



HAL
open science

Negotiate to better create: the artist “ambassador” in residence

Elise Chièze-Wattinne, Clara Roupie

► **To cite this version:**

Elise Chièze-Wattinne, Clara Roupie. Negotiate to better create: the artist “ambassador” in residence. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 2020, 9 (2), pp.21-35. 10.4000/cadernosaa.3038 . hal-03990198

HAL Id: hal-03990198

<https://hal.science/hal-03990198>

Submitted on 14 Mar 2023

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

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

CADERNOS AA

NÉGOCIER POUR MIEUX CRÉER: L'ARTISTE "AMBASSADEUR" EN RÉSIDENCE

Elise Chièze-Wattinne & Clara Roupie¹
Université Paris III Sorbonne-Nouvelle, France

En France, de plus en plus d'institutions, notamment culturelles, ont recours aux résidences d'artistes. Cette pratique en expansion nécessite toutefois de mieux connaître la perception qu'en ont les artistes. Cet article fait entendre la voix des artistes dont l'identité et le processus créatif sont ainsi mis à l'épreuve du territoire et de son économie. L'analyse de leur discours nous montre que si la résidence permet de créer un spectacle, celui-ci ne va pas nécessairement tourner. Si les artistes restent conditionnés par la pluralité d'employeurs et la mobilité de leurs spectacles en tournée, ce résultat montre que le modèle de la résidence représente un tournant cognitif pour les compagnies : en apprenant à négocier avec les directeurs de théâtre, les publics et les espaces de vie, les artistes de spectacle vivant continuent de bousculer les codes de la création et de se montrer plus nécessaires que jamais. Si bien que l'on peut se demander si les artistes, traditionnellement nomades, ne trouvent pas une légitimité inédite dans ces exercices contemporains de sédentarisation.

Mots-clés: résidence artistique, artiste, citoyen, ambassadeur, spectacle vivant, territoire

INTRODUCTION

En France, de plus en plus d'institutions, en particulier les institutions culturelles, ont recours aux résidences d'artistes.² Celles-ci prennent des formes diverses: une metteuse en scène rencontre la directrice d'une scène nationale et un projet de résidence et de création artistique

1 Centre de Recherches sur les Liens Sociaux (CERLIS) & Institut de Recherches en Etudes Théâtrales (IRET). Contact des auteurs: elisechiezewattinne@gmail.com, clara.roupie@hotmail.fr

2 Langeard, Chloé. 2016. "Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique." *Informations sociales*, n°190: 64-72. Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2015-4-page-64.htm>

se construit collectivement dans une implantation sur le territoire de la ville pendant deux ans; un ensemble d'interprètes répond à un appel à projets lancé par un festival en demande d'une action de sensibilisation et de pédagogie au sein d'un territoire élargi, pour produire des petites formes au cours de deux éditions du festival. Ce modèle spécifique d'interaction avec les artistes, encouragé par le ministère de la Culture,³ justifie la finalité d'intérêt général de la création artistique qui va de pair avec une conception publique de la culture.⁴ Cette pratique en expansion requiert toutefois de faire un pas du côté des artistes afin de mieux connaître la perception qu'ils en ont. Plusieurs chercheurs en sciences humaines soulignent les enjeux, les opportunités mais aussi les contraintes liées à l'action culturelle.⁵ Certains artistes dénoncent la prévalence de leur mission territoriale sur le travail de création,⁶ d'autres considèrent désormais la résidence comme un passage obligé du parcours des compagnies susceptible de nuire à la liberté de création. Aussi, que trouvent les artistes en résidence?

Dans le cadre du séminaire interdisciplinaire Paroles et Musiques, dirigé depuis 2015 par Gilles Demonet (Sorbonne Université), Sylvie Douche (Sorbonne Université) et Catherine Treilhou-Balaudé (Sorbonne-Nouvelle), des entretiens ont été réalisés en 2018 avec 17 artistes et compagnies, issus de disciplines diverses – théâtre, clown, danse, musique – bénéficiant d'un de ces dispositifs d'action culturelle publique. Cet article propose un bilan de cette recherche qualitative portant sur la façon dont les artistes se perçoivent quand leur identité et leur processus créatif sont mis à l'épreuve du territoire et de son économie. Sans prétendre à la représentativité, elle donne des éléments de réponse pour approcher une meilleure connaissance du vécu des artistes en situation de résidence et de l'impact de cette dernière sur les processus artistiques.

En combinant les données esthétiques et sociologiques issues de ces entretiens nous analyserons les processus de négociation qui lient les artistes avec les directeurs-programmateurs, les publics et les territoires, dans le but de pénétrer la création. La négociation étant constitutive des mondes de l'art et du monde social [Becker (1992); Strauss (1992)], nous verrons qu'elle apparaît poussée à l'extrême en situation de territorialisation puisqu'elle questionne les artistes à l'endroit de leur conception autonome ou hétéronome de l'art [Langeard et al. (2015)], jusqu'au déplacement. Ce constat nous amène en fin d'analyse à dépasser la notion d'artiste-citoyen⁷ pour celle d'artiste-ambassadeur.

3 Circulaire du 8 juin 2016 relative au soutien d'artistes et d'équipes artistiques dans le cadre des résidences, Ministère de la Culture et de la communication. Disponible sur: http://circulaire.legifrance.gouv.fr/pdf/2016/06/cir_40986.pdf

4 Rey, Frédéric. 2001. *Les collectivités territoriales et l'art dramatique*. Aix-en-Provence: Presses universitaires d'Aix-Marseille, p.221-222.

5 Partie intégrante de la politique culturelle française depuis la création du ministère des Affaires culturelles en 1959, l'action culturelle "organise en pratique la diffusion de ces formes culturelles désignées comme légitimes, et par là même l'inculcation des manières de voir qu'elle charrient." in Dubois, Vincent. 1999. *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris: Editions Belin, p.182. L'action culturelle comprend à la fois la création de spectacles et la médiation culturelle. Les opportunités et les contraintes de l'action culturelle contemporaine sont analysées notamment par Langeard, Chloé. 2016. "Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique." Art. cit. Volpin, Alexia, 2018: "L'action culturelle territoriale, entre implication et désengagement des protagonistes. Le cas des compagnies chorégraphiques." *Marges*, vol.26, n°1: 88-102.

6 La compagnie du théâtre du Kronope en résidence artistique à Vitrolles en 1997 l'a quittée en déclarant "dans le cadre de la résidence nous sommes totalement dépendants de la mairie et porteurs de son image" in Foureau, Eric. 1997. "Le Théâtre du Kronope en résistance artistique." *La Scène*, n°5, p.50.

