

Revue internationale Animation, territoires et pratiques socioculturelles
International Journal of Sociocultural community development and practices
Revista internacional Animación, territorios y prácticas socioculturales



Les impacts territoriaux et sociaux de la mise en place d'un dispositif de résidence d'artiste en centre d'art

Margot de Roquefeuil

Numéro 14, 2018

Enjeux territoriaux de l'animation
Territorial issues of sociocultural community development
Puestas territoriales de la animación

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1099785ar>
DOI : <https://doi.org/10.55765/atps.i14.102>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de communication sociale et publique, Université du Québec à Montréal

ISSN

1923-8541 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

de Roquefeuil, M. (2018). Les impacts territoriaux et sociaux de la mise en place d'un dispositif de résidence d'artiste en centre d'art. *Revue internationale Animation, territoires et pratiques socioculturelles / International Journal of Sociocultural community development and practices / Revista internacional Animación, territorios y prácticas socioculturales*, (14), 33–47.
<https://doi.org/10.55765/atps.i14.102>

Résumé de l'article

L'auteure adopte dans ce texte un angle nouveau dans le domaine de recherche sur les résidences d'artistes. S'éloignant du point de vue des artistes, elle se place du côté des centres d'art qui les accueillent afin de mieux appréhender les retombées de ces programmes sur l'ensemble des acteurs concernés (organismes culturels, artistes, publics). Elle s'interroge ainsi à savoir dans quelles mesures les résidences d'artistes, envisagées comme espaces intermédiaires, ont un impact sur le territoire qu'elles occupent et la relation développée avec la communauté de public de ce territoire. Elle en conclut que la nature et l'ampleur de ces retombées ne sont pas mécaniques, mais varient selon les contextes et les dynamiques relationnelles mises sur pied.

© Margot de Roquefeuil, 2018



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>



Les impacts territoriaux et sociaux de la mise en place d'un dispositif de résidence d'artiste en centre d'art

Margot de Roquefeuil

École du Louvre, France
mroquefeuil3@yahoo.fr

L'auteure adopte dans ce texte un angle nouveau dans le domaine de recherche sur les résidences d'artistes. S'éloignant du point de vue des artistes, elle se place du côté des centres d'art qui les accueillent afin de mieux appréhender les retombées de ces programmes sur l'ensemble des acteurs concernés (organismes culturels, artistes, publics). Elle s'interroge ainsi à savoir dans quelles mesures les résidences d'artistes, envisagées comme espaces intermédiaires, ont un impact sur le territoire qu'elles occupent et la relation développée avec la communauté de public de ce territoire. Elle en conclut que la nature et l'ampleur de ces retombées ne sont pas mécaniques, mais varient selon les contextes et les dynamiques relationnelles mises sur pied.

Mots-clés : Résidences, artistes, territoires, publics

The author adopts in this text a new angle in the field of research on artists' residences. Going away from the point of view of the artists, she takes place on the side of the centers of art which welcome them to put better on the fallout from these programs on all the stake holders (cultural centers, artists, publics). She wonders in which measure artists' residences, envisaged as intermediate spaces, have an impact on the territory which they occupy and the relation developed with the community of public of this territory. She concludes that the nature and the scale of these impacts are not mechanical, but vary according to contexts and relational dynamics set up.

Keywords: Residences, artists, territories, publics

La autora adopta en este texto un ángulo nuevo en el dominio de investigación sobre las residencias de artistas. Alejándose desde el punto de vista de los artistas, se coloca del lado de los centros de arte que los acogen con el fin de aprehender mejor los arranques de estos programas sobre los actores concernidos (organismos culturales, artistas, públicos). Se interroga así a saber en cuales medidas las residencias de artistas, contempladas como espacios intermedarios, tienen un impacto sobre el territorio que ocupan y la relación desarrollada con la comunidad de público de este territorio. Concluye que la naturaleza y la amplitud de estos arranques no son mecánicas, sino varían según los contextos y las dinámicas relacionales puestas en pie.

Palabras clave : Residencias, artistas, territorios, públicos

Introduction

Le terme « résider » vient du latin *residere* et signifie « Être établi d'une manière habituelle dans un lieu » (Petit Larousse). Cette définition croise celle du verbe « habiter », du latin *habitare* : « occuper une habitation, un logis de façon durable par extension, avoir sa demeure dans » (idem). Transposées au dispositif d'accueil d'artistes en résidence, ces définitions pointent vers une situation où un artiste est invité à séjourner assez longuement dans un espace pour qu'il s'en imprègne. Si l'artiste est mobile, le dispositif est ancré sur un territoire et un programme d'activités donnés.

De là la question : dans quelles mesures la résidence d'artiste en centre d'art a-t-elle un impact sur le territoire qu'elle occupe et la relation développée avec la communauté de public de ce même territoire ?

L'étude proposée adopte un angle nouveau dans le domaine de recherche sur la résidence d'artiste. S'éloignant du point de vue des artistes, il s'agit de se positionner du côté des centres d'art comme structure d'accueil afin de mieux appréhender les influences et impacts de cette pratique sur ces acteurs.

L'intérêt porté aux impacts des programmes de résidences sur un territoire, et notamment sur les publics, est encore assez novateur. Les différentes sources consultées cherchent plutôt à définir et encadrer la pratique de la résidence ou encore à en dresser une typologie. On se questionne sur la relation qui lie les différents acteurs au sein de cet espace de la résidence. Comment permet-elle de les associer et les faire communiquer ? Il est également question de la territorialisation de la résidence ; nous cherchons à savoir quels peuvent être les impacts d'un tel phénomène. Enfin, nous faisons l'hypothèse que la résidence territorialisée permet de développer des liens nouveaux avec la communauté de public du territoire qu'elle occupe et interrogeons l'aspect social du dispositif.

Le texte qui suit est divisé en deux parties. La première est fondée sur l'historiographie des résidences. La seconde propose des hypothèses de réponses à la problématique. Nous verrons d'abord ce que peut être une résidence d'artiste (I), avant de proposer l'analyse de la résidence comme espace intermédiaire relativement aux acteurs qui s'y rencontrent (II), du territoire investi (III) et de la relation développée avec les publics locaux (IV).

L'objectif du développement de la recherche tend à démontrer que c'est l'analyse du dispositif de résidence comme un espace d'échange profondément attaché à la notion de territoire qui permet de dégager l'impact social de celle-ci dans ses contextes d'action.

