



carnet de recherche

émeline jaret — #2 (mai 2021)

Ce carnet a été réalisé par Émeline Jaret dans le cadre du programme de chercheuse associée de la maison des arts – la supérette, centre d'art contemporain de Malakoff (mars-juillet 2021).

La partie portant sur le Onze rue clavel a bénéficié d'une bourse de soutien à la recherche en théorie et critique d'art du CNAP (2019).

© Émeline Jaret, 2021.

Remerciements à l'équipe du centre d'art : Aude Cartier, Julie Esmaelipour, Juliette Giovannoni, Noémie Mallet et Clara Zaragoza.

Remerciements particuliers à Ana Braga, Céline Poulin et Laure Wauters.

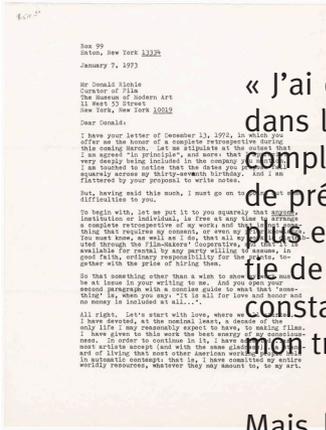
Sur la couverture :
Visuel « charentaise » dessiné par The Shelf Company pour la maison des arts – la supérette, centre d'art contemporain de Malakoff.

Ce carnet est celui d'une recherche en construction.

Cette recherche s'inscrit dans un projet personnel plus vaste, débuté en 2018. Intitulé « Sur le travail de l'art au travail », il s'agit de réfléchir à une analyse des œuvres sous l'angle du processus de production, et afin d'analyser les redéfinitions des notions d'auteur et d'artiste ainsi engendrées. En s'arrêtant quelques mois à Malakoff, ce projet veut aussi observer le centre d'art dans cette période singulière, celle d'une crise sanitaire et économique qui l'oblige à modifier temporairement ses usages et ses actions – de lieu de diffusion à lieu de recherche et de production, à travers le programme « mobilisé·e·s ».

À partir d'une synthèse de mes travaux précédents et pour ouvrir sur cette nouvelle étape du projet, dans une recherche associée au centre d'art, ce second carnet donne à lire différents régimes de texte. Ils relèvent pour la plupart de notes de travail ou de lecture, exposant les fragments d'une recherche en cours. Ces notes, malgré les approximations et maladresses de formulation, font de ce carnet à la fois le commentaire et la trace du processus réflexif.

Extrait de la lettre d'Hollis Frampton à Donald Richie (curator au MoMA) – 7 janvier 1973 [trad. perso.]



« J'ai en ma possession votre lettre du 13 décembre 1972, dans laquelle vous me faites l'honneur d'une rétrospective complète au cours du mois de mars prochain. Permettez-moi de préciser d'emblée que je suis d'accord "en principe", et plus encore : que j'apprécie très profondément de faire partie de l'institution que vous mentionnez. Je suis touché de constater que les dates que vous proposez tombent pile sur mon trente-septième anniversaire. [...]

Mais, [...] je dois vous signaler quelques difficultés. Tout d'abord, permettez-moi de vous dire franchement que quiconque, institution ou individu, est libre à tout moment d'organiser une rétrospective complète de mon travail, et que cela ne nécessite ni mon consentement, ni même ma connaissance préalable. [...]

C'est donc autre chose qu'un désir de montrer mon travail qui doit être en cause dans votre lettre. Et vous commencez votre deuxième paragraphe avec un indice concis de ce que ce « quelque chose » est, quand vous dites : **“C'est entièrement pour l'amour et l'honneur et aucun argent n'est inclus du tout...”**.

Très bien. Commençons par l'amour, là où nous avons tous commencé. J'ai consacré, au minimum, une décennie de la seule vie que je peux raisonnablement espérer avoir, à faire des films [...]. Pour continuer à le faire, j'ai accepté... comme la plupart des artistes (et avec la même satisfaction)... un niveau de vie que la plupart des autres travailleurs américains méprise automatiquement : c'est-à-dire que j'ai engagé toutes mes ressources matérielles, quelles qu'elles soient, dans mon art. [...]

<http://hollisframpton.org.uk/frampton9.pdf>

[le mot « paid » apparaît 11 fois, souligné]

Maintenant, à propos de l'honneur : j'ai dit que je suis conscient et que j'apprécie l'honneur qui m'est fait. Mais qu'en est-il de l'honneur de mon art ?

[...] On ne peut pas continuer pour l'amour et l'honneur seuls. Et cela m'amène à votre : “...aucun argent n'est inclus du tout...”.

[...] J'ai fait, disons, tant et tant de films. [...] Cela signifie que moi-même, en faisant ce travail, j'ai déjà généré de la richesse pour des dizaines de personnes. [...] Demandez-vous si mon laboratoire, par exemple, imprimerait mon travail au nom de l'“amour et de l'honneur” : si je leur demandais [...], je devrais m'attendre à ce qu'on m'explique [...] que les êtres humains attendent une compensation pour leur travail. La raison en est simplement que cela leur permet de continuer à faire ce qu'ils font.

Mais il semble que, si tous ces autres doivent être payés pour leur participation à une exposition qui n'aurait pas pu avoir lieu sans moi, pourtant, moi, l'artiste, je ne serais pas payé. En fait, il semble qu'il n'y ait aucun moyen de payer un artiste pour son travail d'artiste. J'ai enseigné, j'ai donné des conférences, j'ai écrit, j'ai travaillé comme technicien... et pour toutes ces activités annexes, j'ai été payé, j'ai été rémunéré pour mon travail. Mais en tant qu'artiste, je n'ai été payé qu'en de très rares occasions. [...]

Après avoir été prolixe, je vais maintenant essayer d'être succinct. Je vous propose les points suivants pour la discussion. [...] Notez bien, Donald, que ce que j'ai écrit ci-dessus est une liste de demandes. [...] Vous, bien sûr, n'êtes pas obligé de négocier. Vous êtes libre. Et comme je le suis aussi, cette question est ouverte à la discussion sur le plan de la procédure, si ce n'est sur le fond. »

[La rémunération à négocier concerne la location de ses films, l'indemnisation de transport vers le musée, les honoraires pour la présentation de son travail]

W.A.G.E., wo/ manifesto, New York — 2008 [trad. Ana Braga & Judith Espinas]

W.A.G.E. (Working artists and the greater economy – Les artistes-travailleur-euse-s et l'économie) travaille à attirer l'attention sur les inégalités économiques qui existent dans les arts et à les résoudre.

W.A.G.E. a été créé parce que nous, en tant qu'artistes visuels, performeur-euse-s et commissaires indépendant-e-s, fournissons une main-d'œuvre.

W.A.G.E. reconnaît l'irresponsabilité organisée du marché de l'art et des institutions qui le soutiennent, et exige la fin du refus de payer des honoraires pour le travail que l'on nous demande de fournir : préparation, installation, présentation, consultation, exposition et reproduction.

W.A.G.E. réfute le positionnement de l'artiste en tant que spéculateur et demande la rémunération de la valeur culturelle en valeur du capital.

W.A.G.E. estime que la promesse d'être exposé est un engagement dans un système qui nie la valeur de notre travail.

En tant que main-d'œuvre non rémunérée au sein d'un marché de l'art prospère dont d'autres profitent largement, W.A.G.E. reconnaît une exploitation inhérente et exige une compensation.

W.A.G.E. demande que l'on s'attaque aux inégalités économiques qui prévalent et empêchent de manière proactive la capacité du travailleur artistique à survivre au sein de l'économie.

W.A.G.E. plaide pour le développement d'un environnement de respect mutuel, entre l'artiste et l'institution.

W.A.G.E. exige d'être rémunéré pour rendre le monde plus intéressant.

The things we have to prove are our capacity to expose what we are already doing, what capital is doing to us and our power in the struggle against it.

Unfortunately, many ^{artists}women—particularly single ^{artist}women—are afraid of the perspective of wages for ^{art}housework because they are afraid of identifying even for a second with the ^{worker}housewife. They know that this is the most powerless position in society and so they do not want to realise that they are ^{workers}housewives too. This is precisely their weakness, a weakness which is maintained and perpetuated through the lack of self-identification. We want and have to say that we are all ^{workers}housewives, we are all prostitutes and we are all gay, because until we recognise our slavery we cannot recognise our struggle against it, because as long as we think we are something better, something different than a ^{worker}housewife, we accept the logic of the master, which is a logic of division, and for us the logic of slavery.