7 Cette appellation est notamment choisie pour un prix de l'ADAMI, l'Organisme de gestion des droits des artistes-interprètes.

MÉTHODOLOGIE

Depuis 2008, le séminaire *Paroles & Musiques* dirigé par Gilles Demonet, Sylvie Douche⁸ et Catherine Treilhou-Balaudé⁹ croise les disciplines de la musicologie, des études théâtrales et de l'esthétique pour mener une réflexion partagée sur les dispositifs et les pratiques mises en œuvre dans les processus de création en arts du spectacle – telles que la résidence ou encore la répétition. La méthodologie employée dans ce séminaire mérite d'être présentée plus en détail afin de mettre en lumière les modalités de recueil des données analysées ici, à savoir la composition pluridisciplinaire de l'équipe, le cadre temporel et matériel de l'enquête et sa vocation pédagogique. En effet, la réflexion menée dans ce séminaire s'appuie chaque année sur un travail de terrain réalisé par l'équipe scientifique avec la participation d'étudiant.e.s de Master et de doctorant.e.s de l'Institut de Recherches en Musicologie (IReMus) et des laboratoires associés à l'école doctorale Arts et Médias de l'Université Paris III Sorbonne-Nouvelle.¹⁰ La recherche menée en 2018 s'est donnée pour cadre d'analyser l'artiste citoyen et notamment son processus créatif à l'épreuve du territoire et de l'économie.

Une grille d'entretien qualitatif a tout d'abord été constituée pour stabiliser les axes de l'enquête et circonscrire la collecte de données. Globalement, celle-ci a constitué un cadre théorique et un guide sur le terrain pour mieux connaître la réalité pratique des contrats de résidence ainsi que le profil et l'ambition des artistes qui en assument la charge. Elle prévoyait pour chaque item une série de variables qualitatives, recensées dans la littérature existante sur les processus artistiques, ainsi que l'ajout éventuel de nouvelles variables. Les items prévus visaient à mieux cerner successivement l'identité des artistes, leur formation et leur parcours, leurs motivations, leurs quotidiens, les conditions d'exercice de leur résidence, leur rôle dans la mise en œuvre des politiques culturelles et, plus largement, des politiques de démocratisation culturelle. L'étude visait également à rendre compte de la façon dont les artistes se représentent leur fonction en situation de résidence, ainsi qu'à dégager des éléments plus généraux permettant de mieux appréhender la diversité des pratiques liées à ces contrats.

Une fois cette précaution méthodologique prise, une répartition en dix-sept groupes de quatre à cinq enquêteurs a ensuite permis la collecte des données et leur compte-rendu. Chaque groupe d'enquêteurs avait pour mission de rencontrer en entretien semi-directif enregistré un artiste ou un collectif ayant bénéficié d'une convention de résidence au cours des deux dernières années. Une fois la prise de contact établie, l'entretien était réalisé en face à face ou par visioconférence. Quelques échanges par mail pouvaient dans un second temps permettre de compléter l'entretien quand certaines données venaient à manquer. L'analyse des résultats se faisait par groupe selon la grille d'analyse prévue. Chaque groupe étant composé d'au moins un membre issu des différentes disciplines – études théâtrales, musicologie et gestion et administration de la musique –, le recrutement des artistes et les entretiens étaient le fruit d'un faisceau de regards pluridisciplinaires. Enfin, la restitution des entretiens a fait l'objet de comptes-rendus oraux et écrits qui servent de corpus à l'analyse proposée dans cet article.

8 Chercheurs en musicologie à l'Institut de Recherches en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université.

9 Chercheuse en Études théâtrales à l'Institut de Recherches en Etudes Théâtrales (IRET), Université Paris III, Sorbonne-Nouvelle.

10 Nous signalons notamment l'Institut de Recherches en Etudes Théâtrales (IRET) ou le Centre de Recherches sur les Liens Sociaux (CERLIS).

Nous pouvons nous interroger sur la taille de l'échantillon, sur les biais d'une enquête mêlant des chercheurs aux statuts différents et *a fortiori* d'une analyse issue d'un corpus de deuxième main. Aussi, rappelons dès à présent nos objectifs: il s'agit avant tout ici de restituer un processus d'enquête et d'aller au bout de celui-ci en proposant une analyse transversale des matériaux accumulés. Notre question est de savoir comment se vit l'artiste en situation de résidence et ce que cette situation peut avoir, en retour, comme incidence sur son travail. Plusieurs hypothèses se présentaient à nous, telles qu'un effet d'incongruence des rôles [Martucelli (1999)] et une désacralisation de la création artistique et, à l'inverse, un effet de fertilisation croisée et de mise en réseau des artistes par la société civile. L'enquête ne vise pas la représentativité, mais constitue une base exploratoire permettant de réunir des jalons pour une enquête quantitative de plus grande ampleur. Aux vues du caractère confidentiel des données mobilisées dans les entretiens, nous avons opté pour une désignation des artistes qui les anonymise, mais qui met toutefois en lumière leurs caractéristiques professionnelles et géographiques. Les citations seront donc contextualisées en précisant la ou les discipline(s) de l'artiste et/ou de la compagnie, ainsi que les territoires de résidence.

Avant de commencer l'analyse des données issues de ces entretiens, il convient d'en dresser le bilan. La synthèse de ces résultats peut être présentée sous la forme d'une typologie qui permet de mettre en relief la diversité des actions pouvant être menées dans le cadre d'une résidence et des ambitions des artistes à leur sujet.

- les compagnies et/ou artiste(s) en diffusion pour qui la rencontre avec les publics est découplée de la création: s'ils réalisent une action de médiation sur le spectacle programmé dans le lieu et son processus créatif, il s'agit en général d'échanges formels à l'issue du spectacle sous forme de "bord plateaux" ou de rencontres dans des établissements scolaires qui n'ont pas d'incidence sur la création elle-même.
- les compagnies et/ou artiste(s) en création pour qui la rencontre avec les publics reste découplée de la création: qu'il s'agisse de rencontres plus poussées ou prolongées comme des ateliers de pratique ou des interventions créatives dans des établissements (scolaires ou non), les actions sont considérées comme enrichissantes sur le plan humain mais n'interfèrent pas avec la création.
- les compagnies et/ou artiste(s) en création pour qui la rencontre avec les publics va partiellement nourrir la création: que ce soit fortuit ou planifié les rencontres avec les publics ont pour conséquence d'infléchir le processus artistique.
- les compagnies et/ou artiste(s) "en résidence perpétuelle", dont le travail artistique est indissociable de l'action culturelle: dans ce dernier cas, le processus artistique de la compagnie ou de l'artiste en résidence est fondé sur la participation voire l'incorporation des publics. Ces derniers sont alors plutôt désignés comme "habitants" ou "participants".