Cadre d'analyse

Il existe presque autant de définitions de la résidence d'artiste que de programmes de résidences. Bien que la pratique ne soit pas un phénomène nouveau, on ne trouve pas une seule et même définition que l'on pourrait appliquer à toutes les résidences d'artiste.

Depuis les années 1990, diverses institutions et structures, conscientes de l'importance que prenait le phénomène, ont tenté de définir le concept. La forme volontairement très libre du dispositif est réticente à toute forme de normalisation. Dans cette recherche, nous faisons le choix de ne mettre en valeur que certains critères constitutifs servant notre analyse, à savoir la

création d'un espace d'échange et de rencontre, le lien entretenu avec le territoire, et le travail d'intermédiaire avec les publics d'une structure et d'un territoire.

Si l'on a pu remarquer le développement de nombreuses formes de résidence d'artiste dans des domaines divers (arts visuels, spectacle vivant, littérature), les lieux d'accueil se sont aussi multipliés. Pour les fins de la présente analyse, nous nous limiterons toutefois aux centres d'art.

Les centres d'art sont des structures au fonctionnement alternatif qui sont relativement récentes. Le développement de ces structures se fait à peu près au même moment que celui des résidences d'artiste, à partir des années 1970. Ils apparaissent comme des structures de soutien aux pratiques d'art actuel. La galerie ou le musée, espaces conventionnels de l'art, ne répondent plus aux pratiques contextuelles nouvelles qui mettent l'accent sur un processus ou un dispositif plus que sur un objet. Ces « lieux parallèles » sont les premiers à mettre en place des programmes de résidences d'artiste sous la forme qu'on leur connaît aujourd'hui. Beaucoup de ces centres font d'ailleurs de la résidence leur base de fonctionnement. Les centres d'art sont encore aujourd'hui, les structures d'accueil majoritaires.

Géographiquement, la recherche se concentre sur la France. Nous avons également souhaité poser un cadre temporel. L'étude ne remonte pas avant les années 1970, apparition des centres d'art et de la résidence telle que nous la concevons aujourd'hui. Nous souhaitons nous concentrer le plus possible sur le phénomène tel qu'il est actuellement développé. Les retours historiques servent de mise en contexte, mais ne constituent pas le cœur du questionnement.

Approche

Il existe très peu d'écrits de synthèse ou d'ouvrages de référence documentant la résidence dans les centres d'art. Les rares ouvrages que l'on peut relever sont davantage axés autour des expériences de résidence du point de vue d'artistes. On trouve un certain nombre de témoignages ou de brèves préfaces dans des catalogues d'exposition émis par les centres d'art, présentant les productions artistiques réalisées dans le cadre d'une résidence. On peut cependant trouver quelques articles de périodiques traitant du sujet d'un point de vue théorique. À travers les documents émis par certains centres sur leur propre programme de résidence des informations peuvent être récupérées.

L'association Res : artis met en ligne sur sa plateforme divers articles se rapportant à la résidence. La librairie en ligne de l'association française de développement des centres d'art (d.c.a) fournit également un certain nombre de références d'ouvrages sur l'histoire et le développement des centres d'art en France. Parmi les cas abordés, la résidence de l'auteur Emmanuel Adely à l'Espace Khasma, est un peu plus développée. Durant la période de rédaction, j'ai eu la chance d'être responsable de cette résidence. Cette expérience a nourri ma réflexion et fait écho, en de nombreux points, aux aspects de la pratique ici étudiés. Ce qui paraît particulièrement intéressant avec cette résidence, c'est, notamment, la forme nomade qu'elle a prise. En effet, elle n'était pas rattachée à l'espace physique d'une structure, mais plutôt au territoire d'action élargi de celle-ci. Ainsi, les problématiques territoriales et sociales sont d'autant plus révélées par cette situation.

Présentation de l'Espace Khasma et de la résidence d'Emmanuel Adely

L'Espace Khasma est une structure de diffusion et de production artistique et culturelle dont les actions questionnent les relations entre arts et pratiques sociales. Ouvert en 2004, il est dédié à

une programmation dans le domaine des arts visuels et des littératures vivantes. L'Espace, en accès libre, joue également le rôle de lieu de rencontre citoyen au travers des cycles de conférences, de colloques et de débats. En plus de sa programmation, ce centre d'art est une plateforme de projets territoriaux qui investit le Nord-Est parisien et met en place des collaborations avec de nombreux partenaires.

En 2013, l'association créatrice de l'Espace Khasma ouvre un second lieu, Le Musée Commun, implanté dans le quartier Saint-Blaise dans le 20^e arrondissement de Paris. Ce projet offre un cadre où l'on peut participer à des ateliers avec des artistes, découvrir un programme de films documentaires, de débats, de cinéma et de contes pour les enfants, ainsi que les projets des artistes en résidence.

La résidence d'auteur d'Emmanuel Adely intervient dans un contexte particulier. En effet, depuis décembre 2014, le Musée Commun est nomade. L'auteur, n'habitant pas en Ile-de-France, est présent une semaine par mois durant dix mois. Il est, dès octobre, logé chez des habitants volontaires pour l'accueillir. Fait intéressant, même lorsque l'auteur n'est pas physiquement présent sur le territoire, la résidence se poursuit de manière autonome.

Le projet de la résidence est de dresser un portrait du quartier à partir de la parole habitante, confrontée aux portraits chiffrés et statistiques¹ qui servent souvent de définition des quartiers désignés comme « prioritaires » par la politique de la Ville². La présence de l'auteur aux divers événements festifs (brocante du quartier, vide grenier, fête de quartier) lui permet d'être rapidement identifié. Les récits du quartier sont donc recueillis lors de rencontres informelles et au cours d'ateliers d'écriture qui se sont progressivement mis en place dans deux structures partenaires (la Maison des Fougères, lieu de rassemblement d'habitants, et le centre social Soleil Blaise).

Qu'est-ce qu'une résidence d'artiste ?

Revenir sur certaines pratiques plus datées à partir desquelles la résidence telle qu'on la connaît aujourd'hui a pu se construire permet d'établir un faisceau de critères constitutifs. Il est nécessaire de s'intéresser à l'histoire dans laquelle elle prend racine pour mieux saisir ce qu'on entend actuellement en France par résidence d'artiste.