Projet « Sur le travail de l'art au travail » — depuis 2018

Projet qui s'intéresse à la création des années 1970 à aujourd'hui, en particulier aux pratiques artistiques élargissant la définition du conceptua-
lisme. À travers une critique génétique enrichie par l'apport des sciences du langage et des sciences sociales, il a pour objet l'étude du processus créatif (dans toutes ses dimensions) et ses corollaires, les notions d'auteur et d'artiste (statut, figure, posture). En intégrant le contexte de production de l'art et les conditions de l'activité artistique à l'analyse d'une œuvre, il s'agit notamment de s'intéresser à la mouvance actuelle de redéfinition de la figure de l'artiste en travailleur et de ses impacts sur la définition même de l'œuvre d'art. À partir de cette problématique, ce projet se déploie donc en différents axes – l'articulation de la pratique et de la théorie, la discussion du collectif et de l'individuel, le croisement des recherches esthétiques et des préoccupations idéologiques ou politiques, etc.

Méthodologie

Pratique d'une critique génétique élargie, qui consiste à « dépla[cer] l'interrogation critique de l'auteur vers l'écrivain, de l'écrit vers l'écriture, de la structure vers les processus, du texte vers l'avant-texte, de l'œuvre vers sa genèse[1] ». La critique génétique consiste à repenser l'œuvre en terme de processus *in statu nascendi* et non d'objets réalisés. La génétique confronte le métadiscours des auteurs avec la réalité des processus. L'adjectif « génétique » est ainsi « employé pour désigner l'étude d'une œuvre d'après ses documents de travail, l'élucidation des processus qui ont présidé à sa conception et à sa réalisation ». L'évolution de la critique génétique conduit à « penser les processus d'émergence, de transformation et de finalisation de l'œuvre à partir des seules ressources offertes par l'œuvre elle-même dans la clôture de sa forme "définitive" avec l'aide éventuelle d'informations annexes comme les témoignages, la correspondance, etc. ».

William Marx, « Genèse de la génétique : Valéry, Duchamp et les économistes », dans Pierre-Marc de Biasi et Anne Herschberg Pierrot (dir.), *L'Œuvre comme processus*, Paris, Éd. du CNRS, 2017, p. 47-50. « Pour [Paul Valéry], le manuscrit n'est pas envisagé comme un moyen, à savoir un prélude à l'œuvre ou un avant-texte, mais comme une fin en soi. Idéalement, l'œuvre ne devrait pas être achevée. "Un poème n'est jamais achevé – c'est toujours un accident qui le termine, c'est-à-dire qui le donne au public. [...] Je conçois, quant à moi, que le même sujet et presque les mêmes mots

[1] Cette citation et les suivantes : Pierre-Marc de Biasi et Anne Herschberg Pierrot (dir.), *L'Œuvre comme processus*, Paris, Éd. du CNRS, 2017, p. 7 et p. 11-12.

[2] Paul Valéry, *Tel Quel*, dans *Œuvres*, Jean Hytier (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-1960, t. II, p. 553.

pourraient être repris indéfiniment et occuper toute une vie. 'Perfection' c'est travail[2]." [...] L'énoncé ne vaut que parce qu'il permet l'énonciation, et non l'inverse. Il faut bien mesurer toutes les implications de l'attitude de Valéry. Sa pensée du brouillon procède d'un refus de l'œuvre en tant que telle. [...] Historiquement, le manuscrit fut pensé par Valéry contre le Livre mallarméen, c'est-à-dire contre l'idée non seulement du chef-d'œuvre, mais de toute œuvre en tant qu'œuvre. »

« Ce choix de n'apprécier l'œuvre que pour l'acte qui a produit celle-ci, au détriment de l'objet fini considéré en tant qu'objet, on le retrouve ailleurs, dans un contexte fort différent [: le ready-made de Marcel Duchamp]. [...] L'accent se déplace du produit à la production. [Malgré leurs différences] Valéry et Duchamp veulent souligner, contre l'œuvre, l'importance essentielle du processus de création, l'un (Valéry) en lui enlevant sa fin et en valorisant l'inachèvement, l'autre (Duchamp) en montrant l'inanité de la fin et en réduisant l'acte créateur à une opération conceptuelle. [...] Valéry et Duchamp décomposent le mouvement de la création et en séparent les différentes phases par une double réduction : réduction de l'art au travail de l'artiste, sans œuvre ni dévoilement, pour Valéry ; réduction de l'art à la seule opération de dévoilement public, sans travail ni œuvre véritable pour Duchamp. Tous deux jouent par là l'opération artistique contre l'œuvre.

L'accent porté par Valéry sur la dimension productive de l'art et sur l'opposition à l'œuvre s'inscrit par ailleurs dans un contexte plus large, celui de la théorie économique, pour laquelle il manifeste un grand intérêt. Il fréquente l'économiste Charles Gide, dont il a suivi les cours à l'université de

Montpellier. [...] Le discours critique de Valéry sur la littérature emprunte à ses lectures de jeunesse[3] d'une façon remarquable : on y rencontre couramment des termes tels que valeur, production, producteur, consommateur, etc. Mais il y a là plus que l'emprunt du seul vocabulaire. Car la pensée économique du temps place la production à la base de tous les systèmes d'échange. Selon Marx, par exemple, la course effrénée à la production constitue l'une des caractéristiques de l'économie capitaliste. Le modèle économique n'est donc peut-être pas étranger à l'importance que Valéry apporte à la question de la production dans la théorie artistique. [...] »

Notes

La 1^{ère} question qu'on se (ou que je me) pose en regardant une œuvre, est celle du comment. « Comment l'artiste a-t-il fait ? ». La question du comment (1) recouvre celle du processus créatif comme enchaînement d'actions (gestes réalisés + matière utilisée). Elle engendre immédiatement d'autres questions qui lui sont corollaires : quand (2), où (3), avec qui (4+), etc. – laissons pour l'instant de côté celle du pourquoi, qui reste problématique. (2) et (3) sont intrinsèquement liées et renvoient à (1), renseignant sur le contexte et les conditions de production de l'œuvre. (4+) est optionnelle – bien que pas vraiment....

[3] En particulier, *Éléments d'économie politique pure* de Léon Walras et *Le Capital* de Karl Marx.

L'œuvre comme le résultat et le commentaire d'un processus, dont elle intègre les paramètres + par extension, le processus comme œuvre.

Le processus créatif est traditionnellement décrit comme une succession de phases, regroupant autant d'actions, de gestes ou d'opérations. L'étude du processus créatif met en évidence une méthode (qu'elle soit rationnelle ou intuitive – l'absence de méthode constituant elle aussi une méthode). → *Methodos* en grec signifie prendre un chemin, poursuivre une voie.

Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle*, Paris, Ed. du Cerf, 1989, p. 490. « Une démarche scientifique se caractérise par le fait qu'en trouvant de nouveaux objets elle développe de nouvelles méthodes. Exactement comme la forme en art se caractérise par le fait qu'en conduisant à de nouveaux contenus, elle développe de nouvelles formes. C'est seulement pour un regard externe que l'œuvre d'art a une forme et une seule, et que le traité a une méthode et une seule ».

Pierre Bourdieu, « L'objectivation du sujet objectivant », dans *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992, p. 178. « [...] les sociologues peuvent trouver dans les œuvres littéraires des indications ou des orientations de recherche qui leurs sont interdites ou dissimulées par les censures propres au champ scientifique ».

→ **[Méthode] de [travail] – [Modalités] de [production] : articulation de deux termes.**

Appréhender l'œuvre à travers le processus dont elle découle consiste à la penser en prenant en compte son contexte. C'est le résultat [je schématise] d'une double perspective marxiste et pragmatiste des années 1960-1970 :

≥ Cf. la citation de Louis Althusser, dont la position en France a un impact considérable au milieu des années 1960. Plus généralement, l'Europe connaît une généralisation de la pensée marxiste – celle d'un marxisme révisé – à cette période, qui conduit à s'intéresser avant tout aux modalités de production.

≥ Le renouvellement des théories de l'énonciation et de l'analyse du discours dans les années 1960-1970 conduit à opérer un déplacement de la concentration de l'énoncé vers ses conditions d'énonciation – ce qui ne nie pas pour autant l'importance de l'énoncé, mais met en valeur sa dimension réflexive. Donc, l'énoncé est dépendant de l'activité d'énonciation dont elle résulte et dont elle témoigne. Il s'agit dès lors de comprendre le discours comme une pratique énonciative intersubjective, impliquant de décrire non seulement la forme des énoncés mais aussi leurs conditions d'énonciation et d'utilisation.

≥ [...]

