

DESS Développement culturel et direction de projet
ARSEC / Université Lumière Lyon 2
promotion en alternance 2003 – 2004

Habiter en poète

La résidence d'écrivain, une présence de la littérature au monde.

Yann DISSEZ

septembre 2004

Directeur de mémoire : Philippe Chaudoir

SOMMAIRE

<u>Introduction</u>	p. 5
1. <u>Préambule</u>	p. 7
1.1 <u>Habiter en poète</u>	p. 7
1.2 <u>La littérature contemporaine et les publics : état d'une fracture</u>	p. 9
1.3 <u>La littérature contemporaine : une situation économique difficile</u>	p. 10
2. <u>Définition</u>	p. 13
3. <u>Méthodologie</u>	p. 15
3.1 <u>Délimitation du champ de l'étude</u>	p. 15
3.2 <u>Protocole</u>	p. 15
4. <u>Généalogie</u>	p. 17
4.1 <u>Antiquité</u>	p. 17
4.2 <u>Moyen Âge</u>	p. 17
4.3 <u>La commande</u>	p. 17
4.4 <u>Le mécénat</u>	p. 18
4.5 <u>Le Voyage d'Italie et le Grand Tour</u>	p. 20
4.6 <u>L'Académie de France à Rome</u>	p. 22
4.7 <u>La Villa Médicis</u>	p. 23
4.8 <u>Les villégiatures</u>	p. 27
4.9 <u>La fin du 19^{ème} et le 20^{ème} siècle</u>	p. 27
4.10 <u>Les années 70 : développement culturel et paradigme territorial</u>	p. 30
4.11 <u>Les années 80</u>	p. 31
4.12 <u>La Chartreuse du Val de Bénédiction de Villeneuve-lès-Avignon</u>	p. 32
4.13 <u>La bourse d'auteur-résident</u>	p. 34
4.14 <u>Les années 90 : montée du paradigme résidentiel</u>	p. 37

<u>5. Etude typologique</u>	p. 38
<u>5.1 Introduction</u>	p. 38
<u>5.2 Les principes</u>	p. 39
<u>5.3 Les composantes</u>	p. 42
5.3.1 <u>Remarques</u>	p. 43
5.3.2 <u>Parenthèse méthodologique</u>	p. 44
<u>5.4 Etude des composantes</u>	p. 45
5.4.1 <u>Les composantes liées à l'espace</u>	p. 45
5.4.1.1 <u>Immersion, ancrage</u>	p. 45
5.4.1.2 <u>Déterritorialisation</u>	p. 48
5.4.2 <u>Les composantes liées au temps</u>	p. 50
5.4.2.1 <u>Durée</u>	p. 50
5.4.2.2 <u>Répartition du temps</u>	p. 53
5.4.3 <u>Les composantes liées à la création</u>	p. 55
5.4.3.1 <u>La recherche</u>	p. 55
5.4.3.2 <u>Le processus</u>	p. 55
5.4.3.3 <u>La commande</u>	p. 56
5.4.4 <u>Les composantes liées aux financements</u>	p. 58
5.4.5 <u>Les composantes liées à l'accueil</u>	p. 60
5.4.6 <u>Les composantes liées à la rencontre</u>	p. 62
5.4.7 <u>Les composantes liées à la transmission</u>	p. 64
5.4.8 <u>Les composantes liées à la formation</u>	p. 70
5.4.9 <u>Les composantes liées à la diffusion</u>	p. 71
5.4.10 <u>Conclusion</u>	p. 72
<u>5.5 Les mythes</u>	p. 72
5.5.1 <u>La Villa Médicis</u>	p. 73
5.5.2 <u>La figure de l'auteur</u>	p. 74
5.5.3 <u>L'animation</u>	p. 74
5.5.4 <u>Le territoire</u>	p. 75
5.5.5 <u>La commande</u>	p. 75
<u>5.6 La typologie</u>	p. 76
5.6.1 <u>Les conséquences et les risques</u>	p. 77
5.6.2 <u>Reprise de la question typologique</u>	p. 78
5.6.3 <u>Articulation typologie / généalogie</u>	p. 79
5.6.4 <u>Approche terminologique</u>	p. 80
5.6.5 <u>Conclusion</u>	p. 80
<u>6. Vers une littérature contextuelle</u>	p. 81
<u>Conclusion</u>	p. 84
<u>Bibliographie</u>	p. 85
<u>Annexes</u>	p. 92

*je réside j'habite quelque part pour écrire quelque part qui n'est pas chez moi qui le devient quand même un peu je suis attentive à ce quelque part pourquoi pour écrire je suis entre deux avec mon sac mon téléphone pas ma fille *hirondelle* qui a deux ans alors je parle du jour qui sépare pas celui des retrouvailles parce que je suis d'avance dans quelque chose qui sépare entre chez moi et pas chez moi l'autre chez moi entre deux non plutôt dans les deux à la fois je passe à travers les murs je pose mon sac je prends des repères je les mets dans mon sac quelque chose de moi bouge pas seulement le sac quel est le lieu finalement le lieu où vivre est-ce que je reviens sur mes pas est-ce que je fais demi-tour parce que quelque chose est là-bas d'où je viens les lieux bougent devant derrière les yeux je les accompagne pour aller où comprenez-vous maintenant les histoires d'arrachement et de rétroviseur quelle importance je cherche à être là quand je suis là oui faut pas bouger zut je bouge écrire c'est pas rien c'est pas à cette heure-là dans la chambre c'est pas tout ce qu'on avait prévu organisé les meilleures conditions possibles non ça remue qu'est-ce que ça veut dire habiter là pas ailleurs pour écrire et si ça s'épuisait et si je m'en allais demandais qu'on me détache et puis n'est-ce pas trop tôt ce présent pas encore reposé il bouge comment l'écrire et si je n'écris pas et si j'écris ailleurs et si je parle d'autre chose et si je ne réponds pas aux questions il se passera quoi dites-moi*

Albane Gellé - *Aucun silence bien sûr*

*"Plein de mérites, mais en poète,
L'homme habite sur cette terre."*

Hölderlin

Nous remercions tous ceux qui, par leurs conseils, leur patience, leur disponibilité et leur soutien, ont permis la réalisation de ce travail.

INTRODUCTION

Aujourd'hui, le terme / concept de résidence est devenu polysémique, polymorphe, paradigme de multiples formes d'actions culturelles et artistiques, au point - verrons-nous - qu'aucune définition, aucun modèle ne permettent de poser des limites au-delà ou en deçà desquelles d'autres concepts s'imposent. Il est à peu près impossible de le circonscrire, tant la masse et la variété des projets ou actions qui s'en réclament est importante, tant il est présent depuis une dizaine d'années dans le champ culturel et artistique. Nous nous trouvons à un moment clé de l'histoire de la résidence d'artiste qui est, depuis les années 80, pratiquée dans tous les champs disciplinaires, et est un élément clé des politiques de décentralisation culturelle. Cette montée du paradigme résidentiel a conduit à une multiplication des projets - dans des domaines artistiques où les enjeux, modes de travail et besoins sont très différents - et à une perte du sens du concept.

Cette globalisation / généralisation récente, fait émerger moult questions. Il n'est que de recenser les colloques et autres numéros spéciaux de revues¹ pour s'en rendre compte. Pourtant, aucun ouvrage théorique et réflexif n'aborde la question dans sa globalité, aucun ne traite précisément d'une question qui nous semble fondamentale et préalable à toute approche opératoire : celle de la genèse et de l'extension du concept.

On note également aujourd'hui une attente de guide opératoire et méthodologique de la part des collectivités territoriales, des artistes et des opérateurs culturels. "Que finance-t-on ?" "A quoi s'engage-t-on ?" "Comment monter un projet ?" "Quels sont les risques ?" "Quelles sont les contraintes ?", sont les différentes questions qui se posent.

Il nous donc a semblé important, d'un double point de vue - conceptuel / définitionnel et opératoire - de tenter de mettre en œuvre une analyse critique ("*eine freie und öffentliche Prüfung*", "*un libre et public examen*"²), de ne point accepter a priori le terme sans d'abord en questionner la valeur - aussi bien du point de vue du contenu (critique interne), que du point de vue de l'origine (critique externe) - de voir quelle en est la limite.

Cette notion de "limite" est un concept kantien clé³, et a chez Kant un sens strictement positif. Elle s'oppose à la "borne" : si la borne est ce au-delà de quoi on ne peut aller, la limite est ce jusqu'où on peut aller, ce qui enclot positivement. Robinson Crusoë⁴ est devenu fou le jour où il a vu dans son île une borne, et non plus une limite. De même, la chèvre de Monsieur Seguin n'a pas compris qu'elle tenait avec son pré carré une île de vérité. Elle a vu dans cette limite une borne et s'est faite dévorer par le loup. La notion de limite n'est pas substantielle, mais fonctionnelle : elle dépend de la manière de s'y rapporter. Comprendre l'île est ne plus avoir envie d'en sortir à tout prix : l'insularité est une grande leçon kantienne. C'est à partir de cette leçon que nous allons tenter de comprendre les limites du concept de résidence - en quoi il faut cesser d'y voir une borne, un empêchement – et de délimiter un cadre qui ouvre un champ de possibles.

Nous allons tout d'abord pratiquer une analyse historique et généalogique, afin de mettre à jour les origines des résidences contemporaines (celles qui se sont développées depuis le début des années 80 en France). Un certain nombre de pratiques historiquement datées, ayant pour certaines d'entre elles évolué au fil du temps, présentent des caractéristiques,

¹ Essentiellement dans les domaines du spectacle vivant et des arts plastiques : voir la bibliographie sur ce point. Pour le domaine littéraire, un ouvrage précieux dresse un inventaire des "résidences permanentes" : le *Guide des résidences d'écrivains en Europe*, Maison du Livre et des écrivains (Montpellier) - Les Presses du Languedoc, 2003, qui reprend et complète le guide de G. Charpentier et J. Guiloineau *Guide des aides aux écrivains (bourses et résidences)*, La Maison des Ecrivains/Seguier, 2000

² E. Kant, *Critique de la raison pure*, PUF / Quadrige, 1986 (préface de la première édition)

³ le titre initialement prévu pour la *Critique de la Raison pure* était *Les limites de la sensibilité et de l'entendement*

⁴ de Daniel Defoe, réflexion sur *L'Utopie* de Thomas More

des composantes que l'on retrouve dans nos résidences contemporaines. Nous allons nous employer à les mettre en évidence afin de faire apparaître l'origine d'un certain nombre de composantes résidentielles, mais aussi les fondements idéologiques du discours contemporain. C'est précisément là que nous verrons apparaître les mythes, impensés du discours. Nous tenterons de montrer comment des éléments historiques se sont "mythifiés" pour exercer une influence considérable sur la façon dont on pense et construit les projets de résidences aujourd'hui.

Confrontés à un problème conceptuel, où l'analyse définitionnelle semble ne nous être d'aucun secours, nous procéderons ensuite par induction, à partir de l'étude des projets et des discours, afin de tenter de dégager un certain nombre de principes et composantes résidentiels. Cette mise en évidence des principes et composantes nous conduira à élaborer une typologie des résidences, en repérant les récurrences, les lignes de fracture, les univers sémantiques. Nous présenterons les différentes occurrences du concept, les différents types.

Ceci devrait nous permettre de réexaminer le concept et d'en définir l'extension. Nous proposerons des pistes de réflexion terminologiques, pour les projets qui nous semblent mettre en péril la consistance du concept et présenter des risques réels pour la mise en œuvre de l'action, son sens.

Les composantes distinctives principales de la résidence, par rapport aux bourses d'écriture, sont la présence de l'artiste sur un territoire "étranger" (pour un travail de création) dans un temps limité. A partir de ce constat, il appert que la pratique résidentielle pose de façon aiguë la question de "l'être au monde". Nous nous proposons de montrer, à travers une mise en perspective réflexive et théorique et des exemples précis, quels sont les enjeux de la résidence pour la littérature contemporaine, du point de vue de son "être au monde".

Ainsi, nous conduirons cette étude à l'aune du double questionnement, présent dans notre problématique :

"Habiter en poète. La résidence d'écrivain : une présence de la littérature au monde."

La résidence peut, nous semble-t-il, plus que tout autre mode d'action, permettre de conjuguer la double exigence d'être de l'art contemporain : pour soi et pour autrui. Un certain nombre de ses composantes offrent des possibilités à la fois en termes de soutien à la création, et en termes de développement culturel, de médiation. Il s'agit pour ce dernier point, à partir du constat d'une fracture, d'identifier et de définir ce que certains types de résidences, à travers la présence sur un territoire de l'artiste et du processus de création, permettent de mettre en œuvre pour y remédier. C'est à travers ce prisme que nous nous proposons de conduire cette étude.

Il y a donc un double (en)jeu de la résidence d'écrivain : pour les populations, et pour la création littéraire elle-même, alors que les dispositifs mis en place pour favoriser la démocratisation culturelle montrent leurs limites, et que les conditions économiques des artistes sont plus que jamais au cœur des débats et réflexions. Le récent retour sur le devant de la scène de la crise des intermittents aura révélé son impensé : la condition des écrivains et des plasticiens.

Ceci nous conduira à privilégier un certain type de résidences parmi ceux que nous aurons préalablement définis. Il ne s'agit pas de nier la pertinence des autres types, mais de les réévaluer à l'aune de notre questionnement et de son double point de vue.

Nous appliquerons à poser des éléments théoriques et réflexifs, à énoncer des pistes de recherche - dont le traitement exhaustif déborderait le cadre de cette étude -, à proposer un modèle opératoire propre à répondre à ce double questionnement.

1. Préambule

Nous nous proposons, avant d'aborder le cœur de cette étude, d'en définir le contexte. Nous expliciterons tout d'abord ce que nous entendons par "Habiter en poète", puis nous examinerons, à partir (entre autres) des travaux d'Olivier Donnat, la question de l'échec de la démocratisation culturelle et enfin, nous envisagerons la situation de la littérature d'un point de vue économique. Ceci nous permettra de conduire ce travail en ayant présents à l'esprit les deux enjeux qui le guident : "pour soi" et "pour autrui", qui seront nos prismes de lecture et auxquels les éléments opératoires que nous présenterons permettront d'apporter une réponse. Notre hypothèse est en effet que la résidence permet de mettre en œuvre des projets qui peuvent à la fois répondre aux problèmes liés à l'échec de la démocratisation culturelle, à la fracture entre la littérature et les publics, et apporter un soutien à la création littéraire.

1.1 Habiter en poète

*J'improvise, je suis vivant, je m'improvise vivant.
La poésie (la mienne ou celle de quelques autres) se fait en milieu naturel,
Je veux dire c'est là-dedans, dans le milieu de la parole non parlée et des
gestes larvés et des violences télévisuels et du patronat et de la bêtise
comme culture nationale que je vis,
dans ce trou-là, cette fosse sceptique de tout ce que les humains peuvent
faire pour se débarrasser de la pensée.
Le monde sa pensée nous ratatine,
et nous faisons une poésie de ratatinés,
parce que plein de vivants y agonisent, dit Artaud.
C'est à cause de ça qu'il nous faut soulever la plaque poétique en faisant
nos poèmes,
en créant nos propres manières de respirer d'entendre,
nos façons de toucher la vie,
et contre aussi les gestes artistiques qui ne disent plus rien de la vie,
qui ont oublié l'inquiétude qui en est liée.
C'est à cause de ça qu'il nous faut montrer ce que pourrait réellement être la
poésie,
car il n'a qu'elle qui peut dire l'actuel de ce qui nous travaille,
étant donné qu'elle ne s'embarrasse pas forcément des formes polies de l'art
et de toutes ces langues mortes d'être trop suées.*

Je fais de la poésie parce que demain je suis mort.

Charles Pennequin⁵

*"La littérature est assaut contre la frontière"
Franz kafka*

Arrêtons nous un instant sur ce qui constitue le cœur de cette étude, la raison d'être et la finalité : la création littéraire et les œuvres.

"Habiter en poète" : nous situons d'emblée notre interrogation à l'aune de la poésie. Qu'entendons-nous par écriture poétique ? Il ne s'agit pas de restreindre notre questionnement à ce seul genre littéraire que l'on nomme poésie, alors qu'aujourd'hui il devient très difficile de savoir précisément ce qu'il recouvre, tant est grande la diversité des textes qui s'en réclament.

Nous entendons par poésie tout travail (π ____, faire, fabriquer) d'écriture qui - en tant que "laboratoire de la langue", expérimentation sur la langue, langue comme expérience, invention de formes - porte en son cœur même la question du langage, de sa possibilité de symbolisation de notre expérience du monde, "[...] radicalisation frontale de la question de la littérature."⁶ La poésie, en ce sens, est mouvement de mise en crise de la langue, entendue comme ce qui nous contraint à avoir avec le monde un rapport toujours déjà médiatisé : elle

⁵ Rencontres Poétiques de Montpellier, cahier n°47

⁶ C. Prigent, *La poésie peut être (peut-être)*, Conférence ENS Lyon, mercredi 28 mars 2001

est ce qui nous sépare du monde et qui le nomme, porte en elle cette double tension de distance et de recherche fusionnelle.

"Je ne veux pas dire par là que la poésie serait le mieux de la littérature. Mais plutôt qu'elle écrit la littérature au pire : qu'elle essaie de prendre pour objet la question même de la littérature, déshabillée justement des spéculations sur ce que la littérature peut, par le vecteur de ce qu'elle nous dit de notre habitation commune du monde.", dit Christian Prigent.⁷

Le réel, notre expérience du monde, est ce qui précisément échappe aux langues policées, pacifiées et uniformisantes de *"l'échange civil"*, ne se laisse pas *"com-prendre"* par elles, et malgré cela nous somme de le nommer, de le symboliser. La parole ne saurait se réduire à une simple communication limpide et transparente entre individus, elle est opacité, plurivocité, résistance à l'interprétation, violence au sens, expérience de l'inadéquation des mots aux corps et aux choses. C'est la mise à jour, la symbolisation de cette irréductibilité que met en œuvre le travail poétique. C'est là que se situe, ce que Christian Prigent nomme *"une exigence de poésie"*. Il s'agit de *"trouver une langue"* pour verbaliser l'expérience que nous faisons du monde, et cette expérience est de l'ordre du discontinu, de l'insignifiance, du complexe, du brouillé, du chaotique. Tant qu'il y aura du parlant, de l'humain, de *"l'humain inquiet"*⁸, il y aura cette exigence de poésie.

La poésie proteste contre l'assignation du langage à se réduire à la simple communication, elle est *"le nom d'une autre saisie du réel"*⁹, *"impose un autre régime du sens"*, par son découpage alambiqué, démultiplié, qui met en œuvre un autre régime d'apparition, de constitution du sens. Elle prend en charge *le négatif* (Kafka), la *part maudite* (Bataille), *l'innommable* (Beckett), et ce que Christian Prigent nomme *le Mal*, c'est-à-dire ce que le langage commun ne peut prendre en charge, c'est-à-dire aussi ce qui dans notre présent échappe au sens, son in - signifiance. Elle est lutte, violence, affrontement, réaction aux langues policées de la communication, du sens commun.

Ainsi met elle en jeu un autre rapport à la vérité, qui répond non pas à la définition classique d'*"adequatio rei et intellectus"* (qui serait la prétendue vérité des langages médiatiques), mais à sa définition grecque, d'_____ : dévoilement, qui implique un double mouvement d'éclosion et de retrait (Heidegger : *"rien n'est plus propre à l'éclosion que le retrait"*). Le retrait, ce qui toujours se dérobe est intime de l'apparition. Habiter, penser poétiquement est laisser s'opérer ce dévoilement, et en ce sens l'art n'a pas pour vocation d'imiter le visible, mais de rendre visible : la _____ n'est pas imitation, mais affinité épiphanique.

La poésie - ou plutôt le poétique - au cœur de cette étude, désigne non pas un genre littéraire distinct du récit ou du roman, mais une façon de se rapporter à la langue, de symboliser le monde : *"cette propension à disparaître de et dans l'usage social, cette façon d'incarner le disparu, de formaliser ce qui disparaît - ce qui fait trou dans l'homogénéité verbalisée de la communauté, c'est la poésie"*, dit Christian Prigent en conclusion de son opuscule *A quoi bon encore des poètes*.

Il ne s'agit donc pas ici d'opposer la littérature à la poésie, les autres genres littéraires au genre poétique (souvenons nous de la phrase de Kafka), mais de questionner cette littérature qui est travaillée poétiquement, ce que résume Pierre Michon citant Mallarmé : *"La prose me semblait un état inférieur de la langue, alors que la poésie était, comme le dit Mallarmé, "la langue de la langue."*¹⁰

⁷ C. Prigent, *La poésie peut être (peut-être)*, op. cit.

⁸ C. Prigent, *idem*

⁹ C. Prigent, *A quoi bon encore des poètes*, P. O. L., 1996

¹⁰ P. Michon, entretien avec T. Guichard, in *Le Matricule des Anges*, n°5, déc. 1993 / janv. 1994

1.2 La littérature contemporaine et les publics : état d'une fracture

L'ambition fondatrice du ministère des affaires culturelles créé et confié à Malraux en 1959 était de *"rendre accessible au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France, assurer la plus vaste audience au patrimoine culturel et favoriser la création d'œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent."*¹¹. La priorité pour Malraux est donc l'accès aux œuvres, fondée sur *"une conception du public générique et indifférenciée."*¹²

Le souci de Malraux était de doter l'ensemble du territoire d'équipements culturels, pour rendre accessible, disponible *"le domaine de la culture"* à ceux *"qui veulent l'atteindre"*¹³, et donc de développer l'offre culturelle, l'accès aux œuvres. Il s'agissait de diffuser par les maisons de la culture, les musées et les théâtres une offre artistique "de qualité" et de permettre la rencontre directe, sans intermédiaires entre le public et les œuvres.

Olivier Donnat¹⁴ constate qu'une partie des objectifs que s'était fixé Malraux - doter la France d'un réseau d'équipements culturels - relayés depuis la décentralisation par les collectivités territoriales - ont été atteints.

Le chemin parcouru en quarante ans est incontestable : les dispositifs de soutien à la création ont été consolidés et élargis à de nouvelles formes d'expression, les conditions de vie et de travail des artistes ont été améliorées, le patrimoine mis en valeur, l'aménagement culturel du territoire accru, etc. Cependant, les *"efforts pour convertir le plus grand nombre à l'amour de l'art sont restés largement vains."*¹⁵

Les enquêtes montrent que *"les inégalités d'accès aux équipements culturels n'ont pas connu de réduction significative."*¹⁶ : Toute une frange de la population continue à accorder une place très limitée aux activités artistiques et à ne pas fréquenter les équipements culturels. De plus, les réticences à l'égard de la création contemporaines demeurent très fortes : *"Indifférence, interrogations, rejets : ce sont les trois stades de la réaction négative à l'art contemporain, qui entrave, suspend ou conteste son intégration dans les frontières de l'art."*¹⁷

Pour preuve, ces chiffres : en 1997, *"un quart des français déclarent ne pas avoir lu de livre au cours des 11 derniers mois"*¹⁸, et *"la fréquentation des œuvres artistiques reste, selon les statistiques les plus flatteuses, une démarche réservée à 10% des français."*¹⁹

Donc, en dépit de la richesse des équipements, de vitalité de la création (661 romans rien que pour la rentrée littéraire 2004 - sans compter les romans et recueils de poésie qui paraissent tout au long de l'année - une foultitude de revues, d'éditeurs de poésie...), la question de la démocratisation culturelle est aujourd'hui dans l'impasse.

*"Trente années de politiques culturelles n'ont pas suffi [...] pour réduire de façon significative la hiérarchisation sociale des comportements culturels."*²⁰ Les lieux culturels et les œuvres restent peu fréquentés et le sont toujours par les mêmes catégories de la population. L'objectif de démocratisation culturelle entendue comme volonté de *"modifier la composition socio-démographique des publics en attirant prioritairement les catégories de population les moins portées vers l'art"*²¹ a échoué, dit Olivier Donnat. Il corrobore ainsi les analyses de

¹¹ Décret du 24 juillet 1959

¹² J. Bonniel, Le retour (de la question) des publics

¹³ A. Malraux, *Discours prononcé à la salle Pleyel*, le 5 mars 1948

¹⁴ O. Donnat, "La question de la démocratisation dans la politique culturelle française"

¹⁵ O. Donnat, *op. cit.*

¹⁶ O. Donnat, *op. cit.*

¹⁷ N. Heinich, *Le triple je de l'art contemporain*, Minuit, 1998, p. 177 ; voir aussi *L'art contemporain exposé aux rejets*, Jacqueline Chambon, 1998

¹⁸ O. Donnat (dir.), *Les pratiques culturelles des français*, La Documentation française, 1998

¹⁹ Eric Fourreau, "Politique culturelle : pour une rupture historique", *La Scène*, décembre 2003

²⁰ O. Donnat, "Démocratisation culturelle : la fin d'un mythe", *Esprit*, mars / avril 1991, p. 72

²¹ O. Donnat "La question de la démocratisation dans la politique culturelle française"

Pierre Bourdieu concernant la reproduction sociale, qui montre le lien ténu entre héritage culturel, éducation et pratiques culturelles.²²

Pour Olivier Donnat, *"La recherche du point d'équilibre entre les missions relatives à l'offre culturelle et celles relatives à l'élargissement des publics est devenue un exercice de plus en plus difficile."*²³ On comprend qu'il ne suffit plus de construire des équipements ou d'aider la création pour toucher des populations et en faire un "public" : *"Les objectifs relatifs à l'offre culturelle [...] et ceux relatifs à l'élargissement des publics, qui ont souvent été pensés comme deux versants d'un même projet, sont en réalité largement autonomes [...]."*²⁴

Quelle analyse produire de cet échec ? Echec de la démocratisation ou échec des dispositifs mis en œuvre ? La démocratisation culturelle serait-elle, comme le dit Jean Caune²⁵, le dernier "grand récit" de l'art ? Nous forgeons ici l'hypothèse que, si les équipements culturels sont nécessaires, il s'agit peut-être aujourd'hui de repenser la question des dispositifs, de concevoir de nouveaux modes "d'être au monde" pour les œuvres et pour la création artistique, et que la résidence (entre autres) ouvre des pistes de réflexion sur cette question. La pratique résidentielle permet de développer un certain nombre de dispositifs et de projets qui, articulés autour de la présence au monde de l'auteur et de la création, permettent de repenser un rapport aux populations.

1.3 La littérature contemporaine : une situation économique difficile

"Comparé au métier d'écrivain, celui de joueur aux courses est une occupation stable et sûre"
John Steinbeck

"Le poète ne cotise pas à la sécurité sociale"
Daniel Biga²⁶

Nous allons tenter de comprendre comment la résidence peut permettre à ce domaine artistique, compte tenu de ses spécificités, d'être, d'exister.

Tout d'abord ceci : ce qui distingue les activités créatrices des "métiers" au sens traditionnel du terme, c'est l'inversion moyens / fins : dans les activités ordinaires, le travail a pour but d'assurer une rémunération suffisante, alors que dans les activités de création, les financements sont un moyen pour parvenir à consacrer le plus de temps possible à son art.²⁷

Concernant la situation économique des écrivains, aucune étude exhaustive ou, à défaut, suffisamment représentative n'existe, selon Bénédicte Malaurent. Il y a selon elle sur ce point un travail essentiel à réaliser, car son absence contraint les partenaires institutionnels et financiers à être *"flous et approximatifs dans l'évaluation des besoins."*²⁸

Selon les données en sa possession, seuls *"environ 1400 écrivains en France touchent le minimum de 6309 euros par an de droits d'auteur"*²⁹ qui leur permet d'être affiliés à

²² P. Bourdieu, *La distinction*, Minuit, 1979

²³ O. Donnat "La question de la démocratisation dans la politique culturelle française", p. 10

²⁴ O. Donnat, *ibid.*

²⁵ J. Caune, "La démocratisation culturelle, le dernier grand récit de l'art", intervention ARSEC, 11 mai 2004

²⁶ *Né nu*, Cherche Midi, 1969

²⁷ Sur cette question des financements, sur les différents cas de figures, les tensions qu'elles créent chez les auteurs, et les incidences économiques sur le contenu des œuvres, voir N. Heinrich, *Être écrivain*, La découverte, 2000, ch 1 "Façons d'être écrivain"

²⁸ entretien avec B. Malaurent

²⁹ *"La tolérance qui a été mise en place concernant l'agrégation aux droits d'auteur des revenus d'animations, lesquels, à l'inverse de ceux perçus pour des lectures publiques, ne sont pas des droits d'auteur, concerne les auteurs déjà affiliés au*

*l'AGESSA*³⁰, et seuls 40 "gagneraient très confortablement leur vie grâce à leurs seuls droits d'auteur."³¹ En dessous du seuil de 6309 euros, la "commission de professionnalité" de l'AGESSA étudie des demandes de maintien des droits, selon l'activité de l'auteur. En cas de refus, les écrivains relèvent de la CMU, puisque l'obtention de cette couverture sociale est attribuée aux personnes qui perçoivent moins de 562 euros par mois.

Elle constate que la précarité s'installe au fil des ans. On comprend donc les enjeux d'un "deuxième métier"³² exercé par de nombreux auteurs (les métiers les plus fréquents sont l'enseignement et les métiers proches de l'art). "Ces seconds emplois sont, pour la plupart, la garantie de bénéficier d'une sécurité sociale plus régulière, de droits à la retraite et surtout d'un logement." Les auteurs ne peuvent donc, dans leur écrasante majorité, vivre de leurs seuls droits d'auteurs, ce qui les conduit à avoir des activités annexes.

Les poètes³³ sont dans une situation économique encore plus délicate, comme le montrent Jean Claude Pinson et Jean Marc Bailleu :

*"Rapportée au contexte général d'une culture de plus en plus soumise à une logique de marchandise et de spectacle, il y a bien en effet aujourd'hui comme une misère de la poésie, réduite qu'elle est à quelque chose comme 1% du 1% culturel (car il s'agit d'une misère subventionnée). [...] il n'y a pas de véritable marché pour la poésie, dont les ventes représentent un pourcentage infime du commerce des livres (0,3% - et encore en y ajoutant le théâtre)".*³⁴

*"Aucun poète vivant ne vit de ses seuls droits d'auteurs de poète et aucun n'atteint à ce titre le seuil de 43 000 francs permettant d'obtenir une couverture sociale. Sauf les retraités et rentiers, la plupart des poètes exercent donc une activité professionnelle pour subsister au quotidien."*³⁵

Le tirage moyen d'un recueil de poésie est de 500 exemplaires, et son prix excède rarement 15 euros. Si l'on admet un taux moyen de droits d'auteurs de 10%, on peut estimer à 750 euros en moyenne le revenu d'un poète pour un recueil. La grande majorité des publications en revues ou chez de "petits éditeurs" ne donnent pas lieu à une rémunération ou à un versement de droits d'auteur, mais donnent la possibilité à l'écrivain de solliciter la bourse de découverte du CNL. La poésie est le seul domaine artistique où celui qui s'y engage sait a priori et de façon assurée qu'il n'en vivra jamais³⁶, quel que soit son "succès commercial" ou sa notoriété.

Il reste donc aux auteurs à exercer un "second métier", ou à solliciter les aides du CNL, les prix littéraires ou les résidences, s'ils ne veulent vivre dans une situation de grande précarité ou dépendre de leurs proches. Est-il besoin d'insister ici d'avantage sur l'importance de la résidence pour le soutien à la création littéraire, et particulièrement pour le domaine de la poésie ?

Nathalie Heinich montre pourquoi il est difficile, en "régime de singularité"³⁷, de concilier l'activité créatrice avec une rémunération stable et suffisante pour subvenir aux besoins matériels "sauf à risquer des compromis sur la qualité de l'œuvre ou la qualité de sa propre

régime de sécurité sociale des auteurs qui perçoivent des revenus annexes n'excédant pas 4 500 € et ce, quels que soient leurs autres revenus d'auteur dont ils disposent.", Matthieu Douxami, AGESSA, par mail

³⁰ L'AGESSA (Association pour la GEstion de la Sécurité Sociale des Auteurs) a succédé au Centre National du Livre, qui gérait entre 1956 et 1976 le régime de sécurité sociale des écrivains non salariés. Le régime de sécurité sociale des artistes auteurs est une branche du régime général des salariés. Il est exclusivement financé par les cotisations des artistes - auteurs auxquelles s'ajoute une part contributive mise à la charge des personnes (physiques ou morales) qui procèdent à la diffusion ou à l'exploitation des œuvres originales précitées.

³¹ entretien avec B. Malaurent, qui cite ici un nombre avancé par l'AGESSA

³² qui est en fait, d'un point de vue économique, un premier métier

³³ Nous prendrons dans ce chapitre les termes de poésie et poétique dans leur acception courante, en tant que genre littéraire.

³⁴ J. C. Pinson, *A quoi bon la poésie aujourd'hui ?*, Plein Feux, 1999 p.11 sq.

³⁵ J. M. Bailleu, *La poésie en string*, l'Attente, 2004

³⁶ des seules ventes de ses livres

³⁷ voir ci après : Les mythes

vie."³⁸ L'exigence artistique ne peut se concilier avec l'exigence de quantité qu'à condition de différer la rencontre avec un large public : l'immédiateté de la réussite, pour nombre d'artistes, n'est légitime qu'à condition de ne concerner qu'un petit nombre d'initiés.

Ceci n'explique sans doute pas tout : comment ne pas mettre également en rapport la quantité de romans édités au moment de la rentrée littéraire de septembre (près de 700 cette année encore), le faible tirage de nombre d'entre eux et leur "durée de vie" n'excédant pas pour certains quelques semaines ? L'absence de régime spécifique d'assurance chômage pour les écrivains et les plasticiens renforce encore l'importance des rares aides à la création.

³⁸ N. Heinich, "Façons d'être écrivain", *Revue française de sociologie*, XXXVI, 1995, p. 505

2. Définition

Examinons à présent la question définitionnelle, afin de voir si elle peut nous permettre de cerner le concept de résidence : Y a-t-il une ou des définitions possibles de la résidence qui nous autorise à parler d'une seule et même voix ?

Dans un premier temps, observons quelques définitions, afin de voir si une définition de la résidence est possible.

Pour Geneviève Charpentier, il s'agit d'un "**séjour** effectif d'un auteur, dans un temps limité, et dans un lieu déterminé où s'exerce une fonction d'écriture."³⁹

Sur le site du CNAP, nous trouvons la définition suivante : "*La résidence est un lieu qui accueille un ou plusieurs artistes pour un temps donné afin qu'ils effectuent un travail de recherche ou de création, sans qu'il y ait obligation de résultat. La création est facilitée par la mise à disposition d'un lieu de vie et de création, de moyens financiers, techniques et humains.*"⁴⁰

Pour Fabrice Manuel, la résidence est un "**projet** qui organise la venue d'un artiste ou d'une équipe artistique sur un territoire, et qui permet de développer **soit un travail de création, soit la présentation** d'une œuvre et cela en organisant des formes diverses de rencontres avec le public et les pratiques amateurs."⁴¹

Le CREAL propose cette définition : "*On entend par résidence l'accueil en continu d'un artiste qui travaille, crée et vit pour un temps donné hors de chez lui.*"⁴²

Pour Patrick Cutté, "*La résidence est un temps où l'artiste séjourne sur un territoire et y mène un double projet : avec les gens qui l'accueillent, et son projet personnel.*"⁴³

Enfin, le Littré donne la définition suivante : "*1. Demeure ordinaire en quelque lieu ; 2. Séjour actuel et obligé dans le lieu où on exerce quelque fonction ; 3. Lieu où réside un prince, un seigneur ; 4. Emploi, dignité de résident auprès d'un prince.*"⁴⁴

Nous constatons à l'évidence qu'il y a presque autant de définitions que de locuteurs, l'approche définitionnelle n'est donc pas pertinente. De plus, l'étude des projets nous montre une telle diversité, une réalité tellement variée que le terme même se trouve vidé de sens par excès : l'extension du concept est telle qu'il en perd toute consistance.

Dans un second temps, nous constatons qu'un certain nombre de composantes ou de constantes apparaissent : c'est ce que nous allons déterminer précisément afin d'élaborer une typologie des résidences, qui devrait permettre de définir le champ d'extension du concept, ses limites, son champ de pertinence et son champ d'impertinence.

Travaillons donc le concept de résidence, puisque l'approche définitionnelle est dès l'abord aporétique. Il est indispensable ici de faire un détour, à la fois méthodologique et définitionnel par la philosophie deleuzienne, ce qui nous permettra de poser, d'ancrer un certain nombre de principes de travail et de choix terminologiques.

³⁹ G. Charpentier, *L'accueil en résidence d'auteurs dramatiques – bilan et perspectives d'une aide originale*, Thèse de doctorat sous la direction de Robert Abirached, Paris, 1994, p. 25

⁴⁰ CNAP <http://www.cnap.culture.gouv.fr>

⁴¹ Fabrice Manuel, administrateur de Lieux Publics, in Formation ARSEC « Organiser des résidences d'artistes », le 24 mai 2004

⁴² Convention pour la mise en œuvre d'une résidence (document de travail), septembre 2002

⁴³ entretien avec P. Cutté

⁴⁴ E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Chicago [Paris] Encyclopaedia Britannica, 1994-1999

Qu'est-ce qu'un concept ? C'est précisément le titre du premier chapitre de l'ouvrage que Gilles Deleuze a écrit avec son comparse Félix Guattari *Qu'est-ce que la philosophie ?*⁴⁵

"Il n'y a pas de concept simple. Tout concept a des composantes, et se définit par elles. Il a donc un chiffre. C'est une multiplicité, bien que toute multiplicité ne soit pas conceptuelle. Il n'y a pas de concept à une seule composante : même le premier concept, celui par lequel une philosophie "commence", a plusieurs composantes, puisqu'il n'est pas évident que la philosophie doit avoir un commencement, et que, si elle en détermine un, elle doit y joindre un point de vue ou une raison. [...] Tout concept a un contour irrégulier, défini par le chiffre de ses composantes. C'est pourquoi, de Platon à Bergson, on retrouve l'idée que le concept est affaire d'articulation, de découpage et de recouplement. [...]

Evidemment, tout concept a une histoire. [...] ... nous disons de tout concept qu'il a toujours une histoire, bien que cette histoire soit en zig zag, qu'elle passe au besoin par d'autres problèmes ou sur des plans divers. Dans un concept, il y a le plus souvent des morceaux ou des composante venus d'autres concepts, qui répondaient à d'autres problèmes et supposaient d'autres plans."

Ils poursuivent⁴⁶ :

"En premier lieu, chaque concept renvoie à d'autres concepts, non seulement dans son histoire, mais dans son devenir ou ses connexions présentes. Chaque concept a des composantes qui peuvent à leur tour être prises comme concepts. [...]

En second lieu, le propre du concept est de rendre les composantes inséparables en lui : distinctes, hétérogènes et pourtant non séparables, tel est le statut des composantes, ou ce qui définit la consistance du concept, son endo-consistance. [...]

En troisième lieu, chaque concept sera donc considéré comme le point de coïncidence, de condensation ou d'accumulation des ses propres composantes. Le point conceptuel ne cesse de parcourir ses composantes, de monter et de descendre en elles. Chaque composante en ce sens est un trait intensif... [...]. Les composantes du concept [...] sont de pures et simples variations ordonnées suivant leur voisinage."