Au Moyen-Âge est née une pratique, toujours en vigueur, de transmission des savoirs par l'itinérance de l'artisan. Le jeune apprenti voyage, en France, pour recevoir les leçons de plusieurs maîtres et se former. Chaque étape permet d'appréhender des savoir-faire propres à des contextes particuliers : la manière de travailler de l'artisan, les matériaux propres à une région.³

À partir du XVII^e siècle, le voyage en Italie, perçue comme le « creuset du renouveau artistique »⁴, est perçu comme une étape essentielle de la formation des artistes. Ce voyage,

1. Afin d'avoir une meilleure idée du travail de l'auteur, on peut citer l'un de ses livres : *J'achète*, (2007), Inventaire-invention. Il s'agit de son « agenda comptable journalier ». Il note sous forme de liste ce qu'il achète chaque journée. Cette liste *a priori* absurde constitue finalement une forme possible de biographie.

2. Les quartiers identifiés par la Politique de la Ville bénéficient d'un renforcement des structures culturelles et sociales. Des équipes de développement local sont envoyées par la mairie pour assurer une meilleure égalité entre les territoires et améliorer les conditions de vie.

3. Cette pratique existe encore chez certains corps de métiers artisans. Voir Musée du compagnonnage : <http://www.museecompannongage.fr/compagnonnage-histoire.html> consulté le 20 juillet 2017.

4. Attilio Brilli, (1989), *Le Voyage d'Italie*, Flammarion, dans Yann Dissez, (2011), *Pourquoi et comment accueillir un auteur en résidence*, Rennes : Livre et lecture en Bretagne, p.239.

qui pouvait durer de trois à cinq ans, a pour objectif la formation des artistes par l'étude des antiques. L'Académie de France à Rome, fondée en 1666, reçoit les lauréats du prix de peinture et de sculpture ou Prix de Rome de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Les artistes pensionnaires de l'Académie bénéficient d'une pension le temps du séjour. Ce séjour est considéré comme la première forme de résidence. L'Académie de France à Rome se fixe définitivement à la Villa Médicis en 1803. Du palais privé, résidence secondaire occupée par la famille Médicis, la Villa Médicis est transformée pour accueillir une vingtaine de jeunes artistes français de l'Académie, qui y habitent et y travaillent en communauté. De nombreux aménagements furent entrepris afin d'adapter le site à ces nouvelles fonctions de résidence. Il fallait concevoir des logements pour héberger les artistes et y installer des ateliers⁵. La Villa Médicis continue d'accueillir des artistes reçus au Prix de Rome jusqu'à sa disparition en 1971. Son mode de fonctionnement est modifié par la suite, mais elle garde sa fonction de lieux d'accueil d'artistes en résidence.

Au tournant du XX^e siècle, des artistes se constituent en petits groupes pour former des « écoles ». Ces regroupements se font dans certaines villes ou régions en raison de leurs richesses culturelles ou paysagères. Outre les logiques de déplacement géographique et d'ancrage, ces écoles favorisent la rencontre artistique, la formation, et la transmission. À titre d'exemple, citons l'école de Pont-Aven ou les peintres d'Estaque.

« À partir des années 1960, on voit une consolidation dans les modes d'organisation comme dans la destination des procédés »⁶. Dans les années 1970 se développe la résidence telle qu'on l'envisage aujourd'hui en France. L'évolution marquante réside dans l'apport d'un objectif social au dispositif. En effet, ce n'est qu'à partir de ce moment qu'est considéré le rapport à la communauté et aux publics d'un programme de résidence. Cette finalité apparaît en même temps que la mise en place d'une politique culturelle, dont la principale préoccupation est l'accès élargi à la culture. La résidence est toutefois plus qu'un outil de médiation culturelle, surgie dans la foulée, puisqu'elle conserve son autonomie.

Complexité d'une définition

Depuis les années 1980, le développement de programmes de résidences d'artiste s'est fortement accéléré en France. Ce développement de la pratique a impulsé un désir de clarifier ce qui gravite autour cette notion. Le terme de résidence doit-il devenir un label ? Est-il une simple dénomination ? Autant de questions auxquelles les structures culturelles, les collectivités territoriales et parfois les artistes ont du mal à donner une réponse.

Très libre, la forme du dispositif laisse une grande marge de manœuvre aux structures désirant mettre en place de tels programmes. Cependant, il est devenu nécessaire, étant donné l'ampleur du phénomène, de proposer quelques limites et critères constitutifs qui assurent une protection aux artistes et aux structures d'accueil. Nous prenons ces définitions pour base d'analyse. Elles permettent de faire apparaître les traits caractéristiques du type de résidence que nous souhaitons traiter.

En 2006, le Ministère de la Culture et de la Communication émet une circulaire à l'attention des directeurs régionaux des affaires culturelles. Cette reconnaissance, assez tardive, relie directement les programmes de résidence à la politique de soutien aux artistes engagée par le gouvernement

5. Site internet de la Villa Médicis « de 1803 à aujourd'hui » : <http://www.villamedici.it/fr/villa-m%C3%A9dicis/histoire/de-1803-%C3%A0-aujourd%E2%80%99hui/> consulté le 20 juillet 2017.

6. Richard Martel, (2014), « Dans le laboratoire, après ruses et procédures », dans *Inter, art actuel*, n° 119, Montréal : Inter, p.11.

français. La circulaire a pour objectif de donner un cadre aux institutions souhaitant mettre en place un programme de résidence. Ceci permet d'affirmer un soutien face à cette pratique et d'envisager un support financier.

Le cadre proposé se compose des principes généraux de la résidence, des modalités de financement et de l'évaluation des projets. Les éléments caractérisant la pratique sont le contrat, les lieux et le partenariat. À noter que le contrat n'a pas de forme fixe : la durée et les moyens mis en œuvre ne sont pas définis. La seule condition est le bilan chiffré, qualitatif et financier que la structure doit produire à la fin de chaque opération. En outre, la circulaire établit trois types de résidences : la résidence de création, la résidence de diffusion territoriale, la résidence association.

Dans cette perspective, la résidence a pour objectifs de renforcer l'action des centres dans la réalisation de leur mission et d'ancrer le travail d'un artiste et d'un centre partenaire dans une réalité territoriale.

Il est intéressant de comparer ce document administratif avec le guide *196 résidences en France* constitué d'essais publiés par le Centre national des arts plastiques (CNAP), établissement public créé en 1982 avec pour mission le soutien de la création dans tous les domaines des arts visuels, par le collectionnement et l'accompagnement des artistes et professionnels de l'art contemporain (bourses, plateforme d'information, formations). Ce guide expose l'évolution des résidences d'artiste en France, les informations sur le statut juridique de la résidence et une liste des résidences régulièrement mise à jour ainsi que des liens ressources.