Louis Althusser, *Pour Marx*, Paris, Maspéro, 1965, p. 167. « Par pratique en général, nous entendons tout processus de transformation d'une matière première donnée, déterminée, en un produit déterminé, transformation effectuée par un travail humain déterminé, utilisant des moyens (de

“productio”) déterminés. Dans toute pratique ainsi conçue, le moment (ou l’élément) déterminant du processus n’est ni la matière première, ni le produit, mais la pratique au sens étroit : le moment du travail de transformation lui-même, qui met en œuvre dans une structure spécifique, les hommes, les moyens et une méthode technique d’utilisation des moyens. »

Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 42.
« L’analyse du discours, dans son orientation française, a constamment mis en relation les opérations discursives et les conditions sociales de leur production ou de leur réception : interpréter consistait à rapporter la surface textuelle à ses “conditions de production”. Ces approches développées dans les années 1960-1970, très marquées par le marxisme, s’attachaient surtout à rendre compte des processus de production des discours en les rapportant à des conditions déterminées, sociales, idéologiques, historiques. »

Ce qui se passe dans les sciences du langage circule dans les autres domaines, tels que la littérature et l’art. La conception de l’art comme processus est une conséquence de l’art des années 1960 et en particulier de l’art conceptuel, pour lequel l’influence de la linguistique a été largement commenté. L’art des années 1960-1970 est celui d’un déplacement de l’intérêt de l’œuvre vers son cadre ou son contexte – d’abord spatio-temporel, par l’intégration des données de l’espace d’exposition, dans l’œuvre ou sa présentation ; puis aussi socio-économique, par l’intégration de données structurelles ou

de certains aspects des modalités de production dans l’œuvre ou sa présentation (ou les deux quand elles se recourent).

Penser l’art en termes de processus s’observe alors, aussi, dans la terminologie : à la fin des années 1960, on observe que l’usage du mot « travail » par les artistes se généralise :

→ une œuvre = un travail

Et, en même temps, cet usage du mot « travail » subit une extension :

→ une œuvre = un travail = l’activité artistique.

Une telle conception oblige à considérer « l’art comme une activité excédant [...] la notion d’œuvre d’art[4] », c’est-à-dire à prendre en compte l’ensemble de données artistiques et extra-artistiques dans l’analyse d’une œuvre. L’extension du domaine de l’œuvre, depuis le postmodernisme, a entraîné une dilution de celle-ci dans l’activité artistique ou plutôt, à l’inverse, a amené dans l’œuvre une somme d’actions, de discours et de documents autrefois jugés comme secondaires. → Envahissement du hors-champ dans l’œuvre + développement de la dimension réflexive de l’œuvre. Bref :

L’œuvre comme le résultat et le commentaire d’un processus, dont elle intègre les paramètres + par extension, le processus comme œuvre, dans les pratiques artistiques élargissant la définition du conceptualisme des années 1970 à aujourd’hui.

[4] Jérôme Dupeyrat, *Les Livres d’artistes entre pratiques alternatives à l’exposition et pratiques d’exposition alternatives*, thèse de doctorat en Esthétique, sous la direction de Leszek Brogowski, université Rennes 2, 2012, p. 143 (non publiée).

Paul Thek, propos rapportés par Richard Flood, « Paul Thek: Real Misunderstanding », *Artforum*, n°2, vol. 20, octobre 1981. « L'exposition que j'ai faite en Allemagne en 1968 ["A Procession in Honor of Aesthetic Progress : Objects Theoretically to Wear", Carry, Pull, or Wave, Galerie M.E. Thelen, Essen, West Germany] a changé de jour en jour par nécessité parce que les pièces étaient toutes arrivées cassées. Cela m'a appris l'importance du processus ; il n'y avait aucun moment où l'on pouvait logiquement dire "maintenant, c'est fini". »

Page de droite. <https://www.artforum.com/print/198108/paul-thek-real-misunderstanding-35668>.



View of "Paul Thek: A Procession in Honor of Aesthetic Progress: Objects to Theoretically Wear, Carry, Pull or Wave," Galerie M. E. Thelen, Essen, West Germany, 1968.

Projet « Sur le travail de l'art au travail » – volet historique

Projet dont le titre emprunte une formule de Lefèvre Jean Claude. « On est toujours en situation de travail. [...] On est toujours en situation d'atelier. Le travail, c'est l'atelier que l'on transporte avec soi et partout et tout le temps[5]. »

Sa méthodologie est issue de mes recherches doctorales sur Philippe Thomas[6], dont l'œuvre propose un diagnostic critique de l'art et de ses mécanismes propres, sous la forme d'une fiction opérante qui se déploie de [1977-] 1985 à 1995. S'appuyant sur l'analyse du discours, c'est l'auteur directement, par son lien à l'œuvre dont il est le producteur, qui se retrouve mis à l'épreuve dans une démarche artistique proposant « une révision du droit au registre des auteurs » à travers un « art de société » collectif – selon les formules de Philippe Thomas.

Son premier volet – également dans le prolongement de mes recherches doctorales – consiste en l'étude du **Onze rue Clavel à Paris**, communauté d'artistes formée autour de Claude Rutault au tournant des années 1970 et 1980, qu'il s'agit d'interroger dans ses filiations avec la scène actuelle[7].

[5] « Entretien avec Lefèvre Jean Claude, par Marie-Hélène Breuil », *Nouvelle revue d'esthétique*, n°2, PUF, 2008, p. 123-134 [<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2008-2-page-123.htm>].

[6] Émeline Jaret, *Entre ready-made et fiction : la posture d'auteur chez Philippe Thomas*, thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain, sous la direction d'Arnauld Pierre, Sorbonne Université, Paris, 2017 (en cours de publication).

puis que j'ai
15, commen
nds compte
Actuellement,
ets de 1988-
mais je dois
ns une relec-
t textes déjà

uvre en tant
est exposée?

pas lire une
cet outillage
nent recher-
mique, fonc-
e fonction et
que la chose
e peut pas le
soit présent
n'existe pas.
ques accents
le d'y répon-
langue. Vous
: une œuvre,
eu d'exposi-

qui sont vraiment investies dans leur recherche, je sens, en tant qu'artiste, que je peux les accompagner, qu'on peut faire un bout de chemin ensemble. Leur réflexion, dans un espace protégé, est très fine; elle n'est pas culturelle; c'est véritablement un développement mystique.

MHB: Dans l'expression « Le travail de l'art au travail », il y a une insistance sur la notion de travail, un redoublement: est-ce qu'il y a aussi un questionnement sur le mode de production de l'art? Je me demande si on peut penser cette question de la production de l'œuvre en délaissant celle des moyens?

LJC: C'est vrai que je bute souvent là-dessus... Quand je pense production, ce sont souvent les moyens, les moyens financiers, qui me travaillent, qui me limitent. Peut-être, quelquefois, je manque de liberté ou je manque d'espace et tout de suite je me trouve confronté au fait économique. Est-ce que je vais disposer d'un budget? Si la pièce est produite par un lieu, est-ce que c'est ce lieu qui de facto devient propriétaire de la chose réalisée? Par exemple, pour ma prochaine exposition à la Granville Gallery, où je vais montrer les cinq premières planches de LJC Notations (1977-1989), je cherche l'autonomie totale.

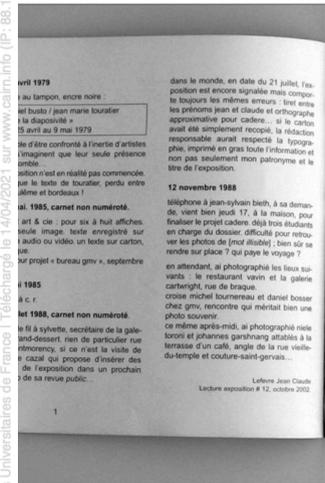
MHB: Dans cette question sur le mode de production, il y a aussi la possibilité de contourner non seulement les moyens,

n°2/2008 nouvelle Revue d'esthétique | 133

une fois qu'elle est bien triturée, je compose, je triche, je déplace. Il ne faut pas lire le travail d'un artiste – une peinture, c'est pareil – comme la transcription au plus près de ce que voulait dire ou penser la personne qui a réalisé ou qui a écrit. C'est dans le basculement des faits, dans cet écart que se mesure peut-être le facteur art des choses que l'on montre. Je pense que c'est ça. On est toujours dans une histoire du manque, de la recomposition, mais c'est bien, c'est ce qu'il faut: arriver à faire advenir, c'est là qu'il ne faut pas faire montre de trop de maîtrise, être un peu à côté, à la marge. La réécriture... Je me cogne à une réalité qui est celle de l'écrit littéraire. Quoi qu'on dise, à un moment donné, on est pris par le mot, la phrase. Alors, je triche en cassant la phrase, en segmentant le plus possible pour justement éviter une construction littéraire que je sais de toute manière sous-jacente. Je sais que, dans cette écriture, il y a une forme poétique qui est là, qui affleure. Il n'en faudrait pas beaucoup pour que ça devienne un poème, je le sais bien. Cette bagarre fait que c'est intéressant, même si je dois reconnaître que c'est souvent laborieux. Le texte sur lequel je travaille actuellement doit faire une vingtaine

[7] Ce projet bénéficie d'une bourse de soutien à la recherche en théorie et critique d'art du Centre national d'arts plastiques (Cnap), sous le titre : « Le Onze rue Clavel (Paris) en *project-space*, une communauté éphémère ». Cf. <https://www.cnap.fr/resultats-2019-3>.