Ceci nous permet de dégager un certain nombre de principes fondamentaux pour cette étude :

- un "concept a des **composantes**, et se définit par elles"

- un "concept a **une histoire**"

- dans un concept "il y a le plus souvent **des morceaux ou des composantes venus d'autres concepts**"

- un concept "**renvoie à d'autres concepts**"

- les composantes sont des "**traits intensifs**"

Nous allons, pour cerner notre concept, procéder à une mise à jour de son histoire, de sa genèse, par une étude historique et généalogique : la notion de résidence a évolué au fil du temps, il y a eu des changements conceptuels et opératoires qu'il nous faut identifier et analyser. Quel sens prend aujourd'hui un terme dont l'histoire remonte au 16^{ème} siècle (Renaissance italienne, Voyage d'Italie, puis Villa Médicis ...) et dont certaines composantes sont plus anciennes encore ? Sur quelle continuité cela s'appuie (invariants transhistoriques), qui "marque" le terme, les représentations et modes opératoires ? Quel sens nouveau cela prend ? Quelles sont les ruptures ? Et comment cela joue ?

Nous isolerons ensuite les composantes, avant de pouvoir réexaminer le concept dans sa consistance et dans son extension. Pour ce faire, dans la mesure où tout concept renvoie à d'autres concepts et / ou leur emprunte des composantes, nous serons amenés à étudier les bourses de création, mais aussi des concepts plus anciens tels que ceux de villégiature, d'itinérance, de mécénat, etc.

⁴⁵ Minuit, 1991, p. 21 - 23

⁴⁶ idem, p.24 et 25

3. Méthodologie

"De la rigueur, de la rigueur et de la rigueur"
Fred Vargas⁴⁷

3.1 Délimitation du champ de l'étude

C'est à partir des résidences répertoriées dans le *Guide des résidences d'écrivains en Europe*⁴⁸ que nous avons travaillé, en sélectionnant un certain nombre de projets qui nous ont semblé particulièrement pertinents et / ou singuliers, représentatifs.

Nous n'aborderons pas ou très peu les résidences mises en œuvre par les différents pays européens, ni ce que Donatella Saulnier qualifie de "résidences temporaires" et Geneviève Charpentier de "résidences éphémères"⁴⁹, à savoir les résidences organisées de façon ponctuelle, sans structure pérenne, par telle collectivité territoriale (la plupart du temps), tel comité d'entreprise, ou telle médiathèque. Ces résidences - de par leur nature même - sont très difficiles à localiser, et la Maison des Ecrivains travaille actuellement (en lien avec le CREAL) à la réalisation d'un site internet qui permettra de connaître en temps réel ces différentes résidences, et constituera une véritable base de données, condition indispensable à une étude sérieuse de ces projets.

Nous nous bornerons à en dire quelques mots, à les citer à titre d'exemples. Notons que certaines de leurs composantes les rapprochent d'un type de résidences "permanentes", qui privilégient l'animation littéraire, souvent assortie d'une commande.

Nous nous sommes cantonnés à la France, afin d'une part de pouvoir analyser en profondeur notre sujet, et d'autre part d'éviter de devoir complexifier d'emblée l'analyse, car pour être en mesure de produire une étude pertinente des résidences étrangères il nous aurait fallu prendre en compte un contexte politique, culturel et historique différent. La référence à des résidences européennes interviendra donc à simple titre comparatif dans la typologie et dans le cadre de l'étude généalogique.⁵⁰

Il existe très peu de "littérature grise" sur la question résidentielle, aussi bien pour ce qui concerne la généalogie que pour la typologie, ou pour la réflexion théorique. Nous avons donc du procéder par analogie avec d'autres domaines artistiques, par induction.

3.2 Protocole

Pour l'étude typologique, nous nous sommes appuyés sur :

- des entretiens avec les auteurs, les structures porteuses de projets, les partenaires institutionnels et financiers⁵¹,
- l'étude de documents sur les résidences, de textes de présentation, ou de présentation de projets⁵² (et de sites web),
- l'étude de contrats passés entre les structures et les auteurs⁵³,
- des textes d'écrivains se rapportant aux résidences en général ou à une expérience particulière⁵⁴,
- l'analyse des projets répertoriés dans le *Guide des résidences d'écrivains en Europe*⁵⁵ (cet ouvrage répertorie 71 lieux en France, 178 en Europe).

⁴⁷ *Sous les vents de Neptune* Viviane Hamy, 2004

⁴⁸ *Guide des résidences d'écrivains en Europe*, Maison du Livre et des Ecrivains (Montpellier) – Les Presses du Languedoc, 2003

⁴⁹ Donatella Saulnier et Geneviève Charpentier établissent cette distinction entre résidences permanentes et résidences temporaires. Les résidences permanentes concernent les lieux qui organisent régulièrement des résidences.

⁵⁰ une "exception" notable : la Villa Médicis, qui est une résidence française à l'étranger

⁵¹ voir la liste des entretiens : Annexe 1

⁵² voir bibliographie et Annexes 6 et 8

⁵³ voir Annexes 3, 4, 5 et 7

⁵⁴ voir bibliographie

⁵⁵ que nous nommerons *Guide*, par commodité

Pour l'étude généalogique et historique, nous avons dû procéder par recoupements et transpositions, car les études historiques existantes sont très peu nombreuses et parcellaires. Nous ne pouvons donc prétendre avoir retracé la généalogie du fait résidentiel dans son intégralité, mais espérons avoir repéré les traits les plus saillants et significatifs. Nous commencerons (et donc datons) l'apparition des premières formes pré-résidentelles à la Renaissance Italienne, avec le Voyage d'Italie, puis la création de l'Académie de France à Rome, et la Villa Médicis.

L'idée de résidence trouve en effet *"son sommet d'excellence et de notoriété au 16^{ème} s. à Florence – avec les Médicis – puis sur les bords de la Loire – avec François Ier ou encore dans la Prusse de Frédéric II"*⁵⁶.

Nous évoquerons succinctement l'antiquité et le Moyen-Âge où certaines pratiques préfigurent nous semble-t-il des composantes résidentielles.

Au 20^{ème} siècle, le terme disparaît - mais des principes et composantes que nous présenterons, perdurent sous des formes différentes - pour réapparaître en France au début des années 80. A partir de ces années, et grâce au travail de Geneviève Charpentier⁵⁷, nous disposons de sources plus précises, qui nous permettront de décrire précisément l'apparition et la montée en puissance du paradigme résidentiel, tel qu'il s'affirme aujourd'hui dans tous les domaines artistiques.

Nous avons choisi pour l'étude typologique une approche qualitative, privilégiant la pertinence à la représentativité, compte tenu de la multitude des résidences et de l'impossibilité d'en étudier en détails un nombre significatif dans le cadre de ce mémoire. Nous nous sommes appliqués à repérer les différences et répétitions, récurrences et hapax ; à identifier les chaînages logiques, et les filiations historiques et idéologiques (articulation entre la typologie et la généalogie, les approches synchroniques et diachroniques).

Lors des entretiens, la grille de questions n'a pas été suivie strictement : nous avons souhaité laisser une part de liberté aux personnes, une part "d'informel" dans les discussions afin de ne pas interrompre le déroulement d'une pensée dans sa cohérence. Cette méthode nous a permis de laisser advenir des idées et éléments que la "rigidité" de la grille d'entretiens - fondée sur notre grille de lecture et donc notre vision et notre questionnement - aurait probablement occultés.

Cette grille a donc - en accord avec les personnes interrogées - parfois été suivie avec rigueur, et a parfois plutôt servi de guide, de memento : pour recadrer, ne pas omettre certains éléments passés sous silence soit "intentionnellement" soit par omission de l'interlocuteur "emporté" par son raisonnement.

⁵⁶ G. Jouanard, in *Guide des résidences d'écrivains en Europe*, op. cit.

⁵⁷ G. Charpentier, *L'accueil en résidence d'auteurs dramatiques*, op. cit.

4. Généalogie

Précisons d'emblée que ce travail généalogique reste parcellaire et, bien que nous l'ayons souhaité le plus complet possible, ne procède pas d'une recherche historique exhaustive. Nous nous sommes employés à retracer les origines historiques et idéologiques des principes et composantes, mais aussi des autres concepts auxquels renvoie le concept de résidence.

4.1 Antiquité

Dans l'antiquité la "résidence d'un artiste" - au sens littéral de présence d'un artiste en un lieu donné, pour un temps défini par la nature des travaux à effectuer, de l'œuvre à réaliser, était toujours commanditée : Praxitèle fut invité par Périclès, par exemple. L'"artiste" était conduit à se déplacer pour répondre à une commande précise, royale ou princière : la réalisation de tel ou tel temple ou monument, de telle ou telle sculpture. La nature de l'ouvrage à réaliser, des moyens à mettre en œuvre rendaient impossible une exécution à distance, compte tenu des moyens de transport et de communication. La "résidence" n'était donc pas une fin en soi, mais une façon de réaliser une œuvre, de faire venir un artiste renommé pour créer.

Des principes et des composantes que l'on retrouvera plus tard et jusque dans nos résidences contemporaines sont déjà actifs : la notion de déplacement de l'artiste - même s'il s'agit là d'un moyen et non d'une fin -, la commande publique ou privée, l'échange et la rencontre provoqués par le déplacement d'un artiste sur un territoire, qui vont nourrir la création locale et enrichir l'artiste lui-même (binôme formation / transmission).

4.2 Moyen Âge

Au Moyen Âge, les artisans circulent à travers des réseaux de maîtres reconnus, font leur Tour de France. La dynamique du lien entre mobilité et transmission du savoir, le cycle initiatique de formation qui transforme les individus, s'origine là. La démarche circulatoire est liée à la formation des individus et la transmission du savoir par des maîtres. Notons que cette pratique médiévale est aujourd'hui toujours en vigueur.

Il existe également à la même période en Europe une forme de l'itinérance artistique à travers le déplacement des troubadours de château en château. Il s'agit plus là d'une "tourné", telle que pratiquent nos chanteurs d'aujourd'hui, liée – pour faire usage d'un terme très contemporain – exclusivement à la diffusion.

Cependant, là aussi existent des principes et des composantes qui perdurent dans nos résidences : l'itinérance, l'accueil, la transmission d'un répertoire, le financement des artistes, la rencontre et l'échange.

4.3 La commande

La commande apparaît avec la naissance de la cité : c'est la cité qui libère l'espace de la relation entre artistes et commanditaires, en tant que "*forme sociale ayant à gérer la division interne qui la constitue*".⁵⁸

La cité grecque délègue à certains artistes (peintres, sculpteurs, architectes, poètes) le pouvoir de la réalisation artistique, à des fins d'auto représentation. La commande est de nature politique, elle a pour finalité de traduire l'être et la force de la cité et du pouvoir par des œuvres.

⁵⁸ J. C. Bailly, "Critique de la commande : pour une commande critique", *Cahiers du Renard* n°4, juillet 1990

Après l'écroulement du monde antique, au Moyen Âge, s'opère un retour à des formes de relations qui étaient celles de l'économie palatiale : les créateurs ne sont pas considérés comme des artistes, mais comme des artisans.

C'est avec le retour de la cité, au Quattrocento, que réapparaît la commande artistique, dans laquelle l'artiste doit interpréter librement un programme "*Loin de demander l'exécution pure et simple d'un programme religieux, comme cela se faisait auparavant, l'on suggère à l'artiste de produire une sorte de devinette, en produisant un thème iconologique précis, mais travesti et déguisé de manière à aiguïser la sagacité des connaisseurs mondains [...]*".⁵⁹

Nous assistons au passage d'un statut artisanal d'exécutant au statut d'artiste, et de manière concomitante, au passage d'une commande au cadre étroitement déterminé à une commande "*générique*", qui donne à l'artiste une liberté d'interprétation et d'invention.

Poussin et De Vinci exemplifient cette lutte des artistes pour leur autonomie. Poussin étant une pièce majeure "*entre la fondation de l'autonomie artistique à la Renaissance et son déploiement presque mythique à l'époque du romantisme*".⁶⁰ Le romantisme marque à ce titre le début de la période des avant-gardes, l'artiste totalement autonome se passe sa propre commande, dans un monde qui ne lui commande rien (aucun des peintres fondateurs de l'impressionnisme n'a eu affaire à la commande). Cette situation accompagnera longtemps l'art moderne, et Jean Christophe Bailly l'interprète comme le résultat d'un écart croissant entre un art qui prend ses distances avec l'imitation et une société qui se cramponne à la représentation.

L'avant-garde russe constituera un moment unique dans l'histoire de la commande, puisque la commande que l'artiste se passe à lui-même ne se distingue pas pour lui d'une commande que lui passe le monde social.

Le gouffre creusé dès le premier tiers du 19^{ème} siècle entre l'art vivant et la commande a mis un temps considérable à se combler (et le réseau des quelques collectionneurs privés n'y est qu'un grain de sable).

Les choses changent dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle, et concernent "*aussi bien les programmes du 1% que les étiquettes de bouteilles*"⁶¹, comme par un besoin de "plus-value artistique". Le commanditaire devient de moins en moins identifiable, et l'art se déploie un peu partout.

Tant que la commande se comportera comme un mécanisme de charité envers les artistes ou fonctionnera sur une logique du supplément esthétique, elle ne trouvera pas sa pertinence. Elle doit permettre d'ouvrir un espace de liberté pour la création, au sein d'un cadre qui a pour finalité la création artistique elle-même, et non quelque plus-value esthétique ou sociale. C'est cela que doivent prendre en compte les opérateurs culturels qui associent la commande à la résidence. Par ailleurs, cette réflexion sur la commande, nous permet de poser ici une distinction essentielle entre artiste et artisan⁶², sur laquelle nous reviendrons.

4.4 Le mécénat

"*La résidence, qui trouve son origine dans la commande et le mécénat du Prince, s'est développée ces dernières années sous l'impulsion du Ministère de la Culture*".⁶³ L'artiste pensionné existe depuis très longtemps, mais c'est aujourd'hui principalement l'état qui soutient la création artistique en apportant son concours financier.

⁵⁹ J. C. Bailly, idem

⁶⁰ J. C. Bailly, idem

⁶¹ J. C. Bailly, idem

⁶² voir Platon, *La république*, X

⁶³ G. Charpentier, « Les résidences d'auteurs dramatiques et de compagnies de théâtre », *Du théâtre*, n°9, juin 1995

Le mécénat doit son nom au célèbre bienfaiteur, Caius Cilinius Maecenas - ami de l'empereur Auguste - qui soutint de nombreux artistes, tels Virgile et Horace, en leur apportant sa protection sous forme de cadeaux et d'emplois en échange d'œuvres.

Au 16^{ème} siècle, les Médicis et François 1er - qui accueillit De Vinci au Grand Lucé (pour toute une vie...) - aident les artistes en les hébergeant et les rémunérant. Ce mécénat est le plus souvent assorti d'une de commande.

Au 17^{ème} siècle, Richelieu fait du mécénat une institution d'état. Nommé ministre d'état en 1629, par Louis XIII, il développe les arts et lettres en mettant à contribution artistes et auteurs au service du prestige monarchique. Récompensés par des dons divers (pensions, avantages financiers, gratifications), des artistes tels que Corneille, Mairet, Rotrou, Tristan l'Hermite, deviennent des obligés du pouvoir. Tributaires des volontés du ministre, ils doivent se soumettre à ses exigences. Cette institution se concrétisera sous le règne du Roi Soleil. Après la mort de Richelieu, Mazarin est nommé premier ministre sous la régence d'Anne d'Autriche, et préfère favoriser les artistes Italiens.

Après le Fronde et la mort de Mazarin, Louis XIV gouverne seul et développe le domaine des Beaux Arts. Colbert, son directeur des finances, systématisa le mécénat royal au seul service du culte du roi. Le mécénat devient une affaire d'état. Le poète Chapelain est chargé d'établir une liste des meilleurs auteurs, capables d'être attentifs aux intérêts du souverain. Molière, Racine, etc., introduisent dans leur œuvre des éléments à la gloire de Louis XIV, et de nombreuses pièces sont créées à la cour.

En 1666 est mise en place, l'Académie de France à Rome. En 1725, elle s'installe au Palais Mancini, puis en 1803 à la Villa Médicis, nouvelle propriété de l'état. Il est demandé aux artistes, accueillis durant 4 ans avec femme et enfants, de renouveler le patrimoine français. C'est ici que s'opère une disjonction entre le mécénat, jusque là très proche de la résidence, et la pratique résidentielle qui s'autonomise et existe en tant que pratique distincte.

A partir de 1680, le roi se détache de ces divertissements, renforce son pouvoir en interdisant à Paris toute représentation théâtrale autre que celles données par la Comédie Française. Ce mécénat de plus en plus rigide conduit les artistes à chercher ailleurs des sources de financements. Ils revendiquent des droits d'auteurs. Les premières lois préfigurant une reconnaissance de la propriété littéraire et artistique voient le jour sous Louis XVI. La Société des Gens de Lettres est fondée en 1837.

En France, au 20^{ème} siècle, l'essor du mécénat date du début des années soixante. Il a été favorisé - sous l'influence d'André Malraux - par l'introduction de mécanismes d'incitations fiscales ainsi que par la création de la Fondation de France. Créée en 1979, l'ADMICAL (Association pour le Développement du Mécénat Industriel et Commercial) est un club d'entreprises mécènes (110 entreprises, membres actifs ou bienfaiteurs), qui a pour objet de promouvoir le mécénat d'entreprise en France dans les domaines de la culture, de la solidarité et de l'environnement.

Les fonds de soutien à la création sont cependant essentiellement publics. La pratique du mécénat privé est plus répandue à l'étranger où des entreprises financent des projets artistiques. Par exemple en Angleterre et en Allemagne, où Bosch offre des bourses pour aller en résidence au *Scloss Solitude*.

Lorsque nous parlons de mécénat, nous faisons donc davantage aujourd'hui référence à des entreprises privées qu'à l'état. La loi du 23 juillet 1987, qui autorise les responsables d'entreprise ayant fait des dépenses pour une opération culturelle à une déduction d'impôts dans la limite de 2% du chiffre d'affaires, a cependant contribué au développement de cette pratique "privée", mais la comparaison avec les autres pays occidentaux montre que le régime français du mécénat restait peu avantageux, compliqué, et donc peu incitatif. Une nouvelle loi, entrée en vigueur le 1^{er} août 2003, vient aménager le dispositif. Elle permet

d'encourager plus systématiquement les initiatives privées, qu'il s'agisse de celles des entreprises ou de celles de chaque citoyen. Cette loi s'applique à toutes les causes d'intérêt général, notamment éducatives, scientifiques, sociales, humanitaires, sportives, familiales et culturelles. Elle permet d'obtenir une réduction d'impôt (de 60 % du montant du don) sur l'impôt sur les sociétés, des contreparties possibles de la part de l'organisme bénéficiaire, une stabilité juridique et fiscale pour l'entreprise, et des mesures spécifiques pour les entreprises engagées dans le mécénat culturel, telles que des avantages fiscaux pour l'achat d'œuvres originales d'artistes vivants, le maintien de la dation etc.⁶⁴

Les principaux mécènes du livre sont France Loisirs, la BNP Paribas, La Fondation Hachette, Beaumarchais, La Fondation La Poste et la Fondation de France. Cette dernière a, au début des années 90, mis en place le programme "Nouveaux commanditaires"⁶⁵, qui permet à tout citoyen de prendre l'initiative d'une commande d'œuvre à un artiste contemporain. Ce programme repose sur trois acteurs : l'artiste, le citoyen commanditaire et le médiateur culturel délégué par la Fondation de France. Nous voyons que, par delà les questions que ne manquent de soulever ce programme, la commande et le mécénat sont étroitement liés et reviennent au devant de la scène dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle.

Le mécénat est et fut toujours distinct de la résidence (même si à certaines époques il en est très proche), mais présente des composantes et des principes actifs dans la pratique résidentielle : la commande à laquelle il est parfois associé, le financement de la création, et à certaines périodes l'accueil, le déplacement géographique, la transmission et la formation.

4.5 Le Voyage d'Italie et le Grand Tour

Entre les 16^{ème} et 19^{ème} siècles, de nombreux voyageurs étrangers parcourent l'Italie : des jeunes gens des familles aisées de tous les pays du monde vont y parfaire leur éducation. L'Italie est perçue comme "*le musée des formes politiques, Land der Klassik, ou Arcadie hors du temps, ou creuset du renouveau artistique.*"⁶⁶ Le voyageur, quelle que soit la raison de son errance, a toujours exercé une grande fascination : du héros antique jusqu'à l'artiste contemporain.

Pour Taine, le voyageur, où qu'il aille, pose un regard distancié sur les scènes familiales. Il rend visible les aspects fugaces, transitoires du quotidien, et révèle ainsi une réalité restée inaperçue, l'éclaire d'un regard neuf, en l'observant à travers ses propres filtres culturels.

A partir de la Renaissance apparaît donc un mode de formation des enfants de l'aristocratie, puis de la bourgeoisie cultivée, le "Voyage d'Italie". Il s'agit tout d'abord de se confronter aux humanités à leur source, car jusqu'au 18^{ème} les œuvres antiques sont considérées comme le sommet absolu de l'art dans le développement de l'humanité. Le travail artistique va s'organiser autour de la reproduction et de l'imitation de ce fonds esthétique : il s'agit d'aller puiser aux sources de l'art occidental.

L'académie de France à Rome, mise en place par Louis XIV en 1666, va venir s'ancrer sur cette pratique. Elle a pour vocation de mettre le jeune homme en relation avec les racines de la civilisation et la "quintessence de l'art", de permettre aux artistes de se former en faisant des copies (dimension reproductrice), et de revenir en France former les autres artistes, et de ramener des œuvres d'art pour décorer les palais royaux. Dès le début, la notion de retour sur investissement est importante (soit par la formation soit par le fait de ramener des œuvres).

⁶⁴ Notre propos n'est pas d'examiner ici en détail les dispositions de cette loi, nous vous renvoyons pour de plus amples informations au site de l'agence régionale du livre PACA : <http://www.livre-paca.org/index.php?pg=dazibao&article=7>

⁶⁵ voir F. Hers, *Le protocole*, <http://www.nouveauxcommanditaires.org/fr/>, et *Les nouveaux commanditaires*, <http://www.fdf.org/>

⁶⁶ A. Brilli, *Le voyage d'Italie*, Flammarion, 1989

Le sens du Voyage d'Italie a donc évolué au cours des siècles : Au 16^{ème}, la finalité du voyage est éducative (Francis Bacon consacre un essai⁶⁷ au voyage, dans lequel il célèbre sa valeur pédagogique). Le voyageur est souvent jeune, accompagné de son tuteur et de ses serviteurs, il est fils de l'aristocratie ou de la riche bourgeoisie. C'est là que naît le voyage moderne, nourri par son caractère itinérant et par la multiplication des universités en Italie et en Europe. Au 16^{ème} siècle, le voyage est fait de déplacements incessants de ville en ville, afin de découvrir la science nouvelle, la culture classique mais aussi un système politique moderne. L'Italie est le "*grand atelier d'une révolution artistique d'ampleur internationale*."⁶⁸ La présence simultanée de motivations différentes, qui vont de l'intérêt scientifique pour la nature à l'envie de collectionner, de raisons didactiques et pédagogiques à des raisons plus évasives, sous-jacentes à la réputation et à la forme initiatique du voyage, fait l'intérêt du Voyage d'Italie.

Au 17^{ème} siècle, prévaut une conception didactique du voyage proche de celle du 16^{ème} siècle, et très différente de ce que sera de la conception romantique du 19^{ème}. Les jeunes aristocrates et bourgeois que l'on trouve sur les routes d'Europe sont de futurs diplomates, marchands ou banquiers, mais aussi des nobles de tous âges, des intellectuels et écrivains, des savants. Une idée du voyage se développe : de formation, d'instruction et de plaisir, qui mobilise pendant plus de 2 ans les voyageurs. Dans la vision du "Grand siècle", l'Italie est un réservoir de culture classique.

Les premiers noms à s'associer à l'idée du voyage d'Italie sont les grands représentants de la culture européenne du 16^{ème} et du 17^{ème} siècles : Lord Herbert de Chesbury, Sir Philip Sidney, François Rabelais, Thomas Hobbes, Montaigne. Il y a au 17^{ème} une grande richesse de la littérature de voyage.

Colbert, dans une lettre à son fils, qui s'apprête à partir en Italie en 1671, insiste sur l'application nécessaire pour tirer profit du voyage, et rapporter des connaissances qui pourront servir le roi : apparaît ici à nouveau la notion de retour sur investissement. Il crée en 1666 l'Académie de France à Rome. Un arrêt est marqué dans cette ville où se rencontrent des artistes de toute l'Europe, alors que jusque là l'itinérance était plus uniforme. S'origine ici la dimension de l'ancrage dans une ville, qui sera perpétuée par la Villa Médicis.

Au 18^{ème}, le Voyage d'Italie se développe : 40 000 étrangers séjournent à Rome pendant les mois d'hiver, vers 1750. Il y a un véritable climat d'euphorie et un engouement énorme pour ce voyage, qui prend le nom de Grand Tour⁶⁹ : circuit qui commence et finit dans une même ville, traverse plusieurs pays d'Europe, et dont le point culminant est l'Italie. Le Grand Tour est une occasion de rencontres et de connaissance entre intellectuels, autres composantes très actives dans nos résidences contemporaines.

Au 18^{ème}, le voyage est motivé par une idéologie qui conditionne la perception et la manière de décrire : l'universalisme, l'unité de la nature humaine, qui transcende les coutumes, les lois, les langues... Le développement du Grand Tour est conditionné à cela, il est le fruit des Lumières, du cosmopolitisme. La curiosité qui caractérise le voyage pédagogique du 17^{ème} n'est plus centrale, mais devient un instrument pour révéler le fondement de la morale naturelle sous la variété des comportements.

La tradition du Grand Tour s'interrompt entre 1800 et 1814 à cause des campagnes napoléoniennes, avant une renaissance de l'enthousiasme pour la tradition des voyages dans l'Europe de la Restauration. Cependant, les voyages et les voyageurs ont changé : l'esprit cosmopolite qui a animé le Grand Tour dans différents pays d'Europe s'éclipse au profit d'un choix exclusivement italien. Le voyageur n'est plus le jeune homme désireux de conclure en beauté son cycle éducatif, mais l'artiste, l'intellectuel et l'écrivain qui déferlent en

⁶⁷ *Of travel*

⁶⁸ A. Brilli, *op. cit.*

⁶⁹ A. Brilli, *Quand voyager était un art*, Gérard Montfort, 2001

Italie après 1814. Florence devient le paradis des artistes qui y séjournent plus longuement : l'ancrage territorial se conforte comme une composante majeure.

L'un des motifs principaux du voyage au 19^{ème} est la recherche du passé dans des secteurs très spécifiques (les autres aspects - curiosité, plaisir, formation - perdurent, mais sont minimisés). "L'écrivain romantique", même s'il est en contact avec la réalité, développe une conscience du déclin inéluctable des mythes, d'une terre heureuse éclairée par les fastes de l'art antique, d'une Arcadie sublime. Le voyageur romantique souffre de la perte de dimension terrestre de l'infini, de la disparition des contrées intactes... Par opposition à la volonté uniformisante des lumières, il cherche ce qu'il y a d'irréductible par delà les différences, la variété de la nature et des hommes, les traits spécifiques à tel lieu, telle ville, et des lieux capables de stimuler son imagination créatrice. Il cherche à "dramatiser" la réalité, et se sert pour cela de la catégorie esthétique du pittoresque. La notion d'exotisme date également de cette période.

Les constantes sont la formation et la transmission, le déplacement géographique et la découverte de "l'ailleurs", le dépaysement et la notion de retour sur investissement, par delà des finalités différentes et le primat accordé à l'une ou à l'autre selon les époques. La composante de l'ancrage se développe progressivement à partir du 17^{ème} siècle.

4.6 L'Académie de France à Rome⁷⁰

La Villa Médicis et Académie de France à Rome sont aujourd'hui synonymes, ce qui n'a pas toujours été le cas.

La création de l'Académie de France à Rome coïncide avec la politique des grands travaux entrepris par Louis XIV (Louvre, Tuileries, Versailles) à la fin du 17^{ème} siècle. Créée en 1666, sous l'impulsion de Colbert, Le Brun et du Bernin, elle accueillait à la fois des Premiers Prix de Rome et des pensionnaires protégés de quelques grands seigneurs. Les jeunes artistes pensionnés par le roi avaient alors la possibilité d'acquérir un complément de formation au contact de Rome et de l'Italie. A cette époque, les pensionnaires devaient consacrer leur séjour à la réalisation de copies de l'Antique ou de la Renaissance.

Avant de s'installer à la Villa Médicis, l'Académie de France à Rome a connu plusieurs résidences successives : de la maison de Sant'Onofrio, elle déménage au palais Cafarelli en 1673, puis au palais Capranica en 1684 et enfin au palais Mancini en 1725. Cette même époque sera marquée par la présence de pensionnaires prestigieux comme Boucher, Sableyras, Fragonard, Houdon et plus tard David.

A la Révolution, en 1792, la charge de directeur est supprimée ; le palais Mancini est saccagé et pillé par des contre-révolutionnaires romains et certains pensionnaires fuient à Naples ou Florence. A la suite de ces événements, l'Académie de France à Rome est supprimée. Elle sera rétablie en 1795 par le Directoire : il reste alors à lui trouver un lieu d'accueil. Le 18 mai 1803, la France et la Cour d'Etrurie décidèrent d'échanger le Palais Mancini contre la Villa Médicis.

En changeant de lieu, l'Académie de France à Rome change également de statuts. Désormais rattachée à l'Institut de France, elle n'est plus en charge de l'organisation du concours d'entrée (Prix de Rome), qui est alors confiée à l'Académie des Beaux Arts.

⁷⁰ source : site de la Villa Médicis : <http://www.villamedici.it/>

La composante fondamentale pour nos résidences contemporaine est ici la formation au contact d'un "ailleurs". L'étape à Rome marque désormais une étape, une inscription territoriale dans la démarche circulatoire du Grand Tour.

4.7 La Villa Médicis

"Quand on a habité la villa Médicis, qu'on y a accompli une fois le cycle entier des saisons, les mêmes fantômes vous assaillent, dès qu'à nouveau on est dans le parc. Les chambres et ateliers des pensionnaires gardent le même dépouillement austère, les statues veillent au coin des allées, on vient revoir sa chambre. Et dans celle où vous logez, la lumière égale de la verrière au nord, au-dessus du chevalet de peintre qui accuse bien son siècle et demi de bons et loyaux services..."

François Bon⁷¹

La Villa Médicis est une pierre angulaire pour la compréhension de nos résidences contemporaines. L'une des principales raisons est le rôle de modèle, de référence qu'elle a eu pour la mise en œuvre de nombreux projets, à commencer par la "première résidence" en France, La Chartreuse du Val de Bénédiction de Villeneuve-lès-Avignon. Son fondateur, Gil Jouanard le dit lui même : *"La Villa Médicis fut moins un modèle qu'une source d'inspiration, car elle n'était pas reproductible en tant que telle et nous souhaitions au départ demander aux auteurs une "contrepartie", ce qui n'existe pas à la Villa Médicis. Ensuite mon rapport à la Villa Médicis s'est assoupli : j'ai souhaité alléger les contraintes issues de ce modèle."*⁷²

Une autre raison d'importance est qu'elle constitue non seulement un mythe à l'aune duquel, bien qu'impensé, un type de résidences s'est construit, mais aussi le mythe fondateur des résidences, que celles-ci se soient bâties "pour" ou "contre" ce mythe. Nous examinerons ce second point ci-après.

La Villa Médicis s'ancre sur des pratiques plus anciennes, notamment le Voyage d'Italie, et plus avant sur la pratique du Tour de France médiéval. Nous devrions d'ailleurs dire "les Villas Médicis", tant ce qu'elle représente a évolué au cours des siècles, et c'est ce que nous nous proposons d'analyser ici.

La propriété est acquise par le cardinal Giovanni Ricci de Montepulciano en 1564, qui demande à l'architecte Nanni di Baccio Bigio de lui édifier un palais à l'emplacement de l'actuelle Villa Médicis. Les travaux sont engagés sous sa direction. En 1576, le cardinal Ferdinand de Médicis rachète la villa et charge l'architecte Ammannati d'un projet plus ambitieux. A sa mort, la résidence est délaissée car son entretien devient trop coûteux.

En 1787, la Villa Médicis ne trouvant pas d'acquéreur, finit par être échangée contre le Palais Mancini. En 1803 - acquise par Napoléon Bonaparte - elle devient propriété de l'état français et forme une seule entité avec l'académie de France à Rome.

⁷¹ Retour chez les Médicis (août 2003)

⁷² entretien avec G. Jouanard. Afin de ne pas multiplier inutilement les notes de bas de pages, nous adoptons la convention suivante : lorsque des propos sont cités en italique et entre guillemets dans le corps du texte et qu'y figure le nom du locuteur, si la source n'est pas mentionnée par un renvoi en bas de page, il s'agit de propos tenus par le locuteur au cours de l'entretien que nous avons eu avec lui pour la préparation de ce travail. La liste des entretiens réalisés figure en annexe (Annexe 1).

Un premier directeur est nommé en la personne de Suvée. Les pensionnaires de l'Académie sont de jeunes artistes qui séjournent à la Villa Médicis pour une durée de quatre ans. Après la Révolution, c'est l'académie des Beaux Arts, placée sous la tutelle de l'Institut de France, qui organise le concours du Prix de Rome. Aux disciplines concernées depuis 1666 au palais Mancini, la peinture, la sculpture, puis l'architecture à partir de 1720, Bonaparte joint la musique et la gravure.⁷³

De 1835 à 1841, Ingres occupe le poste de directeur de la Villa. Tout au long du 19^{ème} siècle, l'Académie abrite des pensionnaires célèbres comme Baltard, Berlioz, Bizet, Carpeaux, David d'Angers, Debussy, Charles Garnier, Gounod... Au début du 20^{ème} siècle, avec Lily Boulanger (Grand Prix de Rome de composition musicale en 1913) et Odette Pauvert (Grand Prix de Rome de peinture en 1925), les femmes font leur entrée à l'Académie. A partir de cette période, la Villa Médicis devient synonyme d'académisme.

Durant la seconde guerre mondiale, la Villa est réquisitionnée par Mussolini. L'Académie est alors transférée à Nice puis à Fontainebleau.

A partir de 1960, André Malraux nomme le peintre Balthus à la direction de la Villa. La volonté conjointe de ces deux personnalités permet alors d'envisager une réforme en profondeur de l'Académie. Balthus entreprend une grande restauration de l'édifice et développe les manifestations culturelles. Il fait aménager, à cette fin, de nouvelles salles d'exposition.

En 1971, une réforme instaure 2 décrets qui modifient sensiblement le statut et les conditions d'admission des candidats. L'Académie se détache de la tutelle de l'Académie des Beaux Arts et dépend cette fois de la Direction des Affaires Générales du Ministère des Affaires Culturelles. Le Prix de Rome est supprimé, la durée du séjour est réduite à 2 ans maximum, les candidatures sont ouvertes aux artistes âgés de 20 à 35 ans, le nombre de pensionnaires passe de 12 à 22. Aux disciplines historiques sont ajoutées la littérature, le scénario de cinéma et de télévision, la restauration d'œuvres d'art et des monuments, et plus tard la photographie.

*"L'Académie de France à Rome a pour mission principale de favoriser la création artistique et littéraire dans tous ses domaines, le perfectionnement dans les disciplines appliquées à la création artistique et littéraire, ainsi que dans l'histoire de l'art, plus particulièrement pour la période s'étendant de la Renaissance à nos jours. Elle participe aux échanges culturels et artistiques. A cette fin, elle organise des expositions, des concerts, des projections cinématographiques, des colloques ou des séminaires sur des sujets relevant des arts, des lettres et de leur histoire."*⁷⁴ Les principes de formation, rencontre et création sont ici très présents, ainsi que l'idée d'excellence.

Conçu par le décret de 1971 comme lieu idéal de rencontres franco-italiennes, la Villa Médicis joue alors un rôle décisif au sein de la vie culturelle romaine.

En 1981, le nouveau ministère décide de placer le concours de la villa Médicis sous la responsabilité de la Délégation aux Arts Plastiques créée la même année. Afin d'établir un dialogue avec l'Italie, elle participe depuis 1986 au festival *Roma -Europa*, et coproduit le festival *Eurovisioni*.

Aujourd'hui la Villa Médicis accueille sur concours de jeunes artistes et chercheurs pour mener à bien un projet artistique ou une recherche, en étant dégagés de toute contrainte matérielle.

⁷³ Cette forme de résidences qui existe à partir du 17^{ème} n'existe pas dans tous les domaines artistiques. Les choses se forment de manière globale depuis une dizaine d'années seulement.

⁷⁴ F. M. Ricci, *Roma Villa Médici*, 1988, p. 48 ; cité et traduit par G. Charpentier, *L'accueil en résidence d'auteurs dramatiques*, op. cit., p. 27

L'Académie de France à Rome remplit deux missions complémentaires :

- Offrir la possibilité à des artistes et à des spécialistes de se perfectionner dans leur discipline au contact des réalités italiennes présentes et passées. C'est la "Mission Colbert", qui "voe l'institution à l'accueil exclusif des pensionnaires et à la création", et a été privilégiée par Balthus. Elle existe depuis 1666, et "consiste à accueillir un certain nombre de pensionnaires pour leur permettre d'effectuer un travail de création dans les meilleures conditions matérielles, physiques, morales et intellectuelles."⁷⁵

Le composantes de création et de recherche sont nettement dominantes dans cette mission, comme l'atteste cet ancien pensionnaire, Bernard Comment : "J'ai pu accumuler un abondant matériau pour mes livres futurs et faire des rencontres interdisciplinaires. Et puis le luxe de l'inutilité, la possibilité de ne pas être soumis à un résultat, ni à production ou travail alimentaire pendant un an."⁷⁶

- Stimuler les relations et les échanges culturels entre l'Italie et la France. C'est la "Mission Malraux", qui privilégie "l'ouverture culturelle sur la ville"⁷⁷, et veut "faire de la Villa un lieu de rencontres et d'échanges culturels"⁷⁸ ouvert sur Rome, sur la Méditerranée. Cela se traduit par l'organisation d'expositions, de conférences, de concerts.

Pour cette mission, ce sont les composantes de transmission et d'échange qui sont mises en avant. Marie Ange Brayer, ancienne pensionnaire et directrice du FRAC Centre, insiste sur le "grand nombre de disciplines artistiques", et la "richesse de l'échange".⁷⁹ "Pas une journée ne s'est déroulée sans que des échanges artistiques aient lieu entre pensionnaires. Ces échanges existent encore aujourd'hui et ont fait "boule de neige" ", confirme Philippe Hurel, ancien pensionnaire lui aussi.⁸⁰

Les grandes expositions, les concerts publics réalisés en collaboration avec des organismes publics italiens mais aussi avec la participation des pensionnaires de l'Académie, illustrent particulièrement ce double but de la Villa Médicis largement ouverte à l'esprit européen.