Notons enfin dans cette lancée la contribution de l'association Res : artis, dont les missions et objectifs sont les suivants :

Représenter et défendre les intérêts des résidences artistiques sur la scène internationale, continuer à développer le réseau international des organisations et individus engagés pour les résidences d'artistes, fournir une plateforme permettant de partager les vues, les expériences et les idées qui naissent dans le domaine, encourager une compréhension du travail des centres de résidences d'artistes et de leur rôle de catalyseur dans le développement de l'art et des idées dans le monde contemporain, recueillir et fournir des informations sur les résidences et les programmes de résidences d'artiste, apporter une expertise et des conseils au secteur en réponse à ses besoins en constante évolution, provoquer les contacts, échanges et collaborations entre les résidences d'artistes et les programmes d'artiste en résidence.⁷

Le fait que Res : artis soit une association lui permet de s'éloigner des considérations pratiques et d'avoir un point de vue global sur la position des artistes et des structures culturelles. Ces espaces d'échanges que sont la plateforme et les forums permettent de témoigner des évolutions de la résidence, mais aussi des différences entre les programmes.

La résidence comme carrefour d'intérêts et espace de rencontre

La résidence est le théâtre de différents acteurs (pouvoirs politiques, structures culturelles d'accueil, artistes et publics) dont les intérêts se croisent sans toujours converger. Elle s'inscrit dans une dynamique qui allie projet artistique, politique culturelle et enjeux territoriaux. La réussite d'un programme de résidence dépend conséquemment de la satisfaction qu'en retirent l'ensemble des partenaires.

7. Site internet de l'association Res : artis : <http://www.resartis.org/fr/> consulté le 28 juillet 2017.

L'artiste et le projet artistique

Au cœur de la résidence réside bien entendu le projet artistique. Ce projet réalisé par l'artiste est porté par une structure d'accueil soutenue dans le cadre de la mise en œuvre de politiques culturelles. Il doit donc être discuté et élaboré collectivement. En ce sens, la résidence est un espace d'échange et de dialogue.

Si la résidence a connu un tel essor, c'est qu'elle s'est révélée être un dispositif efficace de soutien de la jeune création. En France, depuis les années 1960, les artistes affirment leur désir d'aller contre un modèle hiérarchique et centralisateur, qui impose un système unique de représentation et de réception : celui du musée ou de la galerie. Ce mouvement a conduit à des pratiques dites contextuelles, d'intervention, *in situ*, prônant l'entrée de l'art dans la vie et la relation interdépendante que ces deux derniers entretiennent. Selon Paul Ardenne (2009 : 17), le contexte désigne « l'ensemble de circonstances dans lesquelles s'insère un fait ». C'est le refus de l'art pour l'art, de sa séparation des autres domaines, de son appréciation uniquement esthétique. La résidence viendrait proposer un autre système, réclamé par ces pratiques alternatives.

Qui plus est, les nouvelles formes de création s'appuient davantage sur le collectif, la collaboration artistique ou la transdisciplinarité. Or, la résidence, par sa forme, facilite ces modes de travail. En témoigne le travail d'Emmanuel Adely qui, en tissant des liens avec les habitants du quartier St-Blaise, procède pratiquement d'une coproduction.

La structure d'accueil, le centre d'art

Un centre d'art est un lieu de diffusion. Il n'a pas de collection et se différencie de la galerie par son but non lucratif. « Chaque centre d'art est un lieu d'expérimentation, un laboratoire de production d'œuvres, de prospection et d'accompagnement des artistes »⁸. Cette propension à l'expérimentation permet d'y observer un grand nombre d'initiatives, dont les programmes de résidences. La forme très flexible et évolutive de la résidence correspond tout à fait à ce type de lieux. Les centres d'art et les résidences d'artistes ont d'ailleurs des contextes d'apparition similaires, qui répondent aux besoins d'une pratique artistique nouvelle.

Tout centre d'art est dépendant du contexte politique, social et urbain local. On identifie ici l'appartenance du centre d'art à son ancrage territorial. Chacun doit évaluer le contexte au sein duquel il doit opérer. La mise en place de programmes de résidences contextuelles s'enracine dans le mouvement qui a vu naître de nouveaux modes de production et de socialisation au moyen des arts. En somme, le centre d'art s'articule autour de trois axes : des missions artistiques et culturelles, des missions en direction des publics, et des missions territoriales.

Le ministère de la Culture et de la Communication (2011) décrit les fonctions du centre d'art comme suit :

Les centres d'art permettent la diffusion d'œuvres représentatives de la création contemporaine, contribuent à la production d'œuvres, favorisent l'émergence d'artistes, de pratiques artistiques et de pratiques novatrices pour la présentation des œuvres, conçoivent et développent des actions de formation et de médiation, destinées à faciliter l'accès de publics variés à l'art contemporain.

8. Site internet de la d.c.a (association française de développement des centres d'art), « Qu'est-ce qu'un centre d'art ? », <http://www.dca-art.com/fr/presentation> consulté le 16 août 2017.

Les enjeux politiques

La culture et la politique entretiennent des liens forts et s'influencent mutuellement. Depuis la Révolution française en passant par le Front populaire des années 1930, la culture est vectrice de l'idéal démocratique français. La résidence d'artiste qui se développe quelques années après la création du ministère des Affaires culturelles (en 1959) sera influencée par le contexte politique dans lequel elle apparaît. Au fur et à mesure du développement du dispositif, on remarque qu'il intègre des préoccupations propres aux successives politiques culturelles qui, elles-mêmes, sont pensées au regard du développement du paysage culturel.

On assiste dans les années 1970 à l'émergence de la démocratie culturelle qui, cette fois, met en valeur l'éducation populaire et vient remplacer la démocratisation culturelle malraucienne. La démocratie culturelle continue de s'appuyer sur la décentralisation des équipements culturels, mais la conception localisée de la culture se substitue à l'idée d'universalisme. On remplace les actions culturelles par la médiation qui, à son origine, a pour but de lutter contre les inégalités sociales et culturelles par la valorisation de l'expression des individus. Dans les mots de Dissez, (2011 : 247), « On assiste à un changement de paradigme : alors que, dans les années 1960, l'accent est mis sur la dimension symbolique de la culture. Dans les années 1970, sa capacité à transformer la société est mise en avant ».