© Presses Universitaires de France | Téléchargé le 14/04/2021 sur www.cairn.info (IP: 88.182.235.176)



à l'occasion de la Lecture exposition # 12,

© Presses Universitaires de France | Téléchargé le 14/04/2021 sur www.cairn.info (IP: 88.182.235.176)

Résumé. Au tournant des années 1970-1980, l'atelier de Claude Rutault situé au 11 rue Clavel, à Paris, est temporairement transformé en espace d'expérimentation, à l'initiative de Jean-François Brun et Dominique Pasqualini. Accueillant à la fois des expositions et des événements, le Onze rue Clavel devient le lieu d'une communauté d'artistes, de critiques et de théoriciens. Principalement française mais développant des liens forts avec d'autres européennes et nord-américaines (Berlin, Bruxelles et New York), cette communauté éphémère participe tant de l'histoire du conceptualisme que de celle de la critique institutionnelle, à travers des pratiques dont les recherches esthétiques croisent également des préoccupations idéologiques. Le Onze rue Clavel sert alors de plateforme de diffusion et, à ce titre, de point de passage essentiel à une certaine scène artistique dont il s'agit d'écrire l'histoire, encore peu connue, et qui pourtant trouve ses prolongements dans la création la plus actuelle.

Claude Rutault. À partir de 1973, Rutault fait de la peinture le moyen ou le support d'un nouveau principe qu'il nomme ses *définitions/méthodes* et qui constitue un protocole d'écriture pour la réalisation de peinture qu'il délègue à d'autres : la peinture « n'est jamais un produit consommé, elle est un produit travaillé[8] ». Cette réflexion sur les modalités de production de l'art s'inscrit alors dans une plus large remise en cause de la société :

≥ En 1972, Rutault présente un texte, dans le cadre de sa participation aux États Généraux des Arts Plastiques, critiquant les artistes qui « malgré ce qu'ils dénoncent, acceptent implicitement leur statut d'artiste dans sa définition sociale actuelle. Ce statut étant solidaire de toute l'organisation sociale, ne pas le remettre en cause c'est ne rien remettre en cause[9] ».

[8] Claude Rutault, entrée peinture du « lexique », dans *clauderutault*, cat. exp., Paris, Éd. du Centre Georges Pompidou, 1992, p. 60.

[9] Proposition faite aux États Généraux des Arts Plastiques à Paris – 16 mai 1972 et signée par Alain Clément, Pierre Antonucci et Claude Rutault. Cf. *Peinture cahiers théoriques*, n°4-5, 1972, p. 41.

≥ En 1974, Rutault écrit : « la seule possibilité qui m'est donnée, comme critique, est une analyse de la production et du fonctionnement de la peinture en tant que sous-système du système social et de son histoire[10] ».

≥ En 1978, Rutault explique que les *définitions/méthodes* lui permettent de « remettre en question le mode de production de fonctionnement de l'art tel qu'il est » et lui donnent la « possibilité de "détourner" les éléments constitutifs du système[11] ».

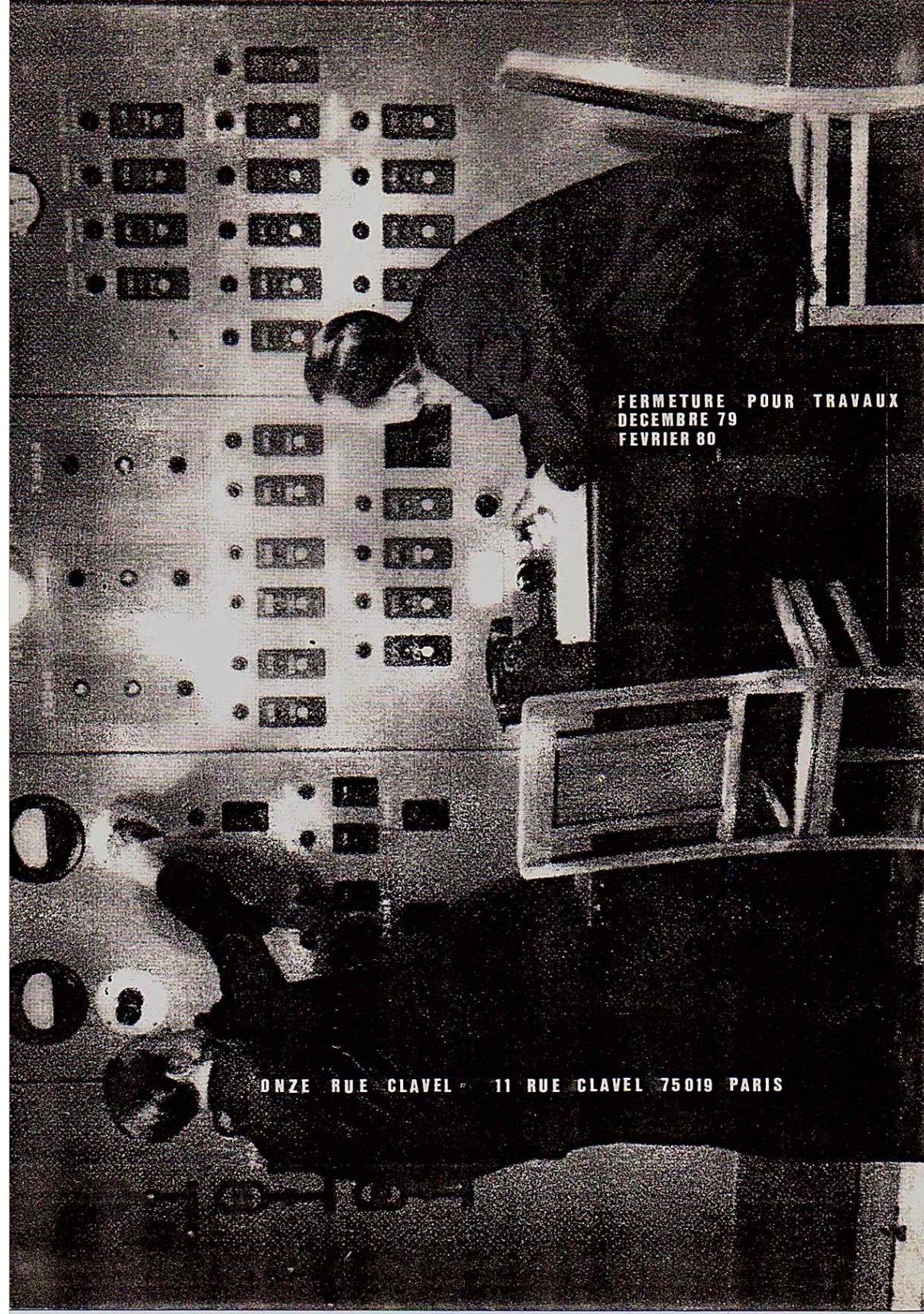
Claude Rutault. « pour exposition, la possibilité d'un travail, à l'invitation de clauderutault, en un lieu qui se définissant depuis 1979, par la présentation sur différents modes et suivant une programmation non systématisée des activités et/ou productions de jean francois brun, brigitte de cosmi, clauderutault, didier vermeiren, dominique pasqualini, renaud camus, ann feing, philippe thomas, onze rue clavel 11 rue clavel 75019 paris, jenny holzer/peter nadin, cathérine lagarde, jean brolly, rené denizot, clauderutault, jean-pierre vignaud, a.v.d.h, bernard marcelis, bain total production, pierre faveton, le coin du miroir, ghislain mollet-viéville, pascaline cuvelier, lefevre jean clauderutault, »

1983, ONZE RUE CLAVEL / PARIS

[10] rutault rutault rutault. *Présentation d'un travail sur « la marelle »*, Bordeaux, Afaa, 1974, p. 3 ; cité dans Marie-Hélène Breuil, *Claude Rutault. Écriture, peinture, sociabilité*, Rennes, PUR, 2014, p. 177.

[11] Claude Rutault, *notes sur le problème politique de l'art*, tapuscrit, 1978, p. 4, archives de l'artiste ; cité dans Marie-Hélène Breuil, *Claude Rutault. Écriture, peinture, sociabilité*, Rennes, PUR, 2014, p. 177.

À gauche, couverture de *Fermeture pour travaux*. Décembre 79-février 80, édition du Onze rue clavel.



Au Onze rue clavel, les artistes se retrouvent à travers des discussions sur la pérennité des modèles théoriques et esthétiques dont ils ont hérités ; réfléchissent sur les nouvelles modalités à apporter au statut de l'artiste et de l'œuvre d'art ; expérimentent de nouveaux modes d'exposition de présentation de l'art. → **Terminologie** discutée au Onze rue clavel :

≥ **présentation** plutôt qu'exposition

≥ **travail** plutôt qu'œuvre

→ Les deux termes « présentation » et « travail » impliquent une « contemporanéité de l'action et du résultat[12] », une « contemporanéité du regardeur et du regardé[13] ».