Le concours est ouvert à tout candidat professionnel d'expression française ayant une bonne connaissance de la culture italienne. Les candidats doivent être âgés de plus de 20 ans et de moins de 35 ans au 31 décembre de l'année en cours, être français ou francophones et pouvoir s'exprimer en français et avoir des notions de la langue et de la culture italienne.

Les disciplines suivantes sont représentées : architecture, art culinaires, arts plastiques, cinéma et télévision (écriture d'un scénario), composition musicale, design, histoire de l'art, littérature, photographie, restauration des oeuvres d'art et des monuments, et scénographie.

La candidature se fait en deux étapes : dépôt ou envoi du dossier administratif qui sont instruits par le Centre National des Arts Plastiques, et auditions des candidats présélectionnés par un jury souverain pluridisciplinaire qui se prononce à Paris une fois par an en présence du candidat sélectionné.

Les séjours varient entre 6, 12 ou 18 mois (non renouvelables). L'allocation mensuelle d'un pensionnaire s'élève en moyenne, après déduction de la retenue pour le logement, à 2650 € pour un célibataire. Les artistes sont logés dans un pavillon, un studio ou une chambre suivant la composition de leur famille et selon leur activité. En 2004, 14 postes seront offerts (toutes disciplines confondues), et il y a en moyenne un auteur par session.⁸¹

⁷⁵ "Entretien avec Jean Pierre Angremy", in E. Vedrenne, "Le rayonnement culturel de la Villa Medicis", *Arts info*, n°78, Ministère de la culture / Délégation aux Arts Plastiques, février-mars 1996, p. 3

⁷⁶ cité par Y. Gaillard, *L'Académie de France à Rome*, Rapport d'information, Paris, Sénat, 2001, p. 135

⁷⁷ G. Breerette, « L'ambition du nouveau directeur de la villa Médicis », *Le Monde*, 16 09 1994

⁷⁸ B. Racine, « Autour de la Villa Médicis », in *La lettre du Ministère de la culture et de la communication*, 3 décembre 1997

⁷⁹ citée par Y. Gaillard, *op. cit.*, p.128 sq.

⁸⁰ cité par Y. Gaillard, *op. cit.* p. 135

⁸¹ informations : site CNAP <http://www.cnap.fr/>

Les pensionnaires sont vivement incités à participer aux activités culturelles de la Villa ou à les susciter, mais aucune production n'est exigée à l'issue de leur séjour.

La Villa Médicis prend donc un autre sens que celui qui est porté par l'Académie de France à Rome, et qui s'appuie - nous l'avons vu ci-dessus - sur l'idée de formation du jeune homme aux racines de la civilisation. Sous Louis XIV on y venait pour copier les maîtres italiens. *"A l'époque où [Louis XIV], sous l'initiative de Colbert, fonda notre Académie de France à Rome, tous les profits étaient à tirer de cette source d'art si abondante et forte qu'est l'Italie."*⁸² L'idée était de demander aux pensionnaires un travail de copistes pour ramener en France des modèles qu'un petit nombre d'artistes pouvaient étudier sur place. Ils payaient ainsi leur dette à l'état qui leur finançait le voyage et le, séjour.

Elle est, depuis le 18^{ème} siècle, ancrée sur l'idée de rayonnement de la France à l'étranger, en sélectionnant ce que la France a de meilleur parmi les artistes (notion d'excellence artistique : *"Tel est l'asile que, non pas même dans Rome, mais planant au dessus de Rome, la France ouvre à ceux de ses enfants qui, chaque année, semblent lui offrir la meilleure espérance de génie. [...] C'est bien l'élite des jeunes français qui profite des avantages de la Villa Médicis"*⁸³), et sur le soutien à la création, à la recherche et à la formation de l'artiste. (*"On ne fait plus le voyage de Rome pour perfectionner, comme autrefois, l'apprentissage du métier de peintre ou de sculpteur, on y vient pour faire mûrir un projet personnel dans des conditions hors du commun, et en côtoyant des représentants de toutes disciplines."*⁸⁴)

La Villa Médicis devient au 18^{ème} siècle pour la France, le centre d'une pensée universelle de l'art : par la présence de l'artiste français se produit une diffusion de l'art mais aussi de valeurs etc. Il y a production d'un rayonnement par la présence d'un artiste sur un territoire, un rapport à la fonction d'ambassadeur, à la question du rayonnement symbolique et géographique de la culture française.

D'emblée, un certain nombre de composantes sont donc présentes : la mobilité et l'ancrage, la formation, la recherche et la création, et l'idée d'excellence. D'autres apparaissent par la suite, et sont la conséquence d'évolutions idéologiques : le rayonnement, la transmission et l'échange.

*"La formule de résidence acquiert donc ses lettres de noblesse, non seulement à travers la Villa Médicis, mais aussi grâce à d'autres résidences à travers le monde qui sont offertes aux écrivains : la Casa Velasquez, l'Institut français d'Athènes, l'université de Tübingen, des universités américaines (entre autres Iowa City, San Francisco)"*⁸⁵, dit Geneviève Charpentier, même si des voix dissonantes se sont faites entendre, de Debussy à Berlioz, de Hervé Guibert à Renaud Camus.⁸⁶

Le modèle de la Villa Médicis va inspirer directement un certain nombre de projets qui font aujourd'hui également office de références :

La "Villa Médicis hors les murs" est un programme qui permet à des artistes d'effectuer un séjour à l'étranger d'une durée de 3 à 6 mois pour y développer une recherche personnelle. Ils perçoivent une bourse du Ministère des Affaires étrangères.

La Villa Kujoyama au Japon, inaugurée en 1992, est directement inspirée de la Villa Médicis. Elle accueille 6 artistes dans les disciplines suivantes : architecture, arts plastiques, audiovisuel, danse, design, histoire de l'art, musique, photographie, littérature, recherche,

⁸² H. Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, Plon – Nourrit, 1924

⁸³ H. Lapauze, *idem*

⁸⁴ B. Racine, « Autour de la Villa Médicis », in *op. cit.*

⁸⁵ G. Charpentier, « Les résidences d'auteurs dramatiques et de compagnies de théâtre », in *op. cit.*

⁸⁶ voir ci-après

scénographie, théâtre. Le séjour dure de 4 à 12 mois, et donne droit à une bourse d'un montant équivalent à celui de la Villa Médicis, un voyage aller-retour et une prime d'installation.

Le Château Solitude du Land de Bade-Wurtemberg, où les résidents bénéficient d'un lieu d'habitation et d'un atelier, d'une allocation de 1700 DM, d'une allocation supplémentaire, d'une prise en charge du voyage, de remboursements de frais de transport et de matériaux ou d'équipement. La durée de séjours est de 6 mois, mais il est possible d'obtenir une durée plus longue. Les disciplines concernées sont les arts plastiques, les arts vivants, la littérature, la musique et le film.

La Caza de Velasquez est elle aussi directement inspirée du modèle de la Villa Médicis. Elle dépend du Ministère de l'Education Nationale et a pour mission de développer les activités créatrices et les recherches relatives aux arts, aux langues, aux littératures et aux civilisations de l'Espagne et des pays hispaniques et ibériques, et de contribuer à la formation d'artistes, de chercheurs et d'enseignants chercheurs. Elle assure la diffusion des œuvres et des recherches produites dans le cadre de sa mission. Elle accueille 31 membres statutaires, auxquels s'ajoutent 4 artistes boursiers. Les membres sont nommés pour une année et renouvelés le plus souvent pour une 2^{ème} année. Les conditions matérielles de séjour sont assez proches de celles de la Villa Médicis. Les membres reçoivent la même rémunération de base que celle allouée aux professeurs bi-admissibles à l'agrégation. Les disciplines concernées sont au nombre de 7 : la peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture, la composition musicale, le cinéma et la photographie. Il n'y a ni écrivains ni traducteurs.

La Villa Médicis est donc à la fois le modèle et le mythe le plus marquant pour les résidences contemporaines. C'est-à-dire qu'elle condense de façon formelle ou informelle un grand nombre de principes et de composantes présentes dans nos résidences, qui trouvent leur explication dans son évolution historique et idéologique.

4.8 Les villégiatures

Depuis la Renaissance, avec des points culminants au 18^{ème} siècle - avec Rousseau et Voltaire par exemple -, et au 19^{ème} ainsi qu'au début du 20^{ème} - avec Rilke notamment - la "villégiature", c'est à dire le séjour de durée variable d'écrivains chez des hôtes accueillants ou des mécènes, constitue l'un des stimulants de la vie littéraire en Europe.

Au 19^{ème}, Rilke est accueilli à Worpsswede, à Muzot ou à Duino, Rousseau à Hermenonville, ou encore Voltaire par la Reine de Suède et par Frédéric II de Prusse. La villégiature tient à la volonté d'un prince d'accueillir un auteur, un artiste ; elle est parfois assortie d'une commande.

La princesse de Tour et Taxis s'était entichée de Rilke comme écrivain et aussi comme homme : elle l'a invité pour qu'il vienne travailler à sa guise. D'autres "villégiatures" ont eu lieu, à Venise surtout mais aussi à Prague (Musset, Sand, Goethe, Chopin ...). Les artistes y allaient à leur frais : il s'agissait du choix d'un lieu stimulant pour l'esprit par son histoire et son patrimoine culturel. Les villégiatures préfigurent donc elles aussi nos résidences contemporaines, sans que rien n'y soit contractualisé ou formalisé.

4.9 La fin du 19^{ème} et le 20^{ème} siècle

Au début du 20^{ème} siècle, le terme de résidence disparaît ou devient un parangon de l'académisme, et représente la sclérose en art. Dans le même temps, apparaissent des formes qui ne portent pas le nom de résidence, mais ont des composantes et des principes actifs que l'on retrouve dans nos résidences contemporaines.

Paris, pour son aura et ce que la ville évoque et représente, est un lieu de résidence au 20^{ème} siècle pour de nombreux écrivains (souvent à leur frais mais parfois avec des mécènes). Hemingway, Joyce, Kafka ... y viennent sur les traces de Nerval ou de Baudelaire.

Des regroupements d'artistes dans certaines villes ou régions, en raison de leur richesse paysagère, géographique, climatique, etc. présentent des composantes et principes que l'on retrouvera formalisés à partir des années 80. Outre les logiques de déplacement géographique et d'ancrage, ce qui se joue ici de plus significatif est la rencontre artistique, la formation et la transmission, à travers la création d'écoles qui vont à la fois faire émerger des mouvements artistiques et influencer la création locale.⁸⁷ Nous prendrons deux exemples :

- l'école de Pont Aven :

Gauguin séjourna à Pont Aven entre 1886 et 1888, en compagnie d'un groupe d'artiste, dont Paul Sérusier et Emile Bernard. Ils y donnèrent naissance à un mouvement artistique qui se bâtit en réaction au néo-impressionnisme et au symbolisme, et influença de nombreux courants picturaux, des Nabis à la naissance de l'abstraction.

- les peintres de l'Estaque :

Pendant une soixantaine d'années - celles où la peinture "sur le motif" connaît un grand intérêt - le quartier de l'Estaque, près de Marseille, a été un lieu d'intense émulation artistique. Plus d'une dizaine de peintres de grand renom s'y succédèrent avec constance. La fréquentation de l'Estaque par les peintres a lieu en deux périodes : la première, qui va de 1860 à 1885-86, est dominée par la figure de Cézanne ; la seconde, de 1905 à 1920, par celle de Braque. Y séjournent également Paul Derain, Albert Marquet, Raoul Dufy et Auguste Macke.

Les guerres ont également provoqué des déplacements et des regroupements d'artistes. L'idée d'un lieu "hors du monde", d'un temps "hors du temps" se retrouve ici, révélée par les désordres du monde. Ces regroupements et déplacements se font pour des raisons politiques, extérieures à l'art. Nous prendrons trois exemples pour illustrer ce point :

- le Cabaret Voltaire à Zurich :

Le mouvement Dada naît en 1916 à Zurich, dans un pays neutre où se trouvent momentanément rassemblés de nombreux artistes fuyant la guerre : les poètes Allemands Hugo Ball et Richard Huelsenbeck, le poète Tristan Tzara et les peintres Marcel Janco et Arthur Segal (tous trois Roumains), les peintres Allemands Hans Richter et Christian Schad, ainsi que les Hollandais Otto et Ayda van Rees, l'Alsacien Jan Arp et la Suissesse Sophie Tauber. Ils y transforment une taverne en un lieu où ils organisent les premiers "événements artistiques" en lui donnant le nom de Cabaret Voltaire.

- l'école de Rochefort sur Loire :

Jean Bouhier⁸⁸ habitait à Rochefort et, en ces temps difficiles d'occupation, a invité ses amis poètes Pierre Penon, René Guy Cadou, Jean Rousselot, Michel Manoll, Marcel Béalu et Maurice Fombeure, puis Follain, Humeau, Emié, Guillaume, Guillevic, Tourski etc. Il a donc contribué à créer, en 1941, l'Ecole de Rochefort avec ce groupe de poètes qui venaient écrire à Rochefort sur Loire. Rapidement sont parus des textes théoriques et critiques, notamment *l'Anatomie poétique de l'Ecole de Rochefort* qui, constituée des réponses des poètes contactés, reste le texte de base de ce mouvement, et les *Cahiers de Rochefort*, petits fascicules dont chaque numéro est consacré à l'œuvre d'un poète (qui paraissent

⁸⁷ Cette pratique existe bien avant le 20^{ème} siècle : voir par exemple la Renaissance italienne.

⁸⁸ N.B. Jean Bouhier habitait ici, sa femme était pharmacienne à Rochefort. Voir aussi Annexe 6.

jusque dans les années 70). Ensuite, il y eut d'autres générations d'auteurs, et les Amis de l'Ecole.

Ces "résidences" sont donc le lieu d'émergence d'écoles artistiques, par les rencontres et confrontations avec des artistes d'autres disciplines ou d'autres pays (ou régions).

Elles permettent une socialisation de l'artiste, l'amènent à croiser d'autres esthétiques, influencent aussi la création du pays où vont les artistes. C'est le cas des surréalistes qui vont influencer sensiblement les artistes américains des années 50 - et notamment les peintres expressionnistes abstraits - et être influencés par eux.

Au début de la guerre, les membres du groupe surréaliste se voient contraints de quitter la France, parce qu'ils sont surréalistes, juifs, ou allemands, ou les trois. Ils se retrouvent à Marseille, en zone libre, où des collectionneurs américains ont installé un bureau dont la principale fonction est de permettre aux artistes et intellectuels menacés par Vichy de quitter la France. Certains retournent dans leur pays d'origine, et d'autres prennent la direction des U. S. A. C'est ainsi qu'André Breton, André Masson, Max Ernst, Marcel Duchamp et Yves Tanguy se retrouvent à New York en 1941. Le mouvement surréaliste se reconstitue là, autour de Breton, et influence l'avant-garde new yorkaise, qui en retour marque durablement l'œuvre de certains d'entre eux. A ce titre, le rapport qu'entretiennent les œuvres de Masson et Pollock est significative : il y a une grande proximité et une influence réciproque. L'influence de Masson est visible dans certaines œuvres de Pollock "pré expressionnisme abstrait" (*Composition avec coulures n°2*, 1943, par exemple), et l'influence de Pollock est manifeste dans les orientations du travail de Masson de la fin des années 40 : peinture gestuelle, dripping (*Le cheval de bois*, 1948, par exemple). Cette influence donnera naissance à ce que l'on nomme communément l'abstraction lyrique en France dans les années 50.

Les ateliers d'artistes dans le Marais, à New York, ou dans les années 60 à Berlin, présentent également ces composantes et principes de rencontre, d'émulation artistique, et de collaboration interdisciplinaires, par la présence en un même lieu de nombreux artistes.

Un exemple célèbre en France au 20^{ème} siècle est le Bateau Lavoir : Place Ravignan, à côté de l'hôtel du Poirier à Paris, figurait une demeure où furent aménagés en 1899 une dizaine d'ateliers d'artistes. Maxime Maufra fut le premier à y loger, puis vinrent les Espagnols et les Italiens regroupés autour du peintre et collectionneur Paco Durio. Picasso y fit un long séjour de 1904 à 1909 et y conserva un atelier jusqu'en 1912.

Des poètes tels Mac Orlan, André Salmon et Max Jacob, habitèrent successivement l'atelier du sous-sol. Van Dongen, Juan Gris, Modigliani passèrent également par la Place Ravignan. Les locataires recevaient beaucoup et de grands mouvements artistiques du début du 20^{ème} siècle y naquirent.

Entre 1907 et 1908 Picasso et Braque s'y voyaient quotidiennement. Juan Gris, arrivé en 1906, assista à la naissance du Cubisme, de même que Guillaume Apollinaire qui publia des articles en faveur de ses amis peintres. C'est à cette période que des auteurs commencent à travailler avec des plasticiens (Miro et Jacob, Picasso et Reverdy). De la proximité de tous ces artistes de différentes disciplines résulte une stimulation et une grande émulation. Après la guerre de 1914, les locataires se dispersèrent.

La résidence, telle que Gil Jouanard l'a voulue dans les années 1980, était la reproduction de l'esprit du Bateau Lavoir mais mise en œuvre et financée par l'Etat car, dit-il "*La proximité est stimulante par l'échange de projets.*" Certaines résidences actuelles recréent en partie ces conditions dans des durées limitées, dans un cadre plus formalisé. Cette recherche de la rencontre avec des artistes d'autres disciplines, d'autres régions ou pays, est une constante dans le discours des auteurs rencontrés. L'échange et la rencontre sont des composantes importantes de la résidence.

4.10 Les années 70 : développement culturel et paradigme territorial

Dans les années 70 se produisent des changements qui vont influencer durablement les résidences telles que nous les connaissons aujourd'hui. Le premier est le recours à la notion de "développement culturel"⁸⁹, fondement de la Nouvelle Société rêvée par Jacques Chaban-Delmas. Il marque une volonté d'intégration du projet de démocratisation culturelle dans un projet plus ambitieux de transformation de la société et de l'individu par la culture, de développement de la personne par le biais de l'art. La logique de l'équipement prônée par Malraux s'appuyait sur une vision universaliste du déploiement de l'œuvre ; la pensée du développement culturel - notion qui devient un leitmotiv pour l'action culturelle jusqu'au début des années 80 – est, pour le ministre Duhamel, une manière de tenter de penser et de tenir ensemble deux logiques : démocratie et démocratisation culturelles, en opérant un glissement vers la notion de démocratie culturelle.

La notion de médiation supplante celle d'action culturelle (pierre d'angle de la politique de Malraux), et celle d'animation est mise en avant. Issue des mouvements d'éducation populaire, l'animation socioculturelle a pour ambition de lutter contre les inégalités sociales ou culturelles, à travers l'expression des individus.⁹⁰ Il s'agit de favoriser, d'encourager et d'accompagner les capacités créatives de chacun. Par ailleurs, le rapport à l'art s'organise aussi autour d'une logique de sensibilisation, dans une relation de savoir.

On assiste à un changement de paradigme : alors que dans les années 60, l'accent est mis sur la dimension symbolique de la culture, dans les années 70 c'est sa capacité à transformer la société qui est mise en avant : une conception orthopédique, un paradigme interactif.⁹¹

Le second changement, intimement lié au premier, est le passage d'une perception universaliste de la culture à une perception vernaculaire et localisée. Jusque ici l'art se caractérise par le fait de ne pas entretenir de rapport structurel avec l'espace dans lequel il se déploie : ceci est en train de changer. Une légitimité spatiale et territoriale vient pénétrer le champ de l'art, et aura des incidences sur la question résidentielle telle qu'elle se développe au début des années 80.

"A partir du milieu des années 1970, les politiques publiques et à partir de ce socle les formes d'action collective autant que les pratiques sociales elles-mêmes [...] vont se trouver fortement marquées par le paradigme "territoire", nous dit Jacques Bonniel⁹².

Un changement s'opère, en rupture avec les logiques abstraites, universelles, a-territoriales et a-historiques héritées des institutions culturelles. En peu de temps on bascule dans une philosophie politique et sociale qui ne peut penser la politique publique sans la référence territoriale : la notion de territoire devient incontournable pour l'action publique.

Dans les années 70 / 80, le territoire apparaît comme *"porteur de richesses endogènes"*⁹³, notamment dans le champ culturel. 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. Conjointement monte en puissance le paradigme patrimonial. On passe de la culture aux cultures, par la reconnaissance des spécificités territoriales, en oubliant parfois que les territoires sont des entités hétérogènes (populations différentes, etc.).

⁸⁹ voir Duhamel, discours sur La crise de la culture

⁹⁰ voir infra, 5. 5. 3

⁹¹ J. Caune, "La démocratisation culturelle, le dernier grand récit de l'art", op. cit.

⁹² J. Bonniel, op. cit.

⁹³ intervention P. Chaudoir, ARSEC, 10 juillet 2003

Ce premier mouvement de déconcentration des années 70⁹⁴ anticipe les lois de décentralisation des années 1982 / 1983, par lesquelles l'état abandonne toute tutelle sur les collectivités territoriales, et établit une répartition des compétences. Les lois Pasqua (1995) et Voynet (1999) viendront renforcer cet ancrage territorial : officialisation des pays, de l'intercommunalité, nouveaux territoires (communautés de communes...) etc.

Certaines de nos résidences contemporaines portent la marque de ces paradigmes. Certains des projets portés par des structures issues des mouvements d'éducation populaire (entre autres), tendent à valoriser les notions d'animation, et de développement des individus par la pratique artistique et la rencontre avec les œuvres (à travers notamment l'organisation d'ateliers d'écriture, ou des interventions des auteurs auprès des populations), et la notion de développement territorial, à travers l'immersion de l'auteur sur un territoire (parfois associée à une commande d'écriture). Celles aussi qui sont mises en œuvre par des communes, communautés de communes ou médiathèques municipales, qui privilégient un lien au territoire, à travers la pratique de la commande. Des risques d'instrumentalisation de l'auteur et de la création artistique apparaissent lorsque ceux-ci sont envisagés comme moyens, "au service de..."

Par delà cette question, sur laquelle nous reviendrons, la mise en évidence de ces paradigmes, et de leur mythification (voir infra, 5.5) permet de comprendre les fondements historiques et idéologiques de certains types de résidences.

4.11 Les années 80

Trois phénomènes majeurs ont contribué à l'avènement de nos résidences contemporaines sous le ministère de Jack Lang : l'évolution de la politique en faveur de l'art contemporain, les lois de décentralisation, et le projet de la Chartreuse du Val de Bénédiction à Villeneuve-lès-Avignon.

L'action du "ministère Lang" ne marque pas de rupture explicite par rapport au projet de Malraux, mais un infléchissement, en faisant de la politique culturelle un moyen pour "changer la vie". Jack Lang développe une politique culturelle qui repose sur la mise en œuvre de dispositifs visant des publics ciblés, sur de grands rassemblements festifs (la fête de la musique en est le paradigme), et abolit la distinction entre arts majeurs et mineurs.

Il cherche également à réconcilier culture et économie. Il intervient sur le marché des industries culturelles qui permet, par le biais de la télévision, la hi fi, etc., de transporter l'art et la culture à domicile, et favorise l'innovation, la création artistique pour permettre un développement économique par la création de nouveaux produits censés générer de nouveaux désirs. Le mot d'ordre est donc : "le pouvoir aux créateurs".

La rencontre avec l'œuvre est doublement déterritorialisée : elle ne passe plus nécessairement, comme le pensait Malraux, par la fréquentation des équipements culturels, n'est plus réservée à un temps et un espace particuliers, et la décentralisation permet l'extension de la diffusion en termes géographiques. L'action culturelle devient l'outil qui doit permettre l'inscription sociale des œuvres produites dans le cadre de cette décentralisation.

En France, à partir de 1981, l'Etat décide donc d'accentuer son soutien à la création contemporaine et de développer les dispositifs et équipements culturels dans le cadre de la décentralisation. Rien d'étonnant si, comme nous le verrons ci après (4.12), c'est à cette période que naît, à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, la forme contemporaine de la résidence d'écrivain, et que se développe la formule de résidence dans tous les domaines artistiques

⁹⁴ Un outil symptomatique de ce changement est créé en 1970 : le Plan d'Aménagement Rural (P.A.R.) ; en 1975 une circulaire donne naissance à la notion de pays : les territoires acquièrent la possibilité de s'auto déterminer.

"Après les salons et les académies, l'institution de la résidence d'écrivains, ou plutôt sa réinstitution (si la Villa Médicis peut-être considérée comme la première expérience de cet ordre) représente une contribution, non négligeable, dans le système des aides mises en place par l'état"⁹⁵, nous dit Gil Jouanard.

Ce sont désormais les institutions publiques qui assurent le plus souvent la fonction d'accueil d'artistes, invités à *"venir inciter ou exciter leur imaginaire au contact de la nature, de la campagne ou de l'architecture urbaine!"*⁹⁶ Les résidences sont utilisées comme outils de développement dans le cadre de la décentralisation, et des projets sont mis en oeuvre par les régions, les départements, les districts, les villes ou encore des associations, des fondations, des structures culturelles.

4.12 La Chartreuse du Val de Bénédiction de Villeneuve-lès-Avignon

L'édifice est fondé en 1356 par le pape Innocent VI réfugié en Avignon. Le monastère est occupé jusqu'en 1793 par les Chartreux, et restauré à partir de 1973. A cette date, la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, associée aux collectivités territoriales, installe à la Chartreuse le Centre International de Recherche, de Création et d'Animation (C.I.R.C.A, association "loi 1901"), dirigé par Bernard Tournois. En 1991, une seconde période commence avec le Centre National des Ecritures du Spectacle, dirigé par Daniel Girard. La Chartreuse devient lieu de recherche, de création et de séjour pour les auteurs dramatiques. Les résidences d'écrivains sont le point de départ d'un ensemble de projets qui visent à défendre et à promouvoir les écritures dramatiques contemporaines.

La Chartreuse du Val de Bénédiction de Villeneuve-lès-Avignon est la première résidence d'écrivains en France. Gil Jouanard dit avoir conçu la résidence de la Chartreuse sans même savoir ce qu'il voulait y mettre, mais avec *"la volonté de trouver des moyens d'aider la création littéraire."*

Au départ, il organise à la Chartreuse des lectures publiques au titre de La Maison du Livre et des Mots, qu'il dirige avec Marie Jouannic. Il suggère au CNL de proposer des financements permettant de recevoir des écrivains, commence à penser à un projet à partir du modèle de la Villa Médicis, tout en souhaitant au départ demander aux auteurs une "contrepartie". *"J'ai souhaité en contrepartie que les écrivains se mêlent à la vie du centre de la façon dont ils le voulaient, qui leur correspondait : soit en écrivant quelque chose, soit en intervenant dans les écoles, les prisons ou en proposant des lectures."* C'est donc la Maison du Livre et des Mots qui instaure d'emblée ce principe de réciprocité, même si Gil Jouanard dit ne pas contraindre les auteurs qui ne souhaitaient pas d'interventions, d'actions culturelles. Le projet a ensuite évolué et pris ses distances par rapport à la Villa Médicis : *"j'ai souhaité alléger les contraintes issues de ce modèle."*

En 1977 il propose son projet au CNL⁹⁷, mais il faut attendre l'arrivée de Jean Gattegno à la Direction du Livre au Ministère de la Culture en 1981, pour que les choses s'amorcent. Le directeur du Livre était également à l'époque celui du Centre National des Lettres (qui deviendra le Centre National du Livre). A partir de 1981, le ministère de la culture décide de multiplier les aides en faveur de la création contemporaine, et la première résidence à la Chartreuse entre de plein pied dans cette nouvelle orientation politique du ministère de Jack Lang.

⁹⁵ G. Charpentier, *L'accueil en résidence d'auteurs dramatiques*, op. cit., p. 51

⁹⁶ G. Jouanard, *Guide des résidences d'écrivains en Europe*, op. cit.

⁹⁷ établissement public placé sous la tutelle de la Direction du Livre et de la Lecture, administration centrale du Ministère de la Culture

Le Centre National des Lettres et le CIRCA de la Chartreuse décident de coopérer pour expérimenter une nouvelle aide à la création littéraire par l'attribution d'une subvention à un écrivain, pour un séjour d'un an à la Chartreuse. C'est l'avènement de la "bourse d'auteur-résident" (voir infra, 4.13).

Cette bourse reprend une formule déjà éprouvée à la Villa Médicis, mais aussi à la Casa Velasquez à Madrid, à l'Institut français d'Athènes, à l'Université de Tübingen, et ou dans des universités américaines.

Les auteurs accueillis perçoivent une bourse du CNL d'un montant de 80 000 à 100 000 francs, ce qui équivaut à une année sabbatique, et l'hébergement est gratuit. Les conditions de séjour sont induites par le site lui-même composé de cellules et lieux de rencontres.

Les candidats doivent avoir déjà publié à compte d'éditeur ou avoir produit des œuvres de création diffusées (ou portées à la scène par une compagnie professionnelle dans le cas du théâtre), pour pouvoir faire acte de candidature. La famille n'est pas acceptée mais son passage est toléré. Le candidat doit accepter de résider pendant 1 an à la Chartreuse, de collaborer avec le CIRCA, et renoncer à toute activité professionnelle régulière pendant son séjour. Comme à la Villa Médicis, les candidats passent devant un jury (3 membres du CNL, 3 membres du CIRCA) pour y développer leurs motivations.

Il s'agit donc d'une "assignation à résidence" pour un an, mais Gil Jouanard s'est vite rendu compte que c'était trop long et qu'il fallait *"lâcher du lest car certains auteurs avaient rapidement le cafard : ils arrivaient en juillet pendant le festival, il y avait alors du monde, des activités, mais ensuite l'hiver était dur."* Il obtient du CNL que les durées soient variables et demande que les résidences puissent se dérouler dans d'autres lieux en France.

Les objectifs de cette bourse d'auteur résident à la Chartreuse sont :

- rompre l'isolement de l'auteur, en lui permettant de rencontrer des artistes des autres disciplines en coopérant avec le CIRCA⁹⁸ (nous retrouvons les principes de l'échange, de la transmission),
- donner à l'auteur les moyens de poursuivre son travail de création (financements, temps)
- permettre à l'auteur de collaborer aux projets de la structure d'accueil (échange, transmission).

La première bourse est octroyée à Hugo Lacroix, écrivain de théâtre et de cinéma, la seconde à Bernard Noël, romancier, essayiste et poète. Le premier séjour commence en 1982, et à partir de 1983, peintres et photographes sont également accueillis en résidence, puis en 1984 les plasticiens, en 1985 une vidéaste et une compagnie de théâtre, en 1986 des sculpteurs et un compositeur. De 1982 à 1985, deux bénéficiaires par an résident durant 12 mois à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon.

Des rencontres avec le milieu scolaire, les entreprises, la participation à des conférences, ateliers, projets internes, au festival d'Avignon sont proposés à l'auteur. Les résidences aboutissent au moins à une rencontre entre les résidents et le public : lectures, expositions, concerts, etc.

En 1986 la Maison du Livre et des Mots et le jury CNL - CIRCA disparaissent, et des lieux autres que la Chartreuse manifestent leur désir d'accueillir des écrivains en résidence. Le CNL propose 4 bourses d'auteur-résident, au lieu de 2. Ces résidences concernent la Chartreuse mais aussi des lieux ayant pour support des Offices du Livre ou de la Culture, des CRL, des CCR, ou d'autres structures culturelles susceptibles d'accueillir des auteurs⁹⁹. Puis, pour encourager les structures à expérimenter la pratique de la résidence, les bourses du CNL finissent par être modulées en fonction de la durée des séjours : entre 2 et 12 mois.

⁹⁸ pas obligatoire mais fortement conseillé

⁹⁹ voir infra

La commission "Vie littéraire en région" est chargée d'examiner les dossiers de candidature aux bourses d'auteur-résident, les écrivains ne sont plus invités à défendre leur projet de vive voix, et la présélection disparaît. Elle examine tout dossier répondant aux critères du CNL.

"A partir de 1986 j'ai fait en sorte que toute structure disposant d'un lieu d'accueil en France puisse organiser des résidences avec le CNL. De plus j'ai voulu que des communes ou des collectivités - mêmes non soutenues par le CNL - puissent créer des résidences avec bourses sur leurs financements propres (collectivités territoriales, etc.) sur le modèle allemand du Literatur Büro (des auteurs ou artistes sont accueillis dans un studio ou un appartement pour travailler, seulement pour leur création c'est-à-dire sans obligations spécifiques.)"¹⁰⁰

A partir de 1988, la Chartreuse décide d'organiser des résidences de groupes, en particulier d'auteurs de théâtre. Elle accueille 5 écrivains cette année là, et demande à chacun d'écrire une pièce dans un temps limité à 4 mois. Elle devient un foyer d'échange et de confrontation entre les auteurs, les artistes invités et le public. La Chartreuse renouvelle la question de la commande, en développant l'imposition d'un thème aux auteurs, à partir de 1992.

Le projet évolue encore dans les années qui suivent. Il s'étend à d'autres modes de création littéraire (chanson, scénarii, pièces radiophoniques), aux écrivains qui se tournent vers la scène ou le cinéma, et propose des résidences de commande ou des résidences thématiques. Les artistes résidents sont boursiers du CNL, de la DMDTS, de l'association Beaumarchais, des CRL, de la DAP, du Fonds d'incitation à la création, etc., ou pris en charge par la Chartreuse. En 1991, naît le CNES.

La Chartreuse devient le premier centre de résidence en France. Elle développe des éléments importants : en 1990, la création d'une pré-édition *Première impression*, qui permet de garder une trace et de faire connaître le travail des auteurs ; en 1991, la création de la revue *Prospéro*, outil de réflexion sur les actions du CNES et les écritures contemporaines. Aujourd'hui, la pratique de la résidence individuelle et collective est sa principale activité et elle reçoit en moyenne 10 écrivains par an (pour la plupart auteurs dramatiques).

La Chartreuse est donc le prototype de nos résidences contemporaines, et permet d'en comprendre les fondements historiques. En adaptant le projet de la Villa Médicis et en le faisant évoluer jusqu'à créer la bourse d'auteur résident, elle pose à la fois un modèle de référence et des possibilités d'évolutions et d'adaptations futures. Elle initie la contractualisation et la formalisation d'un certain nombre de composantes (durée, financements, actions...), et la notion de double projet (voir infra, 4.13 et 5.4.7). Elle condense un grand nombre de composantes et de principes que nous retrouverons dans les résidences étudiées pour cette étude.

4.13 La bourse d'auteur-résident

C'est donc à partir de la mise en place de nouveaux systèmes d'aides à la création en 1981, qu'est instituée, au Centre National des Lettres, la bourse d'auteur-résident. A partir de cette période, des aides multiples et diversifiées sont donc mises en place afin d'encourager la création contemporaine et le spectacle vivant ; elles relèvent principalement de la Direction du théâtre et des spectacles et du CNL.

En 1986, prend fin de l'alliance CNL-CIRCA, qui statuait sur l'attribution des bourses. Deux auteurs qui ont expérimenté la résidence à la Chartreuse sont invités à livrer leurs impressions à la commission "Vie littéraire en région" au CNL. L'isolement, la longueur du séjour qui ont pesé sur chacun conduisent le CNL à modifier légèrement les règles. Les

¹⁰⁰ entretien avec G. Jouanard

aides sont modulées en fonction de la durée des séjours (entre 2 et 12 mois) et de l'importance des projets auxquels sont associés les auteurs, afin de mieux s'adapter à la disponibilité des écrivains, d'attribuer d'avantage de bourses, et d'encourager les lieux d'accueil.

De nouvelles structures de tous ordres se proposent d'accueillir des écrivains en résidence : des comités d'entreprise, des fondations, des théâtres, des châteaux, des festivals, des maisons du livre, des instituts, des associations etc.

Les demandes de bourses d'auteur-résident, instruites de 1981 à 1985 auprès du jury CNL – CIRCA, le sont de 1986 à 1992 auprès de la commission "Vie littéraire" du CNL. Jusqu'en 1991, il y a 2 sessions par an (3 ensuite). En 1993, suite à la réforme du Centre National des Lettres en Centre National du Livre, c'est une commission spécialiste du domaine (roman, poésie, théâtre) qui examine les candidatures.

Dès 1994, c'est à nouveau la commission "Vie Littéraire" qui examine les demandes, pour que le projet d'animation de la structure d'accueil soit examiné au même titre que le projet d'écriture de l'auteur. Devant l'intérêt porté par les structures à la bourse d'auteur-résident, le CNL se voit contraint de redéfinir les critères de recevabilité : la nature du projet culturel, son lien avec le projet de l'auteur, et la démarche même (les auteurs, s'ils n'ont pas été contactés par une structure doivent trouver eux-mêmes un lieu d'accueil avant de déposer un dossier de demande de bourse). Le montant de la bourse est de 11000 francs par mois.

La structure doit présenter un dossier d'information sur sa raison d'être, et sur le projet de la résidence, se mettre en contact avec le conseiller de la DRAC, qui sera sollicité par le CNL pour donner son avis sur la structure et sur le projet culturel de celle-ci. Un lecteur, spécialiste du domaine littéraire dont relève l'auteur, se prononce sur la qualité de l'ensemble de l'œuvre. Un dépaysement de l'auteur est souhaité.

Les bourses de résidence :

*"Les bourses pour les écrivains en «résidence» sont destinées à encourager les auteurs désireux de poursuivre leur oeuvre personnelle "in situ" dans le cadre d'un projet global d'animation littéraire élaboré en concertation avec une structure d'accueil."*¹⁰¹

*"Les candidatures sont sélectionnées par une commission de spécialistes qui prend en compte l'oeuvre antérieure du candidat, l'intérêt du projet et la capacité de l'auteur à le mener à bien."*¹⁰²

*"Le montant de ces bourses est proportionnel à la durée du séjour sur la base de 1 850€ par mois de résidence, avec un minimum de deux mois et un plafond de douze mois."*¹⁰³

La structure d'accueil doit prendre en charge l'hébergement de l'écrivain. Toute demande de participation financière de l'auteur doit être limitée et faire l'objet d'une information auprès du CNL.

- Modalités d'attribution et de paiement : *"L'auteur bénéficiaire d'une bourse doit passer avec l'organisme qui l'accueille une convention de séjour qui doit parvenir au CNL dans les meilleurs délais : le versement de la bourse est subordonné à la communication de la convention."*¹⁰⁴

- Constitution du dossier : *"Pour présenter une demande, l'auteur doit, dans un premier temps, prendre contact avec une ou plusieurs structures d'accueil de son choix et leur proposer ses projets personnels, ou sa participation au projet de la structure d'accueil."*

¹⁰¹ source : <http://www.centrenationaldulivre.fr/>

¹⁰² idem

¹⁰³ idem

¹⁰⁴ idem

*Après accord de l'auteur avec la structure d'accueil sur un ou plusieurs projets, celle-ci notifie cet accord au Centre national du livre et lui fait connaître les conditions d'hébergement et de séjour offertes à l'auteur-résident. Dans le même temps, la structure d'accueil est tenue d'informer de sa démarche le Conseiller pour le livre et la lecture à la Direction Régionale des Affaires Culturelles. Le CNL adresse alors à l'écrivain le formulaire nécessaire à la constitution de son dossier.*¹⁰⁵

Alors que la Direction du Théâtre et des Spectacles apporte son soutien financier aux compagnies sous forme de commande, le CNL apporte son soutien aux auteurs en termes de projets, et demande un projet commun entre la structure d'accueil et l'auteur. Nous voyons donc ici apparaître une notion très importante pour la compréhension des résidences, la notion de double projet, artistique et culturel.