La territorialisation des résidences trouve ainsi écho dans le développement des politiques culturelles des années 1970-1980. L'art se fait de plus en plus en fonction des contextes qui l'entourent. Des structures s'organisent autour de ce nouveau paradigme et les politiques publiques suivent le mouvement. On met l'accent sur les ressources territoriales qu'il convient de valoriser et on pense un développement territorial fondé sur ces ressources. Chaque territoire est renvoyé à sa capacité à produire son propre développement. Les lois de 1982⁹ sur la décentralisation de la culture accentuent l'autonomisation des territoires. L'État abandonne toute tutelle territoriale. Les années 1980, sous le ministère de Jack Lang, marquent cette conception d'une culture décentralisée. Ce sont aussi des années de mise en œuvre de politiques de soutien à l'art contemporain et les résidences d'artistes complètent le dispositif national.

Impacts d'une résidence territorialisée

Nous avons pu constater que la relation qu'entretiennent résidence d'artiste et territoire est caractéristique du dispositif. Dans cette mesure, nous proposons d'étudier quels sont les impacts de la résidence sur le territoire qu'elle occupe et de quelles manières elle est influencée par ce dernier. Pour Joel Bonnemaïson (1999 : 36-37), « le territoire n'est pas juste un lieu d'appropriation et de frontière comme le suggère la définition biologique, mais un espace symbolique ou [...] le support d'une écriture chargée de sens ».

Un maillage territorial des résidences d'artistes

Le fort développement des dispositifs de résidence dans l'ensemble des centres d'art et des structures culturelles en France a créé un maillage serré. Aujourd'hui, dans la foulée des politiques culturelles et territoriales, peu de zones sont dépourvues de tels programmes. En outre, ce réseau s'étend au-delà du territoire national par la mise en place de résidences croisées entre lieux culturels

9. Les lois du 7 janvier, du 22 juillet et du 2 mars sont issues des lois Defferre (1981) et consacrent ce le transfert de compétences.

de différents pays. Ce fonctionnement favorise les échanges directs entre les différentes structures et exprime de manière organisationnelle l'alternative créatrice.

La mobilité et les échanges au sein de ce réseau font de la résidence un espace nouveau, à investir, pouvant pousser l'artiste à sortir de ses habitudes et à développer des projets en lien avec les contextes dans lesquels il se trouve. Dans cette configuration, l'artiste n'est pas seulement le voyageur qui vient se ressourcer, mais un créateur qui propose de nouvelles ressources.

Investir le territoire d'un centre d'art

Le projet artistique se révèle par le contexte, la découverte et l'expérimentation sur une certaine durée en des sites particuliers. Le centre accompagne l'artiste, il peut le conseiller et orienter le travail. On perçoit donc clairement le soutien que peut apporter la structure et la manière dont le contexte engage une relation particulière entre l'artiste et le lieu d'accueil. Les échanges directs que la résidence permet entre la structure et le territoire, sans l'intermédiaire de l'artiste, peuvent également être fructueux. La résidence d'Emmanuel Adely est par exemple basée sur la récolte de la parole habitante. Ainsi, le lien avec l'Espace Khiasma permet de cibler des habitants « relais » ou les potentiels partenaires à partir de la connaissance que les membres de l'équipe ont déjà du territoire. La relation entre le centre et le territoire se consolide autour des nouvelles relations avec des habitants et les associations qui naissent de ce contexte.

Le lieu devient un espace de travail. Il devient également matière de production. L'investissement de l'espace de la structure peut prendre une multitude de formes : du physique au conceptuel ou du visible à l'invisible. La résidence implique alors que des moyens soient mis à la disposition de l'artiste. Le type de moyens varie d'un programme à l'autre : il peut s'agir d'une salle de travail, d'outils de production ou d'une expertise.

Les artistes peuvent alors, pour s'affirmer dans le lieu, y poser leurs marques et s'y infiltrer. Des résidences de curateurs sont aussi proposées et la salle d'exposition peut donc leur servir d'espace dans lequel ils présentent leurs travaux au public. Ces programmes sont également l'occasion de produire des expositions collectives dans lesquelles les artistes en résidences mettent à contribution l'expertise du personnel du centre. À l'Espace Khiasma, Violaine Lochu s'est vue proposer de produire la carte de visite virtuelle du centre. Elle s'est ainsi imprégnée du lieu en enregistrant la parole des personnes y travaillant, les événements qui y ont lieu et le quotidien de l'espace.

Sortir de l'espace du centre

Jean-Marc Poinot (cité dans Ardenne, 2014 : 62) disait « on entre dans l'ère de l'atelier sans mur ». La résidence elle aussi débord des murs du centre d'art qui l'accueille. Elle s'infiltrer sur tout le territoire auquel il appartient.

L'espace de la résidence ne se limite pas au lieu physique du centre d'accueil, mais s'étend au territoire qui l'entoure. En effet, cet espace intermédiaire de la résidence permet de faire le lien entre espaces de production et d'exposition et les contextes territoriaux dans lesquels le centre est ancré. C'est dans cette relation au territoire que la résidence permet à la structure de rayonner plus largement et d'imposer une présence artistique. Bien souvent, chacun des projets est destiné à une micro-communauté, par opposition avec le grand public, qui varie selon ces

projets. Des projets travaillés avec et pour une communauté réduite, sur un territoire délimité, ont plus d'impact. Par exemple, l'ensemble des projets développés à Khiasma, dont la résidence d'Emmanuel Adely, s'inscrit sur le territoire de « La Bande » qui va de la porte de Montreuil à la Mairie des Lilas en longeant Paris¹⁰. Ce territoire a de nombreuses particularités, notamment dues à son emplacement géographique entre Paris et la banlieue. La résidence doit alors prendre en compte les caractéristiques géographiques et sociales propres et uniques à ce territoire. Le centre s'assure de la mise en relation de l'artiste et des contextes qui l'entourent, dans sa découverte du territoire, de la communauté. Le contexte géographique et social est mis en valeur par le centre qui pousse les artistes à s'y intéresser et à les travailler. La résidence permet d'effectuer un travail de terrain éloigné des pratiques artistiques généralement développées au sein de la structure. Elle favorise la recontextualisation de ces pratiques dans des lieux artistiquement neutres et offre des ressources riches que l'espace du centre lui-même ne peut pas fournir.