Claude Rutault, entrée exposition du « lexique », dans *clauderutault*, cat. exp., Paris, Éd. du Centre Georges Pompidou, 1992, p. 58. « exposition. est un terme impropre en ce qui concerne mon travail. d'habitude une peinture est un objet fabriqué dans l'atelier. transporté, il est ensuite en exposition. ici la peinture n'est pas exposée, elle est dans une certaine position, configuration qui porte, sans en être le support, la marque du lieu et du temps de réalisation, bien que l'œuvre ait été conçue avant, sans imaginer tel ou tel espace. »

Alfred Pacquement, « Préface », dans *Murs*, cat. exp., Paris, Éd. du Centre Georges Pompidou, 1981, p. 3. « L'une des caractéristiques essentielles de l'art aujourd'hui peut se définir comme la prise de conscience de l'espace qui entoure l'œuvre d'art. Pour la grande majorité des artistes contempo-

[12] Voir Marie-Hélène Breuil, *Claude Rutault. Écriture, peinture, sociabilité*, Rennes, PUR, 2014, p. 168-169.

[13] Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés* [1999], Genève, Mamco, Dijon, Les presses du réel, 2008, p. 114.

rains, l'œuvre n'existe qu'une fois mise en scène, en espace. Cette attitude n'est pas nouvelle et elle prend naissance avec Tatlin, Rodtchenko, l'Unisme et le Futurisme. Mais son extension est aujourd'hui considérable, notamment en raison de la prise de responsabilité de l'artiste quant à la manière dont l'œuvre sera montrée et la volonté de confondre création et présentation du travail, l'une n'existant pas sans l'autre. »

Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés* [1999], Genève, Mamco / Dijon, Les presses du réel, 2008, p. 33. « L'exposition est ce par quoi le fait artistique advient et [...] il faut [...] ne doit pas considérer l'exposition comme un langage second véhiculant un signe lui préexistant [...] ».

→ **La question du lieu (3), sa forme et ses modalités, la transformation de ses usages : le Onze rue Clavel à Paris II le centre d'art de Malakoff = 2 cas d'études qui font se rencontrer temporairement 2 phases du processus créatif : production et diffusion.**

Double page suivante. Premières pages de l'article « Vers Information Fiction Publicité », *opticalsound* numéro 6, Paris, 2019, p. 52-61. Le Onze rue clavel sera aussi le lieu qui préfigurera IFP (Information Fiction Publicité), fondé en novembre 1985 par Jean François Brun, Dominique Pasqualini et Philippe Thomas.

émeline jaret vers information fiction publicité

52



© Photographie Unglee

« [...] IFP est quelque chose qui s'écrit, s'imagine, se pose, qui est en dehors de leur vie subjective et qui, quel que soit leur contrôle, ne peut leur appartenir entièrement ¹ ».

Fondé en 1983 et en activité jusqu'en 1994, Information Fiction Publicité (IFP) a bénéficié ces dernières années de plusieurs expositions (Mamco, Genève, 2011 ; MAC VAL, Vitry-sur-Seine, 2012; galerie Perrotin, Paris, 2017) et d'une monographie², qui ont permis de clarifier l'objet et l'histoire du collectif. IFP est donc ce groupe constitué de Jean-François Brun, Dominique Pasqualini et Philippe Thomas (jusqu'à son départ dès mars 1985), trois artistes de la même génération, rassemblés autour d'une entité plurielle qui fait fonction d'agence de l'art ou de plateforme de production pour des œuvres et actions individuelles et/ou collectives – sous le nom de Ligne Générale – à partir de novembre 1983. Issu d'une réflexion critique sur l'art, IFP n'a eu de cesse de questionner l'héritage de l'art moderne à travers l'appareil expositionnel qui, selon lui, constitue alors le responsable de la marchandisation et de l'objectification de l'œuvre d'art :

« Notre cadre à nous ce fut de dire que c'est l'exposition [...] qu'on doit travailler, c'est ça qu'on doit torturer. Et effectivement, pendant dix à quinze ans [...], notre travail a consisté à faire cela ³ ». Les événements qui précèdent la création d'IFP et poussent ses trois membres à se rassembler sont, quant à eux, moins connus alors même

1. Jérôme Sans, « Information Fiction Publicité », *Flash art* n°132, février-mars 1987, p.126.
2. *Information Fiction Publicité*, Paris/Dijon, galerie Perrotin/ Les presses du réel, 2017.
3. Dominique Pasqualini, communication lors de « Production _ diffusion: de nouveaux "formats" pour l'art contemporain, journée d'études organisée par Room Service et l'ERBA, Rennes, novembre 2001. En ligne -> <http://roomservice.agence.free.fr/pages/french/rst05publicationspasqualini.htm>

qu'ils conditionnent et anticipent par de nombreux points l'aventure IFP. Brun, Pasqualini et Thomas se rencontrent à la fin de l'année 1979 parce qu'ils fréquentent les mêmes cercles et en particulier ceux qui gravitent autour de Ghislain Mollet-Viéville et de Claude Rutault⁴. Si la constitution en groupe du trio d'artistes ne se fait qu'à la fin de l'année 1983, plusieurs collaborations ponctuelles ont lieu dès 1979. Jusqu'à l'organisation d'un séminaire qui se déroule pendant l'été 1983, un enchaînement d'événements aboutit à la fondation d'IFP à travers une réflexion sur le cadre de l'art et les trois termes qui semblent alors le composer: l'information, la fiction et la publicité.

1978-1983

À leurs débuts, Brun et Pasqualini développent plusieurs activités tentant d'interroger les possibilités offertes par ce qu'ils nomment « le cadre de l'art ». *Information sur une proposition*, qu'ils réalisent en 1978-1979, est une action particulièrement symptomatique de leur état d'esprit. Elle consiste à envoyer une même proposition par courrier à plusieurs artistes (Lawrence Weiner, Carl Andre, Sol LeWitt, Daniel Buren, Niele Toroni, Claude Rutault, Fred Sandback, Richard Long, Joseph Kosuth, etc.) :

Un ou plusieurs lieux, à utiliser successivement ou simultanément, fermé ou ouvert, officiel ou non... Seul, à plusieurs ou en groupe... Une ou plusieurs fois... À durée illimitée ou illimitée...

53

4. Brun et Pasqualini sont élèves de Rutault au Centre Saint-Charles dès 1975.

Projet « Sur le travail de l'art au travail » — volet contemporain

Projet dont le second volet porte sur la scène artistique actuelle, dont l'étude constitue une recherche impliquée, combinant recherche théorique et enquêtes de terrain, recherche individuelle et collaborative.

« Sur le travail de l'art au travail » → Projet dans lequel les relations entre les scènes historique (A) et actuelle (B) ne sont pas uniquement celles d'une filiation de (A) à (B), car (A) peut faire l'objet d'une réinterprétation à partir de (B) :

[A → B + B → A = A → ← B].

Son point de départ a été la conception d'une journée d'études, en collaboration avec Umut Urgan et les membres du comité de rédaction de la revue *Marges*. Intitulée « **Ce que fait le concept à l'œuvre** », son postulat était le suivant[14] :

« [...] la dimension conceptuelle de l'œuvre est désormais à considérer dans une définition plus générale, qui touche aussi à d'autres pratiques et domaines que les arts visuels. On assiste ainsi à une "autonomisation de l'état conceptuel[15]" de l'œuvre, qui dépendrait également de son contexte de réception. Déplaçant l'atten-

[14] « Editorial », dans Émeline Jaret et Umut Urgan (dir.), *Marges*, n°27, « Ce que fait le concept à l'œuvre », PUV, 2018 [<https://journals.openedition.org/marges/1423>].

[15] Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 32.

tion de l'objet à l'acte et de l'acte à l'idée, les œuvres conceptuelles [...] ont constitué et constituent encore le lieu d'une interrogation due notamment à l'indétermination du "régime" conceptuel. Cette indétermination crée la possibilité d'une réception ouverte et multiple, non nécessairement conforme à l'intention de l'artiste et issue d'une attention, de la part du spectateur, plus ou moins adéquate, relevant d'un regard collectif ou individuel. De quelle manière l'"autonomisation" ou le primat du concept au détriment des propriétés perceptives immédiates de l'œuvre affectent, modifient ou questionnent sa réception ? Comment concevoir cette "relation fluctuante" dont parle Gérard Genette[16], qui ouvre la réflexion sur une considération plus générale des œuvres, qu'elles se revendiquent ou non, comme conceptuelles ? »

Cette journée d'études s'appuyait sur l'historiographie de l'art conceptuel et ses révisions depuis les années 1990, rappelant que « la réception critique de l'art conceptuel a ainsi décloisonné l'histoire du mouvement, engendrant le basculement d'un art conceptuel à des conceptualismes[17] ». Dans cette extension du conceptualisme, c'est notamment la centralité de l'objet qui est mis en cause et conduit à repenser les limites de l'œuvre et de ce qui la constitue – et donc à affirmer ou réaffirmer l'importance du processus créatif dans son ensemble.

Luis Camnitzer, dans *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, cat. exp., New York, Queens Museum of Art, 1999. « [Le conceptualisme regroupe] des œuvres et des pratiques qui, réduisant radicalement le rôle de l'objet d'art, ré-imaginent ses possibilités vis-à-vis des réalités sociales, politiques et économiques dont il est issu ».