La résidence d'écrivain, 13 ans après son institution, a permis à des régions, à des villes, à des théâtres, à des sites historiques, à des comités d'entreprises, etc. de développer des lieux d'accueils et de contribuer au rayonnement de la littérature contemporaine.

Depuis la création de la bourse d'auteur-résident, le CNL a induit des opérations sur lesquelles il intervient aujourd'hui par défaut, à travers les directions régionales des affaires culturelles, les centres régionaux ou les offices du livre, puisque ces établissements apportent un concours financier à des écrivains en résidence sur des crédits déconcentrés.

De même, l'association Beaumarchais, qui n'a pas de politique déterminée en matière de résidences d'écrivains, est sollicité pour l'attribution de bourses qui permettent à des auteurs d'aller en résidence (notamment par la Chartreuse et par le Festival international des francophonies de Limoges).

De 1982 à 1993, 70 lieux de résidences d'écrivains sont répertoriés par Geneviève Charpentier¹⁰⁶, et en 1995, 20 d'entre eux renouvellent régulièrement la formule : "[...] l'originalité de ces dernières années réside dans la systématisation de l'utilisation des résidences."¹⁰⁷

Les premières résidences organisées en France dans les années 80 / 90 :

résidences rattachées à une région : Le Printemps culturel du valenciennois de Douchy-les-Mines (1991), l'Office du Livre Poitou Charente (1989), Le CRL Aquitaine (1985), La Maison du Livre et des Ecrivains en Languedoc Roussillon (1989) ; résidences rattachées à un département : La Bibliothèque centrale de Lozère (1989), "Ecrivains en Seine Saint Denis (1986) ; résidences rattachées à des villes : L'Office municipal de Vitrolles (1992) ; résidences rattachées à un Comité d'Entreprise : L'association Travail et Culture, à Lille (1990), le Comité d'Entreprise SNCF à Marseille (1988) ; résidences rattachées à un site historique : l'Abbaye de Royaumont (1986), le Château de la Napoule (1987), le Monastère de Saorge (1993).¹⁰⁸

En 1999, le budget consacré aux bourses d'auteur-résident est de 957 000 francs, soit 87 mensualités de 11 000 francs, allouées à 27 auteurs accueillis par 18 structures.¹⁰⁹ Par ailleurs, les DRAC, en partenariat avec les collectivités territoriales, financent elles aussi des résidences (à hauteur de plus de 940 000 francs en 1999 : résidences et présences ponctuelles d'écrivains).

La création de la bourse d'auteur-résident contractualise et valide le modèle développé à la Chartreuse. Elle constitue également une garantie pour l'écrivain et pour la structure, puisqu'un certain nombre de points doivent être formalisés dans le dossier adressé au CNL : la rémunération, la durée, le temps réservé au travail de création, les projet artistiques et

¹⁰⁵ idem

¹⁰⁶ G. Charpentier, *L'accueil en résidence d'auteurs dramatiques*, op. cit.

¹⁰⁷ G. Charpentier, « Les résidences d'auteurs dramatiques et de compagnies de théâtre », in *op. cit.*

¹⁰⁸ source G. Charpentier, *L'accueil en résidence d'auteurs dramatiques*, op. cit.

¹⁰⁹ Y. Gaillard, *op. cit.*, p.181

culturels (même si l'on constate ensuite des écarts entre les exigences du CNL et la réalité des situations). La Chartreuse et cette bourse permettent d'expliquer la présence importante d'un type de résidence (que nous présenterons ci-après, 5.6).

4.14 Les années 90 : montée du paradigme résidentiel

La démocratisation culturelle sera une priorité de l'action de Catherine Trautmann : Définition d'une charte des missions de service public qui précise les principes et les conditions des aides de l'état pour les arts de la scène, mesures tarifaires dans les établissements subventionnés, renforcement de la collaboration avec le ministère de l'éducation nationale, reprise des relations avec les réseaux d'éducation populaire... Elle rompt avec certaines conceptions de Malraux, en demandant d'introduire dans le décret précisant les missions du ministère une phrase relative au développement des pratiques amateurs, et prend ses distances par rapport au modèle de l'action culturelle qui dote l'œuvre et les artistes de propriétés intrinsèques capables de provoquer un choc esthétique. Elle montre les limites de la confrontation directe avec l'œuvre : *"Il faut aller vers la médiation, l'accompagnement éducatif à partir des pratiques artistiques et culturelles des publics. Sans cet effort d'éducation et de formation, le discours sur la démocratisation n'est que théorie."*¹¹⁰ Catherine Tasca, après elle, développe un plan d'éducation artistique et culturel à l'école. La rupture par rapport à la croyance en la puissance de révélation des œuvres est entérinée, ce qui marque le deuil de l'utopie qui a fondé la politique culturelle française.

Si dans les années 80 on se remet à parler de résidences, pour les raisons que nous avons développées ci-dessus, dans les années 90 on assiste à une montée du paradigme résidentiel et à une procédurisation. Le terme de résidence apparaît de manière systématique dans tous les domaines artistiques depuis le milieu des années 90. Ce type de dispositif, qui correspondait à un contexte où des politiques publiques ont eu besoin d'outils de développement, s'est peu à peu figé en procédures. Un "label" - paradigme de l'action publique en matière de soutien à la création, puis à l'action culturelle, voire à l'animation - se met donc en place, sous lequel vont progressivement venir se ranger des projets qui n'ont plus grand-chose à voir avec l'intention initiale. Cette labellisation devient aussi une forme d'auto légitimation de l'action, qui "résout" en l'escamotant la question de l'évaluation.

On assiste également à une évolution de la durée de la résidence : des résidences "éphémères", de très courte durée apparaissent ; elles sont souvent davantage liées au projet de la structure d'accueil qu'à la création littéraire, et essentiellement centrée sur les animations ou actions culturelles.

Pour Geneviève Charpentier, ces évolutions sont liées aux politiques culturelles des collectivités territoriales qui, depuis 1990, interviennent dans le développement social des quartiers, dans les ZEP, par l'extension de la lecture, de l'écriture en milieu défavorisé. D'autres éléments d'explication des dérives auxquelles on assiste, et de la montée du paradigme résidentiel, se peuvent trouver dans les orientations politiques des ministères Trautmann et Tasca (voir supra) mais aussi dans les lois Pasqua et Voynet sur l'aménagement du territoire.

Le problème n'est pas tant le développement de ce dispositif que sa perte progressive de sens, son utilisation au profit d'intérêts qui éclipsent peu à peu sa finalité, son centre : la création artistique. C'est donc là qu'apparaissent les risques pour le sens du concept, et que se fait sentir le besoin d'en préciser les limites.

Nous allons donc à présent procéder à une étude des principes et composantes, afin d'examiner le contenu du concept (critique interne), d'établir une typologie des résidences et de poser la question des limites.

¹¹⁰ C. Trautmann, Conférence de presse sur les réformes engagées pour une démocratisation de la culture, 26 janvier 1998

5. Etude typologique

5.1 Introduction

PENSER / CLASSER

*"Que signifie cette barre de fraction ?
Que me demande-t-on au juste ? Si je pense
avant de classer ? Si je classe avant de penser ?
Comment je classe ce que je pense ? Comment je
pense quand je veux classer ?"*

Georges Pérec¹¹¹

Nous avons pu observer au cours des différents entretiens, à la lecture de documents de présentation des résidences ou de "récits d'expériences" d'écrivains, qu'en l'absence de textes théoriques de référence, de "modèle officiel"¹¹², de définitions faisant autorité ou autres chartes, chaque acteur – qu'il soit auteur, opérateur culturel ou partenaire institutionnel et / ou financier -, se voit contraint d'élaborer son projet ou sa conception de ce qu'est et doit être la résidence à la seule aune de son expérience et / ou de sa réflexion personnelle, et de quelques modèles (ou mythes) qu'il prend pour référence.

C'est dans ces différentes figures du discours sur la résidence – parfois très proches de l'autolégitimation, au sens le plus neutre du terme - qu'apparaissent en creux les mythes fondateurs.

Nous en voulons pour preuve le déroulement des entretiens, au cours desquels la posture du locuteur par rapport à la résidence évolue invariablement - à quelques "solides" exceptions près :

de l'affirmation assurée d'un modèle de référence (effet d'évidence) – ayant pour corollaire le rejet non moins assuré des composantes exogènes – qui correspond généralement à celui mis en œuvre par la structure (c'est pourquoi nous parlons d'une forme d'autolégitimation), ou à une position et des aspirations d'auteur,

à la reconnaissance de la possible existence et pertinence d'autres modèles au fil de l'entretien, et particulièrement lorsque celui-ci requestionne tel ou tel élément rejeté de prime abord par le locuteur. Par exemple, le rejet assez fréquent de la commande, des actions culturelles dans un premier temps, laisse place à la reconnaissance de leur possible pertinence.

La perception première est souvent empreinte de schémas archétypaux, qui renvoient à une mythologie que nous tenterons de mettre en évidence.

A partir d'un certain nombre de critères, nous avons pu identifier des composantes de la résidence, des principes et des mythes fondateurs - impensés du discours - dans l'analyse des entretiens et l'étude des différents documents mentionnés. Leur mise en question a permis en retour d'affiner la grille de lecture et de progresser dans une analyse plus fine de ces mythes, principes et composantes, d'affiner les concepts, d'en faire apparaître de nouveaux, et de distinguer les enchaînements logiques, les récurrences des composantes qui dessinent une typologie.¹¹³

Dans une logique généalogique, déductive et causaliste, l'organisation de ces concepts va de l'historique / idéologique pour aboutir à l'opératoire, en un schéma arborescent : des

¹¹¹ *Penser / classer*, Hachette, 1985

¹¹² Même si, nous l'avons vu, la bourse d'écrivain résident a une grande influence sur un "type" de résidence.

¹¹³ La grille de lecture s'est élaborée dans un double mouvement : de l'étude de cas et discours à la construction de cette grille, pour revenir aux projets et aux discours.

"mythes fondateurs" aux principes et aux composantes, il y a une progression arborescente. Les modes opératoires actuels (les composantes des résidences) sont marqués historiquement, il y a des filiations repérables.

Le repérage des mythes, principes et composantes permet de comprendre l'articulation entre la généalogie (lecture diachronique) et la typologie (lecture synchronique), mais également d'élaborer avec précision cette typologie.

Nous avons choisi une présentation différente, plus proche de la démarche inductive et circulaire de la présente recherche : les principes, les composantes, puis les mythes, afin de faire émerger dans un premier temps l'arrière plan conceptuel, puis les modes opératoires, et enfin l'arrière plan idéologique et historique, qui permettent de les fonder et de les éclairer.

Une parenthèse s'impose ici, avant d'entrer dans le cœur du sujet : les mythes, composantes et principes mis à jour, leur ordre, l'ont été à partir de la question littéraire, avec ses spécificités. Même s'il apparaît avec évidence qu'un grand nombre de composantes et de principes (tous peut-être) sont également présents dans les autres domaines artistiques, nous nous garderons bien ici de généraliser, et attirerons à l'occasion l'attention sur les différences lorsque celles-ci permettent de révéler des points importants.

5.2 Les principes

Nous avons identifié neuf principes résidentiels, qui ont des degrés d'importance, d'intensité plus ou moins grands, c'est pourquoi nous les présentons ci-dessous dans un certain ordre, que nous justifierons.

temps

espace

création (*ou transmission*)

financements

Il y a dans les résidences 4 principes "définitionnels" *ou* "primaires", qui forment le noyau dur, qui reviennent dans tous les projets et discours que nous avons étudiés : du temps et des moyens pour créer (avec des degrés d'intensité différents, qui font la singularité de chaque résidence : plus ou moins long, plus ou moins payé, etc.).

L'espace occupe une place un peu à part : ce principe, lié intrinsèquement à la résidence, est ce qui la différencie de la bourse. Le rapport à un espace différent est "contraint" par l'idée de résidence. Espace et temps sont intimement liés : résider, c'est être dans un lieu donné pour un temps donné.

Ces 4 premiers principes sont donc indissociables : la finalité est la création, temps et moyens "s'équivalent" (des moyens = du temps libre sans obligation d'avoir une autre activité rémunérée), et l'espace est induit par l'idée même de résidence. Ce sont les principes qui reviennent dans les textes et entretiens concernant une possible définition de la résidence.

Les principes ci-dessus sont le fruit d'une histoire, ont une généalogie qui s'enracine (pour certains d'entre eux) dans la Grèce antique, et qui trouve son apogée à la Renaissance, comme nous l'avons montré ci avant.

Du point de vue de certaines structures - jamais formulé comme tel dans nos entretiens - l'animation prend le pas en tant que finalité sur la création : la résidence a pour finalité de faire venir un auteur pour animer tel ou tel atelier d'écriture... Cela concerne un type particulier de résidences aux marges de notre étude, que nous nommerons sans entrer dans le détail de leur analyse.

Nous trouvons ensuite dans les discours et les projets 2 principes "qualitatifs", qui font, pour les opérateurs culturels et les auteurs, la réussite d'une résidence, le "plus" de la résidence par rapport à la bourse par exemple :

accueil
rencontres

Les 6 premiers principes portent nettement la marque du "modèle Villa Médicis", mais aussi de la Chartreuse et des critères du CNL pour la bourse d'auteur-résident.

Enfin, il y a des principes "secondaires", qui sont

transmission (*ou création*)

diffusion

formation

Ils viennent en second plan dans les discours et les projets : la diffusion et la formation sont soit jugées moins importantes (ou comprises dans les autres), soit presque absentes.

La transmission est un cas à part : du point de vue des opérateurs culturels, elle est soit presque absente, soit au contraire très présente, mais dans ce cas souvent atténuée dans les discours¹¹⁴ (à tout le moins située en second plan par rapport à la création, sous l'influence du "mythe Villa Médicis", et d'un discours ambiant sur instrumentalisation de l'auteur). Elle est même la finalité pour un certain nombre de résidences, et elle prend alors le pas sur la création, notamment dans ce que l'on nomme couramment les "résidences d'animation". Dans le discours des auteurs, elle passe en second plan par rapport à la création, jusqu'à être complètement refusée par certains.

Un exemple de la "spécificité littéraire" : dans le spectacle vivant, la diffusion prend une place beaucoup plus importante, ou dans les arts plastiques, la recherche et la création.

Ces principes sont, à des degrés divers, présents dans toutes les résidences quelles qu'elles soient. En l'absence de l'un d'entre eux, nous devons envisager de situer l'action ou le projet hors des limites du concept de résidence.

Par exemple, le fait que le Monastère de Saorge, non seulement ne rémunère pas les auteurs, mais leur demande une participation financière, nous conduira à proposer pour ce projet une autre terminologie. Non que ce projet - qui par ailleurs recèle de nombreuses composantes résidentielles - manque d'intérêt, mais il nous semble que l'inclure dans l'acceptation résidentielle conduit à un appauvrissement conceptuel du terme par excès d'extension, qui nuit à la fois au concept lui-même et aux projets, en met en danger le sens.

Autres exemples : nous pensons que les projets où la création artistique, la production de l'œuvre ne sont pas présentes, ou bien ceux où l'auteur ne réside pas sur place, comme par exemple le programme "Ecrivains en seine Saint Denis", relèvent d'autres concepts (bourse de création ou écrivain associé à une bibliothèque pour le programme "Ecrivains en seine Saint Denis").

Nous reviendrons plus loin sur les risques encourus et justifierons ainsi notre choix de poser des limites. Cependant, tout au long de notre étude, nous continuerons à nommer "résidence" l'ensemble des projets étudiés, afin d'éviter d'introduire dès l'abord une confusion terminologique.

Ces principes sont donc, l'espace, le temps, la création artistique, les financements, l'accueil, la rencontre, la transmission, la formation et la diffusion. Ils sont polysémiques, et c'est de cette pluralité de sens que vont naître les composantes des résidences et leur "types". Ainsi,

¹¹⁴ pour ceux que nous avons rencontrés

si tous ces principes doivent être à l'œuvre pour que l'on puisse parler de résidence, les composantes qui en découlent et en sont issues, ne seront pas nécessairement - et ne peuvent être - présentes dans chaque type. En revanche, une composante au moins pour chaque principe devra être présente, faute de quoi le principe lui-même est absent.

Par exemple, nous postulons que toute résidence doit avoir un lien à la création artistique, mais certaines fonctionnent sur le mode de la commande, d'autres en laissant une liberté totale à l'artiste.

Autre exemple : nous postulons que toutes les résidences ont un rapport à l'espace, mais pour certaines d'entre elles le rapport de l'artiste au territoire sera prépondérant, pour d'autres très ténus.

Ces principes étant polysémiques, voyons quelle pluralité de sens ils recouvrent.

1er principe: l'espace

mobilité, itinérance /sédentarité, ancrage (tension dialectique)
déterritorialisation de la démarche artistique et de l'artiste (vertu du déracinement, intérêt du regard étranger, neuf), rapport d'altérité et présence sur un territoire
dimension spatiale active : circulation des idées, échanges
être quelque part, hors de chez soi
rayonnement artistique
influence du territoire sur le contenu de la résidence

2^{ème} principe : le temps

temporalité hors du quotidien, temps "hors temps"
offrir du temps
répartition du temps

3^{ème} principe : la création artistique

de la liberté totale de l'artiste à la commande
production de l'œuvre / processus de création

4^{ème} principe : les financements

aide à la création, à la diffusion

5^{ème} principe l'accueil

recherche du confort de l'accueil et / ou désir d'ascétisme, du "retrait du monde" (tension dialectique)
isolement dans un "autre chez soi" / rencontres
hospitalité, connaissance de l'hôte
accompagnement sur un territoire

6^{ème} principe rencontre

rencontres, échanges,
confrontation avec les artistes, les populations d'un territoire
intégrer des réseaux

7^{ème} principe transmission

s'installer dans un lieu et amener son "ailleurs" sur un territoire
Irriguer/rayonner, rencontres et rapport au public
apport de connaissances, de savoir vers ce territoire (tension dialectique avec la formation)

8^{ème} principe formation

se ressourcer à quelque chose
apprentissage et découverte de l'ailleurs

9^{ème} principe diffusion

diffusion de l'œuvre et du travail de l'artiste
communication

5.3 Les composantes

Le concept de résidence a des composantes, qui découlent des principes (et plus précisément de leur caractère polysémique) et des modèles historiques qui ont généré ces principes et composantes. Ce sont elles qui vont nous permettre, une fois identifiées, d'élaborer la typologie. En effet, une fois que nous aurons isolé les différentes composantes, nous allons pouvoir analyser chaque résidence, observer les récurrences et les enchaînements logiques, et ainsi voir apparaître les types de résidences. Ces types renvoient à des modèles, dans leurs fondements opératoires, et à des mythes dans leurs fondements idéologiques et discursifs.

Les composantes sont des éléments opératoires. Une résidence sera caractérisée et définie par la présence d'un certain nombre de ces composantes, et par l'intensité donnée aux différentes composantes. L'absence de certaines d'entre elles ou la surexposition de certaines autres peuvent de mettre en péril la pertinence du projet, son sens, et c'est à partir de ce point que nous examinerons la question de la limite.

Une résidence est un composite, et nous postulons, comme nous l'avons dit plus haut¹¹⁵, qu'il n'y a pas de définition "universelle" de la résidence (et que cela n'est pas même souhaitable¹¹⁶), mais un certain nombre de composantes indispensables qui varient en intensité, entre un minimum et un maximum, en deçà et au delà desquels il faudra probablement trouver un autre concept pour qualifier l'action (commande d'écriture, atelier, bourse, accueil d'artiste, compagnonnage, etc.), mais nous y reviendrons.

L'ordre des composantes se fonde sur celui des principes (et cet ordre, comme celui des principes, est propre au domaine littéraire).

les composantes liées à l'espace :

le rapport à un territoire, la "mobilité / sédentarité", la déterritorialisation et le dépaysement

les composantes liées au temps :

la durée de la résidence, l'inscription dans une temporalité "hors temps quotidien", le temps offert à l'auteur, le temps pour projet artistique / pour projet culturel

les composantes liées à la création :

le projet artistique (auteur / structure), le processus de création, la création (libre ou de commande, en passant par les projets artistiques "co-élaborés")

les composantes liées aux financements :

le soutien financier à la création, le soutien financier à la diffusion / édition, le soutien technique et matériel (pas ou très peu pour les résidences d'auteurs, mais primordial dans le spectacle vivant ou arts plastiques)

les composantes liées à l'accueil :

¹¹⁵ voir supra, 2.

¹¹⁶ Le danger : la résidence qui dégénère en procédure et devient un modèle dominant qui, seul, permet de toucher des financements publics ; la résidence qui se substitue au processus de création, devient le seul et obligatoire mode d'action publique ou, pour l'artiste, le seul mode de création.

l'accueil (hospitalité, accès à un territoire, conditions matérielles), l'accompagnement, l'accompagnement technique (idem soutien technique), la préparation en amont et le suivi en aval, la connaissance du travail de l'auteur, la "négociation" et la discussion sur le contenu de la résidence

les composantes liées à la rencontre :

les rencontres et échanges, l'interdisciplinarité, les réseaux

les composantes liées à la transmission :

le projet culturel de la structure / de l'auteur, les retours par rapport aux populations (médiation, actions culturelles, développement culturel, formations, irrigation culturelle)

les composantes liées à la formation de l'artiste :

les confrontations, et les discussions, l'apport de connaissances et d'informations, les conseils artistiques (idem soutien et accompagnement techniques), la découverte d'un territoire, d'autres domaines artistiques etc.

les composantes liées à la diffusion :

la diffusion de l'œuvre, la communication autour de l'œuvre

5.3.1 Remarques

La diffusion est parfois englobée dans un projet culturel, avec les actions culturelles, par exemple dans le cas des lectures – rencontres avec des publics spécifiques. La diffusion n'est donc pas toujours totalement distincte de la transmission (idem pour les rencontres qui sont liées à la transmission, la formation, la diffusion mais aussi à l'accueil et à l'espace).

Nous avons isolé les composantes pour l'analyse, mais dans la pratique leur articulation est beaucoup plus complexe. Le rapport qu'entretiennent les différentes composantes est dynamique (ce sont des "traits intensifs"), il faut les envisager comme des champs de tensions que nous avons "figés" pour en faciliter l'observation et la compréhension. Nous restituerons les tensions dynamiques entre les composantes dans le cours de l'étude.

Transmission et formation sont dialogiques, de même que mobilité et sédentarité, et peut-être aussi recherche de rencontres et désir de solitude (tensions paradoxales pour les 2 dernières).

Le mode de sélection des candidats pourrait constituer une autre composante, mais nous avons choisi de ne pas le considérer comme tel, et ce pour deux raisons : d'une part, parce que ce point ne fut jamais évoqué ou mentionné lors de nos entretiens et dans l'études des dossiers, et d'autre part - à l'exception du Monastère de Saorge – parce que ce sont toujours les structures qui choisissent (avec parfois les partenaires) les résidents, que ce soit sur dossier ou en faisant directement appel à des auteurs pressentis.

A Saorge, à contrario, le fait de demander une participation financière aux auteurs est pour Jean Jacques Boin une façon de mettre tous les auteurs sur un pied d'égalité et de ne pas opérer de choix : tout écrivain qui s'acquitte des 153€ mensuels peut venir à Saorge (à condition d'avoir *"publié au moins un texte à compte d'éditeur."* *"Le principe d'une participation aux frais de gestion et d'entretien du monument versée par les résidents [...] garantit le libre choix de la résidence, tient quitte l'écrivain de toute autre obligation et lui permet en outre de contribuer positivement à l'amélioration de ses conditions de séjour et de participer à l'entretien du monument."*¹¹⁷

¹¹⁷ J. J. Boin, "Monastère de Saorge. Un projet pour des écrivains en résidence", *Rapport intermédiaire*, 30 avril 2001

5.3.2 Parenthèse méthodologique

Afin d'être en capacité de produire une analyse des projets et des discours sur la résidence, nous avons distingué les composantes attestables, mesurables, et quantifiables, et les éléments discursifs, qui reposent sur des fondements idéologiques.

Les composantes mesurables, quantifiables :

Espace

- distance par rapport au lieu de vie de l'auteur
- présence sur le territoire

Temps

- durée effective de la résidence
- temps consacré à la création / aux actions culturelles

Création

- liberté totale ou commande (et possibilité intermédiaire)
- projet littéraire de l'auteur à son arrivée ou absence de projet
- processus de création
- production d'une œuvre (avec publication ou non)
- primauté du projet artistique pour la structure

Financements

- montant de la rémunération de l'auteur
- achat ou préachat d'ouvrages

Accueil

- conditions de logement : descriptif
- conditions annexes : nourriture, déplacements etc.
- connaissance du travail de l'auteur
- présence d'une personne accompagnant la résidence
- préparation et suivi de la résidence par la structure

Rencontres

- rencontres, échanges avec artistes, personnes
- réseaux
- présence d'autres artistes, auteurs ou non
- rencontres avec habitants, public

Transmission

- rencontres effectives : public
- projet culturel de la structure / de l'auteur (actions culturelles, ateliers etc.)

Formation

Apport de connaissances, échanges réflexifs, rencontres artistiques, découverte d'un territoire

Diffusion

- diffusion de l'œuvre, présentation de l'artiste (lectures, présence de ses livres etc.)

Les composantes quantifiables, mesurables, sont les critères qui composent une première grille de lecture, qui va nous permettre d'élaborer une typologie. Les composantes discursives, de l'ordre du discours argumentatif, sont les critères qui composent une deuxième grille de lecture qui permet de comprendre les fondements idéologiques du

discours, les présupposés qui fondent le discours contemporain, le rapport aux mythes fondateurs, et d'éclairer la typologie.

5.4 Etude des composantes

5.4.1 Les composantes liées à l'espace

rapport à un territoire / présence sur un territoire
mobilité / sédentarité
déterritorialisation / dépaysement

"La résidence d'écriture est un mode d'itinérance. Accueilli de un mois à un an, trois mois en moyenne, votre installation est provisoire : vous jouissez d'autant mieux du lieu que vous savez que vous allez le quitter. La résidence choisit à votre place le village, la maison, l'ameublement, la durée de votre séjour. Elle soumet votre venue à un protocole de candidature, d'acceptation de votre dossier, propre à laisser naître votre désir"

Xavier Bazot¹¹⁸

La résidence est fondée sur un paradoxe spatial originel, elle est mouvement, extraterritorialité, déterritorialisation et ancrage, inscription sur un territoire. Résider est habiter quelque part et se déplacer, il y a une tension dialectique.

5.4.1.1 Immersion, ancrage

A La Turmelière, à Rochefort sur Loire, à l'Espace Pandora¹¹⁹, à la FOL 22, à la Maison Louis Guilloux, au Triangle, à la Maison Gueffier, l'immersion, l'inscription de la présence de l'auteur sur le territoire, est revendiquée.

Toutes ces structures posent comme composante essentielle pour la résidence un rapport de l'artiste au territoire, entendu comme présence de l'auteur sur ce territoire, au contact des habitants, des partenaires associatifs, éducatifs et culturels. Pour ces structures, cela se traduit par un travail de développement culturel, d'action culturelle, et donc par un projet culturel qui complète le projet artistique de la résidence¹²⁰.

A la Turmelière, à la FOL 22 (dans les communes des Côtes d'Armor) et au Triangle, la commande de texte en lien avec le territoire renforce et contraint l'immersion de l'auteur sur ce territoire. Il s'agit pour lui de s'emparer des composantes humaines, géographiques, historiques etc. du territoire pour faire œuvre.

Ainsi, Sylvain Coher a *"parcouru plus de 2500 KM"* durant sa résidence à Liré, et a fait connaissance avec les habitants lors de nombreuses rencontres, en lien avec le thème de la commande d'écriture, les "mutations économiques et industrielles dans le pays des Mauges". Yves Jouan a travaillé sur la Maison de Du Bellay, et Albane Gellé quant à elle devait écrire sur le thème de l'exil.¹²¹

la Loire est descendue elle a laissé la terre
prendre sur elle les hommes la touchent
elle attend que la saison passe ça lui allait
bien l'hiver¹²²

Cette commande va de paire avec de nombreuses rencontres et actions dans les écoles, bibliothèques lieux culturels, les usines, ou les cafés, etc. Au Triangle, Lucien Suel a arpenté

¹¹⁸ *Où habiter ? Où écrire ?*, CRL de Franche Comté, p.11

¹¹⁹ NB les résidences se déroulent au Manoir de Grigny (Rhône)

¹²⁰ Nous voyons ici d'emblée combien les rapports entre les composantes sont à penser de façon dynamique, en termes de champs et combien il serait impossible et stérile de les maintenir absolument isolées les unes des autres. Nous voyons également apparaître des enchaînements logiques qui nous permettront ci-après d'esquisser une typologie des résidences.

¹²¹ voir Annexes 7 et 8

¹²² A. Gellé, *Aucun silence bien sûr*, Le dé bleu, 2002

le Blosne et rencontré les populations, pour écrire les poèmes qui furent publiés dans *L'Instant T*.

A Rochefort, l'influence du territoire est différente : ici point de commande, c'est le territoire lui-même qui, par sa "beauté" et la richesse de son paysage, "immerge l'auteur." Il n'est que de voir les productions artistiques publiées au Dé Bleu à l'issue des résidences pour s'en convaincre. La Loire, les vignes, les coteaux "marquent" sensiblement les productions artistiques.

Les titres des ouvrages écrits par les poètes Pascal Garnier (*Loire vivant poème*) ou Colette Nys Mazure (*Seuils de Loire*) corroborent cet impact du paysage. Thierry Renard dit lui aussi avoir été influencé par ces paysages, et particulièrement par la vallée et par la Loire lors de sa résidence à Rochefort.

Pour Erwann Rougé, l'influence du territoire fut différente : le paysage et les chemins de campagne l'ont conduits à beaucoup marcher, ce qui a influencé directement le rythme de ses poèmes¹²³, plus long que dans ses textes antérieurs.

Où l'on voit que le territoire est un véritable déclencheur pour l'écriture. Il peut également être une source d'information et de documentation importante pour l'auteur - comme le dit Olivier Bernard¹²⁴ -, ce qui conduit certains auteurs à solliciter les lieux de résidence en fonction du sujet de leur ouvrage, comme le fit Frédéric Clément en contactant la Maison Louis Guilloux pour écrire *Bel Oeil*¹²⁵, ouvrage qui a pour thème les gardiens de phares.

Il en va de même pour le cipM à Marseille - que pourtant nous rapprocherons d'un autre "ensemble" - : la ville a une incidence notable sur les productions artistiques. Pour Emmanuel Ponsart, la résidence au cipM permet aux auteurs de découvrir une ville et une région, et un texte sur deux, publiés dans la Collection "Le refuge", a un lien (plus ou moins fort) avec la ville.¹²⁶

Ce rapport au territoire varie qualitativement selon les résidences : en terme de sens et de degré d'intensité. A la Maison Gueffier, si l'immersion est présente, l'accent est mis sur le dépaysement de l'artiste (dans la logique du projet, le travail de création prime par rapport au travail sur les publics), alors que La Turmelière privilégie l'immersion, tout en accordant une place au dépaysement.¹²⁷

Ce rapport d'immersion au territoire géographique, social, culturel, mais aussi symbolique, est fortement marqué par le changement de paradigme qui s'opère dans les années 70, et qui voit l'avènement d'une prise en compte du territoire dans ses spécificités, avec les risques que cela induit : instrumentalisation de l'artiste au service d'une valorisation d'une région, d'une commune...

Nous établissons une distinction nette entre la Maison Gueffier, la Fol, la Turmelière, Pandora, Rochefort sur Loire, le Triangle d'une part, et le cipM, la MEET, Au Diable Vauvert, l'ARALD, la Chartreuse et la Villa Médicis d'autre part. Pour ces résidences, le rapport au territoire n'est nullement "contraint" par un projet culturel, mais l'artiste est totalement libre. A lui de s'imprégner, de s'immerger... s'il le désire.

Le lien, l'influence, existent mais sont plus difficilement mesurables. Emmanuel Ponsart seul - parmi les personnes interrogées - le mentionne, le revendique, comme nous l'avons vu plus haut, et les publications issues des résidences en témoignent¹²⁸. Les autres structures ne

¹²³ entretien avec E. Rougé

¹²⁴ entretien avec O. Bernard

¹²⁵ Albin Michel, 2004

¹²⁶ entretien avec E. Ponsart

¹²⁷ entretien avec O. Bernard "Le dépaysement est fondamental pour l'auteur, l'oblige à être dans un autre temps, provoque des échanges"

¹²⁸ voir entre autres : M. Métail, *Les horizons du sol*; J.-M. Baillieu, *Ma résille*; T. Raworth, *Le Filon*, E. Audinet, *7 suites marseillaises en attendant la guerre*, P. Garnier, *Marseille, un reportage*

nient pas cette composante territoriale, mais ne la posent pas comme une nécessité et s'en remettent au libre choix des auteurs.

Enfin, pour conclure sur cette question de l'inscription territoriale, il nous faut évoquer deux projets pour lesquels l'artiste n'est pas contraint de résider sur le territoire.

Les programmes "Ecrivains en Seine Saint Denis" et "Ecrire en Val de Marne" n'imposent pas aux auteurs de résider effectivement sur le territoire : il s'agit plutôt là de bourses de création et non de résidences. Nous voyons ici que les composantes spatio-temporelle sont indissociables : résider est bien habiter, être en un lieu donné pour un temps donné. La dimension d'immersion, le lien au territoire n'est cependant pas absente, et même au contraire très présente dans le cadre d'"Ecrire en Val de Marne", puisque les auteurs doivent pour être retenus présenter un projet d'écriture en lien avec le Val de Marne (même si par la suite le projet peut évoluer sensiblement, comme ce fut le cas pour Jean Pierre Ostende¹²⁹). Xavier Bazot y travaille sur et avec les populations non sédentarisées, Nicole Sigal mène un atelier d'écriture dans un service d'urgences psychiatrique à Gentilly en lien avec l'écriture de son roman, et Jeanne Benameur souhaite travailler à partir d'un établissement scolaire du second degré.

En Seine Saint Denis, la question territoriale est évacuée par Xavier Person : c'est aux auteurs de décider s'ils souhaitent une immersion ou non, en fonction de leur projet artistique. Quant au fait de n'accueillir que des écrivains vivant hors de la région, cela conduirait à *"s'interdire de travailler avec 95% des auteurs, qui vivent en région parisienne."*

Pour lui, la résidence effective n'est de surcroît *"pas une garantie de rencontrer les gens"* : un artiste peut habiter un lieu et rester cloîtré chez lui.

Seul le programme "Ecrivains en Seine Saint Denis" porte l'appellation de résidence, et Xavier Person lui-même, reconnaît qu'il s'apparente plus à une bourse, et parle *"d'écrivain associé à une bibliothèque"*¹³⁰.

"[...] Lévinas nous l'a dit d'une manière profonde : le visage est autrui, l'extrême lointain qui tout à coup se présente de face, à découvert, dans la franchise du regard, dans la nudité d'un abord que rien ne défend, lorsque autrui se présente à moi comme ce qui est en dehors et au dessus de moi, non parce qu'il serait le plus puissant, mais parce que là cesse mon pouvoir. Devant le visage, dit encore Levinas, je ne pense plus pouvoir. Ethiquement, défense et impossibilité de tuer. [...] esthétiquement, le visage est l'ultime apparition de ce qui disparaît, l'invisible qui se fait voir en se déroband et en s'échappant."

Maurice Blanchot¹³¹

Résider induit donc un ancrage et une inscription territoriale de l'artiste, du travail de création. C'est en ce sens que la résidence permet, pour Daniel Fabre¹³², une *"reconquête de la présence consubstantielle à l'être de la littérature."*

Benjamin, s'appuyant sur la lecture du texte de Paul Valéry *La conquête de l'ubiquité*¹³³, développe le thème de la reproductibilité technique : l'œuvre d'art est démultipliée par la reproduction technique et l'unicité de l'original ne s'impose plus, mais en contrepartie l'œuvre perd *l'aura*, le nimbe de singularité qui émane d'elle lorsque nous la rencontrons au lieu unique où elle se trouve (même s'il admet qu'elle doive être sacrifiée pour que se réalise le partage démocratique de l'art).

¹²⁹ *Voie express*, Gallimard, 2003

¹³⁰ Appellation que nous retrouvons dans le spectacle vivant : chorégraphe associé ou compagnie associée à un lieu, pour des durées de 3 ans

¹³¹ lettre de Maurice Blanchot à Jean Marc de Samie, in *Le Magazine Littéraire*, n° 424, oct. 2003, p. 28

¹³² D. Fabre, Communication au colloque "Création littéraire et résidences d'écrivains en Europe", CRL Languedoc Roussillon / Château de Castries, 3 et 4 octobre 2003

¹³³ in *Pièces sur l'art*, 1934, Pléiade T 2, p. 1284

"Une chose échappe même à la reproduction la plus parfaite : l'ici et maintenant de l'œuvre d'art – son existence unique au lieu où elle se trouve"¹³⁴. Ce qui dépérit à l'ère de la reproductibilité technique, c'est l'aura de l'œuvre (concept qui désigne tout ce qui échappe à la reproduction technique : son ici et maintenant, son authenticité, c'est-à-dire ce qui peut se transmettre d'elle depuis son origine, de sa matérialité à sa qualité de témoignage historique).

La littérature - qui se fonde sur l'émancipation de la relation entre le texte et son lieu d'émergence et d'incarnation (son auteur) est, en tant qu'art allographique, un *topos* privilégié pour cette reproduction massive. Elle est le premier des arts à avoir "conquis l'ubiquité", pour reprendre les termes de Paul Valéry.

Ce qui lui permet de retrouver l'entière de l'aura, la présence, c'est en quelque sorte ce qui serait son moment autographique, sa mise en corps et en voix par la présence de l'auteur - visage, corps, voix - lisant, incarnant son texte, ou parlant de son travail de création, et cela la résidence en particulier le permet.

La pratique résidentielle sort donc la littérature de son retrait du monde, et par là même induit une socialisation de l'artiste. Ceci ouvre de nombreuses possibilités en termes de rencontres, d'échanges, et d'actions culturelles auprès des populations.

Entre inscription territoriale et mobilité, il y a - nous l'avons vu - une tension dialectique structurelle pour les résidences. Examinons à présent la nature du second rapport au territoire, et la façon dont il est mis en œuvre.

5.4.1.2 Déterritorialisation

"L'éloignement, pour moi, c'est l'égarement, le plus total dépaysement. L'écriture, la mienne en particulier, a besoin de ce genre de changements pour progresser."¹³⁵

"Depuis les troubadours, il existe une tradition de circulation assez importante des écrivains et des créateurs."¹³⁶

Toutes les résidences étudiées, à l'exception de Saorge, mettent l'accent sur l'importance d'accueillir des auteurs qui ne soient pas de la région. La distance entre le domicile de l'auteur et le lieu de résidence semble être un critère important. Certaines résidences ont bâti leur projet sur cette composante : Pandora accueille exclusivement des auteurs francophones, la MEET réserve ses résidences aux auteurs étrangers, le cipM accueille comme résidents 50% de poètes étrangers, issus principalement du bassin méditerranéen¹³⁷.

