son programme d'accueil, depuis la sélection de l'artiste jusqu'à la présentation finale de son travail :

« Quelques fois pour des projets, l'exposition n'est pas très utile, il me semble mais la question de l'exposition et la visibilité du travail passe par l'expo encore, donc nous on se bat un peu pour que les choses changent, mais quelques fois les artistes pensent que c'est comme ça que les choses doivent être faites [...] et ça c'est des petites révolutions. »

Ce dernier extrait montre bien que la norme d'indétermination « contamine » en quelque sorte l'ensemble du dispositif d'accueil, jusqu'aux formes possibles de sa publicisation. Il semble donc bien que les formes de dérobades esquissées plus haut peuvent être reconsidérées comme les indices d'une norme à validité plus générale.

## Conclusion

Comme notre titre le laissait prévoir, notre analyse nous a conduit à isoler un objet de médiation concret, le projet de l'artiste, ou plutôt, dans ce cas précis, son « pré-projet ». Élément pivot du processus croisé de médiation entre artiste et organisation, il a été aussi un pivot dans la progression de notre réflexion. Il nous a en effet permis de nous détacher d'une conception téléologique de la notion de « projet » (Bernard, 1998), considéré comme étape préliminaire d'un processus de réduction linéaire de l'incertitude, et de passer à une conception attentive aux jeux d'interprétations faisant de cet objet l'opérateur central d'une forme conventionnelle d'engagement investie par des pratiques de lecture et d'écriture. Nous avons vu ainsi que l'artiste avait rédigé un pré-projet sans avoir l'intention de le réaliser, et que l'organisation artistique formulait son appel en attendant de sa part ce type de posture réflexive.

Il est temps à ce stade de préciser que c'est Antoine qui a été le lauréat de cette sélection en 2007. Pour autant, nous n'avons pas l'objectif de faire d'une telle coïncidence le socle d'une quelconque démonstration. L'enjeu, différent, consiste à montrer que la stratégie d'écriture mise en œuvre par l'artiste ne doit pas être vue comme un acte de résistance par rapport à un système normatif qu'il déjouerait, dès lors que ce le dispositif de sélection désamorce par avance l'enjeu de tels détournements, grâce à différentes formes de dérobades vis-à-vis d'un modèle de pure rationalisation procédurale.

Nous avons donc tenté d'appliquer un modèle dynamique d'analyse de médiations produites en vue d'établir une relation de partenariat. Plutôt que d'opposer des artistes, privilégiant l'indétermination, et des systèmes, fondés sur un contrôle rigide de leur activité, nous avons cherché à poser quelques jalons pour une approche transversale, s'attachant à décrire des formes conventionnelles en tension entre plusieurs principes de rationalités — formes avec lesquelles les artistes comme les organisations artistiques sont en permanence amenés à rejouer.

## Bibliographie

Bernard F., « Le management par projet : une logique de communication "imparfaite" », *Communication & Organisation*, GRECO-Bordeaux 3, 1er semestre 1998, n°13, pp. 175-189.

Chiapello E., 1997, « Les organisations et le travail artistiques sont-ils contrôlables ? », *Réseaux*, Vol. 15, Numéro 86, pp. 77-113.

Ducrot O., 1984, *Le dire et le dit*, Paris : éd. de Minuit (Propositions).

Hamburger K., 1986, *Logique des genres littéraires*, Trad. de l'allemand par P. Cadiot, Préface de G. Genette. Paris : Le Seuil (Poétique).

Menger P-M., 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*. Paris : Seuil (La République des idées).

Moulin R., 1995, *De la valeur de l'art*, Paris : Flammarion (Série Art, histoire, société).

Peirce C. S., 1978, *Ecrits sur le signe*, Paris : Le Seuil (L'ordre philosophique).

Thévenot L., 1985, « Les Investissements de forme », in THEVENOT L. et al. *Conventions économiques*, Paris : P.U.F. p. 21-71.

[1] Le « dossier artistique », parfois spécifié par une périphrase du type « dossier illustré représentatif du travail général de l'artiste », consiste en une représentation du travail antérieur de l'artiste, forme dans laquelle tous les artistes investissent, non seulement pour ce type d'appel, mais plus largement pour représenter leur travail à destination de galeristes, d'artistes, et parfois des publics.

[2] Dans cette sous-partie, les citations sont extraites de l'entretien « E1 », semi-directif, réalisé avec l'artiste le 27 février 2008, durée : 1h 54mn.

[3] Où l'on retrouve fort logiquement les trois documents listés à partir des candidatures d'Antoine : un dossier artistique, un C.V, « une présentation d'un pré-projet particulier pour cette résidence », le tout étant conditionnée à une date limite.

[4] Extrait de l'entretien E2 semi-directif réalisée avec la coordinatrice du programme de résidence à Stuttgart, réalisé le 31 mars 2008, durée : 1h 06mn.

[5] idem.

[6] Les citations qui suivent sont toutes extraites de l'entretien E2, op. cit.