Cette typologie ne traduit pas le rapport des compagnies en création à la mobilité [Urrutiaguer et Henry (2012)] mais bien l'imbrication perçue chez les compagnies entre l'activité d'action culturelle et l'activité de création. Il apparaît que le fait que l'action culturelle soit préalable, simultanée ou postérieure à la création a une influence sur les compagnies et/ou artiste(s). En effet, l'action culturelle apparaît utile ou indissociable de la création uniquement dans un processus de résidence de création. Un contexte de diffusion ne semble pas permettre l'adéquation de ces deux activités qui sont vécues de façon découplée. À partir de ce constat, il ressort aussi toutefois que l'action culturelle est par essence "localisée": elle se pense et se réalise toujours quelque part, nécessitant par là-même des ajustements. Enfin, les artistes en création soulignent la coprésence incontournable du lieu: que le bassin de population soit capté par un directeur ou une directrice du théâtre, ou directement par la compagnie, et que l'action ait lieu

dans les murs ou hors les murs, l'action culturelle se réalise forcément en partenariat avec cette structure tierce, qui sait ne pas se faire oublier. Par son entremise, le spectacle apparaît parfois comme une "restitution". Car c'est associée à un lieu qu'une compagnie peut produire officiellement du sens avec ou pour un public. Dans un premier temps, approfondissons donc ces résultats par l'analyse des termes des contrats passés entre les artistes et les directeurs des lieux de résidence.

LA NÉGOCIATION ENTRE ARTISTE ET DIRECTEUR: CO-CONSTRUIRE UN PROJET DE RÉSIDENCE.

Le terme de "citoyen", issu du latin *civitas* qui signifie la cité, désigne "tout individu membre de cette communauté politique qui est précisément la cité" [Muray (2000: 54)]. L'utilisation notoire de ce terme dans le monde du spectacle pour définir les missions des projets, voire désigner certains artistes suggère l'idée d'un artiste ayant longtemps œuvré dans une tour d'ivoire, qui doit aujourd'hui donner des gages de solidarité en faisant preuve d'initiative dans la cité. Ainsi Serena Cello, qui a recours à l'appellation d'"artiste-citoyen" la définit comme "celle d'un homme qui se met au service de la collectivité" [Cello (2015: 174)] et qui investit artistiquement des questions sociales liées à l'actualité. Pour l'ADAMI qui décerne un prix aux "artistes-citoyens", la notion recouvre tous "les artistes qui s'impliquent et se mobilisent pour des causes qui leur sont chères".¹¹

Paradoxalement, une telle démarche peut néanmoins discréditer ceux qui s'y adonnent au point de devenir militants: ils risquent d'être considérés aux yeux de la profession davantage comme "des acteurs sociaux que des véritables créateurs" [Gravereau (2012: 65)]. En effet, les acteurs sociaux ont précisément la vocation de "se battre sur le terrain pour faire avancer la citoyenneté" [Muray (2000: 55)].

C'est donc sur ce terrain du juste équilibre à trouver concernant l'engagement de l'artiste vis-à-vis de la cité qu'un projet de résidence fait l'objet d'une négociation entre l'artiste et le directeur de l'équipement d'accueil dès la signature du contrat. L'étude des contrats de résidence a permis de déterminer où se positionne le curseur de la mission citoyenne de l'artiste d'une part, et la part de décision de l'artiste sur la forme – ou les formes – que prendra ses interventions d'autre part.

Il nous apparaît nécessaire de souligner que si les institutions étatiques et locales – ministère de la Culture, DRAC etc. – conservent le pouvoir financier, les artistes en résidence interrogés ont la plupart du temps été choisis par le directeur ou la directrice de la structure d'accueil. C'est ce que soutient le fondateur d'une jeune compagnie circassienne en résidence dans le département de l'Ardèche: si les pouvoirs publics sont présentés comme les principaux décideurs dans les contrats de résidence, "dans les faits, ce sont les structures déjà implantées sur le territoire qui font les propositions et les choix puisqu'ils sont en relation avec la réalité effective du terrain". De cette manière, les institutions culturelles présentes sur un territoire donné sont plus à même de traduire les besoins ou demandes des populations; elles vont par là-même jouer

11 ADAMI, organisme de gestion collective des droits des artistes-interprètes. Disponible sur: <https://www.adami.fr/prix-adami-de-lartiste-citoyen-2019/>

un rôle majeur dans la sélection et l'organisation des résidences, et deviennent "les garantes de la qualité de l'accompagnement proposé et donc de l'exigence artistique du projet produit"¹² par l'artiste en résidence. Cette formulation semble toutefois à double tranchant: l'artiste doit pouvoir répondre aux critères et aux exigences de l'institution.

C'est ce que Richard Wittorski traduit comme une tendance à "l'institutionnalisation de l'activité [...] se traduisant par un contrôle organisationnel plus fort de la nature du travail à réaliser accompagnant, dans le même temps, une diminution du pouvoir de contrôle des groupes professionnels sur leur activité" [Wittorski (2008: 14)]. L'artiste en résidence serait ainsi dépossédé de son activité professionnelle principale. Cette sensation de dépossession se retrouve parfois dans les entretiens menés mais n'est pas majoritaire. Néanmoins, la présence d'un artiste en résidence dans une institution culturelle et la démultiplication de ses activités créent une interdépendance entre l'artiste et l'institution. Les différentes interventions de l'artiste, considérées comme un "travail annexe", sont au cœur de cette relation interdépendante. Elles représentent "une véritable opportunité car ces activités vont vraiment dans le sens [d'une] politique d'ouverture au public" évoque un jeune compositeur toulousain en résidence à l'Opéra National de Lille. L'institution accueillante "bénéficie donc d'un artiste [...] qui s'engage et participe pour faire vivre l'activité de la structure, tout en permettant au public d'être au plus près de l'artistique"¹³. Ces contreparties ciblées restent au profit de l'institution accueillante; du point de vue de l'artiste, la négociation reste alors possible, et parfois devient nécessaire.

La capacité à négocier le contrat de résidence avec l'institution est notamment déterminée par le stade de professionnalisation de l'artiste associé. À travers les entretiens réalisés, nous déterminons trois postures différentes adoptées par l'artiste. La première posture consiste, pour l'artiste associé, à se conformer aux termes du contrat de résidence passé avec l'institution accueillante; la deuxième induit une autre forme de relation avec l'institution puisque l'artiste travaille en tant que collaborateur artistique; enfin, la troisième posture décelée dans les entretiens astreint un rôle de médium à l'artiste qui devient un véhicule de l'action culturelle. La répartition des artistes interrogés entre ces différentes postures est objectivement équitable et elle met en lumière la pluralité – mais également la flexibilité – des modalités induites par la résidence.