La Villa Médicis, qui accueille à Rome des artistes français, et la pratique circulaire du Voyage d'Italie ou du Tour de France, ont ici une influence incontestable.

Le CNL, par la voix de Philippe Babo, estime cet éloignement nécessaire à 50KM du domicile de l'auteur.¹³⁸ Cette distance nécessaire au dépaysement est-elle pour autant quantifiable ? Nous pensons pour notre part que si la distance géographique est à prendre en compte (afin d'éviter les "résidences à domicile"), ce dépaysement est plutôt d'ordre qualitatif. En effet, n'est-il pas plus dépayasant ou déterritorialisant pour un auteur vivant dans une grande agglomération de se rendre en résidence dans la campagne "voisine" de chez lui, mais dont il ignore tout, que de se rendre dans une autre grande agglomération, qu'il connaît pour s'y être maintes fois rendu pour des lectures, conférences ou toute autre raison, et où il retrouvera les réseaux littéraires dans lesquels il "navigue" à longueur d'année ?

¹³⁴ W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Carré, 1997, p. 21

¹³⁵ T. Renard, "La poésie est (bien) vivante et nous ne sommes pas (encore) morts", in *Culture pour tous*, Bérénice, 2002, p. 81

¹³⁶ A. Potié, table ronde sur les résidences d'écrivains, Salon du Livre 2004

¹³⁷ entretien avec E. Ponsart

¹³⁸ table ronde sur les résidences d'écrivains, Salon du Livre 2004

Il semble cependant y avoir également une distance "psychologique" pour les auteurs, en deçà de laquelle l'éloignement du domicile est difficile à vivre, car la possibilité de rentrer chaque soir est réelle. Sylvain Coher, en résidence à Liré, à quelques encablures de son domicile, dit que cette possibilité de rentrer chaque soir chez lui, lui fit violence : *"J'avais le sentiment de devoir être chez moi et de ne pas y être et en plus de la culpabilité lorsque j'étais à la Turmelière sans écrire, car j'aurais été plus "utile" avec ma famille."*

Peut - être alors que la distance minimale serait celle là, celle qui permet à l'auteur d'être en résidence "dans sa tête", c'est à dire ne pas avoir la possibilité d'être chez lui en une demi heure... mais aussi celle (qualitative, symbolique) qui permet le dépaysement, autre composante importante concernant le territoire et la résidence.

Cathie Barreau fait de ce dépaysement l'un des fondements de son projet : *"Nous proposons [...] un double dépaysement : géographique, par la présence des auteurs à La Roche sur Yon, et littéraire en [...] proposant [aux auteurs] d'écrire dans un autre genre littéraire que le leur."* Ce dépaysement est selon Cathie Barreau, stimulant pour la création, mais peut également être source d'angoisses. Olivier Bernard confirme cette importance du dépaysement, qui contraint l'auteur à être *"dans un autre temps, provoque des échanges."*

Le dépaysement peut donc favoriser la création, mais peut aussi être déstabilisant pour l'artiste qui se trouve privé de tous repères. Il nécessite donc de la part de la structure "invitante" une attention particulière aux conditions d'accueil, d'accompagnement sur le territoire.

La déterritorialisation, le dépaysement, la découverte de "l'ailleurs", la démarche circulatoire, sont également des composantes historiquement et structurellement attachées à la formation de l'artiste (qui a pour corollaire, nous l'explicitons plus loin, la transmission) : Le Tour de France insiste sur la formation au contact d'autres pratiques, l'Académie de France à Rome, puis à sa suite la Villa Médicis, permettent de se former au contact de la "quintessence de l'art" (copies d'antiques, découverte de la Renaissance italienne...), et le Voyage d'Italie avait, au 16^{ème} siècle, pour but la formation du jeune aristocrate. Nous reviendrons plus loin sur les tensions dynamiques qui lient ces composantes.

La résidence dessine donc une condition de l'écrivain itinérant, et repose la question du nomadisme. Le déplacement génère une déterritorialisation de l'artiste et de la démarche artistique, et développe un rapport "d'altérité". La présence d'un artiste "étranger" est l'occasion d'un autre regard sur le territoire, un *"miroir devant le territoire"¹³⁹*, regard spéculaire qui active un processus de symbolisation. Elle réactive également le couple irrigation / rayonnement, qui connut son apogée au 18^{ème} siècle avec l'universalisme français, et croise les problématiques de développement territorial, à travers la transmission (voir infra, 5.4.7).

Deux "types" apparaissent donc :

Le premier regroupe les structures qui revendiquent dans leur projet culturel et artistique un rapport au territoire, qui fait partie du "cahier des charges" de la résidence (accent mis sur l'immersion), soit dans le cadre de rencontres, actions culturelles etc., soit dans le cadre d'une commande de texte en lien avec un territoire, qui s'accompagne dans la majorité des cas de rencontres avec les habitants de ce territoire (une manière d'échange, de retour vers ce territoire). On retrouve le binôme formation / transmission, et un lien fort avec la médiation culturelle et artistique, le travail d'action culturelle.

¹³⁹entretien avec O. Bernard

Le second comprend les structures qui laissent l'auteur libre de sa présence sur ce territoire et mettent l'accent sur le dépaysement.

Enfin, nous sommes conduits à envisager de limiter le champ conceptuel résidentiel, en ne prenant pas en compte des projets qui - quel que soit leur intérêt par ailleurs - n'impliquent pas l'ancrage, l'habiter.

Des récurrences apparaissent : le rapport au territoire "contractualisé" est lié à l'existence d'un projet culturel de la résidence, et est plutôt de l'ordre de l'immersion, de l'ancrage. Dans la plupart des cas, cela traduit une prééminence du projet culturel, et un projet qui adopte plutôt le point de vue des publics.

Les structures ancrées sur un seul projet artistique (cipM, MEET etc.) ont tendance à laisser l'auteur libre de son lien avec le territoire. La notion de dépaysement est privilégiée, et le projet adopte nettement le point de vue de l'artiste, sous-tendu – nous le verrons ci après (5.5 et 5.6) – par une présence du mythe de l'auteur, de la création.

Cette dichotomie est bien évidemment à nuancer, et des projets comme celui de la Maison Gueffier, de Pandora, de Rochefort ou du Triangle "mixent" les deux points de vues.

Le principe spatial à travers ses composantes d'immersion et de déterritorialisation peut être un véritable stimulant pour la création, et l'occasion de rencontres entre la création littéraire et les populations, à condition qu'un certain nombre de principes et composantes soient également présents : l'accueil, l'accompagnement (d'où aussi la nécessité pour la structure qui accueille de connaître le territoire), mais aussi le temps, principe indissociable de l'espace.

5.4.2 Les composantes liées au temps

durée de la résidence

inscription dans une temporalité "hors temps quotidien"

temps offert à l'auteur

"L'organisateur, appelons-le ici l'invitant, qu'il soit élu politique ou responsable culturel, ne sait peut-être pas ceci : le plus beau cadeau à offrir à un artiste, c'est du temps.

Pour créer, un artiste a besoin de disponibilité, il a besoin d'être, par périodes, soustrait aux contraintes du quotidien, aux obligations de son métier, à ses charges familiales, même."

Bernard Bretonnière¹⁴⁰

Pour la plupart des auteurs ou porteurs de projet, le principe temporel est la dimension première d'une résidence : offrir du temps à l'artiste, avoir du temps pour la rencontre des publics, l'immersion dans un territoire... Dans son rapport d'information sur l'académie de France à Rome, Yann Gaillard insiste sur ce point à propos de la Villa Médicis : il s'agit d'offrir du temps pour la recherche et la création. Marie Ange Brayer, une pensionnaire interrogée, le confirme : elle est venue y chercher un *"temps suffisamment long pour approfondir une démarche"*, une *"recherche personnelle."*¹⁴¹

5.4.2.1 Durée

La délimitation temporelle, définie et fixée (voire contractualisée) dès le départ, est l'une des grandes nouveautés de la résidence telle qu'elle s'est développée en France à partir de années 80, par rapport à des formes plus anciennes - portant ou non le nom de résidence.

¹⁴⁰ *Portrait de l'artiste en invité pas facile*, (texte écrit pour les rencontres de l'IDDAC : *L'auteur, le territoire et ses publics*, Blanquefort, le 15 novembre 2002)

¹⁴¹ op. cit. p. 128

Examinons la durée des résidences pour les projets que nous avons étudiés : La Maison Gueffier (2 * 1 mois), La Fol et la Maison Louis Guilloux (de 2 mois minimum à 6 mois), la Turmelière (2 à 3 mois), Pandora (4 mois), Rochefort sur Loire (90 jours), le cipM (3 mois), l'ARALD (3 mois), la MEET (2 mois).¹⁴²

Les autres structures proposent des durées de séjour inférieures à un mois : Au Diable Vauvert (de 15 jours à 3 mois), Saorge (de 15 jours à 6 mois), le Triangle (de 2 semaines à 2 mois) ; ou des durées beaucoup plus longues : la Chartreuse au début des années 80 proposait des séjours d'un an, puis oscillant entre 2 et 12 mois (aujourd'hui la durée des séjours va d'une semaine à 3 mois). La Villa Médicis, accueille les artistes pour 6, 12, 18 ou 24 mois, Ecrivains en Seine Saint Denis, entre 6 et 12 mois et Ecrire en Val de Marne, 2 ans. Pour ces deux derniers cas, nous avons vu qu'il ne s'agit pas pour l'artiste de résider effectivement sur place, nous ne pouvons donc en tenir compte dans cette étude sur la durée : il ne s'agit pas de la durée d'une résidence mais de la durée d'un projet.

La durée de la majorité des résidences étudiées varie donc entre 2 et 4 mois, ce qui correspond à une moyenne de 3 mois pour ces structures, c'est à dire légèrement au dessus du minimum de 2 mois demandé par le CNL¹⁴³. Cette durée de 3 mois est une moyenne que l'on retrouve également dans *Guide*.

Les arguments principaux, concernant cette question de la durée, insistent sur le temps nécessaire à une immersion, une découverte du territoire et une rencontre des personnes (cipM), à un vrai travail de création (Rochefort). Pour Patrick Cutté, les "non résidences" sont les projets où "l'artiste ne peut pas avoir un temps d'intégration suffisant au territoire." Temps et espace sont bel et bien liés.

Notons que depuis quelques années sont apparues des "résidences fractionnées" qui tiennent compte des contraintes des auteurs, de leur difficulté à rester éloignés de leur famille ou à s'absenter une longue période de leur activité professionnelle. Thierry Renard a ainsi "négocié" avec Rochefort une présence sur des durées de 15 jours (en alternance avec des absences de 15 jours), afin de pouvoir être présent auprès de sa famille, et s'occuper de Pandora, des éditions "La Passe du Vent."¹⁴⁴ La Maison Gueffier propose un mois en hiver et un mois au printemps, ce qui offre l'avantage de créer une forme de continuité sur une durée plus longue, de donner à voir le processus de travail : "En fait quand le deuxième mois arrive il y a déjà eu quatre mois d'échange, [le] travail [des auteurs] a avancé. Dans leur tête ils sont un peu là pendant six mois..." A Rochefort sur Loire, au Triangle, les résidences sont également fractionnées. Notons que les autres lieux, la Turmelière et la Fol entre autres, ne "retiennent" pas les auteurs tous les week-ends.

Philippe Babo n'a rien contre ce principe, à condition que cela ne se transforme pas en "résidences SNCF", avec des allers-retours incessants de l'écrivain qui feraient perdre tout sens à la notion de résider. La notion d'immersion est donc liée à une temporalité qui ne saurait être trop réduite, ou en pointillés.

Nous nous sommes appuyés pour cette étude sur des résidences répertoriées dans le *Guide*, qui recense les résidences "permanentes", c'est pourquoi dans les projets que nous avons étudiés en détails il y a peu de durées inférieures à 1 mois. Les "résidences temporaires" ont tendance à proposer des durées beaucoup plus courtes.

Cette question du minimum ou du maximum quantifiables pour qu'on puisse parler de résidence se pose cependant, telle qu'elle se posait pour la question de l'espace (mais de façon plus aiguë encore), car les dérives sont manifestes. Spécificité littéraire - par rapport au spectacle vivant - la question du maximum (de durées très longues) se pose peu, à une

¹⁴² 1 mois pour les traducteurs

¹⁴³ La durée "officielle" des résidences varie entre 2 et 12 mois. Dans la pratique, il ne finance pratiquement jamais plus de 3 ou 4 mois.

¹⁴⁴ entretien avec T. Renard

exception près : la Villa Médicis! Les résidences littéraires ne proposent pas de durées de 3 ans comme c'est le cas dans le spectacle vivant, bien que, pour ne parler que de la danse, l'appellation de "chorégraphe associé" se substitue à présent à celle de résidence.

Le point le plus sensible est celui du minimum. Nous trouvons dans le *Guide* plusieurs résidences d'une durée allant de 2 jours à une semaine ! Est-ce bien raisonnable ? D'autant que ces "résidences express" sont la plupart du temps organisées par les lieux de résidences temporaires ou ponctuelles : à l'occasion d'événements, de festivals, de commémorations ou par des comités d'entreprises, des communes, des médiathèques (non répertoriés dans ce *Guide*, car très difficiles à localiser et à inventorier¹⁴⁵) : "de très courte durée, elle[s] [sont] davantage liée[s] à un aspect médiatique de la structure d'accueil, qu'à l'intérêt de la création littéraire ; elle[s] ne concerne[nt] que des animations ou, pour reprendre le terme actuel, des "actions."¹⁴⁶

Nous nous situons ici aux marges de notre étude puisque nous ne les avons pas analysées en détails. Nous les évoquons cependant, pour en avoir recueillis de nombreux exemples auprès de nos différents interlocuteurs ou lors de nos lectures.¹⁴⁷

Deux jours, une semaine : a-t-on vraiment le temps de résider, de s'imprégner, de découvrir et ... de créer ?

Il ne s'agit nullement de nier la qualité, ou la pertinence de certains de ces projets, mais de s'interroger sur la nécessité de leur accorder le terme (le label ?) de résidence. Bernard Bretonnière, dans sa "Lettre en forme de postface" à *Cœur d'estuaire*¹⁴⁸, en réponse au directeur d'une structure culturelle qui s'étonne et dénonce la "faible durée" de sa résidence d'écriture à Cordemais¹⁴⁹, nous montre qu'une semaine est une durée suffisante pour s'imprégner d'un territoire, rencontrer ses habitants, prendre les notes qui lui permettront d'honorer la commande de texte qui lui est passée dans le cadre de cet événement.

Loin de nous l'idée de contredire ici ses propos fort bien argumentés, mais attirons toutefois l'attention sur le fait qu'il n'a pas écrit sur place, et a dû de surcroît revenir ensuite et faire des recherches pour compléter ses informations. Ce projet, qui nous semble par ailleurs pertinent - au regard des éléments dont nous disposons - n'en pose pas moins question quant à sa dénomination : Pourquoi parler ici de résidence alors qu'aucun temps de création¹⁵⁰ n'est accordé à l'auteur ? Ne serait-il pas plus judicieux de parler de commande d'écriture ?¹⁵¹

Nous pensons qu'il y a pour cette composante temporelle un minimum et un maximum d'intensité pour que le concept fasse sens, qu'une autre terminologie s'impose au delà et en deçà, afin que l'on sache de quoi on parle, et que l'on évite tout risque et toute méprise sur les enjeux. Qu'y aurait-il d'infamant à parler de séjour, de projet de création, de projet d'animation littéraire, de workshop, de commande de texte ?

La question du maximum se pose peu en littérature - comme nous l'avons vu - mais au delà d'un ans, ne serait-il pas opportun de parler d'écrivain associé ? Pourtant, la Villa Médicis propose des séjours de 24 mois... faut-il l'exclure ? Qu'en est-il du minimum ? 15 jours, est-ce suffisant ? et un mois ?

La question demande à être complexifiée, et il nous faut envisager les choses en termes d'espace-temps - ou même d'espace-temps-projet, c'est-à-dire de sens - de rapport entre le dépaysement provoqué par le décalage territorial (et pas uniquement en termes de kilomètres) et la durée du séjour. Ainsi, 2 ans à la Villa Médicis, de résidence effective au

¹⁴⁵ entretien avec D. Saulnier

¹⁴⁶ G. Charpentier, *L'accueil en résidence...*, p.53

¹⁴⁷ entretien avec T. Renard, D. Saulnier ; B. Bretonnière "Lettre en forme de postface" à *Cœur d'estuaire*, Ponctuation / Estuarium, 2000

¹⁴⁸ Ponctuation / Estuarium, 2000

¹⁴⁹ organisée dans le cadre des festivités *Cordemais 2000*

¹⁵⁰ voir ci-après

¹⁵¹ voir aussi les résidences de Rezé, dans le cadre de la "Nuit de l'écriture" de 1990 à 1993 : l'auteur était invité pendant 10 jours pour écrire un texte sur la ville.

sein du palais, reste une résidence, alors que 2 ans à Marseille, pour un auteur Breton, ne l'est plus. Deux ans nous semblent cependant être un maximum absolu, quelles que soient les conditions, et un an un maximum "raisonnable", car en deçà et au-delà, certaines composantes ne font plus sens : immersion, transmission, création ou dépaysement. Nous raisonnons de la même manière pour le minimum : un mois nous semble une durée en deçà de laquelle il faudra trouver un autre terme, et 2 mois un minimum "raisonnable". Nous rejoignons ici la position du CNL, qui pose pour la durée de ses bourses de résidence "*un minimum de deux mois et un plafond de douze mois.*"¹⁵²

5.4.2.2 Répartition du temps

Les auteurs rencontrés, lorsque nous leur posons la question de "*La définition d'une résidence ?*", à quelques rares exceptions près, nous répondirent "*Du temps pour créer...*". La situation est plus complexe, c'est ce que nous nous proposons d'analyser ici.

Deux catégories de résidences apparaissent très nettement lorsque l'on aborde cette question :

D'une part, les résidences "de création", où rien n'est demandé aux auteurs. Le fondement de la résidence est "du temps pour le travail de création." Patrick Deville le rappelle : "*Le principe d'une résidence d'écrivain est d'être tranquille pendant deux mois et d'avoir du temps pour son travail de création.*" La résidence permet de dégager du temps libre pour l'auteur.

Parfois une lecture / rencontre avec le public est proposée ou est négociée au départ et / ou quelques actions en direction des publics ou des partenaires culturels : c'est le cas du cipM¹⁵³, de la Villa Médicis, de Saorge, des "Ecrivains en Seine Saint Denis", de la Chartreuse, d'"Ecrire en Val de Marne", ou du Diable Vauvert. L'ARALD et la MEET donnent aux auteurs la possibilité de rencontrer le public, s'ils le souhaitent. Pour les autres résidences répertoriées dans le *Guide*, le cas de figure le plus fréquent est présenté sous la formule assez floue : "*s'associer aux activités permanentes du lieu.*" Soit il est "*demandé*" aux résidents de le faire, soit ils sont "*tenus*" de le faire.

Les résidences qui ne demandent à l'auteur aucune "contrepartie"¹⁵⁴ sont extrêmement peu nombreuses. Quoi qu'il en soit, nous considérons pour ce premier cas de figure que l'intégralité¹⁵⁵ du temps est réservé à l'auteur pour son travail de création.

La résidence a donc pour finalité quasi exclusive la création littéraire, et les modèles et mythes qui ont influencé ces projets et discours sont ceux de la Villa Médicis et de la figure de l'auteur.

D'autre part, nous trouvons des résidences qui opèrent une distinction temporelle, en réservant un pourcentage de temps à la création et un pourcentage aux actions culturelles : la Turmelière, Rochefort sur Loire, Pandora, la Fol 22, la Maison Louis Guilloux. Le ratio se situe autour de 60% du temps réservé à la création et 40% dédié aux actions culturelles. Cette répartition du temps est parfois contractualisée, comme par exemple à La Turmelière où l'auteur s'engage à consacrer 25% de son temps à la conduite d'ateliers d'écriture et 20% à la rencontre avec le public.¹⁵⁶

La Maison Gueffier occupe une position intermédiaire, en privilégiant sensiblement le travail de création, mais en demandant aux auteurs un certain nombre d'ateliers et de rencontres ("*ne pouvant pas excéder 2 à 3 par semaine*"¹⁵⁷).

¹⁵² <http://www.centrenationaldulivre.fr/>

¹⁵³ voir Annexe 3

¹⁵⁴ le terme est employé par G. Jouanard, in entretien

¹⁵⁵ pour les "Ecrivains en Seine Saint Denis" les 9/10èmes, puisque la présence minimale de l'auteur est de l'ordre de 1 ou 2 jours par mois, à moins que ce dernier ne souhaite plus

¹⁵⁶ voir Annexe 7

¹⁵⁷ entretien avec C. Barreau, et Annexe 4

A l'origine de cette catégorie de résidences, nous trouvons le projet de la Chartreuse au début des années 80 et les critères mis en place par le CNL : 2/3 du temps doivent être réservés à la création et 1/3 aux animations et actions culturelles (la notion de double projet apparaît ici¹⁵⁸).

Nous trouvons ensuite une dernière catégorie de résidences, que nous évoquons ci-dessus - aux marges de cette étude -, à savoir les "résidences d'animation"¹⁵⁹ qui ont pour caractéristiques d'être particulièrement courtes, ponctuelles, générées par une occasion spécifique, et assez fréquemment assorties d'une commande. Corrélativement, nous observons que le temps réservé à l'auteur pour son travail de création est minime, voire inexistant, voire encore requis hors son temps de présence. Bernard Bretonnière nous en donne un exemple, et nombre des écrivains rencontrés dans le cadre de cette étude ont pu nous faire part d'expériences similaires, présentées par Donatella Saulnier comme étant une dérive très fréquente. Ainsi, Thierry Renard évoque-t-il une résidence fractionnée en Ardèche, sur des durées de présence de 3 ou 4 jours, où il "*n'[a] pas eu le temps d'écrire, tout [son] temps étant consacré aux actions culturelles et animations.*"

Le point important est la négociation avec l'auteur sur les conditions, et le respect par les deux parties de ces conditions. A la Maison Gueffier, Cathie Barreau "*adapte et propose en fonction de chaque auteur*", après discussion avec lui ; il en est de même à Rochefort, mais à l'aune d'un ratio défini au départ : ce qui se "négocie" est la répartition du temps entre la création et les ateliers d'écriture. Erwann Rougé a, par exemple, souhaité avoir 2 jours _ sans ateliers d'écriture, plutôt que d'en animer un peu chaque jour : cela correspondait mieux à sa façon de travailler.

D'un point de vue qualitatif, la résidence est un "temps hors du temps", temps comme "lieu de l'écriture" : "*une résidence c'est deux parenthèses : du temps entre parenthèses*", dit Erwann Rougé, "*un petit bout d'éternité*" pour Cathie Barreau. Il y a unanimité sur ce point, même si ensuite les interprétations varient en fonction des interlocuteurs...

Nous soulignons ici le paradoxe : la définition classique de la résidence repose sur la question du lieu, alors que dans presque tous les discours, c'est le temps qui prime : "*[...] la résidence est une parenthèse, un lieu en retrait du monde, qui rémunère le temps.*"¹⁶⁰ Preuve supplémentaire, s'il en était besoin, de l'aporie définitionnelle.

Le cas le plus fréquent, pour les 71 résidences répertoriées dans le *Guide*, est donc l'association de l'auteur aux activités du lieu : présentation trop vague pour que nous puissions en tirer toute autre conclusion que celle que nous mentionnons ci-dessus. Nous voyons, dans les résidences que nous avons étudiées, se dessiner deux lignes de rupture, et apparaître trois "types" : les résidences qui se donnent pour objectif d'accorder du temps aux auteurs et ne leur demandent rien, celles qui mènent un double projet - culturel et artistique - et qui opèrent une répartition du temps, et enfin celles - souvent assez courtes - qui privilégient très nettement l'animation ou l'action culturelle, jusqu'à parfois ne réserver aucune place au travail de création. Pour ces dernières, quelle que soit la pertinence des projets, il nous faudra probablement trouver une autre terminologie.

La résidence autorise donc un rapport différent au temps - plus en phase avec la création artistique et le travail culturel - qui n'est pas celui de la vitesse, des médias ou de l'événementiel, du spectaculaire. "*La logique de la vitesse n'est pas celle de la culture*"¹⁶¹, nous dit Pierre Bourdieu, d'où la nécessité de négocier une "mise en adéquation des temporalités", entre l'artiste et l'opérateur culturel, dans le cas d'un double projet.

¹⁵⁸ entretien avec P. Babo

¹⁵⁹ qui recoupe en grande partie les résidences temporaires

¹⁶⁰ G. Méryon, *Délais de surécriture*, CREAL, fév. 2003

¹⁶¹ P. Bourdieu, "Maîtres du monde, savez-vous ce que vous faites ?", *Libération*, mercredi 13 octobre 1999

5.4.3 Les composantes liées à la création

projet artistique (auteur / structure)

processus de création

création libre ou de commande, en passant par les projets artistiques "co-élaborés"

"La résidence, au-delà des moyens matériels, offre un contexte favorable à la création. Elle porte l'artiste "ailleurs", dans un lieu et une atmosphère propices au travail, souvent loin de ses amis, de sa famille, de son environnement familial."¹⁶²

La résidence permet à la littérature d'exister en faisant office de déclencheur pour la création, en mettant en œuvre des conditions propices à la création artistique : Thierry Renard et Erwann Rougé, qui ont trouvé en résidence à Rochefort des conditions très favorables à l'écriture de leur livre, confirment ce postulat. Quelles sont ces conditions ? Du temps, nous l'avons vu, mais aussi un environnement, des financements, un accueil et un soutien dans leur travail de création.¹⁶³

5.4.3.1 La recherche

Les résidences sont des lieux dans lesquels une maturation peut se faire, un travail de recherche peut être mené, sans qu'il y ait nécessairement création d'un objet. C'est le cas dans un certain "type" de résidences seulement : la Villa Médicis (voir Marie Ange Brayer, ci-dessus), et dans une moindre mesure l'ARALD, la MEET, le cipM, etc., c'est à dire résidences sans aucune contraintes. A la Maison Gueffier - où la contrainte, même minimale, existe - cette composante est revendiquée dans le projet.

Cette dimension est cependant assez peu évoquée dans le domaine littéraire, contrairement à ce qui se passe dans le spectacle vivant. La cause est d'ordre économique et technique : il n'y a pas pour la littérature d'équivalent du régime de l'intermittence, ce qui conduit les auteurs à "rentabiliser" leur temps de résidence, à le mettre à profit pour écrire. De plus, pour la littérature, la dimension de la recherche ne se confond-elle pas avec l'écriture elle-même ? C'est le point de vue de Cathie Barreau, pour qui *"l'écrivain est un chercheur, et donc l'obligation de résultat dans un temps "fini" est impossible à imposer."*

Enfin, le travail de recherche littéraire peut plus aisément se faire "à tout moment et en tout lieu", dans la mesure où il ne requiert pas de dispositif technique spécifique (par exemple, de réunir une équipe, des moyens techniques, comme dans le spectacle vivant).

5.4.3.2 Le processus

La logique résidentielle peut avoir une incidence sur le travail de création : l'artiste en résidence n'est plus le seul agent / œuvrant de l'œuvre, mais entre dans une logique processuelle, de coproduction symbolique de l'œuvre, quand il y a commande ou - dans une moindre mesure - forte immersion sur le territoire.

Ce qui est donné à voir à un public est l'œuvre, non plus comme objet, mais comme expérience, processus, comme événement¹⁶⁴ ou avènement.

Ceci a des implications en termes de médiation culturelle, de rapport entre les populations et l'œuvre, qui n'est plus un produit fini que l'on donne à voir, dans un rapport classique de diffusion, et dont la création reste un mystère (presque un geste divin), mais une œuvre en

¹⁶² G. Charpentier, *Du théâtre*, op. cit., p.68

¹⁶³ entretiens avec T. Renard et E. Rougé

¹⁶⁴ au sens étymologique de ce qui advient, surgit

train de se faire, en acte, ouverte. Par la proximité, voire l'implication du spectateur, se dévoile la règle constitutive de l'œuvre.¹⁶⁵

Analyser les résidences du point de vue de la création artistique nous conduit au cœur du projet : la création artistique est et doit rester la finalité principale de la résidence.

Nous retrouvons une ligne de partage assez nette, sans avoir besoin de schématiser : d'un côté les résidences qui donnent une liberté totale à l'artiste : la Villa Médicis, la MEET, l'ARALD, Au Diable Vauvert, Saorge, Ecrivains en Seine Saint Denis, la Maison Louis Guilloux (selon les cas), et de l'autre les résidences qui réinscrivent une forme de commande : la Maison Gueffier, la Turmelière, la FOL 22, la Chartreuse, le Triangle, "Ecrire en Val de Marne", le cipM, Rochefort sur Loire, Pandora (à venir).

5.4.3.3 La commande

Il nous faut dès à présent différencier les projets au sein de cette deuxième catégorie : à la Turmelière la commande est extrêmement précise (presque caricaturale), et *"répond à une question que se posent les organisateurs, en lien avec le territoire"*¹⁶⁶.

Le thème de la commande d'écriture passée à Sylvain Coher était *"[Les] mutations économiques et industrielles, passées et présentes, qui ont touché ou touchent encore la région des Mauges, et [les] traces qu'elles ont laissées sur la mémoire, le vécu ou le ressenti des habitants."*¹⁶⁷, pour un ouvrage de 100 pages à paraître aux éditions Joca Séria. Il est précisé que *"l'écriture devra se nourrir au maximum de l'immersion sur le territoire."*¹⁶⁸ Cette commande a ensuite heureusement été "assouplie", en concertation avec l'auteur : le nombre de pages fut laissé libre, et le thème a évolué vers la question plus large du travail, compte tenu de la grande difficulté pour l'auteur de rencontrer les habitants sur un sujet aussi brûlant, puisque pendant sa présence à Liré plusieurs usines ont fermé leur portes.

Au Triangle, la commande est "négociée" avec l'auteur en fonction de son travail de création, issue d'un dialogue et d'un échange avec lui, de son désir par rapport au territoire. Les modalités de restitution sont adaptées au projet de création : les poèmes de Lucien Suel et de Charles Pennequin furent édités dans la revue *L'Instant T* ; le recueil de poèmes d'Albane Gellé, qui correspondait mieux à un "format livre", fut édité par Inventaire / Invention.¹⁶⁹

Le terme de commande, s'il correspond à une réalité, n'est pas suffisamment précis ou trop connoté, pour décrire la nature des exigences du cipM ou de Rochefort. Emmanuel Ponsart demande en effet *"en contrepartie" aux auteurs "de publier un livre dans la collection "Le Refuge". Celle-ci se singularis[ant] par un format (21*35cm) et un nombre de pages (40) constants."*¹⁷⁰ Si la contrainte formelle est très forte, en revanche le contenu artistique est totalement libre : *"Il en est de leur [des auteurs] responsabilité, de la remise du texte comme de la qualité de celui-ci, et même si je peux en discuter, la décision finale leur revient."*¹⁷¹ A Rochefort, il s'agit d'un texte destiné à être publié au dé Bleu, l'auteur pouvant, comme le fit pour partie Thierry Renard¹⁷², remettre des textes plus anciens.

Pour ce qui concerne la Maison Gueffier, il s'agit de produire un texte dans un autre genre littéraire que le genre habituel de l'écrivain. Là non plus le terme de commande n'est pas suffisamment précis pour rendre compte de la nature du contrat passé avec l'auteur concernant son travail de création, celui de *"dépaysement littéraire"*, employé par Cathie

¹⁶⁵ C. Ruby, *L'art et la règle*, Ellipses, 1998 ; voir infra, 6.

¹⁶⁶ entretien avec O. Bernard

¹⁶⁷ Annexe 7

¹⁶⁸ Annexe 8

¹⁶⁹ *Quelques*, Inventaire Invention, 2004

¹⁷⁰ Annexe 3

¹⁷¹ entretien avec E. Ponsart

¹⁷² *L'éclosion du Coquelicot*, Le Dé Bleu, 2002

Barreau convient mieux¹⁷³, d'autant qu'il ne s'agit que d'une possibilité offerte à l'auteur. Tanguy Viel, qui devait écrire du théâtre, y amorça l'écriture de *L'absolue perfection du crime*¹⁷⁴, après discussion et avec les encouragements de Cathie Barreau. C'est "*l'écrivain qui se passe sa propre commande.*"

Nous trouvons donc dans cette catégorie - où le travail de création est soumis à une contrainte (aussi infime ou révocable soit-elle) -, en quelques cas, de multiples degrés d'intensité du rapport à la commande, qui créent de nettes différences qualitatives au sein d'un ensemble par essence différent du premier.

Ce rapport à la commande de texte correspond souvent à la volonté de laisser une trace écrite (Pandora, Rochefort, Seine Saint Denis), à un retour (avoué) vers les populations d'un territoire ou à une visibilité (moins avouée) de l'action par rapport aux partenaires financiers.

22 des résidences répertoriées dans le *Guide* (soit environ le tiers, si l'on "exclut" les 10 résidences "hôtelières") proposent ou imposent aux résidents de "*produire une œuvre sur un thème de leur choix*" ou "*imposé.*" Dans la plupart des cas, à cette demande est jointe celle de "*s'associer aux activités permanentes du lieu.*"

Enfin, nous trouvons des résidences "temporaires" très souvent assorties d'une commande d'écriture, exemples parfois caricaturaux, que nous nous contenterons de mentionner.

- Le rapport de l'artiste à ses commanditaires : liberté ou enfermement ?

La commande peut présenter, si elle n'est pas suffisamment claire, et négociée avec l'auteur, des risques d'instrumentalisation de l'artiste, de l'œuvre au service de la valorisation d'un territoire, d'une structure d'accueil, à la manière d'un guide touristique vantant les mérites d'un territoire.

"*Pour les collectivités territoriales, la résidence représente aussi le moyen de mettre en valeur une ville, une région, ou un lieu de travail*"¹⁷⁵, nous dit Geneviève Charpentier. Le risque est que la structure d'accueil inverse moyens et fins : l'auteur et l'œuvre deviennent alors un moyen de promotion d'une ville etc., et la création artistique n'est plus la finalité de la commande. Albane Gellé et Sylvain Coher ont ressenti à Liré cette attente de valorisation d'une région. La municipalité de La Garde fut, selon Jean Pierre Ostende, déçue par le texte produit dans le cadre de sa résidence¹⁷⁶, "*qui ne correspondait pas à ce qu'elle attendait, à une image valorisante de la ville.*"

Les autres risques induits par la commande peuvent être d'une part, une "pression" sur l'auteur, si celle-ci s'avère trop contraignante. A Liré, la commande de texte a mis Sylvain Coher dans une situation difficile dans un premier temps, et il n'a réussi à se libérer de cette pression qu'en choisissant de prendre ses distances. "*La plus belle chose que m'ait donné la résidence c'est l'inadéquation entre la "consigne" et le texte fourni*" : une liberté. Il envisage cependant positivement cette question de la commande, mais "*en respectant le regard et le travail de l'auteur invité, car tu le connais [...] et en suggérant des choses mais sans imposer.*" D'autre part, le risque, évoqué par Sylvain Coher, de la perte de la capacité d'initiative créatrice, pour des d'auteurs qui, de résidence en résidence, n'écrivent plus que sur commande.

Pour Patrick Cutté, la commande peut amener l'auteur "*à se dépasser*", lui permettre de "*franchir des étapes professionnelles*" à condition qu'elle soit souple et concertée. Il est important également qu'elle aille dans le sens du travail de l'auteur, point de vue que partage Jean Pascal Dubost.

¹⁷³ notons toutefois que le contrat stipule que "*L'auteur remettra à la scène nationale un texte à l'issue de sa résidence...*" (voir Annexe 4)

¹⁷⁴ Minuit, 2001

¹⁷⁵ *L'accueil en résidence d'auteurs dramatiques*, op. cit., p.54

¹⁷⁶ *Le documentariste*, Gallimard - L'Arpenteur, 1994

La commande peut donc à certaines conditions être stimulante, et c'est ce que résume Pierre Michon : *"J'aime bien la commande, on y est à la fois libre et épaulé"*¹⁷⁷. Ceux qui ont lu *Rimbaud le fils*¹⁷⁸, *Vie de Joseph Roulin* ou *Abbés*¹⁷⁹ comprendront à quel point la commande peut engendrer de grandes œuvres.

Certains porteurs de projets, comme Patrick Deville¹⁸⁰ ou Emmanuel Ponsart, sont absolument hostiles à toute commande de texte en lien avec le territoire : nous observons ici la force de ce mythe (voir infra, 5.5.5).

La question de la commande - dont l'origine remonte à la naissance de la cité, et qui se développe à travers la commande princière et les pratiques de mécénat - trouve son sens dans l'ouverture d'un espace de liberté pour la création, d'un "cadre" qui a pour finalité la création artistique, et non quelque plus-value ou autre mise en valeur attendue. Pour Jean Christophe Bailly, le caractère propre à la commande artistique est d'être une *"relation commerciale qui laisse au fournisseur une liberté d'intervention à l'intérieur d'un cadre donné par le commanditaire."*¹⁸¹ Ce que ne dément pas Sylvain Coher, pour qui la commande peut créer un cadre au sein duquel l'artiste développe sa liberté de création.

Nous rejoignons ici la distinction artiste / artisan, que souligne Bernard Bretonnière : *"On ne saurait passer commande à un artiste de la même façon qu'on passe commande à un artisan. L'obligation de résultat n'est pas compatible avec la fonction d'artiste."*¹⁸² Cathie Barreau, lorsqu'elle compare l'artiste à un chercheur, ne dit pas autre chose.

La liberté de l'artiste (qu'elle soit ou non "cadrée" par une commande) et le primat du projet artistique sont les deux conditions indispensables au bon déroulement d'une résidence, du point de vue de la création. Ainsi, la résidence peut offrir un nouvel espace pour la création, et des possibilités d'édition, de diffusion et de rencontre entre l'œuvre et les populations.

5.4.4 Les composantes liées aux financements soutien financier à la création, et à la diffusion / édition

"[...] l'écrasante majorité des écrivains est tenue de souscrire à cette obligation vulgaire qu'est l'exercice d'un emploi rémunéré ou de prestations paralittéraires, voire pas littéraires du tout"

Bernard Bretonnière¹⁸³

Nous avons étudié ci-dessus - à partir des rares sources disponibles - la situation économique des auteurs, qui laisse entrevoir une grande précarité (voir supra, 1.3). Les possibilités qui se présentent aux écrivains, pour "compléter"¹⁸⁴ leurs revenus, sont les activités "para littéraires" rémunérées (ateliers d'écriture, lectures, commandes de textes, et interventions diverses - colloques, formations etc.), l'exercice d'un second métier, ou les aides à la création que sont les bourses et les résidences. Si l'on prend en compte les délais de carence imposés par le CNL entre l'obtention de deux bourses, le peu de commandes de textes ou de lectures correctement rémunérées, on comprend mieux l'intérêt économique des résidences en termes de soutien à la création.

¹⁷⁷ entretien avec T. Bayle, in *Le magazine littéraire*, "Un auteur majuscule", <http://www.editions-verdier.fr/>

¹⁷⁸ Gallimard, 1991

¹⁷⁹ Verdier, 1988 et 2002

¹⁸⁰ Pour Patrick Deville, commande et résidence peuvent exister, mais séparément, sinon la commande annihile l'intérêt de la résidence : offrir du temps.