Une présence artistique en continu sur le territoire

Les expérimentations oscillent entre l'éphémère et le pérenne non seulement parce que les artistes se succèdent, mais aussi parce que les territoires restent marqués par leur empreinte. La présence artistique est ininterrompue. La résidence d'Emmanuel Adely illustre bien l'étendue du champ d'action de ce type de programme, au-delà des murs du centre.

Lorsqu'il est présent, il mène des ateliers d'écriture ou fait des lectures dans différents lieux identifiés du quartier. Dans le quartier, une grande partie de la population ne parle pas bien le français et a des difficultés à l'écrit. Le déchiffrement et l'écriture de courriers administratifs sont un des problèmes quotidiens auxquels ils doivent faire face. Dès l'annonce du projet de résidence d'écrivain dans le quartier, des demandes ont été faites pour qu'Emmanuel Adely puisse aider ces personnes et qu'il ait un rôle d'écrivain public. Bien que cet aspect du projet n'ait pas été pensé, la rencontre et la présence sur le territoire ont permis d'identifier ce besoin. Lorsque l'on parle de présence continue, cela peut également vouloir dire que les habitants ont modelé le projet. Chacune des actions répond à des demandes d'habitants ou des demandes identifiées par la structure d'accueil après avoir travaillé durant une année dans ce quartier. Le projet artistique se construit donc au fil de la découverte du territoire. Cette manière de travailler est propre au dispositif de résidence.

Le travail qui est effectué sur le quartier est avant tout un travail de terrain. L'écrivain doit se déplacer tandis que le centre travaille le plus possible en collaboration avec des partenaires locaux. Le fait de ne pas avoir de lieu pousse à collaborer avec les structures existantes. Les personnes sont rencontrées dans leur cadre quotidien et découvertes à travers leurs habitudes, nécessairement liées à leur territoire et leur communauté. La résidence nomade permet ici un déplacement plus libre sur le territoire. L'Espace Khiasma, aussi, par le biais de la résidence, s'ancre un peu plus sur le territoire et apprend à vivre à son rythme et à en connaître les habitudes. C'est l'infiltration du paysage social, sujet même de la résidence d'Emmanuel Adely, qui est ainsi le vecteur de l'interaction entre le centre d'art et la communauté.

10. La résidence d'Emmanuel Adely se concentre sur deux quartiers de cette « Bande », les Fougères et Saint-Blaise. En parallèle, d'autres projets y sont également développés. La « Bande au Cinéma » est une programmation cinéma dédiée au jeune public qui est accueillie dans des structures implantées sur ce territoire délimité.

Vers une relation nouvelle avec les publics : la résidence espace médiateur

La résidence, comme espace médiateur, parvient-elle à créer une relation particulière avec la communauté du territoire qu'elle occupe et travaille ? Quels sont les moyens de cette relation, sa nature, ses objectifs ?

La communauté dont il est question rassemble un public qui entretient une relation particulière avec le territoire de la résidence, qu'elle maîtrise et dans lequel l'artiste vient s'infiltrer. On l'appelle communauté de public. On peut se demander comment cette communauté peut agir sur la résidence. Nous insistons sur un type de public qui n'est pas celui que l'on retrouve habituellement dans une structure culturelle telle qu'un musée, une galerie, voire un centre d'art. Sa particularité est justement de ne pas être considéré par la structure comme public, mais plutôt comme communauté de public propre au territoire de la résidence.

Redéfinition de la notion de public

La résidence permet de faire le lien entre une communauté de personnes n'ayant pas l'habitude de fréquenter les institutions culturelles et les structures implantées sur un territoire, cherchant à développer leur mission d'accessibilité à l'art actuel. La forte relation que la résidence entretient avec le territoire, mais également le fait qu'elle est un dispositif qui s'inscrit dans la durée permet de construire une relation stable et plus profonde avec des publics qu'il est souvent difficile d'atteindre.

Si l'on considère la résidence comme un espace médiateur, on pourrait penser que les actions menées dans son cadre sont des outils de médiation. Ainsi, les ateliers, les diverses rencontres et discussions rythmant le projet serviraient d'outils, car ils ouvrent les moyens d'accès à l'art contemporain. Dans cette limite, ce serait une vision trop étriquée de tout le processus de territorialisation de la résidence. Cette conception la renverrait à un modèle décentralisé de ce qui peut être mis en place dans une institution. Si la frontière est fine entre outil de médiation et espace médiateur, elle existe bien et fait d'ailleurs la particularité du dispositif de résidence. En effet, il n'est plus tant question de faire venir un public à la structure mais plutôt de coconstruire une communauté de public au sein de laquelle des échanges permanents se déroulent.

De même, l'artiste ne peut être considéré comme un médiateur. Le projet créé dans le cadre de la résidence a une identité propre, due au travail de l'artiste ainsi qu'aux contextes de production : le territoire et sa communauté. Ainsi, l'artiste n'est pas le messenger envoyé par l'institution. Le travail de terrain effectué peut par la suite mener les participants vers une autonomie face à l'art actuel.

L'artiste n'est pas le prestataire d'une médiation imposée. Le projet se construit au fur et à mesure selon les désirs des participants, de l'artiste et du dialogue avec la structure d'accueil. Lors d'une résidence, on doit se poser la question que soulève Harald Szeemann (1992 : 147) : « comment éviter l'impression d'une culture autoritaire, diffusée par le musée par la seule décision d'un individu ? »

Résidence et développement d'une communauté de public

La résidence permet un travail de terrain que le centre peut difficilement faire. Sur ce plan, elle se distingue des ateliers menés par un artiste invité. Ces ateliers peuvent parfois se dérouler en

dehors du centre, mais le fait qu'ils soient ponctuels complique l'installation d'une véritable relation avec la communauté. De plus, lors d'ateliers, l'échange entre la structure et l'artiste est moins poussé. L'artiste s'imprègne moins du contexte de création. Il est invité pour réaliser une production précise dans un temps court. La différence se joue au niveau de la durée, et donc de la présence, qui influe sur le degré d'implication de l'artiste sur le territoire. Lors d'ateliers, la manière d'envisager la production laisse moins place aux fluctuations dues aux contextes de production et à la relation entretenue avec les participants. Il ne faut pas confondre ce type d'invitation avec des ateliers qui seraient menés dans le cadre de la résidence. L'artiste en résidence peut proposer ce type de rencontre afin de partager son savoir-faire et de construire un espace d'échange créatif avec la communauté. Ces ateliers participent à la construction d'une relation plus profonde parce qu'ils sont complétés par un ensemble d'actions de terrain et de réflexions sur la spécificité du contexte.