Dans notre échantillon, le critère principal de motivation à signer un contrat de résidence est l'influence sur la longévité de la création. Nous entendons ici la résidence comme un moyen pour l'artiste de pérenniser son activité artistique, c'est-à-dire de permettre à l'artiste d'assurer son métier d'artisan du spectacle vivant. La résidence doit en effet être prise en compte dans son aspect stratégique et financier: l'artiste en résidence reçoit des subventions, étoffe son carnet d'adresses etc. Les variables qui agissent sur ce critère sont le degré d'innovation artistique permise par la résidence, le lieu d'accueil, le nombre et le type de partenaires agrégés, la durée de la résidence, le nombre d'artistes au plateau et enfin, la nature même du spectacle et des participants. Si la négociation entre les acteurs est possible et conduit parfois à une "coconstruction" ou une "coélaboration" comme le développe Chloé Langeard dans son article "Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique" [Langeard (2016)], la résidence pose la question de la disponibilité de l'artiste.

12 Directeur de compagnie et circassien en résidence dans le département de l'Ardèche, Séminaire Paroles et Musiques, 2018.

13 Compositeur en résidence dans le département du Nord, Séminaire Paroles et Musiques, 2018.

En effet, parce qu'elle entraîne une (im)mobilisation de l'artiste dans des enjeux autres que les seuls enjeux de la création, la résidence met en lumière les limites de la reproductibilité du spectacle [Liot (2012: 16-19)]. Si une résidence permet de créer, la pièce produite ne va pas nécessairement tourner. Cela nous amène à voir les limites d'une action centrée sur un territoire unique qui peut restreindre la visibilité du spectacle, et, à plus grande échelle, celle de l'artiste. Le temps d'immobilisation peut ainsi être fructueux ou, à l'inverse, contre productif.

La notion d'"artiste-citoyen" peut ainsi être définie dans notre étude par la prégnance, chez l'artiste, du facteur de négociation avec les principaux acteurs de l'institution qui vont l'accueillir en résidence. La citoyenneté est ici prise en considération par l'artiste comme un savoir pluridisciplinaire: savoir anticiper à l'avance son insertion dans le paysage culturel de l'institution, savoir se mettre à disposition d'un public, savoir formaliser ses objectifs créatifs. Le terme "citoyen" reviendrait à présupposer une connaissance accrue des codes sociaux et des politiques culturelles en jeu pour s'insérer dans un territoire [Boltanski et Chiapello (1999)].

LA NÉGOCIATION AVEC LES PUBLICS: REDÉFINIR LA POSTURE DE L'ARTISTE.

En réalité, cette action de l'artiste dans le territoire par la résidence pluralise sa participation à la vie de la cité. Entre les interactions avec les publics, les participations à divers débats, les médiations auprès des publics éloignés de l'art et les transmissions de pratiques et de processus artistiques, l'artiste est bien resté l'individu polymorphe et hyperflexible dont parle Michel Menger dans son *Portrait de l'artiste en travailleur* [Menger (2002)]. La connaissance des codes sociaux et le respect des règles de courtoisie paraissent, sinon incontournables, du moins salutaires dans ce double exercice de représentation et de relation avec des publics. Dans ce sens, les artistes de notre échantillon témoignent tous de préoccupations envers les publics rencontrés dans le temps imparti de la résidence.

Pour les artistes pour qui la dimension artistique est distincte de la dimension d'action culturelle, autrement dit qui acceptent de se prêter au jeu de la rencontre avec les publics en échange de temps et de matériel mis à disposition pour leur travail de création, la négociation est intime. Elle se joue d'abord dans le fait d'accepter en cours de résidence le temps que prennent les activités en lien avec le public malgré la distance qui les séparent, selon eux, du travail de création. Ces artistes sont dans une configuration que nous pourrions qualifier de "mise à disposition classique". Si cette mise à disposition est plus ou moins bien vécue par les artistes, elle a beaucoup à faire avec le degré d'implication attendu par l'institution et, par extension, par les publics.

Un jeune compositeur en résidence à l'Orchestre National de Lille au cours de la saison 2017-2018 constate l'ampleur de ces interventions qui prennent un temps précieux sur la création. Il est convenu avec l'institution lilloise que le compositeur résident doit animer des rencontres avec les publics intitulées les "Leçons de Musique" et les "Bords de Scène". Les premières ont lieu en introduction des concerts donnés et portent sur une œuvre, un thème ou un aspect technique ou artistique. Les secondes sont organisées à la suite des concerts sous forme d'échanges avec le public. Le compositeur prend également part à l'accompagnement pédagogique des jeunes et des étudiants en musique des conservatoires du territoire. Cet engagement nécessaire demandé par la structure est difficile à tenir pour l'artiste:

Au début, c'était un peu dur. [...] J'ai dû faire ça, faire face à ça et à ce côté intense. C'est-à-dire que moi, je suis là deux ou trois jours maximums, donc je fais mes répétitions, et par exemple, la dernière fois, je dirigeais un programme en répétition, après j'allais écouter un autre chef qui dirigeait ma musique, et entre tout ça, j'avais des rencontres avec des enfants, avec des professeurs et des élèves du conservatoire, avec la presse, avec le public, que ce soit avant-concert ou après le concert; et en fait, au bout d'un moment ça fait trop quoi.¹⁴

De fait, l'extension de la situation de représentation au-delà du temps qui lui est par ailleurs consacré a des conséquences sur la posture de l'artiste qui fait l'objet d'ajustements constants et conscients [Montoya (2007)]. Ainsi, un artiste interrogé souligne qu'il faut prendre garde à ne pas apparaître "trop star" ou "trop inconnu"¹⁵ pour justifier sa subvention; d'autres s'inquiètent que leur volonté d'être clairs ne passe pour de la condescendance. Cette considération pour la façon dont l'artiste en résidence est perçu par ses interlocuteurs, à savoir les publics rencontrés, est d'autant plus importante lorsque l'artiste mène un projet participatif qui tend à intégrer les populations du territoire dans la création. Le dialogue qu'il réussira à nouer avec eux est un prélude qui infléchi grandement celui qu'il a développé avec les tutelles et les acteurs culturels.