¹⁸¹ J. C. Bailly, op. cit.

¹⁸² *Portrait de l'artiste en invité pas facile*, op. cit.

¹⁸³ B. Bretonnière, *Cœur d'estuaire*, op. cit.

¹⁸⁴ pour nombre d'entre eux "compléter" est un euphémisme

Sylvain Coher confirme l'importance économique des résidences pour les auteurs : "On gagne notre vie au coup par coup, la résidence est donc un peu l'arrivée d'un CDD au milieu de vacances." De même pour Patrick Deville : "Résidence et textes de commandes font partie de la façon dont les écrivains peuvent vivre. Il y a une quantité infime d'écrivains qui vivent à l'année de leurs droits d'auteurs ; mais plus nombreux sont ceux qui vivent d'actions parallèles à l'écriture : conférences, lectures, résidences, textes de commande Ce sont des compléments indispensables."

Nous voyons ici poindre un risque, qui est l'apparition de l'écrivain "professionnel de la résidence" (de la même manière que, depuis quelques années sont apparus des professionnels de l'atelier d'écriture). Risque réel pour la résidence autant que pour l'écrivain lui-même. Cathie Barreau est explicite sur ce point : il y a selon elle des "problèmes économiques pour les écrivains qui les poussent à tout accepter : atelier d'écriture, résidences ..."

Il y a très peu de différences dans le montant des bourses mensuelles attribuées aux auteurs dans les résidences que nous avons étudiées : la Maison Gueffier (bourse du CNL 1850€ brut), la Turmelière (sur la base du CNL, 1500€ net), Rochefort sur Loire (bourse du CNL), Pandora (bourse du CNL), FOL 22 (bourse du CNL), La Chartreuse (bourses CNL, CRL ou autres), l'ARALD (1500€ net), le Triangle (sur la base du CNL, adapté à la durée). Se distinguent la Villa Médicis, qui propose une allocation d'un montant supérieur (2650€), le cipM et la MEET, qui proposent des allocations d'un montant inférieur : 1300€ pour le cipM et 920€ pour la MEET.

Le monastère de Saorge, comme une dizaine de lieux référencés dans le *Guide*, demande une participation financière aux auteurs (à Saorge elle est de 153€). Les auteurs peuvent être boursiers du CNL ou d'une autre institution, mais à titre personnel, sans que cela n'intègre un projet commun avec la structure. Nous pensons que ce type de résidences "hôtelières" sont d'une autre nature, et qu'il conviendra pour les qualifier de trouver une autre appellation. Celles-ci sont en effet par nature différentes de l'esprit de la bourse d'auteur-résident mise en place par le CNL et initiée à la Chartreuse.

C'est par ailleurs cette bourse, d'un montant de 1850€ brut (depuis janvier 2004), qui explique la relative homogénéité des allocations dans les différentes résidences. Nous trouvons d'une part les résidences qui fonctionnent avec des auteurs boursiers du CNL, et d'autre part des résidences qui s'inspirent du montant de la bourse du CNL pour définir le montant de l'allocation.

L'apport financier de la structure peut prendre en compte d'autres aspects que la seule rémunération de l'auteur : un soutien à l'édition et à la diffusion, comme à Liré où "La Turmelière" préachète à l'éditeur l'ouvrage pour une somme de 2500 à 4000€ - ce qui lui permet d'amortir les frais d'impression, au Triangle qui édite les poèmes de l'auteur dans *L'Instant T* (diffusé ensuite à 4000 exemplaires dans toute la France), ou bien encore à Rochefort qui a un contrat avec le Dé Bleu, et au cipM, qui édite les textes dans la collection "Le Refuge." Cet apport financier peut être également un soutien technique et logistique apporté à l'auteur dans sa recherche de matériaux pour son œuvre, comme à La Turmelière ou à la Maison Louis Guilloux, mais ce cas de figure reste minoritaire. Pour le domaine littéraire, le soutien financier est principalement matérialisé par la bourse accordée à l'auteur, à la différence du spectacle vivant, où prime le soutien technique, matériel, administratif, et logistique.¹⁸⁵

Dans cette question financière, l'élément déterminant dans une perspective typologique est la ligne de fracture entre les résidences payantes et les résidences avec allocation.

¹⁸⁵ *La scène*, n°13, juin 1999, "Dossier spécial résidences d'artistes"

5.4.5 Les composantes liées à l'accueil

accueil : lois de l'hospitalité, accès à un territoire, conditions matérielles
accompagnement
préparation en amont, suivi en aval
connaissance du travail de l'auteur
"négociation" et discussion sur le contenu de la résidence

"Un artiste est : impudique, insolent, susceptible, égocentrique, capricieux, geignard, insupportable, dépressif, mégalomane, cabotin, caractériel, ingrat, asocial, insatisfait, intolérant, etc. un artiste n'est : pas sage, pas raisonnable, pas diplomate, pas obéissant, pas conformiste, pas langue de bois, etc. un artiste n'est : pas toujours poli, pas toujours sobre, pas toujours propre, pas toujours gentil, pas toujours etc.

Un artiste n'en fait qu'à sa tête.

Un artiste est imprévisible.

Un artiste est, pour employer un vilain mot, ingérable [...]

Mais, mais, mais : l'artiste est aussi : généreux, sensible, reconnaissant, empathique, plein de délicatesse, etc."¹⁸⁶

L'accueil est l'une des dimensions mises en avant par tous les auteurs rencontrés sans exception, comme étant un principe majeur participant de la réussite d'une résidence. Albane Gellé, pour qui une résidence est avant tout *"un lieu où tu es chez toi"*, résume bien ce sentiment. La prise en compte du déracinement de l'écrivain, de son immersion sur un territoire qui lui est étranger, pour des actions qu'il ne pratique pas habituellement et un travail de création, est essentielle pour comprendre l'importance de ce principe.

Pour la littérature, à la différence du spectacle vivant, il n'y a pas d'accompagnement technique, pas de mise à disposition d'un plateau équipé, avec une équipe technique ou d'accompagnement logistique, artistique ou administratif. En dehors du logement, la dimension de l'accueil pour les résidences littéraires est essentiellement humaine : l'auteur est présent à la manière d'un invité, d'un hôte. C'est ce que dit Olivier Bernard : *"La résidence est avant tout une aventure humaine."*

Si l'absence de certaines dimensions liées aux spécificités du spectacle vivant s'explique aisément, l'absence de soutien, conseil ou regard artistique nous semble symptomatique d'un domaine artistique où, plus qu'ailleurs, l'artiste crée seul et ne s'en réfère – le cas échéant – qu'à ses pairs.

La plupart des résidences que nous avons étudiées proposent des conditions de confort matériel tout à fait acceptables et relativement semblables : studio ou T1, plus ou moins équipés en fonction des lieux. Toutes sans exception reconnaissent que l'accueil est un principe fondamental, quoi que chaque locuteur mette derrière ce terme.

Pour ce qui concerne les "exceptions", La Turmelière - qui offre pour le moment une seule chambre au 2ème étage du château – envisage, suite au bilan de la résidence de Sylvain Coher, pour la prochaine résidence d'aménager un espace différent, un appartement de 35m² attenant à une salle réservée à l'écriture, sur le modèle de la Maison Gueffier. Au monastère de Saorge, le résident est d'emblée informé des conditions d'accueil rudimentaires, liées à l'ancienne vocation du lieu : des cellules et des espaces communs tels un réfectoire, un fumoir ou une bibliothèque. Le Triangle et l'ARALD ne disposent pas de lieux d'accueil fixes et doivent trouver de nouveaux espaces pour chaque projet. Enfin, pour la Villa Médicis, les avis semblent partagés, et nous vous indiquons ici quelques lectures savoureuses sur le sujet : Hervé Guibert se livre dans *L'incognito* à une critique des plus virulentes *"J'avais laissé exprès quelques affaires dans la chambre de la passerelle. On dit la*

¹⁸⁶ B. Bretonnière, *Portrait de l'artiste*, op. cit.

passerelle comme on dit Sarcelles pour les pavillons : la zone."¹⁸⁷ Renaud Camus, dans son *Journal romain*¹⁸⁸ n'est pas moins sévère : "Il n'est pas possible de nous soumettre à des conditions de confort qui dégoûteraient des bidasses." Ces avis pour le moins tranchés ne sont cependant pas unanimes et nous nous garderons d'en tirer ici des conclusions trop hâtives.

La qualité de l'accueil ne tient pas au seul confort matériel, mais bien aussi à la présence de l'hôte, à l'accompagnement sur le territoire, à la convivialité, puisque le résident est - comme un grand nombre de porteurs de projets et d'auteurs s'accordent à le dire - un invité.

Nous constatons d'une manière générale que l'hôte tend à laisser une plus grande indépendance à l'auteur dans le cas des "résidences de création", où il se contente généralement d'une présence discrète, d'une disponibilité en cas de besoin, et parfois d'offrir à l'auteur quelques clés d'entrée sur le territoire, quelques occasions de rencontres avec les artistes ou les réseaux locaux. L'auteur invité est libre et indépendant.

L'accompagnement est beaucoup plus important dans le cadre des résidences développant un projet culturel. La présence de l'hôte aux côtés du résident est beaucoup plus grande, au point que s'établit parfois une vraie complicité, voire une amitié entre les personnes. Ceci engendre bien souvent un attachement des auteurs aux lieux de résidence, qui perdure bien après le temps de présence et contribue ainsi à développer des réseaux. A la Maison Gueffier, il y a une "vie de la maison", autour de repas, de cafés, car "la résidence ne peut pas consister à mettre un écrivain dans un coin et à le laisser se débrouiller avec juste quelques rencontres."¹⁸⁹ Cette attention portée à l'accueil, aux échanges a contribué - avec certaines affinités artistiques - à générer autour de la Maison Gueffier et de son équipe un réseau d'écrivains qui reviennent ensuite pour des projets plus ponctuels.

Cette présence est d'une certaine manière, dans le cas de ces résidences, contrainte par la nature du projet : les interventions, ateliers ou lectures-rencontres organisées sur le territoire requièrent une présence de l'organisateur. Une des composantes de l'accueil est en effet l'accès de l'invité au territoire. Ceci n'est malheureusement pas toujours le cas comme l'attestent les auteurs rencontrés, mais également Donatella Saulnier, ou Philippe Babo.¹⁹⁰

A Rochefort, Damien Billy accompagne les écrivains lors des différents ateliers et rencontres, leur fait découvrir la région, rencontrer les habitants ou les écrivains résidant dans la région. Patrick Cutté insiste lui aussi sur cet accompagnement de l'écrivain, qui est une manière d'invité.

Une résidence requière de ce point de vue une bonne connaissance du territoire et de l'auteur, de la part des organisateurs, ainsi qu'un travail de préparation en amont et un suivi de "l'après résidence." Gil Jouanard résume bien ces enjeux en disant que, pour lui "Le secret d'une résidence est d'avoir une structure sur place qui prenne en charge à peu près tout : l'accueil, les rencontres et la découverte du territoire. Mais ça doit être toujours en relation avec l'écriture de l'auteur, ce qui suppose de le connaître et de connaître son travail." Enfin, les conditions d'accueil doivent être connues de l'auteur, discutées, négociées et respectées de part et d'autre, car le bon déroulement du point de vue de l'accueil nécessite également de la part de l'invité de se comporter comme tel.

La dichotomie que nous observons est induite par la nature même du projet des résidences, nous avons là un nouvel enchaînement logique entre les composantes.

¹⁸⁷ *L'incognito*, Gallimard, 1999, p.25

¹⁸⁸ P. O. L., 1987

¹⁸⁹ entretien avec C. Barreau

¹⁹⁰ in entretiens

5.4.6 Les composantes liées à la rencontre

rencontres, échanges
interdisciplinarité
réseaux

Ces composantes, qui sont présentes dans tous les entretiens sans exception, sont très proches, voire indissociables de certaines composantes liées à la diffusion, à la transmission, à la formation, et l'accueil. Nous les avons cependant isolées en raison de l'importance accordée à cette dimension de la résidence.

Ce principe est peut-être la constante énoncée par les auteurs et les structures, ce que les écrivains, par delà le temps de création, viennent chercher en résidence, le "plus" par rapport aux bourses d'écriture, et ce que les structures mettent en avant et recherchent en accueillant des artistes en résidence.

Au terme de rencontre et très fréquemment associé celui d'échange. *"La notion d'échange est fondamentale dans un projet de résidence : l'auteur fait partager ses goûts littéraires, son travail de création [...]. Nous, nous lui offrons un territoire, un lieu, des rencontres..."*, dit Olivier Bernard.

Ce principe prend - dans la pratique - des sens très différents, et varie en fonction des projets et des interlocuteurs. Les lieux de résidence qui accueillent plusieurs résidents à la fois, dans une ou plusieurs disciplines sont des lieux privilégiés, qui révèlent une part de mythe, comme la Villa Médicis, ou qui sont cités comme modèles, comme la Chartreuse.

L'interdisciplinarité participe de la formation de l'écrivain, ouvre son univers, et la rencontre avec des artistes d'autres disciplines est un phénomène marquant et recherché par les auteurs. Michèle Métail, en résidence au château de Bettina Von Arnim dans le Brandebourg, se souvient d'une grande émulation, de rencontres et de croisements entre les arts.¹⁹¹

Parmi les projets étudiés, seuls la Chartreuse, Saorge et la Villa Médicis accueillent plusieurs résidents en même temps. La résidence qui s'en rapproche le plus est la Maison Gueffier qui, bien que n'accueillant qu'un seul écrivain à la fois, est maintes fois citée pour cette richesse des rencontres avec les artistes, les auteurs et l'équipe qui port le projet. Au Manège, où passent et séjournent de nombreux artistes, réside également un "chorégraphe associé", ce qui permet cette émulation artistique, renforcée par le réseau d'auteurs qui s'est peu à peu créé autour de la Maison Gueffier. Cet échange artistique permanent est un axe fort du projet de Cathie Barreau, qui a d'emblée posé cette dimension de la rencontre comme un pilier de la résidence : *"La résidence a été un besoin tout d'un coup de se nourrir de littérature contemporaine et donc de rencontrer les écrivains et de permettre aux gens de les rencontrer."* Le Triangle, dont les trois domaines artistiques sont la danse, les arts plastiques et la poésie, est également un lieu propice aux échanges interdisciplinaires. Ainsi, Lucien Suel a, lors de sa résidence, rencontré Dominique Jégou - chorégraphe associé au Triangle – qui l'a ensuite invité à intervenir dans son spectacle *Le cabinet forain*.

Dans certaines résidences, la plupart des rencontres ont lieu avec les populations : à Rochefort sur Loire les auteurs rencontrent les habitants de la région, le public, les scolaires, dans le cadre du projet culturel¹⁹², ce qui est également le cas à Pandora, mais surtout à la Turmelière, à la FOL 22 et au Triangle, où la commande de texte en lien avec le territoire renforce encore ces rencontres.

Le point de vue des auteurs rencontrés est parfois légèrement différent de celui des structures : alors que celles-ci mettent l'accent sur la rencontre avec les populations, ces

¹⁹¹ M. Métail, table ronde sur les résidences d'écrivains, Salon du Livre 2004

¹⁹² Même si les auteurs sont aussi mis en contact avec Maison de la Poésie de Nantes et l'association le "Chant des Mots" à Angers.

derniers recherchent dans la résidence la rencontre avec les artistes d'un territoire, les réseaux. Il peut ainsi arriver que certaines structures se méprennent (involontairement et de bonne foi) sur les attentes de l'auteur en matière de rencontres. Ainsi, pour Olivier Bernard, *"l'animation d'ateliers peut nourrir [l']écriture personnelle [de l'auteur]. Nous, nous lui offrons un territoire, un lieu, des rencontres... [...] les échanges et rencontres nourrissent le travail de l'artiste accueilli."* Sylvain Coher, pour sa part, s'il ne refuse pas ces rencontres avec le public, constate qu'elles lui prennent énormément d'énergie - ce qui peut être un obstacle au travail de création – et se dit plus stimulé par les rencontres et les échanges avec les artistes. Ceci rend d'autant plus importantes les discussions préparatoires entre l'auteur accueilli et la structure, afin de clarifier les objectifs et les attentes respectives.

La rencontre avec les populations, le public peut cependant être recherché par l'écrivain, comme un axe central de son travail de création. Ainsi pour Thierry Renard, la rencontre avec des publics différents est très intéressante : *"Les ateliers d'écriture me donnent de la grâce, un nouvel élan."*¹⁹³, François Bon, que ce soit ou non dans le cadre d'une résidence, fait de cette rencontre avec le "réel", les populations le cœur de son interrogation littéraire : *"[...] je me charge volontairement de porter dans l'ordre public une parole sinon tue, du moins reléguée [...] là où je m'interroge sur le monde, là où je m'explique avec moi-même, je suis insuffisant. Je ne me suffis pas, dans les signes du monde, qui se révèlent de nature différente selon la nature de sujet qu'on développe avec eux [...] je peux décrire par cœur un parking souterrain, sur la base de mon expérience. Je n'atteindrai jamais la même vision géométrique que celui qui peut en dire : au quatrième sous-sol il y a le renforcement où je dors. Le mot "renforcement" m'aurait été inaccessible, et encore plus inaccessible le moment où vient "je" dans la phrase. C'est ce qui m'a lentement poussé, depuis six ans, à aller à la rencontre de ces nominations, qui n'existent pas antérieurement à la relation qui fait qu'on les produit, textes qui évidemment supposent un auteur, mais l'auteur même n'existe pas comme tel avant le texte qui surgit dans l'interrogation que je provoque par cette situation d'atelier d'écriture. [...] mon travail n'est pas de les représenter, ou de porter au jour leur parole, il est d'explorer en quoi eux, et ces paroles, m'agrandissent, et déplacent mes repères de signe. [...] Faire se révéler le réel suppose un acte volontaire de provocation au surgissement des signes et des paroles [...]."*¹⁹⁴

Dominique Sigaud a, quant à elle, bâti un projet d'écriture autour de la rencontre des habitants d'un immeuble de la place Le Morillon à Montreuil (*"Cet immeuble était pour moi l'enjeu le plus important de cette résidence"*¹⁹⁵), et Albane Gellé a écrit *Quelques*, à partir d'échanges et de rencontres avec les habitants d'un immeuble du Blosne à Rennes. Jean Pierre Ostende envisage, lui, ces rencontres comme une forme de "training" pour son travail de création.

Les autres résidences (le cipM, l'ARALD, la MEET) proposent aux écrivains des occasions de rencontres avec les auteurs, les éditeurs locaux ou de passage pour une lecture. Emmanuel Ponsart, Philippe Camand, ou Patrick Deville, proposent aux auteurs accueillis de rencontrer des écrivains et artistes de la région, leur facilitent ces rencontres (de façon plus ou moins formelle) avec les personnes ou les réseaux, par des invitations aux lectures, à des repas etc.

Pour Philippe Camand, *"la priorité est de donner l'occasion à l'écrivain d'écrire et de lui offrir quelques rencontres."* Il insiste également sur la richesse des rencontres interdisciplinaires : la résidence permet ainsi des contacts avec les réseaux et artistes, et une mise en œuvre du couple formation / transmission. En effet, la présence d'un auteur étranger à la région, au contact des artistes "locaux", des publics, permet une transmission, un apport vers le territoire et participe de la formation de l'auteur.

¹⁹³ "La poésie est (bien) vivante et nous ne sommes pas (encore) morts", in *op. cit.*, p. 78

¹⁹⁴ "Entretien avec François Bon", *Scherzo* n°7, printemps 1999

¹⁹⁵ entretien avec D. Sigaud, réalisé par Patrick Cahuzac et Garance Jousset, <http://www.inventaire-invention.com/>

Elle permet aussi une socialisation de l'artiste, lui donne l'occasion de "*sortir de l'isolement, d'être en contact avec le monde*", comme le dit Jean Pascal Dubost, pour qui une résidence est fondée avant tout sur des rencontres humaines. Ce fut l'une des préoccupations principales de Gil Jouanard, lorsqu'il créa la résidence de la Chartreuse au début des années 80 : "*rompre l'isolement de l'auteur, en lui permettant de rencontrer des artistes d'autres disciplines, en coopérant avec le CIRCA.*" Cela donne la possibilité à l'écrivain de se décentrer, de se "*déconnecter de lui-même*" - pour reprendre l'expression de Gil Jouanard - et d'entrer en contact avec autrui. Jean Pierre Ostende abonde dans ce sens, jusqu'à définir la résidence comme une "*rencontre avec...*" Il est vrai, comme le remarque Nathalie Heinich, que "*la solitude de l'écrivain est un motif constant chez les intéressés*"¹⁹⁶, et que les risques de désocialisation sont forts et inhérents à cette activité de création. Le "régime de singularité" auquel cela se rattache valorise également une proximité sémantique intéressante entre "être seul" et "être le seul" : singularité et singularisation, qui conduit parfois à une auto-exclusion.

Pour ce qui est de la rencontre avec les habitants de la cité, ces résidences laissent le résident libre. Ainsi Xavier Person, qui lui aussi met l'accent sur le réseau d'auteurs qui s'est développé autour d'"Ecrivains en Seine Saint Denis", laisse les écrivains accueillis totalement libres de leur rencontre avec les habitants, en fonction de leur désir.

Pour les structures qui développent un double projet, la rencontre est donc très fortement liée à deux autres composantes : la formation et la transmission.

Nathalie Heinich¹⁹⁷ note que la rencontre avec les lecteurs est prise dans une ambivalence fondamentale : entre le désir de s'adresser à quelqu'un et le caractère souvent décevant de cette rencontre. De même, le rapport entre l'auteur et ses pairs, ou le "milieu" littéraire est teinté d'ambivalence : entre désir de reconnaissance et désir de singularisation. L'impératif de singularité porte à privilégier la solitude ou de rares relations avec quelques pairs, et l'impératif de communauté pousse à la relation à autrui, à la fréquentation des milieux littéraires.

Cette ambivalence recoupe une tension dialectique, que nous mentionnions ci avant, entre l'accueil et la rencontre : du désir d'isolement (retrait du monde) à la recherche d'échanges et de contacts.

5.4.7 Les composantes liées à la transmission

projet culturel

retours par rapport aux populations: médiation, actions culturelles, développement culturel, formations, irrigation culturelle

Au fil de cette analyse, nous n'avons cessé de recroiser une ligne de fracture qui semble rejoindre la dichotomie entre ce qui est couramment catégorisé comme "résidences de création" et "résidences d'animation." Les composantes liées à la transmission sont sans doute les plus actives par rapport à cette dichotomie, et semblent de prime abord venir la corroborer. L'observation des différences entre les projets d'un même "type" nous conduira à la nuancer : elles dessinent non pas une ligne de rupture nette mais des co-présences, des récurrences et enchaînements logiques.

Nous pouvons observer 3 "types" de résidences de ce point de vue : d'une part des résidences qui reposent essentiellement ou exclusivement sur un projet artistique, d'autre part des résidences fondées sur une prééminence du projet culturel, et enfin des résidences dont le projet est à la fois artistique et culturel.

¹⁹⁶ *Etre écrivain*, La Découverte, 2000, p. 125 sq.

¹⁹⁷ *ibid.*

Les premières se nomment cipM, Saorge, MEET, ARALD, Au Diable Vauvert, Villa Médicis, "Ecrire en Val de Marne", "Ecrivains en Seine saint Denis."

La plupart de ces résidences proposent ou imposent cependant a minima - comme nous l'avons vu plus haut - à l'auteur de "*s'associer aux activités permanentes du lieu.*" Les cas limites, puisque nous postulons que chacun des principes énoncés est représenté par l'une au moins de ses composantes, sont "Ecrire en Val de Marne", l'ARALD, la MEET, et Saorge, qui ne demandent ni ne proposent à l'auteur aucune rencontre ou autre lecture publique, ne les mettant en œuvre que sur demande de l'auteur ou sur sollicitation extérieure. Nous touchons ici aux limites d'extension de notre champ conceptuel.

Ces résidences favorisent cependant les rencontres et échanges avec les acteurs culturels, éditeurs, libraires, écoles, afin de permettre aux auteurs qui le souhaitent de rencontrer des lecteurs, de toucher un nouveau public, etc.

A la MEET, Patrick Deville propose parfois, aux auteurs dont les ouvrages sont traduits en Français, des rencontres dans les librairies, même si "*l'objectif est que les écrivains viennent travailler pour eux, créer, sans qu'aucune autre contrainte ne leur soit imposée*". A l'ARALD, Philippe Camand considère la résidence comme un "*cadeau symbolique*", laisse l'auteur décider et prendre l'initiative d'éventuelles rencontres avec le public, et refuse les actions culturelles.

Seul le cipM impose à l'auteur une rencontre avec le public, une "*contrepartie obligatoire*"¹⁹⁸ quelle qu'en soit le contenu : lecture, rencontre, conférence ou autres. Emmanuel Ponsart refuse d'imposer toute autre forme d'intervention, car "*pour que la résidence se passe dans de bonnes conditions, il est important de ne pas obliger l'écrivain à une contrepartie de type animation, "travail social" etc.*" ; on ne peut demander "*aux auteurs d'être animateurs.*" "*L'auteur qui accepte un programme d'interventions trop chargé, devient rapidement un "animateur socioculturel"*"¹⁹⁹, dit Geneviève Charpentier.

L'argument récurrent, qui justifie ce refus des actions culturelles, ateliers d'écriture et autres actions de sensibilisation, est un refus d'instrumentaliser l'auteur (Philippe Camand, Gérard Brugière, Josiane Herry), de le faire sortir de son rôle, de le transformer en "animateur socioculturel" (Emmanuel Ponsart). "*Est-ce le rôle de l'auteur de faire le tour des écoles ?*", s'interroge Philippe Camand, "*Je pense que non.*" Pour Xavier Person, "*le but n'est pas de faire de l'auteur un acteur culturel de la ville.*"

Quel est le "rôle" d'un auteur ? L'écrivain a-t-il un "rôle" assigné ? Rien n'est moins sûr...

Il nous faut être extrêmement prudents avec cette question de "rôle". Une telle notion sous-tend en effet, comme le dit Nathalie Heinich, une duplication entre, d'un côté "*l'authenticité d'un individu tel qu'en lui-même*", et de l'autre "*la facticité d'une attitude imposée par et pour le monde.*"²⁰⁰ La complexité et la sensibilité de ce sujet s'expliquent par la difficulté pour l'écrivain à se bâtir une identité, une "*cohérence de soi.*"²⁰¹

Est-ce que le fait de rencontrer les habitants d'une ville, d'une région, les enfants d'une école pour parler de son travail de création, faire découvrir la littérature par le biais de lectures ou d'ateliers d'écriture est pour l'auteur se "transformer" en animateur, travailleur social, enseignant suppléant, comme nous l'avons entendu au cours des différents entretiens ?

Qu'un auteur le refuse, pour des raisons qui lui sont propres, cela se doit comprendre et respecter, mais ici le problème est plus aigu. Il nous faut noter que, parmi les personnes rencontrées, ce ne sont pas les auteurs qui rejettent cet aspect de la résidence sous le terme aussi vague que dédaigneux "d'animation" ou de "socioculturel", mais les porteurs de projets. Cela nous conduit à poser un double questionnement : "Sur quelle représentation de

¹⁹⁸ voir Annexe 3

¹⁹⁹ G. Charpentier, *L'accueil en résidence d'auteurs dramatiques*, op. cit., p.56

²⁰⁰ N. Heinich, "Façons d'être écrivain", op. cit., p. 520

²⁰¹ voir sur ce point N. Heinich, *Etre écrivain*, op. cit.

l'écrivain cela s'appuie-t-il ?" et "Quelle conception peuvent-ils avoir de l'action culturelle, de la sensibilisation, du développement culturel, rejetés pêle-mêle sous le vocable d'animation?" De plus, le choix se limite-t-il à cette seule opposition résumée par Josiane Herry : *"Faut-il instrumentaliser les auteurs (comme une résidence risque de le faire) ou continuer à faire que la création puisse être vivante, la soutenir ?"*

Dans ces figures du discours sur le rôle de l'écrivain apparaît la puissance des mythes, que nous analyserons ci après (5.5). Les mythes opérant ici sont la figure du créateur, qu'illustre la phrase de Patrick Deville *"Ce qui intéresse l'écrivain c'est d'avoir du temps et des financements pour la création"*, et le mythe de l'animation. Cela rejoint aussi ce qu'Eric Fourreau situe dans la continuité d'un clivage opéré par André Malraux entre excellence artistique et animation culturelle, et qui trouve son apogée dans les années 80, par *"le coup de grâce porté [...] par les "tenants de l'art pour l'art" aux "impurs du socioculturel."*²⁰² Il oppose à cette dichotomie la notion de double pertinence sur laquelle nous reviendrons (5.6.5).

La transmission existe donc *a minima* - à moins que l'auteur ne s'y refuse obstinément - mais prend une forme qui se confond parfois avec la diffusion. La présence d'un auteur sur un territoire pour un temps donné ne peut pas ne pas générer quelque composante liée à la transmission : à moins que l'écrivain ne vive cloîtré, sa présence a nécessairement une incidence sur le territoire, que ce soit vers les auteurs, vers les réseaux artistiques locaux, ou par le biais d'une publication ultérieure qui ne manquera d'avoir une incidence sur le territoire. Le principe est donc bien présent, mais à un faible degré d'intensité : nous touchons ici à une limite conceptuelle.

La référence historique, le modèle revendiqué et le mythe qui gouverne ce premier type est la Villa Médicis, corrélée au mythe de la figure de l'auteur.

A contrario, un certain nombre de résidences, aux marges de notre champ d'étude, reposent sur le seul projet culturel (pour ne pas dire socioculturel) ou sur sa nette prééminence. Cela concerne plutôt des résidences temporaires, "d'animation", comme l'explique Donatella Saulnier, à qui parviennent un grand nombre des demandes émanant de ces structures, communes, ou autres médiathèques.

"Dans ces "résidences d'animation", souvent organisées dans des lieux non pérennes, l'action culturelle, l'animation est ce qui vient d'abord. Ensuite on se dit " Il faudrait laisser un peu de temps à l'auteur pour sa création personnelle." Ce qui se passe c'est qu'on veut d'abord faire de l'action de terrain. "Il y a six classes, une maison de retraite, cinq ateliers d'écriture..." et ensuite, on se pose - éventuellement - la question du temps pour l'auteur." Cela concerne 99% des demandes qui arrivent à la Maison des Ecrivains : "Je cherche un auteur qui puisse animer un atelier d'écriture avec des détenus hommes..." "Si je propose un nom d'auteur, la question qui suit est : "Est-ce qu'il l'a déjà fait ?", et non pas "Qu'est-ce qu'il a écrit ?" Ce que les structures cherchent ce sont des auteurs-animateurs d'ateliers d'écriture. Ils sont sollicités en tant qu'écrivains et non en tant qu'auteurs de leur œuvre. C'est la dérive à laquelle on assiste."

Jean Pascal Dubost reprend cette idée de dérive : *"Ce qui me dérange c'est le caractère utilitaire de certaines résidences. Les actions de type animation deviennent une manière de rentabiliser quand on joue sur la quantité : il faut en mettre le maximum."* Gil Jouanard date cette évolution : *"[...] depuis le début des années 90, on a vu apparaître une forme perverse de résidence : "Tu viens et tu es taillable et corvéable à merci."*

Cela peut pour partie s'expliquer par ce que Donatella Saulnier nomme un *"automatisme pragmatique"*, une nécessité de rendre l'action visible pour les partenaires institutionnels et financiers, une manière de retour sur investissement (qui existe déjà dans la commande

²⁰² Eric Fourreau, *op. cit.*

royale et princière). Cette première explication trouve son complément dans le rapport au mythe et au modèle de l'animation - issu de l'éducation populaire - qui réapparaît dans les années 70, en lien avec la notion de développement culturel et le paradigme territorial. Ces "résidences" nous permettent également de comprendre la position des tenants de la "création" et de la liberté de l'auteur, qui prennent appui sur un refus de ces cas extrêmes, regroupés sous le vocable de "résidences d'animation".

La transmission est donc, dans ce second type, le principe dominant et la finalité. Ses composantes ont un degré d'intensité qui met en péril la qualité du projet, c'est pourquoi nous pensons, comme nous le disions ci avant, qu'il semble préjudiciable pour le concept de résidence de les maintenir sous son extension.

La transmission est présente dans le troisième type de résidences : formalisée, et la plupart du temps contractualisée dans le cadre d'un projet culturel²⁰³ (déposé auprès des partenaires financiers, du CNL ou rédigé dans la convention passée avec l'écrivain), elle est complémentaire du projet artistique. Nous avons évoqué ci-dessus (composantes temporelles) ces résidences, et montré que la plupart s'articulent autour de ce double projet, réservant environ 60% du temps pour la création et 40% du temps pour les actions culturelles, de sensibilisation ou de développement culturel.

A Rochefort sur Loire, à Liré, à La Maison Gueffier, ou à la FOL 22, ces actions sont définies dans le contrat ou la convention signée par l'auteur²⁰⁴. Au Triangle et à Pandora, elles sont négociées oralement, mais non contractualisées.²⁰⁵

Quelle est la nature des ces actions culturelles ? Principalement des lectures – rencontres ou des ateliers d'écritures dans les écoles, les maisons de quartier, les usines et cafés, les centres sociaux, les prisons, les collectifs d'habitants, les centres pénitentiaires ou maisons d'arrêt etc. - mais aussi des stages, des classe à PAC, des projets plus pérennes - c'est-à-dire un travail de médiation autour de la littérature contemporaine auprès des populations, des "non publics." Ce principe de transmission comprend aussi des lectures dans des lieux dédiés à la littérature : les médiathèques, les maisons de la poésie ou autres associations littéraires ; au sein des structures elles-mêmes - en direction d'un "public" - comme au Triangle lors des Dîners Poétiques, ou à Rochefort pendant le Marché de la poésie. Ce bref panorama des différentes actions rendues possibles par la présence d'un auteur "en création" sur un territoire, pendant un temps plus ou moins long, donne la mesure de ce qu'il est possible de mettre en œuvre en termes d'actions culturelles, de développement culturel d'un territoire, en direction de ses habitants, du public ou du "non public" de la littérature.

La plupart du temps, le nombre, le contenu des interventions est négocié préalablement avec l'artiste, en fonction de ses compétences et désirs. A la Maison Gueffier, il est *"dosé en fonction des auteurs, mais pas au tout début de la résidence, mais après avoir vu le rythme de l'auteur, avoir fait plus ample connaissance avec lui et avec son fonctionnement"*²⁰⁶, à Pandora et au Triangle des échanges avec l'écrivain permettent de se mettre d'accord en amont sur un "cahier des charges."

Pour ce qui concerne les actions culturelles, elles varient en nombre et en contenu en fonction des lieux et de leur projet. Les dominantes sont : les ateliers d'écriture (Maison Gueffier, Rochefort, la Turmelière, Pandora), les actions en direction des bibliothèques (Ecrivains en Seine Saint Denis, la Turmelière, Rochefort), les rencontres avec les publics scolaires (Pandora, la Turmelière, le Triangle), les lectures / rencontres dans usines, cafés, maisons de quartier etc. (la Turmelière, le Triangle).

²⁰³ Annexes 6 et 8

²⁰⁴ Annexes 4, 5 et 7

²⁰⁵ Dans ces deux lieux, une convention est actuellement en cours d'élaboration pour les prochaines résidences.

²⁰⁶ entretien avec C. Barreau

Les objectifs varient en fonction des structures : à Pandora, à la Maison Gueffier, il s'agit de permettre la rencontre entre un écrivain et le public (et à Pandora corrélativement, d'intégrer l'auteur dans la vie de la cité) ; à Liré, d'échanger avec les habitants, *"ce qui correspond à nos missions : être médiateurs entre les artistes, assurer une médiation culturelle. Nous sommes une association d'éducation populaire"*²⁰⁷, mais aussi de faire un travail de développement culturel avec le réseau des bibliothèques, d'impliquer les habitants d'un territoire dans un projet artistique et culturel, et de démythifier l'image de l'auteur ; à Rochefort, de faire connaître, de diffuser la poésie contemporaine par la présence de l'auteur, *"sensibiliser le public local (milieu rural) à la poésie contemporaine", "faciliter la rencontre entre un pays et un écrivain, entre des lecteurs et une œuvre", et "favoriser la diffusion de l'expression poétique auprès des publics divers."*²⁰⁸ Pour la FOL 22, il s'agit de permettre aux populations de côtoyer un acte de création, un auteur qui *"vit comme tout le monde"*, et de favoriser le développement culturel d'un territoire.

Les grands axes sont donc la rencontre avec l'auteur et le travail de création, et la diffusion de la littérature auprès des populations.

La notion de contrepartie aux financements accordée à l'écrivain est présente dans certains discours. Patrick Cutté l'évoque, ou bien encore Gil Jouanard qui, dans la mise en œuvre du projet de la Chartreuse au début des années 80, a *"souhaité en contrepartie que les écrivains se mêlent à la vie du centre de la façon dont ils le voulaient, qui leur correspondait : soit en écrivant quelque chose, soit en intervenant dans les écoles, les prisons ou en proposant des lectures."*

Dans ce troisième type de résidences, des différences qualitatives apparaissent, liées à l'orientation, aux objectifs des structures. A la FOL 22 et à la Turmelière, la question des publics est première, et le projet culturel domine. A Pandora, à Rochefort, à la Maison Louis Guilloux et au Triangle, projet culturel et projet artistique s'équilibrent. Enfin, à la Maison Gueffier, le projet artistique est prééminent : l'interrogation porte avant tout sur la question de l'auteur, de la création littéraire.

La réflexion sur le projet culturel, pour certaines de ces structures, est fortement marquée par le modèle et le mythe de l'animation, de l'éducation populaire, et du paradigme territorial. D'autres comme la Maison Gueffier s'inspirent d'autres modèles ou sont guidés par d'autres mythes, plus proches de ceux qui guident les résidences "de création". Ceci nous permet de comprendre les différences de degrés mais aussi de sens entre les différents projets.

Le CNL a également eu une influence incontestable sur ce type de résidences. C'est lui qui, au début des années 80, instaure à la Chartreuse sous la houlette de Gil Jouanard cette notion de projet : *"Les bourses pour les écrivains en «résidence» sont destinées à encourager les auteurs désireux de poursuivre leur oeuvre personnelle "in situ" dans le cadre d'un projet global d'animation littéraire élaboré en concertation avec une structure d'accueil."*²⁰⁹ L'auteur doit prendre contact avec la structure et lui proposer ses projets personnels ou sa participation au projet de cette structure. Nous trouvons donc d'emblée la notion de double projet artistique et culturel.

Cette question de la transmission, des actions culturelles, et animations littéraires (ateliers d'écritures, rencontres...) - refusée par certains - est en revanche pleinement revendiquée par de nombreux écrivains, tels François Bon, ou Leslie Kaplan.