[16] Gérard Genette, « L'état conceptuel », dans *L'Œuvre de l'art* [1994], Paris, Seuil, 2010, p. 209-239.

[17] Émeline Jaret, « Rejet et héritage de l'art conceptuel: quelques exemples français (1973-1995) », dans Émeline Jaret et Umut Urgan (dir.), *Marges*, n°27, « Ce que fait le concept à l'œuvre », PUV, 2018, p. 66.

Méthodologie (bis)

Repenser les limites de l'œuvre ou [comme écrit *Infra* p. 12] analyser l'extension du domaine de l'œuvre, consiste à prendre en compte l'ensemble du processus créatif et à le confronter avec un certain nombre de données l'entourant.

Jérôme Meizoz, « Littérature et art contemporain : la dimension d'“activité” », *CONTEXTES, Varia*, 2018 [<http://journals.openedition.org/contextes/6470>]. « Depuis Marcel Duchamp, le site spécifique de l'œuvre se trouve déplacé, si bien que celle-ci tend se prolonger vers ses marges. Dans la foulée, les activités jugées jusqu'alors périphériques à l'“œuvre” (entretiens, performances, interventions dans l'espace public, discours de remise de prix, etc.), voire perçues comme purement promotionnelles (publicité, dédicaces, présence médiatique, etc.) se voient de plus en plus explicitement intégrées au geste artistique. Thierry Lenain évoque ainsi cette tendance de l'art contemporain à “réintégrer les attributs externes de l'œuvre dans sa substance même. L'environnement institutionnel, les récits concernant l'objet exposé, son prix, le certificat, la signature de l'artiste et même les réactions du public sont souvent traités comme des signifiants artistiques de premier degré, parfois bien plus importants que l'objet lui-même[18]”.

En effet, une caractéristique de l'art contemporain consiste à centrer l'attention moins sur l'objet-artefact lui-même (comme le faisait l'art moderne) que sur son effectuation

[18] Thierry Lenain, *Art forgery*, cité dans Nathalie Heinich Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2014, p. 129.

[19] Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991.

au sein d'un dispositif (installation, performance) ou sur l'intégration de son propre contexte, comme dans l'art dit “contextuel”. Ce déplacement témoigne d'un tournant pragmatiste dont Richard Shusterman a décrit les enjeux à partir des écrits de John Dewey[19]. En termes genettiens, on dira que dans l'art contemporain, l'intérêt se déporte du texte vers les relations de celui-ci avec le paratexte ou, en langage scolastique, de l'*opus operatum* vers l'ensemble du *modus operandi*.

Dans sa définition de l'appareil paratextuel[20], Gérard Genette intègre en effet le péritexte (les éléments qui se trouvent dans l'espace du livre) et l'épitéxte (les éléments qui se situent hors du livre). Dans cette dernière catégorie, il classe les conférences, les interviews et les entretiens – l'épitéxte médiatique. La prise en compte de l'ensemble du paratexte est évidemment essentielle dans l'analyse d'une œuvre et, plus encore, constitue le cœur d'une étude centrée sur le processus créatif[21]. Dès lors, l'**entretien** constitue lui-même un outil de travail privilégié – des discussions informelles aux entretiens structurés, comme ceux que j'ai publiés ces trois dernières années :

- Avec **Xavier Antin**, *Marges*, n°27, 2018.
- Avec **Hippolyte Hentgen**, *Marges*, n°30, 2020.
- Avec **Émilie Moutsis**, *Après tout merci pour tout #3*, fanzine, 2020.
- Avec **Alexis Guillier**, *Marges*, n°31, 2020.

Ces entretiens m'ont permis d'élaborer ma propre méthodologie : ils font systématiquement suite à une discussion préalable, le plus

[20] Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

[21] Comme le rappelle Jérôme Meizoz dans la citation ci-contre, il faut aussi (ici) distinguer dans un corpus d'entretiens, ceux des artistes – tel Philippe Thomas – qui convoque l'appareil paratextuel dans leur œuvre, comme geste artistique participant de celle-ci.

souvent informelle ; ils consistent à choisir un projet spécifique de l'artiste interrogé, comme point de départ de la discussion ; ils laissent une large part à la spontanéité des réponses en n'imposant pas une grille de questions préalable ; ils s'avèrent être un exercice collaboratif, qui s'étend au-delà de l'échange oral par une réécriture à quatre mains, transformant la discussion en entretien structuré. Ces entretiens tentent ainsi de révéler les enjeux du processus créatif de l'artiste interrogé, ses problématiques et ses références, en questionnant à la fois les modalités de production, les conditions d'exposition et les attentions à la réception du projet ayant initié l'entretien. Cela amène inévitablement à retracer le fil qui le relie aux autres travaux de l'artiste et, donc, engendre une narration de sa pratique, une écriture de l'histoire de l'art vivant.

Jérôme Dupeyrat et Mathieu Harel Vivier, « Avant-propos », dans *Les entretiens d'artistes. De l'énonciation à la publication*, Rennes, PUR, 2013, p. 10. « L'entretien avec l'artiste constitue une source d'informations importante pour le commentateur artistique. Elle est une archive particulièrement intéressante tout en devant être soumise à l'analyse critique, car elle se positionne entre témoignage de première main et réécriture de l'histoire, tant de la part de celui qui répond aux questions que de celui qui les pose. »

Louis Marin, *De l'entretien*, Paris, Éd. de Minuit, 1997, p. 14 (cité dans *Ibid.*). « En vérité, tout entretien écrit est la fiction d'un entretien oral, même lorsque celui-ci a eu "réellement" lieu, qu'il a été enregistré et qu'il est transcrit de l'écoute à la lecture. Il est une fiction au sens originel du terme, un

façonnement, un modelage, un objet de langage, comme un poème mais selon d'autres règles, il est clos sur lui-même et enferme son temps d'écriture-lecture dans les signes dont il est fait. »

le Giuliana Zefferi est celle de la relation du geste à travers une exploration des formes et de leurs usages. Cette recherche sur les régimes de la sculpture, l'artiste produit sur la temporalité de l'œuvre les états, de sa phase de projet à son entrée dans l'atelier à sa mise en œuvre. L'œuvre n'est plus perçue simplement comme un pont, une passerelle à l'exposition qui est révélée dans ce cheminement. Dans ce système de pensée, l'œuvre est questionnée — perçue comme un objet qui est remise en cause, des multiples vies et de son processus. Zefferi intègre ainsi la charge du cœur même du processus « consciente » en « un outil de fini ». Après le geste, le grand œuvre actuellement, est à l'image d'un langage qui se veut évolutif et différentes phases de recherche se par une multitude d'objets, etc. En prenant pour point de départ des objets préhistoriques rédigé par Giuliana Zefferi entreprend des formes et de gestes, de cataclysmes l'évolution. L'enjeu

est ainsi de confronter des objets du quotidien préhistorique avec leur réinterprétation moderne, en tentant de rompre avec leur valeur d'usage et de jouer avec leurs traductions possibles — le tout avec l'humour que l'on connaît à l'artiste. L'articulation du titre reflète précisément cette idée de passage de la forme préhistorique à la sculpture contemporaine, ce basculement d'un terme à l'autre : si « Après le geste » symbolise la reprise et l'épuisement des savoir-faire, des gestes et des formes, « le grand dehors » correspond à cette idée que la perception ne peut pas capter naturellement ce que seule la conceptualisation peut rendre visible (l'en dehors de l'objet). La temporalité du projet devient alors élastique, chaque étape pouvant accueillir de nouvelles formes dans différents médiums, tout comme de nouvelles collaborations, construisant progressivement un récit qui compose ce que Giuliana Zefferi décrit comme une « narration achronique », qui remet en cause toute linéarité et entraîne l'objet vers son émancipation.

Emeline Jaret



Page de droite. Texte pour le livret de l'exposition « Après le geste, le grand dehors – prologue » de Giuliana Zefferi ; exposition co-réalisée avec Julien Arnaud, Evelyne Villaime, Martha Salimbeni et Romain Guillet, du 9 au 16 novembre 2018, Confort Mental, Paris.

Avec **Émilie Moutsis**, nos discussions m'ont conduit à l'accompagner dans la réalisation de son exposition personnelle : « Après tout merci pour tout », du 2 au 22 mars 2020 au DOC! (Paris). L'organisation de l'exposition s'est faite au rythme de nos conversations, de décembre 2019 à mars 2020, et s'est traduite par plusieurs courts textes et surtout un long entretien. Les sujets abordés sont liés à la question de l'émancipation et aux diverses formes qu'elle peut prendre chez Émilie Moutsis, dans sa pratique artistique et militante, individuelle et collective. Les premières lignes du dossier de présentation sont assez représentatives de notre méthodologie commune sur ce projet : « Pendant l'organisation de cette exposition, cette phrase a ponctué chacune de nos conversations : "Voilà. C'est ce que je vais faire. Cette fois, j'en suis sûre !" ».