De cette manière, les codes traditionnels du jeu d'acteur sont révisés et transformés, tout comme le langage et le jargon utilisé communément par l'artiste. En effet, de la recherche du comportement et du mot adéquat vont dépendre la bonne conduite de la résidence et le sentiment de réussite de l'action culturelle, voire du spectacle lui-même. Cette capacité d'adaptation, de négociation semble constitutive d'une conduite à tenir pour l'artiste en résidence, cet élément a son importance; il devient un trait commun aux artistes interrogés qui l'évoque sans détours dans la majorité des entretiens.

En dehors de ce que nous appelons la "mise à disposition classique" de l'artiste en résidence, nous décelons une seconde catégorie de négociation avec les publics: celle, plus subtile, qui consiste à une intégration des publics et/ou des populations alentours dans le processus de création du spectacle. Cette catégorie lie le travail de création aux actions culturelles, puisque ces dernières permettent d'établir un premier contact avec les futurs participants au projet artistique proposé par l'artiste en résidence. Elle aborde également un critère récurrent des productions créées dans notre échantillon, le travail avec les amateurs [Hennion, Maisonneuve et Gomart (2000)].

Si certains artistes se font une spécialité de travailler et créer avec des personnes sans domicile fixe, des détenus, des individus présentant un handicap, des collégiens, etc. dans le but de "favoriser la création théâtrale pour sortir de l'isolement, mais aussi de sortir le théâtre de l'isolement",¹⁶ la question de la posture de l'artiste reste la même. Les artistes doivent garder les bonnes distances avec ces publics qui participent à la genèse du spectacle sans pouvoir revendiquer la propriété des droits de la création. Certains artistes résolvent l'équation en estimant que les amateurs présents sur scène sont avant tout des citoyens faisant acte de militantisme.¹⁷ Cette approche a l'avantage de séparer ces deux qualificatifs ("citoyen" et "militant") de la personne

14 Compositeur en résidence dans le département du Nord, Séminaire Paroles et Musiques, 2018.

15 Directeur de compagnie et metteur en scène de théâtre en résidence dans le département de l'Allier, Séminaire Paroles et Musiques, 2018.

16 Directeur de compagnie, auteur et metteur en scène de théâtre en résidence dans le département du Cher, Séminaire Paroles et Musiques, 2017.

17 Directrice de compagnie et metteure en scène de théâtre en résidence dans les départements de la Somme, de la Vienne et de la Seine-Maritime, Séminaire Paroles et Musiques, 2018.

de l'artiste, ce qui est préférable aux vues de leur connotation péjorative comme nous l'avons vu plus haut.

Derrière cette question de la posture, on voit poindre celle du choix des messages à transmettre au public lors des actions de médiation. La mission qui consiste à "lever le voile sur le processus de création" ne rassemble pas tous les suffrages, surtout en musique. En effet, pour certains artistes, le message et l'idée à l'origine d'une œuvre ne sont pas des informations à diffuser en dehors de l'équipe de création.¹⁸ Ces artistes s'expliquent en se positionnant du côté de la préservation du "mystère de la création", qui consisterait à ne pas souhaiter limiter la portée de l'œuvre créée, dont le sens serait ainsi restreint s'il lui donnait un message politique et/ou social.

Pour finir, nous retrouvons dans cette négociation avec les publics la notion de co-construction déjà évoquée et les limites de ses pratiques [Langeard (2016)]. En effet, si nous considérons la résidence comme le lieu potentiel d'une construction partagée entre les artistes créateurs et les publics participants, nous atteignons rapidement les écueils de l'expérience: dans les faits, la culture reste une affaire d'experts, finalement peu discutée avec les citoyens. La programmation et la qualité artistique attendues par l'institution lorsque celle-ci engage – ou invite – un artiste constituent une exigence rarement débattue avec les principaux acteurs du territoire concernés, et encore moins les bénéficiaires directs de la culture.

NÉGOCIER LE RÉEL: DE L'ARTISTE-CITOYEN À L'ARTISTE-AMBASSADEUR.

Cette double négociation des artistes en résidence, d'une part avec les directeurs programmeurs et, d'autre part, avec les publics touchés par la création, est nécessairement régentée par la prise en compte du territoire. En effet, la notion de territorialisation est fondamentale dans notre étude puisqu'un artiste en résidence prend connaissance – ou prend possession – du territoire sur lequel se trouve l'institution. La territorialisation induit une nouvelle strate à notre réflexion: l'impact de la création sur le territoire traversé par les artistes en résidence.¹⁹

Les spectacles issus des résidences d'artistes sont-ils le fruit d'une collaboration entre un artiste et un territoire, sa population, sa culture, ou bien s'agit-il d'un projet proposé au préalable par l'artiste, mené à bien sans intégration du territoire? L'artiste est-il créateur, artiste-citoyen ou bien ambassadeur du territoire qu'il traverse et investit?

La posture d'artiste-citoyen telle qu'elle a été définie par les professeurs responsables du séminaire Paroles et Musiques tiendrait plutôt à l'engagement de l'artiste tout à la fois dans la création et dans les actions directes sur le territoire. Ces actions culturelles, considérées par la

18 Compositeur et journaliste en résidence dans le département de Paris, Séminaire Paroles et Musiques, 2018; Metteur en scène de spectacle vivant en résidence dans le département de Seine-Saint-Denis, Séminaire Paroles et Musiques, 2018.

19 Pour une approche des actions culturelles en France sous l'angle de la réception des publics, voir l'ouvrage collectif dirigé par Donnat, Olivier et Tolila, Paul. 2003. *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*. Paris: Presses de Sciences Po. La sociologie de la réception des biens culturels et la sociologie de la consommation culturelle constituent deux approches centrales et distinctes en sociologie de la culture. Leurs fertilités et leurs oppositions sont décrites dans Lahire, Bernard. 2009. "Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle." *Idées économiques et sociales*, vol. 155, n°1: 6-11.

plupart des artistes comme des à-côtés de la création, font cependant partie intégrante du cahier des charges des artistes en résidence.