Par exemple, lors de sa résidence, Emmanuel Adely mène deux séries d'ateliers mensuels, un de conception d'un journal de quartier et l'autre auprès d'un groupe d'alphabétisation dans un centre social du quartier Saint-Blaise. Ces deux ateliers ont été proposés et construits à la suite d'une réflexion sur les besoins des communautés du territoire et sur la manière dont la structure envisage un travail avec eux. En effet, après une rencontre à la Maison des Fougères, autre structure rattachée à l'Espace Khiasma, l'employée chargée de la relation avec les publics et de la médiation nous informe que le désir d'un journal de quartier a plusieurs fois été exprimé par les habitants. L'écrivain est intéressé par le projet, car il permet également de recueillir la parole habitante, matière de sa production écrite. La forme que prendra l'atelier n'est définie qu'après une discussion avec les employés de la Maison des Fougères et une rencontre avec les habitants souhaitant prendre part au projet. Pour le projet en collaboration avec le centre social Soleil Blaise, le centre fut plutôt un espace fédérateur du quartier, catalysant plusieurs initiatives habitantes. C'est donc dans une logique de compréhension du territoire que nous avons participé aux ateliers socio-linguistiques proposés par ce centre. La présence de l'artiste permet de leur donner une forme nouvelle en accompagnant les ateliers habituels d'un projet artistique. « L'artiste dans sa manière de contacter autrui ne fait plus forcément acte d'autorité, il laisse le choix à « son » spectateur de se sentir ou non concerné par sa proposition » (Ardenne, 2014 : 69). La dynamique créée par la résidence vise à créer des modes de participation ouverts qui permettent à tous d'y prendre part et de trouver sa place. Ardenne parle ici de « responsabilité ni déléguée ni imposée ».

On se demande pourquoi la structure a besoin de l'artiste pour développer cette relation au public. En réalité, elle n'a pas tant besoin de l'artiste que de cet espace de la résidence. L'espace intermédiaire d'échange dans lequel agit l'artiste et son projet artistique permet aux personnes d'une communauté de public de se retrouver autour d'un projet nouveau, de collaborer, de s'exprimer avec des moyens artistiques neufs. Ils pourront par la suite faire le pas vers la structure d'art contemporain et mieux appréhender la vision du territoire qu'ils partagent. Le territoire est le même pour la structure culturelle et la communauté, mais il n'est pas compris de la même manière. La résidence permet l'échange entre ces visions et révèle ce partage de territoire.

L'effectivité du projet artistique

Lorsque l'artiste arrive en résidence, il a nécessairement une ébauche de projet artistique. Les structures choisissent de soutenir un artiste à partir du projet qui leur est proposé. Une marge de manœuvre permet au projet d'être redéfini à chaque étape par le dialogue avec la structure, mais aussi avec une communauté qui s'empare du projet. Aujourd'hui, la pratique artistique est axée

sur l'art relationnel (Bourriaud, 1998) : 30). On parle d'ailleurs de pratiques *in socius*. L'artiste et la structure doivent pourtant s'assurer que l'un ne prend pas le pas sur l'autre, mais qu'ils s'accordent pour que l'ensemble constitue le projet en lui-même. On se pose la question de l'effectivité du travail de résidence. Bishop (2012) et Kester (2004) ancrent la pratique artistique dans un temps plus long, envisageant les modifications qu'elle peut concrètement apporter dans la société. Cette retombée, telle qu'ils l'envisagent, repose sur la participation. Nous tirons les mêmes conclusions appliquées au dispositif de résidence d'artiste. Dans un autre article, Bishop (2014) soutient que « *The project aspired to have a real efficacy in the site in which it came to happen. Accordingly, any valuation of it should be at the same time artistic and ethical, practical and political.* »

Encourager la participation

Jacob (2006) rend compte de l'action du public, qui passe de la contemplation à la participation. Pour lui, il existe trois degrés de participation. D'abord la participation infrapolitique, où l'intervention du visiteur reste au stade de consommateur n'ayant pas d'impact réel sur la forme de l'œuvre. Le visiteur reste passif dans une relation de contemplation. Puis, il décrit la participation quasi politique, où le visiteur est perçu comme usager ou bénéficiaire de l'œuvre. L'individu est guidé dans ses actions et sa participation reste conventionnelle : l'œuvre contient un processus d'activation de la part du spectateur, mais ce dernier n'intervient pas directement sur son contenu. Enfin, la participation créative est décrite comme un passage au politique. Le rôle du visiteur est actif. L'individu entre dans le processus de création non plus seulement en tant que consommateur ou usager, mais comme une personne qui se conçoit des appartenances, qui se raconte et qui dialogue, qui ainsi peut apparaître et agir en commun.

Le processus participatif de la résidence se décompose en trois étapes. D'abord, nous l'impliquons en lui proposant un cadre, puis nous travaillons à l'appropriation du projet jusqu'à atteindre une autonomie, dans un souci de développement du lien social. On retrouve le troisième mode de participation évoqué par Jacob. La participation qu'entend provoquer la résidence se rapproche également de la participation à vocation sociale décrite par Cometti (2014) : « Une participation à vocation sociale semble davantage destinée à produire des formes de solidarité ou de conscience collective qui invitent l'individu à se *fondre* dans le groupe, soit à coopérer avec lui dans un but déterminé ».

Dynamiser le lien social

La présence continue de projets artistiques en collaboration sur un même territoire élargit l'accès à l'art actuel. Le type de projets qui peut être réalisé dans un contexte de résidence permet de dynamiser le lien social. En effet, les actions culturelles sur un territoire peuvent avoir un rôle rassembleur et catalyseur d'idées nouvelles. Par la participation, les projets poussent certains habitants à la réflexion sous des angles qu'ils n'avaient auparavant pas explorés. Un dynamisme se crée autour du projet. Les participants se rencontrent, échangent et créent ensemble. C'est également un moyen d'impliquer des structures locales et de leur ouvrir la possibilité de travailler ensemble. La résidence est l'impulsion qui par la suite peut permettre la naissance de projets en parallèle. Elle est un outil qui développe le lien social sur un territoire puisqu'elle incite à la rencontre de ses acteurs et les pousse à agir ensemble. Elle renforce la communauté dans son pouvoir d'action.