Cette dernière a été amenée à conduire de nombreux ateliers dans des quartiers dits "en difficulté", a travaillé avec des femmes en alphabétisation dans des maisons d'arrêt, avec des bibliothécaires, des enseignants... Elle s'explique remarquablement sur ce point dans

²⁰⁷ entretien avec O. Bernard

²⁰⁸ in Projet de résidence de Rochefort, 2003 (Annexe 6)

²⁰⁹ <http://www.centrenationaldulivre.fr/aides/aide.htm> ; par ailleurs, pour le CNL le tiers temps "d'animation" permet aussi à l'écrivain de sortir de son isolement.

*Les outils.*²¹⁰ Elle constate qu'il peut sembler paradoxal qu'à des écrivains on demande d'écrire dans la cité. En effet, le travail d'écriture est un travail solitaire, alors en quoi ce travail peut-il être sollicité par rapport à la question du lien social ?

Elle se réfère, pour s'en expliquer, à Hannah Arendt qui, dans *Les origines du totalitarisme*²¹¹, dit ceci : "Ce qui, dans le monde non totalitaire, prépare les hommes à la domination totalitaire, c'est le fait que la désolation, qui jadis constituait une expérience limite, subie dans certaines conditions sociales marginales, telles que la vieillesse, est devenue l'expérience quotidienne de masses toujours croissantes de notre siècle."

Pour Hannah Arendt, c'est la société industrielle de masse qui produit cette désolation, et dans la désolation ce qui est attaqué, outre le lien social, c'est aussi le lien avec le langage, la "confiance dans les mots, dans la parole de l'autre."²¹² Pour que soit reconstruit le tissu social, doit être reprise en considération la question du langage, qui en premier lieu permet le je, le sujet de l'énonciation. Pour Leslie Kaplan, faire de la littérature, en parler, l'enseigner est aussi participer de cela. La littérature est un moyen de maintenir, rétablir du lien social, et les écrivains qui se soucient de ces questions (ce qui ne signifie pas que tous doivent le faire), peuvent trouver un sens dans ces expériences qui "sont aussi la réaffirmation de ce qui fonde leur travail à eux, écrivains."²¹³

François Bon, qui anime depuis plusieurs années des ateliers d'écriture, à l'IUFM, dans les prisons, dans des "quartiers sensibles" etc., revendique lui aussi, nous l'avons vu ci avant, une implication de l'écrivain dans le "réel", comme l'attestent nombre de ses ouvrages, dont *Prison*²¹⁴ (écrit après qu'il eût animé un atelier d'écriture à la prison de Gradignan à Bordeaux) ou bien encore le récent *Daewoo*.²¹⁵

Un certain nombre de conditions sont indispensables au bon déroulement de ces résidences qui reposent sur un double projet : réserver du temps à l'auteur pour son travail de création, et conserver un équilibre entre la création artistique et les actions culturelles, car les ateliers et rencontres sont "épuisantes, demandent du temps et de l'énergie", dit Erwann Rougé (qui les apprécie par ailleurs). Il importe également de réaffirmer l'objectif premier de soutien à la création, et d'organiser les conditions favorables à la "rencontre entre le projet de l'institution qui organise et le projet artistique de l'auteur."²¹⁶

A ces conditions qui, même si elles peuvent faire l'objet d'un accord écrit, restent difficilement contractualisables et reposent sur un dialogue constant des deux parties, la résidence d'écrivain permet de mettre en œuvre, par la présence de l'artiste et du processus de création sur un territoire, de nouveaux dispositifs de mise en relation de la littérature et des populations. Ce sont ces dispositifs, émancipés de la présence incontournable des équipements culturels dans le rapport aux œuvres, qui permettent de reposer différemment les questions de démocratie et démocratisation culturelles, et de développement du territoire. La question de l'irrigation culturelle remplace la thématique de l'équipement, et génère de nouvelles formes d'action culturelle.

Il nous semble donc que la transmission ne peut ni ne doit être la finalité de la résidence d'artiste - qui doit rester la création - mais doit être un complément nécessaire à la création artistique. Le risque est que la résidence ait pour unique objectif de gagner de nouveaux publics, ou de valoriser l'image d'une structure, d'une ville. Le projet doit donc se bâtir avec l'auteur invité.

²¹⁰ P. O. L. 2003, p. 243 sq., "Du lien social"

²¹¹ Gallimard Quarto, 2002

²¹² L. Kaplan, *op. cit.*, p. 245

²¹³ *idem*, p. 247

²¹⁴ Verdier, 1997

²¹⁵ Fayard, 2004

²¹⁶ entretien avec G. Brugière

Transmettre, irriguer et rayonner sont intimement liés, et renvoient historiquement à la fonction d'ambassadeur, à la question du rayonnement symbolique et géographique (par exemple de la culture française, pour la Villa Médicis au 18^{ème} siècle), et à l'apport de connaissances et de savoirs vers un territoire (ateliers d'écriture, textes écrits en résidence, lien avec les auteurs locaux, etc.). La transmission est également intimement liée à la question de la mémoire.

5.4.8 Les composantes liées à la formation

confrontations, et discussions
apport de connaissances, d'informations
découverte d'un territoire, d'autres domaines artistiques etc.

La formation entretient des rapports dynamiques avec d'autres composantes et principes, tels le territoire, la rencontre et l'échange, la transmission, et l'accueil. Ces tensions varient en fonction des projets et des interlocuteurs (les auteurs envisagent la formation en lien plus étroit avec la rencontre artistique, alors que certains acteurs culturels la pensent en lien avec la question de l'immersion territoriale (voir supra, 5.4.6), d'où l'importance de comprendre "d'où chacun parle"), et créent la spécificité de chaque projet ou discours.

Le couple formation / transmission présente une tension dialectique plus spécifique : la présence d'un artiste sur un territoire irrigue ce territoire et contribue à la formation de l'artiste, par la découverte de ce territoire, les échanges et rencontres avec les populations et les artistes. Déplacement et formation / transmission sont historiquement liés, et cette tradition circulatoire trouve ses paradigmes dans le Tour de France des compagnons et le Voyage d'Italie.

Ce principe et ses composantes sont très peu présents dans les propos des opérateurs culturels ou des artistes, dans les dossiers de projets, et de plus très difficilement mesurables. Peut-être est-ce dû à leur lien ténu avec les autres principes, à une manière d'implicite du discours, ou bien encore sont-ils subordonnés au travail même de l'écriture ?

A la différence du spectacle vivant, l'attente par les artistes de retours critiques, de conseils artistiques, est assez peu présente dans le domaine littéraire. Cette composante se joue sans doute dans le rapport des écrivains à leurs pairs, moins présent dans les résidences.

Ils nous semblent cependant importants, et le projet de Cathie Barreau corrobore notre analyse. Il s'agit pour elle de créer autour de la Maison Gueffier et des auteurs résidents (ou intervenant plus ponctuellement), un "*laboratoire de réflexion informelle*", un dialogue permanent autour de la littérature contemporaine, de la création littéraire, dont l'importance autant que la pertinence sont reconnues par les écrivains. Albane Gellé et Sylvain Coher le décrivent comme une expérience stimulante, où la réflexion est enrichie par le lieu, le contexte et la confrontation aux artistes et à la population. Au cipM, la présence d'une bibliothèque de poésie exceptionnelle, riche de plus de 40 000 ouvrages, participe pleinement de ce principe.

Pour certains auteurs, la formation est en adéquation avec le projet culturel des structures, puisque ceux-ci recherchent dans la résidence une confrontation au réel, tels François Bon, Leslie Kaplan ou Jean Pierre Ostende dont, nous l'avons vu, les rencontres publiques nourrissent le travail...

Les ateliers d'écriture illustrent pour nombre d'écrivains ce couple formation / transmission.

La commande peut également être une source d'information importante pour l'auteur. Ainsi Sylvain Coher, en résidence à Liré, dit "*avoir eu accès à une quantité et une richesse de documents*" comme il n'en avait jamais eu pour l'écriture d'un roman. Nicolas Tardy, dans un document préparatoire à sa résidence au Triangle à Rennes, associée d'une "commande de texte", exprime ce que cette commande et cette résidence peuvent apporter à l'écrivain, à condition que cela s'inscrive dans son projet artistique : "*Cette résidence me propose le*

Blosne, Rennes, comme nouveau réservoir à prélèvements. Des lieux à découvrir, à retranscrire, non encore usés par mon regard [...]. Des atmosphères à décrypter, des fragments de textes à y prélever, à accumuler. Des journaux locaux à épilucher (ce qui m'intéresse dans cette approche c'est l'idée que notre appréhension du monde se fait essentiellement à travers un filtrage médiatique). Puis tout assembler, découper, remonter. Parfois faire rimer, croiser, répéter. De l'accumulation naîtra un réseau de narrations s'entrecoupant et permettant au lecteur de se créer sa propre fiction dans sa lecture-parcours (œuvre ouverte).

La durée de la résidence coïncide bien avec l'évolution de mon écriture ces dernières années : périodes de travail plus longues, car mes textes cumulent (en les fusionnant) différentes manières qui jusqu'alors cohabitaient de manière distinctes (détournement, pastiches, réflexions critiques, listes, notes d'observation...)."217

Autre apport important en termes de formation : l'interdisciplinarité. La richesse des résidences où il y a plusieurs auteurs ou artistes, des résidences organisées par des lieux culturels (Manège, le Triangle...), est fréquemment mise en avant par les artistes.

Le modèle de référence, à la fois dans son histoire et dans son présent, est la Villa Médicis, reconnue pour la richesse des échanges avec les artistes de toutes disciplines, et offrant la possibilité de (re)découvrir l'Italie. La recherche artistique, que nous avons située dans la création, mais qui participe aussi pleinement de la formation²¹⁸, y est fondamentale. L'objectif y est d'offrir la possibilité à des artistes de se perfectionner dans leur domaine, de "faire mûrir un projet personnel dans des conditions hors du commun, en côtoyant des représentants de toutes disciplines."²¹⁹

5.4.9 Les composantes liées à la diffusion

diffusion de l'œuvre

communication autour de l'œuvre

La diffusion, pour la littérature occupe dans la problématique résidentielle une place moins importante que pour le spectacle vivant, où ce principe est central.

Ce principe et ses composantes se confondent, dans nombre de projets - et tout particulièrement dans les résidences qui conjuguent projet culturel et projet artistique - avec les rencontres et actions culturelles. C'est le cas, par exemple, des lectures / rencontres avec des publics spécifiques. Sylvain Coher, lorsqu'il propose une lecture / rencontre dans une usine des Mauges, est à la fois dans une diffusion de son travail, dans une rencontre avec les habitants, et dans un projet d'action culturelle vers les populations du territoire. Les lectures qui se déroulent dans le cadre d'ateliers d'écriture, à la Maison Gueffier, en sont un autre exemple.

La diffusion peut prendre plusieurs formes : lectures de ses textes par l'auteur, communication autour de l'œuvre et du travail de l'artiste, mais aussi diffusion de ses ouvrages par la structure. Le préachat d'ouvrages à la Turmelière, et à Rochefort sur Loire, l'édition de *L'Instant T* au Triangle participent de cela. La résidence permet donc d'inventer des dispositifs de diffusion des œuvres : revues, livres, lectures, etc.

Plus le projet artistique prime sur le projet culturel, plus la diffusion est distincte des autres principes et importante par rapport à eux.

Pour les résidences dont le projet artistique est dominant ou exclusif, la diffusion prend une forme plus autonome : le cipM, Ecrivains en Seine Saint Denis, Ecrire en Val de Marne, ont un gros travail de diffusion. Le cipM, par exemple, développe un site internet, édite les

²¹⁷ mail préparatoire pour sa résidence au Triangle

²¹⁸ Ce qui nous montre une nouvelle fois que les composantes se déplacent, se superposent.

²¹⁹ entretien avec B. Racine, *La lettre du ministère de la culture et de la communication*, op. cit., p.9

Cahiers du Refuge et des cartes postales qui annoncent les lectures et autres manifestations du centre. Ecrire en Val de Marne édite réalise des affiches, édite une brochure (publiée à 5000 exemplaires), et préachète 1000 exemplaires de l'ouvrage pour le diffuser.

5.4.10 Conclusion

A partir de ces composantes, en fonction de leur degré d'intensité, voire du primat accordé à l'une ou l'autre d'entre elles, nous allons pouvoir élaborer une typologie des résidences, qui fera apparaître les filiations historiques et idéologiques. C'est l'étude des coprésences récurrentes (présence d'une variable s'accompagnant fréquemment de la présence d'une autre variable), des enchaînements logiques (liens de consécution, d'implication, etc.) qui nous permettra d'élaborer cette typologie, de dégager des univers sémantiques.

Nous allons pouvoir également observer comment "cela travaille" dans les discours et dans les présupposés. Certains discours d'évidence posés comme incontestables sont souvent fondés sur une base idéologique. Nous allons tenter de voir pourquoi, et quelles sont les idéologies sous-jacentes.

Nous postulons que la dichotomie résidences d'animation / résidences de création n'est pas suffisamment précise, car elle ne permet pas de rendre compte d'une réalité beaucoup plus complexe.

Avant de présenter cette typologie, et afin d'être en mesure d'en comprendre les mécanismes, il nous reste à étudier les mythes, fondement idéologiques des discours sur la résidence.

5.5 Les mythes

"Mythe n. m.

Initialement récit fabuleux, souvent d'origine populaire et porté par une tradition orale, confrontant des héros humains aux divinités ou aux forces de la nature. Le mythe utilise assez fréquemment le registre épique.

La fonction à la fois symbolique et explicative des mythes a fait que le mot désigne aussi les grandes figures dans lesquelles une nation ou une société reconnaît ses valeurs fondamentales, ses questionnements, ou identifie les grands moments de son histoire.

Dans un sens péjoratif, un «mythe» est une construction de l'esprit qui ne repose sur rien de réel ou encore une vision déformée de la réalité."

Nous ne reprenons pas ici strictement cette définition, même si certains de ses composantes correspondent à l'usage (impensé) des mythes tel qu'on les retrouve dans les discours sur les résidences, et qui fonctionnent comme des évidences. En effet, il y a bien une référence à des "grandes figures", qui sont des reconstructions, voire des déformations de la réalité historique, non intentionnellement, à dessein, mais faute d'en avoir explicité la généalogie. Nous ne reprenons pas à notre compte la qualification de "péjoratif", car il ne s'agit pas ici de porter quelque jugement de valeur, mais de comprendre comment se fonde la typologie des résidences contemporaines.

Nous nous appuyerons plutôt sur l'acception bourdieusienne du mythe, telle qu'il la définit à propos de la globalisation : "*J'ai évoqué la "globalisation" : c'est un mythe au sens fort du terme, un discours puissant, une "idée force", une idée qui a de la force sociale, qui obtient la croyance.*"²²⁰

²²⁰ P. Bourdieu, *Le mythe de la « mondialisation » et l'État social européen.* Intervention à la Confédération générale des travailleurs grecs, (GSEE) à Athènes, en octobre 1996. In « Contre-feux », 1998

Les mythes qui fondent ou sous-tendent les différentes conceptions de la résidence d'écrivain aujourd'hui, sont donc historiquement et idéologiquement datés. Nous allons voir où et comment se sont "figés les mythes", identifier les moments historiques où des éléments structurels se généralisent comme des évidences et des paradigmes, se mythifient. Par exemple, pour ce qui concerne la Villa Médicis, tout le monde pense en avoir une idée précise, mais peu de personnes connaissent réellement son histoire, son fonctionnement aujourd'hui. C'est ce que nous avons retracé dans la généalogie : les conditions de production de ces mythes. Pour la Villa Médicis, quelque chose se fige à un moment donné, se fixe en mythe, et fonde les discours sur les résidences. C'est ce que nous allons nous employer à montrer ci-dessous.

Auparavant, notons que la Villa Médicis fonctionne aussi comme modèle pour la mise en œuvre opératoire de projets. Elle peut agir - comme les autres mythes - sous les deux aspects. Ainsi, elle fonctionne comme modèle pour la création du projet de résidence à la Chartreuse au début des années 80 (qui elle-même sera un modèle pour les résidences suivantes), ce qui suppose une connaissance précise de ses différentes composantes (et de leur agencement), qui sont "adaptées" à un nouveau contexte. Le mythe, quant à lui, agit de façon impensée dans le discours idéologique qui sous-tend les projets.

Les mythes qui habitent les discours sur les résidences d'écrivains sont, par ordre d'importance, la Villa Médicis, la figure de l'auteur, l'animation, le territoire et la commande. La Villa Médicis est, de loin, le mythe le plus actif (et le modèle de référence), car il condense à lui seul un grand nombre de composantes et de principes de nos résidences contemporaines, est ancré sur l'idée d'excellence, s'origine dans une période fondatrice de notre histoire, et s'articule avec le mythe de la figure de l'auteur. Ce second mythe est également très puissant. Il renvoie à la figure archétypale de l'artiste créateur isolé (dont Nathalie Heinich dans *La gloire de Van Gogh*²²¹, révèle les mécanismes, et à propos duquel elle développe le concept de "régime de singularité") et à la création comme acte théologique.

Le mythe de l'animation joue dans un double sens : il est au fondement d'un certain nombre de discours, ou est vivement rejeté par certains locuteurs. Il est étroitement lié au mythe du territoire qui connaît lui aussi ce double rapport. Enfin, la commande est également un mythe actif, qu'il soit revendiqué ou fortement décrié.

Certains acteurs culturels ou auteurs combinent les cinq dans leur perception ou conception de ce qu'est ou doit être une résidence, certains autres n'en conservent qu'un seul, en fonction "d'où chacun parle". De la combinaison de ces cinq mythes, et de leurs implications découlent les multiples formes de discours sur les résidences. Les entretiens que nous avons menés auprès des structures ou auteurs nous confirment l'existence "impensée" de ces mythes dans les discours et les perceptions.

5.5.1 La Villa Médicis

Ce mythe repose sur une perception "partielle" de ce que fut et est la Villa Médicis, perçue comme résidence de création, où rien n'est demandé à l'auteur "en contrepartie", mais où tout est mis à son service, au service de la création. L'auteur est un invité, à qui on offre du temps et une rémunération pour qu'il poursuive son travail de création. Temps et rémunération sont les 2 caractéristiques principales de ce premier "mythe".

²²¹ Minuit, 1991

La Villa Médicis est perçue comme un lieu d'excellence et de rayonnement de la France à l'étranger.

Ce mythe, très dense, renvoie également à un certain nombre d'autres notions : la question de l'ailleurs, du dépaysement, de la mobilité, de la formation et de la transmission, du rayonnement culturel par la présence de l'auteur sur un territoire et les rencontres avec d'autres créateurs, qui sont des notions corollaires. Ce mythe s'est fixé au 18^{ème} et au début du 19^{ème}, moment où se déploie l'universalisme français.

5.5.2 La figure de l'auteur

Ce mythe s'ancre sur une conception de la figure de l'écrivain, proche de l'idéal du "grand artiste singulier". Il s'appuie sur une vision de l'auteur créant "*hors du monde*", de la création comme "*acte singulier de chercheur isolé*", "*vision littéraire (et très parisienne) de la création*"²²², une idée d'excellence, que ce soit dans une vision romantique de l'inspiration proche de l'art pour l'art, ou dans une vision professionnelle du travail, du métier.

Nathalie Heinich analyse cette dualité en distinguant la "profession", qui met en avant l'importance du travail, de la conscience professionnelle, de l'apprentissage, et de la régularité, et "l'art", qui valorise la vocation, le don, l'inné, la singularité, et l'inspiration.²²³

"*Vocation, don, inné, révélation, sacrifice et désintéressement au monde : l'univers de valeurs propres à la création artistique est devenu à l'époque moderne – dans le courant du 19^{ème} siècle – le lieu par excellence du "régime de singularité"*"²²⁴, nous dit Nathalie Heinich.

Le régime de singularité²²⁵ est "*un système de valorisation, basé sur une éthique de la rareté, qui tend à privilégier le sujet, le particulier, l'individuel, le personnel, le privé; [...]*", mais aussi l'originalité, la valorisation de l'avant-garde, la projection dans la postérité, l'incommensurabilité et l'irréductibilité à des propriétés générales ou à des critères communs. Cette montée en singularité s'opère à travers le nom (la signature), l'impératif d'originalité (le style), et recroise la question du don, de la vocation, de l'inspiration. Les valeurs de singularité sont propres à une tradition esthétique moderne héritée de l'aristocratie. L'histoire et la critique d'art valorisent souvent ce singulier, par l'analyse biographique ou stylistique, qui chaque fois personnalisent la création (contre une lecture sociologique ou sociologiste de l'art, désingularisante, dont certains courants s'emploient à montrer qu'un artiste "n'est que" le produit d'un contexte, d'une époque etc.).

C'est plus précisément cet aspect de la figure de l'auteur qui est mythifié dans les discours, justifiant à lui seul une liberté totale de l'artiste, un refus a priori de lui imposer quelque "animation" ou commande que ce soit, qui le fasse sortir de son "rôle".

5.5.3 L'animation

Ce mythe, dont l'origine historique remonte aux années 1970, est lié à la notion de développement culturel, et s'articule avec les conceptions de l'Education Populaire.

Celle-ci se rattache à la philosophie des lumières, à une volonté politique de former le citoyen. C'est un mouvement qui a accompagné la prise de conscience et l'organisation de la classe ouvrière. Jean Caune la définit comme "*l'ensemble des actions et organisations qui se sont préoccupées de transmettre le savoir, et les pratiques qui y sont liées, dans le domaine post-scolaire et ceci dans une perspective de changement social.*"²²⁶ Son apparition est fixée en 1830, sous le ministère Guizot : d'emblée s'affirme la volonté de transformer l'individu et

²²² P. Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, Raisons d'agir, 2004, p.33

²²³ voir N. Heinich, *Etre Ecrivain*, op. cit., p.23 sq. ; voir aussi "Inspiration et/ou travail", p.299 sq.

²²⁴ N. Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Minuit, 1998, p. 11 ; Ce régime s'oppose au "régime de communauté", basé sur "*une éthique de la conformité*", qui privilégie "*le social, le général, le collectif, l'impersonnel, le public*".

²²⁵ expression forgée par L. Boltanski et L. Thévenot

²²⁶ J. Caune, *La culture en action – De Vilar à Lang : le sens perdu*, P. U. G., 1992, p. 31

la société et de produire du tissu social, en lien avec le politique. Elle s'ancre sur le modèle du savoir, sur l'adaptation et l'intégration des valeurs sociales, intellectuelles, culturelles et morales.

La politique des loisirs instituée en 1936 par Léo Lagrange lui apportera une dimension nouvelle. Au moment du Front Populaire et surtout après la libération, la culture devient un nouveau domaine d'intervention de l'Education Populaire, et le théâtre est un lieu privilégié de cette évolution, avec l'apparition du Théâtre populaire. La recherche d'un nouveau public en est une composante essentielle ; sur le plan géographique, avec la décentralisation théâtrale (1946 – 1952), et sur le plan sociologique, en termes de catégories socioculturelles (ce sera l'ambition de l'action culturelle).

Le théâtre populaire est la conjonction d'un projet artistique et d'un projet social, qui vise à permettre l'expression de l'individu, pour favoriser le développement de sa personnalité. Le discours du Théâtre populaire est le "*fondement esthétique, sociologique et politique de l'action culturelle*."²²⁷ Pour Vilar, "*le but du théâtre est de maintenir le contact entre une expression et un public*"²²⁸, de réintégrer dans une communauté de culture ceux qui en sont exclus (démocratisation culturelle). Il y a donc pour lui une fonction sociale du théâtre, immergé dans la société, instrument de transformations sociales, moyen d'éveiller l'esprit et d'encourager le désir d'apprendre. Le risque est cependant de subordonner le travail artistique et culturel à des impératifs idéologiques.

Jean Caune distingue deux conceptions de l'animation : la "*médiation destinée à faciliter la rencontre entre le créateur, l'œuvre et le public*"²²⁹, qu'il nomme *animation – environnement*, est centrée sur l'œuvre et la création, et l'"*incitation à des activités qui permettent l'élucidation et l'expression de ce qui fonde et définit la collectivité humaine d'une époque*"²³⁰, qu'il nomme *animation – créative*, est centrée sur l'émergence de l'expression.

L'animation culturelle comme "*stratégie autonome*"²³¹ naît dans les années 70, afin de conduire une politique hors des schémas traditionnels, dans des milieux urbains en pleine mutation. Ses axes sont l'incitation à la vie locale, la valorisation de la démarche (plutôt que l'objet créé), la reconnaissance des pratiques sociales comme point de départ à la création, la mise en œuvre d'un circuit de relations, d'échanges, de paroles, et d'expériences.

C'est cette conception de l'animation, qui agit comme mythe dans les discours, et conduit à justifier une nécessaire implication sociale de l'auteur, dans le cadre des résidences.

5.5.4 Le territoire

Le paradigme territorial se développe dans les années 70 (voir supra, 4.10) et se fige peu à peu en mythe dans certains discours, jusqu'à faire de la résidence un outil au service de la valorisation du territoire.

5.5.5 La commande

La commande, dont l'histoire remonte à l'origine de la cité (voir supra, 4.3), trouve son apogée au Quattrocento. Elle s'est peu à peu fixée sur une double acception : proche du commandement (et refusée) ou de la demande (et revendiquée), selon les locuteurs. C'est l'imprécision de ses contours qui la mythifie, et en fait l'objet de tensions discursives. Ce mythe vient, dans de nombreux discours, s'opposer à celui de la figure de l'auteur, et rejoint dans sa double acception, la distinction artiste / artisan.

²²⁷ J. Caune, *idem*, p. 65

²²⁸ J. Caune, *idem*, p. 84

²²⁹ J. Caune, *idem*, p. 221

²³⁰ J. Caune, *idem*, p. 222

²³¹ J. Caune, *idem*, p. 223

5.6 La typologie

Parmi les composantes, nous pouvons distinguer :

Des invariants objectifs, mesurables, contractualisables, et nécessairement présents pour qu'il y ait résidence²³² : la distance par rapport au domicile de l'auteur, la présence sur le territoire, la durée, le temps de création pour l'auteur, le travail / processus de création, le contenu du projet artistique (de la structure), la rémunération de l'auteur, les conditions matérielles (lieu d'hébergement etc.), la présence d'une personne référent / accompagnant la résidence, la préparation de la venue de l'auteur et le suivi après son départ, les rencontres et confrontations (populations et réseaux artistiques), la diffusion de l'œuvre et du travail de l'auteur.

Des variants objectifs, mesurables, contractualisables, mais qui ne sont pas présents dans tous les types de résidences : le temps consacré à la création / aux actions culturelles, la commande, le projet littéraire et artistique de l'auteur à son arrivée, le projet culturel de la structure (pour la résidence), la préparation et l'accompagnement des actions culturelles.

Ces composantes objectivement mesurables et quantifiables correspondent aux critères qui vont nous permettre d'élaborer une typologie. Parmi ces variants, c'est la présence ou l'absence de commande, et de projet culturel de la structure (et donc d'actions culturelles, d'animations demandées aux auteurs) qui vont créer des différences essentielles entre les résidences au sein de notre typologie ; l'absence de création nous conduira situer les projets hors de notre champ conceptuel (les différences qualitatives entre les projets seront créées par le degré d'intensité des autres composantes).

Puis, nous trouvons des composantes, présentes ou non dans les différentes résidences, qui ne peuvent faire l'objet que d'une appréciation subjective ou intersubjective, d'une négociation orale :

Des invariants intersubjectifs : la découverte d'un territoire, le temps "hors temps", l'accueil (les lois de l'hospitalité, la relation humaine), la connaissance du travail artistique de l'auteur par la structure, la "négociation" et la discussion sur le contenu de la résidence, le respect de ce qui est annoncé, l'accompagnement et l'accès à un territoire, la formation de l'auteur.

Des variants intersubjectifs : l'accord entre le projet culturel et le projet artistique (la prise en compte de ce que souhaite l'auteur etc.).

Nous avons observé, au fil de cette analyse, des composantes des schémas de coprésences, des récurrences, des types d'arrangements spécifiques, des enchaînements logiques, et nous avons vu se dessiner des lignes de fractures qui nous permettent d'esquisser²³³ une typologie des résidences. Nous allons également pouvoir déterminer les limites techniques et opérationnelles du concept : son champ de pertinence et son champ d'impertinence.

La typologie ne fige pas les choses, mais est un système d'intelligibilité fluide qui construit une dynamique, des espaces de tension entre les composantes, des articulations, des interactions. Il nous faut penser en termes de traits intensifs (et donc d'énergie, de dynamique, de déplacements) et non d'entités distinctes les unes des autres.

²³² et pour lesquels à peu près tout le monde s'accorde à dire qu'ils jouent un rôle important

²³³ "Esquisser" car la vingtaine de projets étudiés dans le détail ne nous permettent pas de dresser un inventaire exhaustif. Le *Guide* est sur nombre de points trop évasif pour nous permettre prendre en compte les caractéristiques présentées.

Un bref rappel de la situation s'impose ici : les résidences telles que nous les connaissons aujourd'hui sont apparues au début des années 80, sous l'impulsion de La Maison du Livre et des Mots et du CNL. Les années 90 ont vu la montée du paradigme résidentiel, et nous nous trouvons aujourd'hui face à un concept polysémique et à une perte de sens par excès d'extension. Le terme de résidence est devenu un label, qui justifie l'action, sans que le contenu, le sens de celle-ci ne soit questionné.

Deux distinctions essentielles marquent les discours : animation / création, et permanent / temporaire. Nous avons étudié des résidences permanentes mais à de nombreuses reprises, lors de nos entretiens ou de nos lectures, nous avons eu l'occasion d'aborder un certain nombre de projets "temporaires". Nous les prendrons en compte dans l'étude typologique, car ils constituent un type identifiable.²³⁴

Faut-il, comme le pensent Xavier Person ("*Le terme est "confusant", mais il faut le garder.*") ou Donatella Saulnier ("*Il faut conserver le terme, même si c'est une jungle.*"), maintenir à tous prix le terme de résidence ?

Nous pensons pour notre part qu'il est préférable d'en limiter l'extension, afin d'en conserver la consistance, le sens. Cela - nous l'avons déjà dit à plusieurs reprises - ne préjuge nullement de la qualité des projets que nous situerons hors des limites du concept. Un certain nombre de ces projets ont une réelle pertinence, à condition que les objectifs soient clairement posés et / ou négociés avec l'auteur au départ, et respectés ensuite. Les renommer permet de savoir précisément à quoi chacun (écrivains, structures, partenaires) s'engage. Il s'agira de leur trouver une autre appellation, ce qui devrait contribuer à les valoriser, et à les singulariser.

Des risques et dangers - que nous allons rappeler - rendent nécessaire cette limitation. De plus, comme nous l'avons vu dans la partie méthodologique, nous avons adopté une démarche de travail circulaire ; or le concept est extrait d'une pluralité d'objets, une fois mises à jour leurs déterminations communes, donc il appert ici qu'il nous est nécessaire de renommer ces "objets" qui ne possèdent pas les composantes mises en évidence.

5.6.1 Les conséquences et les risques

Nous avons eu l'occasion de le montrer au cours de cette étude, les résidences présentent un grand nombre d'atouts pour faire exister la littérature contemporaine. Elles permettent de dynamiser la création, de mettre en œuvre un travail de médiation, d'actions culturelles permettant de faire exister la création littéraire auprès des populations, de participer à un travail de développement culturel et local, de "démythifier" l'auteur et de rompre son isolement par sa présence au monde, mais aussi de le valoriser par une reconnaissance de son être auteur, une reconnaissance professionnelle et sociale de son travail. En fonction des types de résidences, les finalités sont différentes, et certains projets combinent plusieurs objectifs.

A contrario, nous avons identifié un certain nombre de risques pour l'écrivain lui-même, et pour le sens des projets : le rôle social et sociétal assigné à l'artiste, à qui on demande de produire des transformations sociales, d'être le simple exécutant d'une commande, l'instrumentalisation de l'artiste et de l'œuvre au service de la valorisation d'un territoire ou d'une structure d'accueil, l'attente d'un "retour sur investissement" de la part de l'opérateur culturel et des financeurs, mais aussi les durées trop courtes, qui nient le sens de la présence de l'auteur, ou bien encore l'absence de résidence effective. Ce sont ces risques qui nous conduisent à limiter l'extension du concept et à poser un champ d'impertinence.

²³⁴ que nous situerons hors du champ conceptuel de la résidence

5.6.2 Reprise de la question typologique

Dans cette typologie, nous décrivons des types de résidences, mais également des types ou projets qui ne relèvent pas de la résidence, soit parce qu'il manque une composante ou un principe, soit parce que l'intensité de l'une ou l'autre composante provoque un déséquilibre tel que le sens même du projet s'en trouve altéré.

Parmi les projets qui ne relèvent pas du concept de résidence, dans le premier cas de figure, nous trouvons principalement les résidences payantes, les résidences "hôtelières", qui - de plus - ne proposent pas de rémunération à l'auteur (c'est le cas du Monastère de Saorge), puis des projets qui n'impliquent pas un temps de présence sur le territoire (Ecrivains en Seine Saint Denis, Ecrire en Val de Marne, qui s'apparentent à des bourses).

Dans le second cas, nous trouvons principalement des projets où la durée est trop faible (ou trop longue) pour que le projet trouve sa pertinence, et des projets où la dimension de création est si infime qu'elle perd tout son sens (voire absente du projet ou du temps de présence) alors que la transmission est prépondérante.

Un type de projets, qualifié ordinairement de "résidences d'animation", conjugue un certain nombre de ces caractéristiques : courte durée, présence fréquente d'une commande et de nombreuses actions culturelles.

Au sein même de l'extension du concept de résidence, la présence ou l'absence, et les différences de degrés de certaines composantes produisent des différences essentielles ou qualitatives entre les projets. Un certain nombre de types se dessinent. Le critère distinctif le plus fort est la présence ou l'absence de projet culturel. Nous retrouvons ici la dichotomie entre résidences d'animation et résidence de création. L'analyse des différentes composantes nous permet de comprendre que la situation est plus complexe et dynamique que ne le laissait supposer cette représentation binaire et statique.

Des types se dessinent donc : les résidences qui ont pour finalité la littérature et la création ont pour axe central le projet artistique, et se caractérisent par une liberté laissée au créateur, une faible importance accordée à la transmission et conséquemment une faible inscription sur le territoire. La dimension territoriale est axée sur le dépaysement bien plus que sur l'immersion. La diffusion est distincte de la transmission et de la rencontre, qui sont orientées vers le milieu artistique et ses réseaux plutôt que vers les habitants d'un territoire, les publics. Nous décrivons ici les grands traits de ce type, qu'il conviendrait de nuancer en fonction de chaque projet (la MEET, l'ARALD, le cipM, Au Diable Vauvert, et la Villa Médicis).

Au sein de ce premier type, se dessinent deux catégories selon qu'il y a ou non commande d'écriture. Cette seconde catégorie y est mineure, et la nature de la commande est moins précise et contraignante que dans le second type (cipM).

Le second grand type, qui représente un nombre semble-t-il important de cas de figures²³⁵, concerne les résidences qui proposent à la fois un projet culturel et un projet artistique. Les composantes liées à la transmission y jouent un rôle important, ce qui a pour conséquence un fort ancrage territorial, une immersion de l'artiste. La formation, la rencontre, et la diffusion tendent à se subordonner à la transmission, et à se confondre avec elle (ce qui peut créer un hiatus entre les attentes de l'artiste et le projet de la structure). Au sein de ce type, nous trouvons la Maison Gueffier, la Turmelière, Pandora, la Maison Louis Guilloux, la FOL 22, le Triangle, et Rochefort sur Loire.

²³⁵ semble-t-il car la terminologie employée dans le *Guide* - "s'associer aux activités permanentes du lieu" - est trop vague pour nous permettre d'établir précisément le nombre de structures concernées

Là aussi nous trouvons 2 catégories, selon qu'il y a ou non commande. La première catégorie est dominante dans ce type, et la nature de la commande tend à être assez précise (la Turmelière, la FOL 22, le Triangle, la Maison Gueffier, et Rochefort sur Loire).

La finalité est à la fois artistique et culturelle, mais si l'une ou l'autre prédomine, nous nous trouvons face à des projets qui privilégient la littérature et la création, ou la question des publics. L'influence de la bourse d'auteur résident CNL sur ce type est manifeste.

Avant de conclure, précisons que cette typologie est dynamique, poreuse, et non cloisonnée et figée. Au sein d'une même structure, en fonction des résidences, le projet peut prendre un sens très différent.

5.6.3 Articulation typologie / généalogie

À présent que nous avons examiné les types de résidences et l'extension du concept, nous allons voir que certains types s'articulent à des mythes. Ceci nous permet de mettre à jour les présupposés du discours et des pratiques contemporains, leur ancrage historique.

Trois mythes ont une grande influence : la Villa Médicis, la figure de l'auteur et l'animation, ce qui ne saurait à présent nous surprendre puisque nous retrouvons là encore la dichotomie entre résidences d'animation et résidences de création.

Au sein du premier type, le mythe fondateur (et le modèle prédominant) est sans conteste la Villa Médicis, auquel se joint celui de la figure de l'auteur.

Pour le second type identifié la situation est plus complexe, puisque nous nous trouvons face à une double influence. C'est la primauté du rapport à tel modèle, tel mythe ou telle filiation historique qui va nous permettre de comprendre les différences de nature entre des projets en apparence très proches.

La filiation historique est - comme nous l'avons dit au cours de cette étude - la mise en place par le CNL et la Chartreuse, à partir du début des années 80, de la bourse d'auteur-résident, qui trouve son prolongement aujourd'hui dans les critères du CNL concernant l'attribution de cette bourse (notion de projet, double orientation culturelle et artistique etc.). L'influence est à la fois directe et indirecte : directe pour les résidences où l'auteur perçoit cette bourse (et qui sont donc obligées de présenter un projet global correspondant aux critères d'attribution), et indirecte pour les résidences qui ont pris ces critères pour modèles de référence.

Pour ce second type, les mythes actifs sont l'animation et le territoire - ce qui oriente les projets vers la question des publics et la transmission -, mais aussi la Villa Médicis et la figure de l'auteur. Ces résidences se fondent sur un composé de différents mythes, ce qui crée des différences sensibles entre les projets : certains comme la Turmelière ou la FOL 22 tendent très nettement vers la question des publics et de l'animation, d'autres comme la Maison Gueffier sont plus proches de la question de l'auteur et de la création, et un certain nombre fonctionnent autour d'un équilibre entre les deux.

Certaines différences ne sont pas réellement perceptibles dans les faits, les projets étant en apparence semblables, mais légèrement différents quant à l'intention qui a présidé à leur élaboration.

Le mythe de la commande crée des lignes de ruptures au sein de ces deux types.

Enfin, à l'extérieur de notre champ conceptuel, nous trouvons des projets très fortement influencés par le mythe de l'animation, du territoire.

5.6.4 Approche terminologique

Nous nous contenterons ici de nommer quelques termes qui pourraient qualifier et valoriser des projets dont nous avons montrés qu'ils diffèrent par essence des résidences : workshop, compagnonnage, présence artistique, animation littéraire, séjour fractionné, auteur associé (Ecrivains en Seine Saint Denis), projet de création, retraite ou résidence hôtelière, commande de texte, bourse de création (Ecrire en Val de Marne).

Cependant, tant que certains de ces termes (ou d'autres) ne seront pas retenus par le Ministère de la Culture ou le CNL, c'est-à-dire officialisés et associés à des financements spécifiques, il y a peu de chance qu'ils entrent dans l'usage courant, tant est ancré celui de résidence.