Toutefois, la plupart des artistes interrogés évoque l'équilibre précaire entre le double statut porté par l'artiste: celui d'artiste créateur et celui d'artiste-citoyen. L'artiste en résidence perd nécessairement son statut exclusif de créateur au profit des échanges à construire ou co-construire [Langeard (2015: 64-72)] avec les différents acteurs du territoire. Les actions culturelles, si elles ont un impact généralement bénéfique sur le territoire touché par la résidence, ont tendance à inverser la tendance et transforment l'artiste créateur en artiste-citoyen, voire en citoyen-artiste. Chloé Langeard développe cette idée:

Du côté des artistes, la co-construction bouscule les cadres artistiques, voire la valeur de l'œuvre. D'abord parce qu'elle engage l'artiste dans de nouveaux rapports aux publics, à la production et à la diffusion de son travail. [...] La qualité artistique n'est plus uniquement inscrite dans l'œuvre mais résulte aussi des interactions entre les divers acteurs impliqués. Autrement dit, l'œuvre ne se résume pas à une restitution finale hors sol. Elle est dans le lien, la rencontre, l'action collective qui se transforme à mesure de son déroulement sous l'impulsion des croisements opérés avec des usages et des usagers. La co-construction interroge aussi la fonction de l'artiste, qui ne se limite plus à celle de producteur parce que ces projets supposent un temps long d'imprégnation, de partage et d'appropriation par tous les acteurs impliqués dans le projet (habitants, professionnels de la culture, relais associatifs locaux, institutions non culturelles) pour des créations in situ. Celles-ci revalorisent le rôle de l'artiste dans la cité en repositionnant l'art dans le quotidien.²⁰

Si le rôle de l'artiste est revalorisé puisqu'il est directement intégré aux activités sociales et culturelles du territoire dans la co-création d'échanges et de transmissions avec les différents acteurs du territoire, l'organisation et la tenue de ces actions culturelles ont un impact sur son travail de création. L'artiste en résidence doit démultiplier ses fonctions créatrices et sociales: il devient un artiste pluriel [Bureau, Perrenoud et Shapiro (2009)], il n'est plus seulement artiste créateur, mais artiste-citoyen. Au-delà de ce changement de statut, l'artiste se laisse parfois dépasser par la réalité sociale et culturelle du territoire et notamment les demandes en actions culturelles.

L'artiste en résidence est particulièrement sollicité pour participer aux rencontres, ateliers, conférences ou séminaires organisés sur le territoire. Cet état de fait est majoritaire auprès des artistes interrogés. Ils mettent également en avant les modalités réelles de la réalisation des actions culturelles sur les territoires traversés. Une compagnie interrogée s'est, elle, engagée à la réalisation de nombreuses actions culturelles en Seine-Saint-Denis, mais exige en échange "carte blanche" et la présence d'un piano sur place lorsque la compagnie se déplace pour pallier au manque récurrent dans les établissements scolaires du matériel musical adéquat ou nécessaire.

Si pour certains, l'accent est mis sur la création et les actions culturelles sont vécues comme des entraves, tous les artistes interrogés conviennent que la résidence est le lieu de la création de liens sociaux nécessaires avec les populations des territoires traversés. C'est ce que développe Sophie Le Coq dans son étude "Le travail artistique: effritement du modèle de l'artiste créateur?" [Le Coq (2004: 111-131)]. La sociologue se focalise sur la question de la reconnaissance sociale des artistes de la ville de Rennes et, plus particulièrement, sur la nécessité de s'inscrire dans le temps présent de la création. Elle remarque une "urgence de faire" de la part des artistes

20 Langeard, Chloé. 2016. *Art. cit.*

dans un “ici et maintenant” [Le Coq (2004: 122)] nécessairement ancré dans un territoire et dans un corps social. Elle conclut son étude:

Il ne s’agit plus, pour le praticien d’art, de viser la pérennité de sa personne artiste par la réalisation d’une potentielle œuvre susceptible de se révéler par des publics futurs, mais de se construire socialement dans ce qu’il peut apporter aux autres par l’exercice de pratiques artistiques.²¹

Ici se dessinent en creux deux éléments que nous retrouvons dans les entretiens menés auprès des artistes de notre étude: d’une part, un questionnement sur la place sociale de l’artiste, et, d’autre part, l’importance attribuée aux pratiques artistiques au sens large. L’étude de Sophie Le Coq est particulièrement révélatrice du fonctionnement du statut d’artiste-citoyen et interroge la pérennité des créations réalisées en résidence [Montoya (2007, 2011, 2013)]. En effet, cet “ici et maintenant” de la création peut-il s’inscrire sur le long terme? A l’inverse, la résidence n’entraîne-t-elle pas une immobilisation de l’artiste et de sa création? Pouvons-nous parler d’une instrumentalisation de l’artiste au service de l’institution [Miquelot (2011: 64-77)]? Toutefois, nous ne pouvons pas évacuer l’idée selon laquelle l’artiste peut également être complice de son instrumentalisation. En effet, les besoins matériels et financiers fournis par la structure d’accueil en échange des demandes inscrites dans le cahier des charges – actions de sensibilisation, culturelles, pédagogiques – restent des biens indispensables donnés à l’artiste pour mener à bien son projet artistique.

Les créations des artistes en résidence interrogés dans le cadre de notre étude s’inscrivent majoritairement dans le territoire. Elles réunissent principalement deux formes d’intégration du territoire dans la création: l’appropriation par les artistes en résidence de pratiques artistiques, culturelles ou sociales déjà présentes sur le territoire – la danse coupé décalé pratiquée à Aubervilliers est utilisée par des artistes en résidence au Théâtre de la Commune – ou bien la sollicitation des populations résidant sur le territoire pour les intégrer dans la production. Intégrer le territoire dans la création est un moyen, pour les artistes en résidence, d’être au plus près des populations [Liot (2012: 16-19)], mais également d’attirer les populations au plus près de l’artiste en résidence.

En effet, si les trois quarts des artistes interrogés se concentrent sur la création d’un spectacle qui présentera une pratique, un savoir-faire artistique qui leur est propre dans un territoire donné; le quart restant s’attache, à partir de leur contact avec le territoire, à co-construire une structure sommaire pour le spectacle, à partir de laquelle des éléments socio-culturels rencontrés sur le territoire vont venir s’agglomérer les uns aux autres et nourrir l’écriture et la création. Cette technique d’intégration du territoire nous apparaît suffisamment rare dans notre échantillon pour être remarquée.

Les résidences d’artistes ont ainsi une incidence dans la formation des publics sur les territoires traversés: d’une part, une formation pédagogique, dans l’intervention d’un artiste et les actions culturelles menées auprès des publics, et, d’autre part, une formation des publics au sens quantitatif du terme, c’est-à-dire en ce qui concerne la fréquentation de la structure à laquelle est rattaché l’artiste. En effet, l’intervention de danseurs de coupé décalé connus et l’intégration de jeunes danseurs d’Aubervilliers dans la création d’un spectacle au Théâtre de la Commune ont eu un impact certain sur la fréquentation: le public connaisseur ou “public fan” de la danse coupé décalé se mêle au public d’habitues du théâtre.

21 Le Coq, Sophie. 2004. *Art. cit.*, p.123.

La recherche de reconnaissance sociale transforme ainsi l'artiste-citoyen en citoyen-artiste. C'est la conclusion rencontrée par Chloé Langeard dans son étude sur la co-construction: "dès lors, la valeur artistique se voit débordée par bien d'autres valeurs, comme celles de cohésion sociale, de lien social, d'émancipation, d'intégration, etc" [Langeard (2016)].