Le projet de journal a pour objectif que les participants s'approprient le projet et par la suite crée leur propre journal, en dehors des cadres artistiques posés par la résidence. Des personnes n'écrivant que très peu le français prennent goût à l'écriture par ces ateliers. C'est une forme d'émancipation pour elles. Lors de la première réunion de consultation qui a eu lieu à la Maison des Fougères, très vite s'est posée la question de la pérennité du projet une fois la résidence terminée, des moyens qui permettraient aux participants de reprendre le projet de manière autonome. La solution envisagée consiste à développer le plus de partenariats locaux et, lorsque c'est possible, en proposant des liens avec des projets auxquels ils ont été associés. Des réunions d'information convient des habitants et les acteurs locaux pour présenter le projet et recueillir leurs avis, leurs envies et la manière dont ils voient le journal qu'ils créeront par la suite. L'auteur se nourrit de ce travail, presque d'un regard extérieur. Il recueille des témoignages et observe la manière dont le quartier et ses habitants sont organisés.

Conclusion

Si la majorité des travaux recensés sur le thème des résidences d'artistes portent sur la définition du dispositif, la question de leurs impacts se pose de plus en plus. Dans notre étude, nous avons ainsi cherché à savoir dans quelles mesures la résidence territorialisée développe un lien nouveau avec des publics. Or, la résidence d'artiste prend des formes multiples, dans des lieux et des domaines très différents, si bien que si cette hypothèse peut se vérifier dans certains cas, mais pas dans d'autres. À partir du type de résidence à l'examen, nous retenons que le lien que la résidence permet de créer avec les communautés territoriales découle de l'influence du dispositif de résidence sur le territoire.

Cette notion de territoire est présente tant comme critère de définition du dispositif de résidence que comme impact potentiel. Nous avons voulu montrer que l'essence contextuelle de la résidence permet cette influence mutuelle d'impacts entre la résidence et le territoire. Encore une fois, toutes les résidences n'entretiennent pas le même lien avec le territoire. Cela dépend du centre d'art et du projet de l'artiste.

Si la circulaire de 2006 donne des directives, il revient à chaque structure de décrire ses programmes. Il existe des résidences totalement désintéressées du contexte. L'artiste est vu comme un ambassadeur avec son carnet d'adresse et son réseau de relations. Le centre, lui, envisage le dispositif comme un moyen d'accroître son rayonnement. Seulement, le risque est que ce circuit soit très court. Certes, chacun y trouve un intérêt, mais les répercussions sont faibles. Une présence durable de la résidence sur le territoire permet de créer un dynamisme autour du dispositif. Nous sommes convaincus que la participation de la communauté permet le développement d'initiatives nouvelles en prolongement du dispositif. L'émancipation que permet la participation se fait envers des projets artistiques, mais aussi dans la vie quotidienne, en raison de la manière dont la résidence réussit à développer une relation de proximité avec ses publics.

À titre d'ouverture, nous nous demandons si la résidence ne pourrait pas être, en elle-même, envisagée comme une pratique artistique contextuelle ? En effet, aux questions « Y a-t-il un art de la résidence ? La résidence doit-elle être efficace ? » On répond qu'il existe bien un art de la résidence, un « art résidentiel » qui serait une forme d'art contextuel, identifiable à un ensemble de critères tels que le travail *in situ* et *in socius*, la prise en compte du temps de production comme faisant partie du dispositif ou l'implication des publics et le lien social que crée la pratique.

Bibliographie

- ARDENNE Paul (2009), *Un art contextuel création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris : Flammarion.
- ARDENNE Paul (2014), « Implication de l'artiste dans l'espace public et participation du public » dans *Participa(c)tion*, (acte de colloque), Vitry-sur-Seine : MAC/VAL.
- BISHOP Claire (2012), « Artificial Hells: The social turn », dans *Artificial Hells: participatory art and the politic of spectatorship*, Londres : Verso, Récupéré de : <http://selforganizedseminar.wordpress.com/library/>.
- BISHOP Claire (2014), « Le tournant éthique » dans *Participa(c)tion*, (acte de colloque), Vitry-sur-Seine : MAC/VAL.
- BOURRIAUD Nicolas (1998), *L'esthétique relationnelle*, Dijon : Les presses du réel.
- CAILLET Élisabeth, FRADIN Françoise, ROCH Élisabeth (2000), « Médiateurs pour l'art contemporain : répertoire des compétences » dans *Guide pour l'art contemporain 5*, Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, délégation aux arts plastiques.
- COMETTI Jean-Pierre (2014), « Participer à quoi et pour quoi ? » dans *Participa(c)tion*, (acte de colloque), Vitry-sur-Seine : MAC/VAL.
- DEBARDIEUX Bernard (1999), « Le territoire : histoires en deux langues », dans *Discours scientifique et contextes culturels. Géographies françaises à l'épreuve postmoderne*, C. Chivallon, P. Ragouet, M. Samers (dir.), Bordeaux : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix (1980), *Mille Plateaux*, Paris : Minuit.
- DISSEZ Yann (2011), *Pourquoi et comment accueillir un auteur en résidence, de la dédicace à la résidence*, Rennes : Livre et lecture en Bretagne.
- JACOB Louis (2006), « Spectacles spécifiques : critique et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain », dans *Sociologie et société*, vol. XXXVII, n° 1, Montréal : PUM.
- KESTER H. Grant (2004), « Conversation Pieces. Community and Communication » dans *Modern Art*, Berkeley et Los Angeles : University of California Press.
- LAGRANGE Richard, POBLON Cécile, TIBLOUX Emmanuel, JOSSE Béatrice, BARNIER Aurélie (2010), *196 résidences en France*, Chambray-lès-Tours : CNAP.
- SZEEMANN Harald (1992), « Problèmes du musée d'art contemporain en Occident : échange de vues d'un groupe d'experts », dans *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol.1, Lyon : W : MNES.
- Ministère de la Culture et de la Communication, (2006), *Circulaire n°2006/001 du 13 janvier relative au soutien à des artistes et des équipes artistiques dans le cadre de résidences*, Paris : Bulletin Officiel n°153.
- Ministère de la Culture et de la Communication, (2011), *Circulaire relative au conventionnement avec les centres d'art contemporain*.