5.6.5 Conclusion

Si, comme nous l'avons vu, il n'y a pas de définition de la résidence, il n'y a pas non plus de résidence idéale, ni de "recette miracle" qui garantisse la réussite d'une résidence. Il est cependant possible, à l'aune de cette étude, de nommer un certain nombre de conditions favorables au bon déroulement d'un projet.

Les résidences sont des composites, qui réunissent différents acteurs (collectivités, artistes, publics, structures etc.), ayant chacun des objectifs, des moyens et des finalités différents. Une résidence est un bien souvent un compromis ou un accord entre ces différentes motivations, ce qui requière de la part de l'organisateur une connaissance de la sociologie des acteurs, et un travail de médiation entre les partenaires. De nombreux échecs proviennent de désaccords, de non négociations sur ces motivations.

La résidence se fonde sur un trépied : l'auteur (et son œuvre) / la population / l'opérateur culturel. Ce dernier a un rôle déterminant : de médiation entre les différents partenaires, mais aussi de préparation en amont, de présence pendant le déroulement du projet, et de suivi en aval (il est la seule "présence permanente").

Cependant, même en respectant ces conditions, on ne peut que tendre asymptotiquement vers les conditions optimales qui favorisent la réussite, sans jamais pouvoir parvenir à quelque certitude, car il y a une part d'irréductible : l'humain (l'auteur, le public), et la création. Il est donc possible d'établir un ensemble de conditions favorables, mais jamais d'avoir a priori la certitude de la réussite.

Enfin, le premier enjeu de la résidence, le cœur du projet, doit rester la création artistique, ce qui requière une connaissance de l'auteur, de son œuvre en amont, afin que la commande de texte et / ou les actions culturelles, animations littéraires qui s'articulent à ce travail et puissent être négociés. Eric Fourreau²³⁶ propose la notion de double pertinence : artistique ("*contribuer au renouvellement des écritures contemporaines*") et culturelle ("*capacité d'un projet à favoriser une relation entre une démarche artistique, une population et un territoire*"). La pertinence culturelle est à évaluer non pas "*à l'aune de la traditionnelle conquête du public établie comme une fin en soi*", mais en fonction de la capacité d'un projet à s'inscrire dans une démarche de rayonnement territorial, en lien avec d'autres champs sociétaux, à permettre de partager une aventure artistique dans la durée. La pertinence artistique renvoie aux œuvres dont l'étude critique dépasserait le cadre de ce travail.

²³⁶ E. Fourreau "Politique culturelle : pour une rupture historique", *op. cit.*

6. Vers une littérature contextuelle

"La question politique est une question esthétique, et réciproquement : la question esthétique est une question politique. [...] Je soutiens qu'il faut poser la question esthétique à nouveaux frais, et dans sa relation à la question politique, pour inviter le monde artistique à reprendre une compréhension politique de son rôle. L'abandon de la pensée politique par le monde de l'art est une catastrophe"²³⁷, nous dit Bernard Stiegler.

Le problème politique qui se pose est de savoir comment vivre ensemble, à travers et depuis nos singularités, comment garantir une unité de la cité, un être ensemble (qui est un être ensemble sensible), et le travail des artistes est justement "*originellement engagé dans la question de la sensibilité de l'autre.*"²³⁸

Aujourd'hui, une grande part de la population est privée de toute expérience esthétique, soumise à ce conditionnement esthétique qu'est le marketing, "*en situation de grande misère symbolique*", et "*exècre le devenir de la société moderne et avant tout son esthétique – lorsqu'elle n'est pas industrielle.*" En ce sens, pour Bernard Stiegler, le 21 avril 2002 fut une catastrophe politico-esthétique.

Il développe : "*L'immense majorité de la société vit dans des zones esthétiquement sinistrées où l'on ne peut pas vivre et s'aimer parce qu'on y est esthétiquement aliénés.*" D'où l'importance de redonner à l'art et aux artistes une place dans la société, au cœur de cette société.

Nous pensons, et nous l'avons montré au cours de cette étude, que les résidences d'artistes peuvent contribuer à combattre cette "*misère symbolique*", peuvent aussi apporter des réponses aux questions que pose l'échec des dispositifs destinés à favoriser la démocratisation et la démocratie culturelles.

Et plus particulièrement un type spécifique de résidences, présentant certaines composantes, et mettant en oeuvre ce que Paul Ardenne nomme un "*art contextuel*"²³⁹. Il ne s'agit pas ici d'affirmer que toutes les résidences d'artistes doivent se calquer sur un modèle idéal que nous définirions ci-dessous, mais de montrer qu'à l'horizon de notre questionnement initial, un type de résidence peut permettre de développer à la fois un soutien à la création artistique et de nouveaux dispositifs de mise en relation de l'art et des populations.²⁴⁰

La grande question pour Bernard Stiegler est, nous l'avons vu, la question du symbolique et de son absence cruelle pour toute une partie de la population. Christian Prigent ne dit pas autre chose, en définissant le travail poétique comme symbolisation de l'irréductibilité du réel à toute assignation, à toute convocation des langues policées et uniformisantes de l'échange civil. La poésie, l'art prennent en charge la tentative de symbolisation de l'expérience que nous faisons du monde, et ainsi luttent, résistent aux langages communicationnels qui, cherchant à nous vendre du "*monde domestiqué*", nous coupent du réel pour nous présenter sa mise en spectacle : un leurre.

Revenons un instant sur cette question du symbolique. C'est le langage (au sens générique : la langue, mais aussi les langages poétiques, plastiques, musicaux...) qui permet l'accès au symbolique : le symbolique est ce qui se perçoit à travers les mots et renvoie à une dimension latente. Le symbolique a donc deux niveaux, un niveau perceptible et un niveau caché. Depuis les néo-platoniciens, en passant par Hegel et, plus récemment Ernst

²³⁷ B. Stiegler, *De la misère symbolique*, Gallilée, 2004, p. 17-18

²³⁸ B. Stiegler, *ibid.*

²³⁹ voir ci après

²⁴⁰ nous nous appuyons ici sur la réflexion développée par Jean Jacques Le Roux dans son mémoire de DESS "*Je, tu, il, elle, nous, vous ils, elles*" *Des œuvres et des populations, tentative de redéfinition d'un enjeu symbolique*, Lyon, ARSEC, 2003

Cassirer²⁴¹ ou Nelson Goodman²⁴², l'art est défini en termes de fonction symbolique, de production symbolique d'une vision du monde.

L'art dans sa fonction symbolique désigne, rend sensible un sens qui toujours se dérobe à la préhension. Il est cette tentative sans cesse renouvelée de trouver de nouveaux modes de désignation du réel.²⁴³ Le sens des symboles est partagé par un ensemble d'individus qui en possèdent les clés d'interprétation (la règle, pour Christian Ruby) : le symbole inclut et exclut.

La résidence, par la présence d'un artiste "en création" sur un territoire pour un temps donné, permet de penser différemment les oppositions dialectiques qui ont jalonné l'histoire des politiques culturelles : "*Logique des oeuvres contre logique des publics [...], logique de création contre logique d'expression [...], démocratisation culturelle contre démocratie culturelle [...]*."²⁴⁴ Elle permet de passer d'une logique de la transcendance de l'œuvre à une logique de l'immanence, de placer l'expérience artistique, le processus, la création de formes au cœur du monde, et d'envisager une co-production symbolique.

L'œuvre peut devenir un espace symbolique commun, et chacun d'entre nous un sujet, un agent, un co-producteur de l'œuvre et non plus simple spectateur. Les œuvres peuvent, comme le dit Jean Jacques Le Roux, "*offrir des espaces de co-production symboliques participant à la construction d'une communauté et permettant de résoudre l'écart récurrent entre création artistique et populations.*"²⁴⁵ Elles mettent ainsi en jeu un nouveau rapport entre l'art et les populations, par une production de sens partagé.

Un type de résidences, disions-nous... En effet, les résidences du "second type", qui se fondent sur un double projet artistique et culturel, nous semblent plus à même de permettre cette rencontre entre l'art et les populations. Et dans ce type, plus spécifiquement encore celles où la "commande de texte", en lien avec un contexte, permet de faire exister ce que nous nommerons une "littérature contextuelle", et / ou "relationnelle".

Les démarches contextuelles et relationnelles, sont des processus de création qui prennent en compte le contexte, le territoire, les populations.

Paul Ardenne définit ainsi l'art contextuel : "*Sous le terme d'art "contextuel", on entendra l'ensemble des formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art au sens traditionnel : art d'intervention et art engagé de caractère activiste [...], art investissant l'espace urbain ou le paysage [...], esthétiques dites participatives [...]*."²⁴⁶ "Il regroupe toutes les créations qui s'ancrent dans les circonstances et se révèlent soucieuses de "tisser avec" la réalité."²⁴⁷ Il y a donc une relation forte entre un projet artistique et un territoire, un déplacement de l'acte artistique au cœur du monde, et une rupture avec la relation frontale et objective à l'œuvre, avec la relation classique de l'exposition. "*L'art contextuel s'oppose à ce qu'on exclue l'art de la réalité en tant qu'objet autonome de contemplation esthétique*", dit Jean Swidzinski.²⁴⁸

Pour Nicolas Bourriaud, "*Les œuvres [relationnelles] mettent en jeu les modes d'échanges sociaux, l'interactivité avec le regardeur à l'intérieur de l'expérience esthétique qu'il se voit proposer, et les processus de communication, dans leur dimension concrète d'outils servant à relier des individus et des groupes humains entre eux.*"²⁴⁹

²⁴¹ voir *Substance et Fonction*, Minuit, 1977, et *La philosophie des formes symboliques*, Minuit, 1972

²⁴² *Langages de l'art*, Jacqueline Chambon, 1990

²⁴³ La fonction symbolique permet aussi de comprendre le lien entre le contexte particulier de la création de l'œuvre et sa portée universelle.

²⁴⁴ J. J. Le Roux, *op. cit.*, p.6

²⁴⁵ J. J. Le Roux, *ibid.*

²⁴⁶ P. Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, 2002, p. 11

²⁴⁷ P. Ardenne, *op. cit.*, p. 17

²⁴⁸ "L'art comme art contextuel. (Manifeste)", *Inter*, n° 68, 1997, p. 46

²⁴⁹ N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, 1998, p. 45

Ces formes artistiques permettent de réintroduire "*un espace d'intersubjectivité*"²⁵⁰ entre l'artiste et les populations par la mise en œuvre d'un processus de création, par la participation des populations à une expérience artistique et esthétique.

Le processus relationnel dévoile en amont la règle²⁵¹ constitutive de l'œuvre, le code qui, pour Christian Ruby, donne sens à la forme esthétique finale : l'œuvre comme processus (et non comme "création" en un sens presque biblique du terme) se dévoile, ainsi que les moyens de sa production. En résulte une modification "*de la nature du lien réunissant œuvre [...] d'un côté, et le spectateur de l'autre*"²⁵² : l'œuvre ouverte implique le spectateur / acteur. Nous ne sommes plus dans le registre de la simple diffusion de l'œuvre, de sa seule monstration.

Cela induit également des rapports nouveaux avec l'artiste, les œuvres et au sein des populations mêmes, l'appropriation d'une démarche par un sens partagé, et une prise en compte différente des "non-publics" qui, pour Jean Caune, est la façon dont les institutions culturelles pourront "*élargir la base sociale de leur public*"²⁵³ (et non dans une politique de relations publiques).

Nous passons donc, pour le domaine littéraire, d'une littérature de la représentation à une littérature de la présentation, selon la terminologie de Paul Ardenne, "*sur le mode de l'intervention, ici et maintenant*"²⁵⁴, qui nécessite un rapport différent au temps, au territoire, à la présence de l'artiste, à la création que permet la résidence.

Ces formes artistiques, contextuelles et / ou relationnelles, offrent des possibilités nouvelles pour la médiation. L'intersubjectivité, l'énonciation subjective permettent de dépasser le rapport sujet / objet²⁵⁵, par l'expression, l'agir, l'énonciation rendues possibles pour chaque individu au sein du processus artistique, en amont de la forme finale. La médiation n'a en effet de sens que s'il y a appropriation d'un langage artistique (la règle), et s'il est possible pour une personne, un groupe de dire "je".

Nous passons d'une logique binaire où l'un des interlocuteurs détient le savoir et le transmet (animateur socioculturel ou artiste et populations), à une logique ternaire où le sens se construit et se partage (artiste, instance de médiation (opérateur culturel) et les populations). De plus, l'espace de partage n'est plus uniquement celui de l'institution culturelle, mais peut être l'espace public. Un rapport d'intentionnalité s'établit entre le projet artistique et le territoire, chaque projet est donc unique.

L'œuvre est produite dans un cadre donné, "négocié" avec l'artiste, ce qui rend nécessaire une connaissance du travail de l'artiste et une capacité à lui proposer des projets qui lui permettent de développer son travail, d'assumer une œuvre qui en fera partie intégrante. Il y a également une phase de négociation et de préparation : l'opérateur est commanditaire, ce qui rend nécessaire une relation préalable avec l'artiste, une présence de l'artiste sur le territoire en amont du projet. Le cadre de la commande, négociée avec l'artiste, ouvre un nouvel espace de liberté, qui nécessite un accord préalable sur la démarche et les objectifs.

L'œuvre, par son irréductibilité et sa résistance dans le corps des langues pacifiées, parce qu'elle crée une nouvelle forme artistique, nous déterritorialise, interpelle nos perceptions et nos sensations... réintroduit les fonctions esthétiques et symboliques là où précisément, elles sont en situation de "grande misère".

²⁵⁰ J. J. Le Roux, *op. cit.*

²⁵¹ voir C. Ruby, *L'art et la règle*, Ellipses, 1998

²⁵² P. Ardenne, *op. cit.*, p. 181

²⁵³ J. Caune, *Pour une éthique de la médiation – Le sens des pratiques culturelles*, P. U. G., 1999, p.165

²⁵⁴ P. Ardenne, *op. cit.*, p. 12

²⁵⁵ J. Caune, *Pour une éthique de la médiation*, *op. cit.*, p. 175

CONCLUSION

*"Mais où est le péril, là
Croît aussi ce qui sauve"*
Hölderlin, IV, 190

Nous observons donc, à travers le dernier chapitre de cette étude, que la question résidentielle, dans le domaine littéraire, recoupe des interrogations présentes dans les autres domaines artistiques (Paul Ardenne et Nicolas Bourriaud traitent des arts plastiques, mais il existe des processus similaires en danse ou en théâtre, entre autres).

Nous espérons avoir montré, dans ce travail, les principaux enjeux conceptuels et opératoires qui sous-tendent la résidence littéraire, et contribué à éclairer le concept même de résidence, dans sa consistance et son extension (d'un point de vue interne), et dans son origine (d'un point de vue externe), et ainsi proposé des pistes de réflexion sur ce dispositif d'action culturelle et artistique.

Un important travail d'étude et de réflexion reste à mener, à la fois dans le domaine littéraire - puisqu'un nombre important de projets sont encore à ce jour très difficiles à étudier, à cerner (voir supra, 3.1) -, et dans les autres domaines artistiques, où les résidences sont aujourd'hui un mode d'action paradigmatique.

Pour ce qui concerne la littérature, une réflexion est également à mener, à la fois sur la question du rapport entre les œuvres et les populations, et sur les dispositifs de soutien à la création.

Concernant ces deux points, la résidence, si elle permet d'apporter des éléments de réponse, ne peut et ne doit tout prendre en charge (une sorte de "remède miracle"), faute de quoi elle risque de se figer un peu plus encore en procédures, ou de devenir un instrument au service d'intérêts exogènes.

La résidence doit, pour conserver son sens, garder une part d'exceptionnel, d'extra-ordinaire, d'étrangeté et de nouveauté, pour les populations et pour les artistes eux-mêmes : une utopie (___π___ : le fait de n'être pas en son lieu et place), et une "uchronie" (_-_____ : qui ne dure qu'un instant)²⁵⁶, une île dont les limites seraient envisagées comme un espace des possibles, au sens où l'entendait Thomas More.

²⁵⁶ A. Bailly, *Abrégé du dictionnaire Grec Français*, Hachette, (1901) 1985

BIBLIOGRAPHIE

Généalogie

Organiser des résidences d'artistes, formation ARSEC, 24 – 26 mai 2004

Paysages sur commande, Triangle, 1990

"L'art, les artistes et la ville", *Cahiers du renard*, n°4, juillet 1990

La villa Médicis, site CNAP (<http://www.cnap.culture.gouv.fr>)

Qu'est-ce que le mécénat ? (<http://www.livre-paca.org>)

Les nouveaux commanditaires (<http://www.fdf.org>)

BAILLY Jean Christophe, "Critiques de la commande : pour une commande critique", *Cahiers du renard*, n°4, juillet 1990

BONNIEL Jacques, *Le territoire générateur d'action*, intervention ARSEC, 7 juillet 2003

BRILLI Attilio, *Le voyage d'Italie*, Flammarion, 1989

BRILLI Attilio, *Quand voyager était un art*, Gérard Montfort, 2001

CHARPENTIER Geneviève, *L'accueil en résidence d'auteurs dramatiques – bilan et perspectives d'une aide originale*, Thèse de doctorat sous la direction de Robert Abirached, Paris, 1994

CHAUDOIR Philippe, *Le territoire : une richesse symbolique pour le développement culturel*, intervention ARSEC, 10 juillet 2003

CHAUDOIR Philippe, "La question du sens", *Organiser des résidences d'artistes*, formation ARSEC, 24 – 26 mai 2004

GAILLARD Yann, *L'Académie de France à Rome*, Rapport d'information, Paris, Sénat, 2001

HERS François, *Le protocole* (<http://www.nouveauxcommanditaires.org/fr>)

LAPAUZE Henry, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, Plon – Nourrit, 1924

MARTEN Isabelle Claire, "Mémoire d'une Chartreuse", *Dossier d'entreprise*, ARSEC / Université Lumière, Lyon 2, 1995

RICCI Franco Maria, *Roma Villa Médici*, 1988

SOULAGE François, "Le commandement", *Paysages sur commande*, Triangle, 1990

STENDHAL, *Promenades dans Rome*, Jérôme Million, 1993

Typologie

Textes généraux

Ecrivains dans la cité – deuxième édition, Maison des écrivains – DRAC Ile-de-France, 1999

Organiser des résidences d'artistes, formation ARSEC, 24 – 26 mai 2004

"Les résidences d'artistes : qui ? comment ? où ?", *Art*, n°26, février 2003

Guide des résidences d'écrivains en Europe, Maison du Livre et des écrivains (Montpellier) – Les Presses du Languedoc, 2003

Création littéraire et résidences d'écrivains en Europe, CRL Languedoc Roussillon / Château de Castries, 3 et 4 octobre 2003

"Dossier spécial résidences d'artistes", *Grand huit*, n°3, automne 2003

"Dossier spécial résidences d'artistes", *L'échotier du massif*, n°3, Athéna, 2003

"Dossier spécial résidences d'artistes", *La scène*, n°13, juillet 1999

"Dossier spécial résidences d'artistes", *Le monde de l'éducation, de la culture et de la formation*, mai 1997

"Créer une résidence d'artistes", *La lettre de l'Acteur rural*, n°108, juin 2000

"De l'atelier d'écriture à la résidence : des écrivains et des jeunes", *Libre accès*, n°15, février 1997

Les résidences d'écrivains : diversité et problématiques, Table ronde organisée au Salon du livre 2004 par la Maison des Ecrivains. Avec Jean-Jacques Boin (Monastère de Saorge),

Patrick Cutté (Maison Louis Guilloux / CREAL), Patrick Deville (MEET de Saint-Nazaire), Paul Fournel et Anne Potié (CRL Languedoc-Roussillon), Michèle Métail (écrivain).
(http://www.centrenationaldulivre.fr/salon_2004/conference.php)
Les résidences d'artistes, site CNAP ([http : // www.cnap.culture.gouv.fr](http://www.cnap.culture.gouv.fr))

BERODY Dominique, "Auteurs en résidences", *Théâtres en Bretagne* n°14, novembre 1997

CHARPENTIER Geneviève, *L'accueil en résidence d'auteurs dramatiques – bilan et perspectives d'une aide originale*, Thèse de doctorat sous la direction de Robert Abirached, Paris, 1994

CHARPENTIER Geneviève, "Autour de la résidence d'écrivain", *La lettre d'information trimestrielle de la Maison des écrivains*, n°22, avril 1997

CHARPENTIER Geneviève, "Les résidences d'auteurs dramatiques et de compagnies de théâtre", *Du théâtre*, n°9, juin 1995

CHARPENTIER Geneviève, "Approche typologique des résidences d'auteurs", Journées d'études actions théâtres bibliothèques, 1er et 2 décembre 2003, *À lire et à jouer, des auteurs en résidence*

CHARPENTIER Geneviève et GUILOINEAU Jean, *Guide des aides aux écrivains (bourses et résidences)*, La maison des écrivains / Seguier, 2000

DIVORNE Anne, *Les résidences d'artistes un outil au service de la relation artistes population*, mémoire de maîtrise, Arsec / Université Lumière Lyon 2, 1994

ECHKENAZI Alexandra, "Comment accueillir un écrivain en résidence ?", *La Gazette des Communes*, n°1514, 30 08 1999

FOUCAMBERT Jean et CHENOUF Jeanne, "Ecrivains en résidence", *Les actes de la lecture*, n°54, juin 1996

HALLEY Achmy, "Résidences d'artistes : l'auberge espagnole", *Profession Culture*, n°11, décembre 1993

SANATONIOS Laurence, "Des écrivains assignés à résidence", *Livre Hebdo*, n°35, août 1990

Textes spécifiques

Alpes maritimes, Saorge, ancien couvent Notre Dame des Miracles, ministère de la culture – DRAC PACA, 1996

"La Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon : le centre national des écritures du spectacle"
Lettre d'information : ministère de la culture et de la communication, 1998-05-13, n°29

AYYOUB Habib, "Résidences - Au diable les convenances!", *Septimanies*, n°13, juillet 2003

AUDIGE Isabelle, "Six auteurs accueillis en résidence d'écriture", *La scène*, n°1, mai 1996

BOIN Jean Jacques, "Monastère de Saorge. Un projet pour des écrivains en résidence", *Rapport intermédiaire*, 30 avril 2001

BON François, *Retour chez les Médicis* (août 2003), en ligne sur remue.net

BREERETTE Geneviève, "L'ambition du nouveau directeur de la villa Médicis", *Le Monde*, 16 09 1994

BRETONNIERE Bernard, "Postface" à *Cœur d'Estuaire*, Ponctuation / Estuarium, 2000

CAMUS Renaud, *Le Journal romain*, P.O.L., 1987

CHAUDOIR Philippe, "La question du sens", *Organiser des résidences d'artistes*, formation ARSEC, 24 – 26 mai 2004

FABRE Daniel, Communication au colloque *Création littéraire et résidences d'écrivains en Europe*, CRL Languedoc Roussillon / Château de Castries, 3 et 4 octobre 2003

GAILLARD Yann, *L'Académie de France à Rome*, Rapport d'information, Paris, Sénat, 2001

GIRARD Daniel (interview), "La Chartreuse, un lieu hors du temps plus que jamais inscrit dans son temps", *Lettre d'information : ministère de la culture et de la communication* n° 71, 15 septembre 2000

GUIBERT Hervé, *L'Incognito*, Gallimard, 1999

JULIET Charles, *Carnets de Saorge*, P.O.L., 1994

LE NAIRE Olivier, "A quoi sert la villa Médicis ?", *L'Express*, 07 08 1997
MANUEL Fabrice, "Le cas de Lieux Publics", *Organiser des résidences d'artistes*, formation ARSEC, 24 mai 2004
MARTEN Isabelle Claire, "Mémoire d'une Chartreuse", *Dossier d'entreprise*, ARSEC / Université Lumière, Lyon 2, 1995
PLANSON Cyrille, "Résidences : laisser le temps au temps", *La Scène*, n°31, décembre 2003
RACINE Bruno, "Autour de la Villa Médicis", *La lettre du Ministère de la culture et de la communication*, 3 décembre 1997
VEDRENNE Elisabeth, "Le rayonnement culturel de la Villa Medicis", *Arts info*, n°78, février - mars 1996

Sites internet

Agence du livre d'Auvergne : <http://www.agence-livre-auvergne.com/Residences.htm>
Au Diable Vauvert : <http://www.audiable.com/laresidence.htm>
Camac : <http://www.camac.org/>
Chambre avec vue : <http://www.chambreavecvue.com/f-index.html>
Chateldon : <http://www.chateldon.com/>
cipM : <http://www.cipmarseille.com/>
CNL : <http://www.centrenationaldulivre.fr/>
Couvent de la Tourette : <http://www.couventlatourette.com/>
CRL Bourgogne : <http://www.crl-bourgogne.org/ressour/accautres.htm>
CRL Centre : <http://www.crlcentre.org/>
CRL Franche Comté : <http://crlfranchecomte.free.fr/index.html>
Culture Commune : <http://www.culture-commune.asso.fr/>
Ecrivains en Seine Saint Denis : http://www.inventaire-invention.com/icimeme/ecrivains93/page_partenaires.htm
La Chartreuse : <http://www.chartreuse.org/>
La Napoule : http://www.chateau-lanapoule.com/index_f.html
La Turmelière : <http://www.fal44.org/turmeliere/>
Les Subsistances : <http://www.les-subs.com/>
Maison Gueffier : <http://www.scene-nat-rochesuryon.com/>
Meet : <http://www.meet.asso.fr/>
Pandora : <http://espacepandora.free.fr/contact.html>
Royaumont : <http://www.royaumont.com/>
Villa Médicis : <http://www.villamedici.it>

Philosophie

ARENDRT Hannah, *Les origines du totalitarisme*, Gallimard / Quarto, 2002
BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Carré, 1997
CASSIRER Ernst, *Substance et Fonction*, Minuit, 1977
CASSIRER Ernst, *La philosophie des formes symboliques*, Minuit, 1972
DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie*, Minuit, 1991
DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Minuit, 1980
GOODMAN Nelson, *Langages de l'art*, Jacqueline Chambon, 1990
HEIDEGGER Martin, "... l'homme habite en poète", *Essais et conférences*, Gallimard 1958 pour la traduction française
HEIDEGGER Martin, "Pourquoi des poètes", *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard 1962 pour la traduction française
KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, P.U.F / Quadrige, 1986
PLATON, "La république", *Œuvres complètes*, Pléiade, Gallimard, 1950
RENAUD Alain, "La société de l'information", intervention ARSEC, 22 janvier 2003

STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique*, Galilée, 2004

Sociologie

BOURDIEU Pierre, *La distinction*, Minuit, 1979

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, Seuil, 1992

BOURDIEU Pierre, *Esquisse pour une auto-analyse*, Raisons d'agir, 2004

BOURDIEU Pierre, "Maîtres du monde, savez-vous ce que vous faites ?", *Libération*, mercredi 13 octobre 1999

BOURDIEU Pierre, *Le mythe de la « mondialisation » et l'État social européen*, intervention à la Confédération générale des travailleurs grecs, à Athènes, octobre 1996, *Contre-feux*, Liber – Raisons d'agir, 1998

DONNAT Olivier (dir.), *Les pratiques culturelles des français*, La Documentation française, 1998

HEINICH Nathalie, *Etre artiste*, Klincksieck, 1996

HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Minuit, 1998

HEINICH Nathalie, *Etre écrivain (création et identité)*, La Découverte, 2000

HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, 1998

HEINICH Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets*, Jacqueline Chambon, 1998

HEINICH Nathalie, *La gloire de Van Gogh*, Minuit, 1991

HEINICH Nathalie, "Façons d'être écrivain : l'identité professionnelle en régime de singularité", *Revue française de sociologie*, XXXVI-3, juillet-septembre 1995

MENGER Pierre - Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Seuil, 2002

Politiques publiques

Médiation culturelle et politique de la ville (un lexique), Association de prévention du site de la Villette / Caisse des dépôts et consignations, 2003

BONNIEL Jacques, "Le retour (de la question) des publics"

CAUNE Jean, *La culture en action – De Vilar à Lang : le sens perdu*, P. U. G., 1992

CAUNE Jean, "La démocratisation culturelle, le dernier grand récit de l'art", intervention ARSEC, 11 mai 2004

DONNAT Olivier "La question de la démocratisation dans la politique culturelle française" (en PDF sur <http://www.culture.gouv.fr/dep/telechrg/articleODmodern.pdf>)

DONNAT Olivier, "Démocratisation culturelle : la fin d'un mythe", *Esprit*, mars / avril 1991

FOURREAU Eric, "Politique culturelle : pour une rupture historique", *La Scène*, décembre 2003

MALRAUX André, *Discours prononcé à la salle Pleyel*, le 5 mars 1948

POIRRIER Philippe, *L'état et la culture en France au 20^{ème} siècle*, Le Livre de Poche, 2000

RUBY Christian, *L'Etat esthétique. Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*, Castells / Labor, 2000

TRAUTMANN Catherine, Conférence de presse sur les réformes engagées pour une démocratisation de la culture, 26 janvier 1998

Médiation

Médiation culturelle et politique de la ville (un lexique), Association de prévention du Site de la Villette / Caisse des dépôts et consignations, Paris, 2003

Passages public(s), Points de vue sur la médiation artistique et culturelle, Délégations aux Développements et aux formations, ARSEC, 1995

- CAUNE Jean**, *Pour une éthique de la médiation - Le sens des pratiques culturelles*, P. U. G., 1999
- COLIN Bruno**, "Action culturelle dans les quartiers, enjeux, méthodes", *Culture et proximité*, Hors série, Opale, octobre 1998
- COLIN Jean Pierre et SELORON Françoise**, *Le rôle de l'art dans les transformations sociales*, Publisud, 1994
- LE ROUX Jean Jacques**, "Je, tu, il, elle, nous, vous ils, elles" *Des œuvres et des populations, tentative de redéfinition d'un enjeu symbolique*, Mémoire de DESS, Lyon, ARSEC, 2003

Essais (littérature, arts plastiques)

- Cent titres à l'usage des bibliothécaires, libraires et amateurs – 1 poésie française contemporaine*, cipM, 1999
- Inter*, n°85, automne 2003, "L'art et la vie"
- ARDENNE Paul**, *Un art contextuel*, Flammarion, 2002
- ARDENNE Paul**, *L'art dans son moment politique. Ecrits de circonstance*, La lettre volée, 1999
- BAILLEU Jean Marc**, *La poésie en string, L'Attente*, 2004
- BAZOT Xavier**, *Où habiter ? Où écrire ?*, CRL de Franche Comté (<http://crlfranchecomte.free.fr>)
- BON François**, "Entretien avec Frédéric Chatelain et Fabrice Gabriel", *Scherzo* n°7, printemps 1999
- BON François**, "Finalement, on appelle roman un livre parce que...", entretien avec Sylvain Bourmeau pour *Les Inrockuptibles*, août 2004 (http://www.publie.net/daewoo_inrocks.html)
- BOURRIAUD Nicolas**, *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, 1998
- BLANCHOT Maurice**, *L'espace littéraire*, Gallimard, Folio, 1988
- BLANCHOT Maurice**, *Le pas au-delà*, Gallimard, 1973
- BLANCHOT Maurice**, "Lettre à Jean Marc de Samie", *Le Magazine Littéraire*, n° 424, octobre 2003
- DAGEN Philippe et HAMON Françoise** (dir.), *Epoque contemporaine*, Flammarion, 1995
- DAGEN Philippe**, *L'art français – Le 20^{ème} siècle*, Flammarion, 1998
- KAPLAN Leslie**, *Les outils*, P.O.L., 2003
- MERILLON Georges**, *Délais de surécriture*, CREAL, février 2003
- MICHON Pierre**, "Entretien avec Thierry Guichard", *Le Matricule des Anges*, n°5, décembre 1993 / janvier 1994
- PINSON Jean Claude**, *A quoi bon la poésie aujourd'hui ?*, Pleins Feux, 1999
- PRIGENT Christian**, *A quoi bon encore des poètes ?*, P.O.L., 1996
- PRIGENT Christian**, *Ceux qui merdrent*, P.O.L., 1991
- PRIGENT Christian**, "La poésie peut être (peut-être)", Conférence ENS Lyon, mercredi 28 mars 2001
- RENARD Thierry**, "La poésie est (bien) vivante et nous ne sommes pas (encore) morts", *Culture pour tous*, Bérénice, 2002
- RUBY Christian**, *L'Art public. Un art de vivre la ville*, La Lettre volée, 2001
- RUBY Christian**, *L'art et la règle*, Ellipses, 1998
- SANDLER Irving**, *Le triomphe de l'art américain – L'expressionnisme abstrait*, Carré, 1990
- SIGAUD Dominique**, "Entretien avec Patrick Cahuzac et Garance Jousset", (<http://www.inventaire-invention.com/>)
- SWIDZINSKI Jean**, "L'art comme art contextuel. (Manifeste)", *Inter*, n° 68, 1997
- VALERY Paul**, *Pièces sur l'art*, 1934, Pléiade T 2, p. 1284

Dictionnaires

Encyclopédie de l'art, La Pochotèque, Garzanti, 1986

BAILLY A., *Abrégé du dictionnaire Grec Français*, Hachette, (1901) 1985

LITRE Emile, *Dictionnaire de la langue française*, Chicago [Paris] Encyclopaedia Britannica 1994-1999

LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, P.U.F, (1926) 1988

Littérature

Textes écrits en résidence

Résidences croisées d'écrivains, Québec / Rhône-Alpes, ARALD, 2003

AUDINET Éric, *7 suites marseillaises en attendant la guerre*, cipM / Spectres familiares, 1990

BAILLEU Jean Marc, *Ma résille*, cipM / Spectres familiares, 1998

BAUDOIN, *La mort du peintre*, Z'édicions, 1995

BERGOUNIOUX Pierre, *La Demeure des ombres*, Art & Art, 1997

BLAINE Julien, *La fin de la chasse*, Al Dante, 1998

BON François, *Décor ciment*, Minuit, 1988

BON François, *C'était toute une vie*, Verdier, 1995

BON François, *Prison*, Verdier, 1997

BRETONNIERE Bernard, *Cœur d'Estuaire*, éditions Ponctuation / Estuarium, 2000

CLEMENT Frédéric, *Bel Œil*, Albin Michel, 2004

COLLECTIF, *Les mots des autres*, FRMK, 2002

COMMERE Pascal, *Honneur au fantassin G., conscrit en Meuse. Le dé bleu*, 2000

DAENINCKX Didier, *Lumière noire*, Gallimard, 1987

DAENINCKX Didier, *Particule*, Denoël, 1993

DUBOST Jean Pascal, *Fondrie*, Cheyne, 2002

ECHENOZ Jean, *Lac*, Minuit, 1989

GARNIER Pascal, *Attention enfants! et autres histoires policières*, Siloë, 1998

GARNIER Pascal, *Loire vivant poème*, Le Dé Bleu, 1999

GARNIER Pierre, *Marseille, un reportage*, cipM / Spectres familiares, 1993

GELLE Albane, *Aucun silence bien sûr*, Le dé bleu, 2002

GELLE Albane, *Quelques*, Inventaire/Invention, 2004

GRANDMONT Dominique, *Immeubles*, Seghers, 1992

GRANDMONT Dominique, *Trois fois huit*, Solin, 1992

GUIBERT Hervé, *L'Incognito*, Gallimard, 1999

HUBAUT Joël, *L'Instant T*, n° 6 et 7, Triangle, 1999 / 2000

JULIET Charles, *Carnets de Saorge*, P.O.L, 1994

KAPLAN Leslie, *L'excès- l'usine*, Hachette - P.O.L, 1982

LAABI Abdellatif, *Le juge et l'ombre*, La différence, 1994

LEANDRE Joëlle, *Caraque*, cipM / Spectres familiares, 1993

LONGCHAMP Philippe, *La ville du jardin des latitudes*, Le Dé Bleu, 2004

METAIL Michèle, *Les horizons du sol*, cipM / Spectres familiares, 1999

MICHON Pierre, *Mythologie d'hiver*, Verdier, 2002

MICHON Pierre, *Abbés*, Verdier, 2002

MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, Verdier, 1988

MONTERRAT Ricardo, *Le mouchoir dans la plaie*, Siloë, 1998

NOËL Bernard, *Le reste du voyage*, P.O.L, 1997

NYS MAZURE Colette, *Seuils de Loire*, Le Dé Bleu, 2003

OSTENDE Jean Pierre, *Le pré de Buffalo Bill*, Via Valeriano, 1990

OSTENDE Jean Pierre, *Le documentariste*, Gallimard L'Arpenteur, 1994

OSTENDE Jean Pierre, *Voie express*, Gallimard, 2003

PENNEQUIN Charles, *L'Instant T*, n°10 (2001) et n°11 (2002), Triangle

RAWORTH Tom, *Le Filon*, cipM / Spectres familiairs, 1991
RENARD Thierry, *L'éclosion du coquelicot*, Le Dé Bleu, 2002
STENDHAL, *Promenades dans Rome*, Folio
SUEL Lucien, *L'Instant T*, n° 8 (2000), n°9 (2001) et n°12 (2002), Triangle
SUEL Lucien et GRANOTIER Sylvie, *Une simple formalité*, Le Marais du livre, 2001

Divers

"Ecrivains et résidences", *Les cahiers de la DRAC PACA*, n°6, DRAC PACA, décembre 1995

BIGA Daniel, *Né nu*, Cherche Midi, 1969

BON François, *Daewoo*, Fayard, 2004

BON François, *Seine saint Denis "L'impasse et la chance"*, 1991

(<http://www.publie.net/livres/decorcim.html>)

BON François, *Enquête sur quelques mots tout prêts d'une ville*

(http://www.publie.net/arch/V_reze.html)

BON François, *Banlieue n'est plus*, octobre 2000,

(http://www.onoci.com/fonda_signaletique/)

BRETONNIERE Bernard, *Portrait de l'artiste en invité pas facile* (texte écrit pour les rencontres de l'IDDAC : *L'auteur, le territoire et ses publics*, Blanquefort, le 15 novembre 2002 ; en ligne sur remue.net)

GATINET Thierry, "L'artisan du diable", *Septimanie* n°13, juillet 2003

GOUPIL Didier, "Cellule K, un soir de mars", *Septimanie*, novembre 2003, n°14

PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974 / 2000

PEREC Georges, *Penser / Classer*, Seuil, 2003

PENNEQUIN Charles, *Rencontres Poétiques de Montpellier*, cahier n°47

VARGAS Fred, *Sous les vents de Neptune* Viviane Hamy, 2004

ANNEXES

Annexe 1 :

Liste des entretiens préparatoires

Annexe 2 :

**Convention pour la mise en œuvre d'une résidence.
Document de travail réalisé par le CREAL de Saint Briec**

Annexe 3 :

Lettre de confirmation d'une résidence (cipM)

Annexe 4 :

Contrat de résidence (Maison Gueffier)

Annexe 5 :

Convention de séjour (Rochefort sur Loire)

Annexe 6 :

Projet de résidence de Rochefort 2003 (dossier DRAC / CNL)

Annexe 7 :

Convention d'accueil d'un auteur en résidence (La Turmelière)

Annexe 8 :

**"Des mots à l'ouvrage", Projet de résidence d'auteur dans les
Mauges, 2003 / 2004 (La Turmelière)**