« **Accompagner** » Émilie Moutsis dans son exposition, plutôt qu'en être nommé commissaire ou co-commissaire, me semblait mieux correspondre à ma position dans ce projet. C'est le même rôle que j'ai occupé auprès du **collectif W** dans le cadre de leur résidence à la supérette (juillet 2020-février 2021), pour laquelle il a pensé un projet d'artothèque expérimentale[22] – le verbe m'avait d'ailleurs été suggéré par Giuliana Zefferi, membre du collectif.

→ *Accompagner* signifie *se joindre à...* ou *s'ajouter à...* La résidence du collectif W a elle-même débuté par une longue discussion, une présentation des membres du collectif et de l'équipe du centre d'art – dont moi-même. Un entretien avant l'heure...

[22] Pour une présentation de la résidence du collectif W, Cf. <https://maisonde-sarts.malakoff.fr/7-214/fiche/le-collectif-w-en-residence-a-la-superette.htm>.



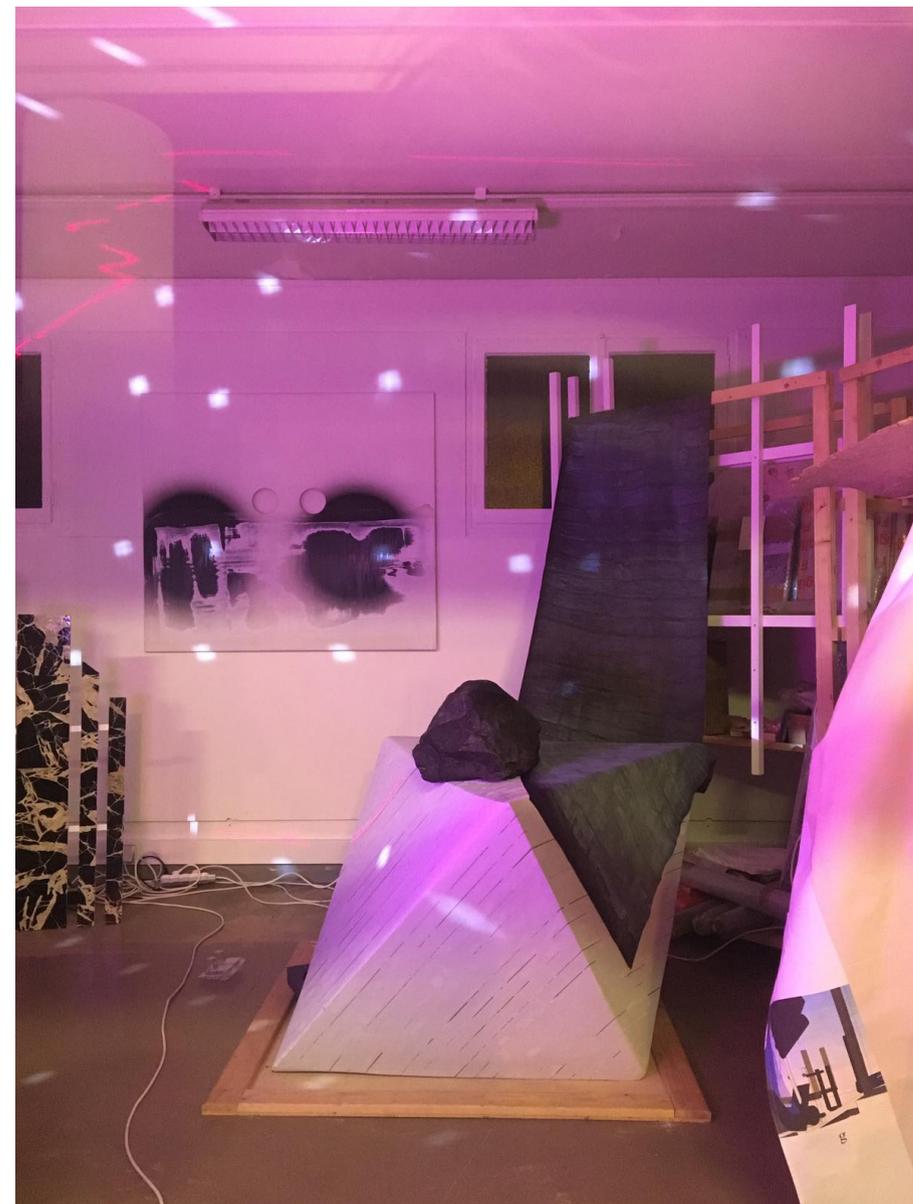
La méthodologie que je construis, comprend des actions relevant de ce qui est parfois nommé « une recherche en acte », contribuant à nourrir la recherche théorique. En ce sens, le travail que je mène dans le cadre du Schéma d'orientation pour les arts visuels (SODAVI) d'Île-de-France depuis 2019 est éclairant sous bien des aspects. La réalisation de la phase 3 du SODAVI IDF avec **Isabelle Mayaud**, sociologue, consiste en l'élaboration d'un plan d'action pour la structuration du secteur des arts visuels francilien. Dans la perspective d'une co-construction des politiques publiques qui intègre les diffé-

rents acteurs de l'écosystème de l'art, ce dispositif d'État recentre la question sur les conditions du travail artistique. Ma méthodologie de recherche s'augmente ainsi d'**enquêtes de terrain** et confirme l'idée que l'histoire de l'art doit aussi être considérée dans son dialogue avec l'histoire des politiques culturelles.

→ **Méthodologie = recherche documentaire + entretiens + (accompagnement ?) + enquêtes de terrain.**

Dans ce projet « Sur le travail de l'art au travail », la multiplicité des points de vue se révèle ainsi essentielle, afin d'analyser les processus créatifs en jeu dans l'art actuel de manière non déconnectée d'un contexte, d'un cadre, d'un (éco) système. Cette recherche implique de discuter à la fois avec des artistes et d'autres professionnels de l'art, de prendre en compte le système institutionnel et les initiatives alternatives qui font les mondes de l'art, afin de **penser et produire une histoire / théorie de l'art connectée** à son objet d'étude.

Page de droite. Collectif W, exposition-restitution de résidence à la supérette, centre d'art contemporain de Malakoff, du 2 juillet 2020 au 31 janvier 2021 – sur l'image : Judith Espinas & Alexandra Roussopoulos, *Isoulane N-Amahar* (2017) ; Judith Espinas, *Sans titre* (2020) ; Sylvain Azam, *Nos yeux* (2009) ; Laure Wauters, *16h30, Sonnez-fort* (2018) ; Giuliana Zefferi, *Taifed uo taifertê tuep tuot* (2015).



Projet « Sur le travail de l'art au travail » — à Malakoff

De mars à juillet 2021, ma participation au programme de chercheuse associée du centre d'art contemporain de Malakoff prolonge mon projet « Sur le travail de l'art au travail » en l'inscrivant dans un cadre spécifique. Ces quelques mois au sein de la structure constituent un temps d'observation active des actions menées pendant sa période de fermeture, liée à la crise de COVID-19^[23]. En discussion avec l'équipe du centre d'art, il s'agit d'interroger les missions de la structure dans un tel contexte et les possibles réinventions du soutien aux artistes quand ses principales activités sont empêchées ; de confronter les perspectives et attentes des artistes vis-à-vis d'une institution (la structure et ses différents acteurs) qui les accueille, et inversement.

Après plusieurs mois de fermeture, l'équipe du centre d'art a fait le choix de mettre à disposition ses espaces en les transformant en atelier d'artistes. Dans un sens, ce programme de mise à disposition, intitulé « **mobilisé·e·s** », s'inscrit dans la continuité des résidences qui accompagnent la programmation du centre d'art depuis 2016 et sous différents formats : résidences de recherche, résidences performées, résidences pour collectif d'artistes, résidences filées, etc. Ma propre résidence de recherche est ainsi l'occasion d'une analyse comparative de ces deux modes d'accompagnement.

[23] Comme tous les lieux de diffusion en France, la maison des arts et la supérette ont été fermées au public du 29 octobre 2020 au 19 mai 2021 ; la programmation a été interrompue mais certaines actions ont pu se poursuivre hors-les-murs et relayées sur les réseaux sociaux (actions d'éducation artistique, résidences et poursuite du travail avec les artistes et auteurs).