Le travail de création de l'artiste en résidence n'est pas considéré comme un processus autonome et clos sur lui-même, séparé du réel et de la temporalité de la résidence, comme le souligne la sociologue, "les expressions artistiques ne peuvent être appréciées que dans une conception hétéronome de l'art, en s'éloignant d'une conception exclusive d'un art autonome" [Langeard (2016)]. La création n'est pas reléguée au second plan, mais dans une perspective syncrétique, la résidence devient le lieu du lien social.

Ces constats dressent un portrait utopique de l'artiste en résidence dont les actions culturelles et les créations intégrées dans le territoire seraient un outil dont la valeur sociale dépasserait la valeur artistique et culturelle de la résidence. Cela nous pousse à interroger à nouveau l'existence d'une forme d'instrumentalisation de l'artiste en résidence. Plusieurs artistes interrogés rompent avec cette idée: l'artiste n'est pas présent sur un territoire pour résoudre ses problématiques et conflits sociaux, mais pour favoriser la communication entre les différents acteurs à un moment particulier.

Sciemment ou inconsciemment, l'artiste devient le représentant d'une institution sur un territoire. En effet, les termes de la résidence et, par là même, les processus de création et les actions de médiation culturelle sont influencées par l'institution. Cette idée est notamment soutenue par le fait que l'action de l'artiste est limitée dans le temps court de la résidence, ce qui pose à nouveau la question des limites de la reproductibilité de la création [Liot (2012: 16-19)]. Cette culture du temps court [Gramaccia, Monseigne et Piponnier (2017)] qu'est la résidence d'artistes permet une concentration d'acteurs qu'il est difficile de reproduire en dehors de ce cadre. D'artiste-citoyen, l'artiste en résidence deviendrait ainsi artiste-ambassadeur en tant que médium créateur de lien social et culturel entre l'institution et les populations vivant sur le territoire. Notons d'ailleurs que nos enquêtés sont tous en résidence dans une institution culturelle qui, de fait, est porteuse d'une histoire et d'une politique culturelle. Quelle que soit son identité, celle-ci est imprégnée par soixante ans de décentralisation théâtrale et culturelle. Nous pouvons ainsi avancer l'idée selon laquelle l'artiste, envoyé dans les territoires auprès de publics souvent éloignés de la culture, revêt, pour ces équipements publics, le costume de l'ambassadeur.

CONCLUSION

L'analyse du vécu des artistes nous montre que la résidence alimente leur processus artistique jusqu'à pouvoir contribuer au développement d'une esthétique et qu'elle constitue un cadre propice à la participation des populations dès la genèse d'un spectacle. Toutefois le choix du lieu de résidence, sa durée, les partenaires institutionnels et le nombre d'interprètes²² sur le plateau ont une influence considérable sur la longévité de la création réalisée. Celle-ci, en tant que forme constituée, ne va pas nécessairement être largement diffusée. Or, les artistes font part

22 Cette dénomination concerne à la fois les artistes, les danseurs, les musiciens et les amateurs participant au spectacle.

de leur préoccupation vis-à-vis des moyens dévolus à leur activité de création [Henry (2000: 67-74)], laquelle se mesure encore souvent à l'aune de la pluralité des employeurs et de la mobilité des spectacles, faisant de la tournée l'alliée principale des artistes français [Menger (2002)].

Toutefois, poser un regard sociologique sur ces résultats nous invite à prendre en compte le tournant cognitif que la résidence représente pour ces mêmes artistes: en devant négocier les modalités d'un espace simultanément vécu et de création avec les directeurs des structures d'accueil, les publics et les territoires, les artistes de spectacle vivant continuent de bousculer les codes de la création et de se montrer plus nécessaires que jamais. Si bien que l'on peut se demander si les artistes, traditionnellement nomades,²³ ne trouvent pas une légitimité inédite dans ces exercices contemporains de sédentarisation.

En effet, à l'esprit civique qui caractérise l'"artiste-citoyen" programmé au sein de "cités" comprises comme des communautés politiques et des ensembles homogènes se superpose la diplomatie de l'artiste en résidence programmé au sein de "territoires administrés" constitués de parcelles hétérogènes en proie à des logiques communautaires. Par son adaptabilité et ses qualités pédagogiques, il contribue à pallier ou atténuer temporairement des problématiques socio-économiques et politiques complexes.²⁴ À cheval entre une mission de création et une mission de médiation, l'artiste résident se rapproche de son parangon institutionnel, la chargée des relations avec les publics,²⁵ traditionnelle ambassadrice des processus artistiques auprès de publics initiés et profanes. C'est toute la logique institutionnelle qui sert de creuset à la proposition artistique, ce qui apparente l'artiste au "bon ambassadeur [qui], aujourd'hui comme hier, doit être un philosophe contemplatif, qui regarde les événements et les hommes avec indulgence, et qui se considère récompensé s'il contribue à la compréhension mutuelle de deux pays".²⁶

BIBLIOGRAPHIE

Becker, Howard Saul. 1992. *Les mondes de l'art*. Paris: Editions Flammarion.

Beyen, Johan-Willem. 1958. "Le rôle de l'ambassadeur." *Le Monde Diplomatique*, n°51: 7. Disponible sur: <https://www.monde-diplomatique.fr/1958/07/BEYEN/22661>

Boltanski, Luc et Chiapello, Eve. 1991. *Le Nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Editions Gallimard, coll. "NRF Essais".

23 Le nomadisme de l'artiste va de pair avec une volonté de transmettre ses pratiques artistiques et de s'inscrire dans la durée; il se traduit par les tournées dans la recherche perpétuelle d'une part, de subventions et, d'autre part, de nouveaux lieux de programmations pour toucher des publics divers et faire tourner les spectacles. Cette idée est développée dans une étude menée par l'Office National de Diffusion Artistique (ONDA): "au coeur de la durabilité de ces compagnies se trouvent les activités de production et de diffusion de spectacles. [...] Se pose alors pour des compagnies qui ne sont plus émergentes et que l'on pourrait qualifier de "moyennes", la question de durer, c'est-à-dire d'entretenir un niveau de notoriété permanent auprès de leurs partenaires et de maintenir un équilibre économique par une activité suffisamment dynamique" [Payn (2014: 51)]. Voir aussi, Sinigaglia, Jérémy. 2013. «Quel(s) territoire(s) pour les équipes artistiques de spectacle vivant», *Culture études*, vol. 4, no. 4, pp. 1-12.

24 Ces problématiques peuvent être liées par exemple au manque de moyens dédiés à certaines infrastructures ou à l'enclavement de certains quartiers dû à l'absence d'équipement culturel, de pôle économique, de réseaux de transports etc.

25 Le poste de chargée des relations avec les publics est en France très majoritairement pourvu par des femmes.

26 Beyen, Johan-Willem. 1958. "Le rôle de l'ambassadeur." *Le Monde Diplomatique*, n°51, p.7. Disponible sur: <https://www.monde-diplomatique.fr/1958/07/BEYEN/22661>

- Bureau, Marie-Christine, Perrenoud, Marc et Shapiro, Roberta. 2009. *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre son art*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- Cello, Serena. 2015. "Pour une narration des banlieues contemporaines." *Roman 20-50*, vol.59, n°1: 167-176. Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2015-1-page-167.htm>
- Donnat, Olivier et Tolila, Paul. 2003. *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*. Paris: Presses de Sciences Po.
- Dubois, Vincent. 1999. *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris: Editions Belin.
- Gilbert, Teodoro. 2007. "La fin des ateliers ou le portrait de l'artiste en nomade?" *Travaux de l'Institut Géographique de Reims*, vol. 33-34, n°129-130: 123-133.
- Gramaccia, Gino, Monseigne, Annick et Piponnier, Anne. 2017. *Le temps des précaires. Approches communicationnelles de l'éphémère*. Bordeaux: Centre de recherches sur les médiations, Presses universitaires de Bordeaux.
- Gravereau, Sophie. 2012. "Art et activisme dans le quartier parisien de Belleville." *L'Information géographique*, vol.76, n°3: 52-67. Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-l-information-geographique-2012-3-page-52.htm?contenu=plan#s1n5>
- Hennion, Antoine, Maisonneuve, Sophie et Gomart, Emilie. 2000. *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris: La Documentation française.
- Lahire, Bernard. 2009. "Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle." *Idées économiques et sociales*, vol. 155, n°1: 6-11.
- Langeard, Chloé. 2015. "Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique". *Informations sociales*, n°190: 64-72. Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2015-4-page-64.htm>
- Langeard, Chloé, Liot, Françoise et Rui, Sandrine, 2015. «Ce que le théâtre fait au territoire. Reconfiguration du public et évaluation», *Espaces et Sociétés*, n°163, p. 109-123. Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-2015-4-page-107.htm>
- Le Coq, Sophie. 2004. "Le travail artistique: effritement du modèle de l'artiste créateur?" *Sociologie de l'Art*, vol.5, n°3: 111-131. Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-3-page-111.htm>
- Liot, Françoise. 2012. "Pour un 'théâtre autrement' au plus près des populations: décaler le quotidien." *L'Observatoire*, vol.40, n°1: 16-19. Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2012-1-page-16.htm>
- Martucelli, Danilo. 1999. *Sociologies de la modernité*. Paris: Editions Gallimard, coll. "Folio/Essais".
- Menger, Pierre-Michel. 2002. *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphose du capitalisme*. Paris: Editions Le Seuil.
- Miquelot, Géraldine. 2011. "La programmation artistique en milieu scolaire: un cas avéré d'instrumentalisation de l'art?" *Marges*, vol.12, n°1: 64-77. Disponible sur: <https://journals.openedition.org/marges/410>
- Montoya, Nathalie. 2007. "Construction et circulation d'ethos politiques dans les dispositifs de médiation culturelle" *Terrains et Travaux*, n°13: pp.119-135. Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2007-2-page-119.htm>
- Montoya, Nathalie, Martin, Cécile, Périgois, Samuel. 2011. "Les dispositifs du Conseil régional Rhône-Alpes en faveur de l'éducation artistique et culturelle: diagnostic et propositions" *L'Observatoire*, n°39: pp.51-57. Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2011-2-page-51.htm>

- Montoya, Nathalie. 2013. "Les établissements scolaires face aux dispositifs d'éducation artistique et culturelle" *Carrefours de l'éducation*, n°36: 15-30. Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-carrefours-de-l-education-2013-2-page-15.htm>
- Payn, Frédérique. 2014. *Les pratiques de production et de diffusion de spectacles des compagnies subventionnées*. Etude réalisée par l'Office National de Diffusion Artistique. Disponible sur: http://www.onda.fr/wp-content/uploads/2017/03/etude_prod-diff-final.pdf
- Muray, Philippe. 2000. "Citoyen. De la citoyennophilie." *Le Débat*, vol.112, n°5: 53-57.
- Philippe, Henry. 2000. "Les compagnies théâtrales, une pluralité de logiques à néanmoins articuler." *Théâtre/Public* n° 153: 67-74.
- Rey, Frédéric. 2001. *Les collectivités territoriales et l'art dramatique*. Aix-en-Provence: Presses universitaires d'Aix-Marseille.
- Sinigaglia, Jérémy. 2013. «Quel(s) territoire(s) pour les équipes artistiques de spectacle vivant», *Culture études*, vol. 4, no. 4, pp. 1-12. Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2013-4-page-1.htm?contenu=resume>
- Strauss, Anselm Leonard. 1992. *La trame de la négociation: sociologie qualitative et interactionnisme*. Paris: Editions l'Harmattan.
- Volpin, Alexia. 2018. "L'action culturelle territoriale, entre implication et désengagement des protagonistes. Le cas des compagnies chorégraphiques." *Marges*, vol.26, n°1: 88-102. Disponible sur: <https://journals.openedition.org/marges/1378>
- Wittorski, Richard. 2008. "La professionnalisation." *Savoirs*, vol.17, n°2: 9-36. Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-savoirs-2008-2-page-9.htm>

NEGOTIATE TO BETTER CREATE: THE ARTIST "AMBASSADOR" IN RESIDENCE

In France, there are more and more institutions, especially cultural ones, which call upon artists for creative residencies. Though it has become a common practice, the artists' perspective is to be understood. This article lets us listen to the artists' voices, putting their identity and their creative process to the test in relation to their territory and its economy. Our analysis focuses on the residency artists' speeches and it demonstrates that the process of a creative residency allows for the creation of a spectacle, but not necessarily its public execution. When the artists stay under the influence of the employers, the residency embodies a cognitive turn for the companies: by learning to negotiate with directors, publics and vital spaces, the artists keep on challenging the codes of creation and performing arts, and present themselves as more indispensable than ever. This raises the question of whether artists who are traditionally nomadic have the opportunity to find a new legitimacy at the heart of these contemporary exercises of settlement.

Keywords: artistic residency, artist, citizen, ambassador, performing arts, territory

Reçu en: 2019-08-30
 Accepté en: 2020-02-06