Résidences et Mises à disposition (éléments de comparaison)

**Le texte qui suit reproduit en partie deux communications différentes. La première a eu lieu lors de l'atelier de co-recherche « économie » avec le collectif W, co-organisé avec Ana Braga et Judith Espinas, le 17 octobre 2020 à la supérette. La seconde a été préparée pour une table-ronde intitulée « Créer... quoi qu'il en coûte ? », dans le cadre du séminaire « Créer en des temps incertains », proposé par le laboratoire Pratiques et théories de l'art contemporain (EA 7472 – université Rennes 2), le 27 avril 2021 (en visio).*

La résidence artistique en France est un dispositif bien documenté, bénéficiant de plusieurs études récentes et conforté par la création du réseau Arts en résidence. C'est un dispositif de soutien à la création connu et fortement mis en valeur ces dernières années. En 2019, un rapport commandé par la DGCA est venu mettre à jour les données fournies par le guide du CNAP, édité en 2016^[24]. Coordonné par Annie Chèvrefils-Desbiolles et intitulé *La résidence d'artiste. Un outil inventif au service des politiques publiques*, il définit la résidence comme « un programme visant à donner un cadre et des moyens humains, techniques et financiers à une recherche, à une création, associée ou non à des actions de sensibilisation à l'art ». Chaque résidence se distingue par ses modalités de sélection, d'accueil et de fonctionnement. La circulaire ministérielle du 8 juin 2016 invitait déjà à privilégier quatre grands types de résidence : la résidence de

[24] Annie Chèvrefils-Desbiolles (dir.), *La résidence d'artiste. Un outil inventif au service des politiques publiques*, rapport de la Direction générale de la création artistique, mai 2019 (2 tomes) ; *223 résidences d'arts visuels en France*, guide du CNAP, 2016 [en ligne : <https://www.cnap.fr/node/74893>].

création, de recherche ou d'expérimentation ; la résidence tremplin ; la résidence « artiste en territoire » ; la résidence d'artiste associé^[25]. D'après le guide du CNAP, les pratiques observées distinguent trois grands types de programme :

- les résidences de recherche et d'expérimentation, qui mettent à disposition un lieu avec des moyens techniques et financiers dédiés à la recherche permettant au résident de bénéficier d'un temps privilégié ;
- les résidences de création d'œuvre(s), qui offrent les moyens de la réalisation d'une ou de plusieurs œuvres et éventuellement d'une exposition, d'un catalogue ou autre édition, etc. Dans les arts visuels, le terme création vise la conception et la réalisation d'une œuvre, dont l'artiste est et demeure propriétaire (tant de son support matériel que des droits d'auteur qui lui sont attachés) ;
- les résidences de création d'œuvre(s) et d'intervention, qui donnent les moyens de la réalisation d'œuvre(s), en interaction avec des publics, voire avec la participation de ceux-ci.

Les propositions sur le territoire national restent inégales, ce que souligne le rapport de la DGCA qui signale à la fois la « souplesse de la formule » des résidences et la difficulté d'en cerner les contours, du fait des multiples résidences dont beaucoup sont hors réseau, gérées par des acteurs privés (associations et lieux intermédiaires, par exemple). Le réseau Arts en résidence, qui a développé une charte des bonnes pratiques, à destination des structures d'accueil, relève qu'il existe quasiment autant de formats de résidences que de résidences.

[25] Circulaire du 8 juin 2016, relative au soutien d'artistes et d'équipes artistiques dans le cadre de résidences [en ligne : <https://www.legifrance.gouv.fr/circulaire/id/40986>].

Selon le rapport de la DGCA, les résidences « servent à la fois un territoire (aménagement culturel et développement local), des structures (développement de la ressource artistique dans sa permanence autant que dans son renouvellement et dynamisation des équipes), des artistes (conditions matérielles indispensables à la création ou à la recherche, et notoriété) et des publics très variés selon les “situations” dont elles sont créatrices (élèves, étudiants, amateurs, salariés d'une entreprise, artistes, population d'un territoire...)[26] ». La résidence y est décrite comme « un mode de soutien privilégié à la production artistique dans sa diversité, comme à la professionnalisation des artistes ». Les résidences offrent en effet « un cadre de travail original permettant la rencontre entre des artistes – notamment les plus émergents – avec les populations les plus diverses, et cela au plus près du processus de création artistique ». Le rapport conclut en décrivant la résidence artistique comme un dispositif qui n'est pas « accessoire, mais représente un outil nécessaire à la création et qui s'intègre dans le parcours durable de l'artiste ».

Ce concept de « parcours » professionnel, utilisé dans le rapport de la DGCA, est aussi celui choisi par Séverine Marguin pour l'ouvrage tiré de sa thèse sur les *Collectifs d'individualités au travail*^[27], paru en 2019. Comme le rappelle son introduction, cette étude de 2017 s'inscrit dans le développement de la sociologie des professions artistiques qui, depuis une trentaine d'années, conduit à une révision de l'art considéré comme travail. Le terme *parcours* y est ainsi préféré à *trajectoire*, *expérience* ou encore *vie* d'artiste. Séverine Marguin pense le « parcours professionnel » comme un concept permettant « d'englober les activités professionnelles diversifiées de l'artiste dans son ensemble » : « la très grande majorité des artistes sont

[26] Cette citation et les suivantes : Annie Chèvrefils-Desbiolles (dir.), *La résidence d'artiste. Un outil inventif au service des politiques publiques*, rapport de la Direction générale de la création artistique, mai 2019 (2 tomes).

[27] Séverine Marguin, *Collectifs d'individualités au travail*, Rennes, PUR, 2019.

assignés à un régime professionnel de pluriactivité, dans lequel leur pratique artistique cohabite avec un ou plusieurs travaux alimentaires »[28]. Le terme « parcours » était aussi au cœur du SODAVI Île-de-France, centré sur « le parcours de l'artiste » puis « les parcours des artistes ». La concertation (phase 2), que j'ai coordonnée au sein du réseau TRAM et en collaboration avec l'agence Amac, a pointé la généralisation de la pluriactivité des artistes, dont la prise en compte aux niveaux administratif et fiscal est défailante, ainsi que l'absence de financement pour certaines phases de la création, dont celles de recherche et d'expérimentation.

Comme le soulignent les études des trente dernières années, la constitution des revenus artistiques répond à une logique de cumul d'activités, elles-mêmes cumulées à des activités professionnelles complémentaires dans un domaine souvent extra-artistique. Cette logique de la pluriactivité crée une temporalité du travail artistique multiple, dans laquelle le temps consacré directement à la création est réduit. En 2017, Sabrina Sinigaglia-Amadio et Jérémie Sinigaglia réalisent une enquête pour le Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) – ministère de la Culture, qui s'intitule *Temporalités du travail artistique : le cas des musicien-ne-s et des plasticien-ne-s*[29]. Ils identifient 6 types de temps qui constituent le travail artistique, dont les proportions sont variables d'un individu à l'autre : temps de la formation (initiale et continue ou permanente) ; temps de la création ou de recherche ; temps de la présentation ; temps de la production au sens économique ; auxquels s'ajoute un volume souvent important d'activités annexes : polyvalence et multi-activités, à l'intérieur ou à l'extérieur du secteur principal d'activité ; enfin, les temps extraprofessionnels consacrés

[28] *Ibid.*, p. 20.

[29] Sabrina Sinigaglia-Amadio et Jérémie Sinigaglia, *Temporalités du travail artistique : le cas des musicien-ne-s et des plasticien-ne-s*, Paris, Ministère de la Culture, coll. « Questions de culture » 2017.

au travail domestique et familial/loisirs. Sabrina Sinigaglia-Amadio et Jérémie Sinigaglia émettent ainsi, dès leur introduction, l'hypothèse d'une concurrence des temps. Ils rappellent que, le temps social n'étant pas extensible, « le temps de création est de plus en plus concurrencé par d'autres temps, consacrés notamment à la recherche des moyens nécessaires à la création et plus largement à son existence ; la capacité à s'assurer un temps libre (*skholè*) dédié à l'élaboration d'une œuvre (temps non marchand, non rentable) suppose un temps pressé, contraint (*askholia*) consacré à la recherche de moyens (subventions, bourses, résidences, etc.) ou à la production de valeur économique (dans le cadre d'une activité professionnelle secondaire, d'un emploi dit alimentaire, etc.)[30] ».

La pluriactivité est une conséquence du décalage important entre les revenus artistiques et les moyens nécessaires à la création. À ce titre, la résidence donne la possibilité aux artistes de bénéficier d'un contexte de travail privilégié, grâce au temps libéré et aux espaces et outils mis à disposition, et constitue l'un des dispositifs de soutien à la création les plus respectueux de la temporalité même du processus créatif. Toutefois, plusieurs difficultés persistent, à commencer par un budget alloué qui demeure insuffisant dans la grande majorité des cas, dans le sens où il ne permet pas à l'artiste en résidence d'en vivre, même temporairement, quand bien même une résidence lui demande d'y consacrer un temps considérable. Sans compter que pendant le temps de la résidence – un temps qui reste court même si elle s'étend sur plusieurs mois –, l'artiste ne peut pas se soustraire entièrement à ses autres obligations, qu'elles soient artistiques ou non. Comme le souligne Mathilde Chénin, « si la résidence apparaît parfois comme une parenthèse, [...] nombreux ont été celles et ceux,

[30] *Ibid.*, p. 15-18.

[31] Mathilde Chénin, dans *Reflecting Residencies*, actes du Symposium international co-organisé par Arts en résidence et l'Institut français, 22-23 octobre 2020 [en ligne : <https://www.artsenresidence.fr/projets/colloque-international/>].

comme l'artiste Nicolas Floc'h, qui ont réaffirmé l'importance de penser la résidence à l'aune d'un maillage plus large, une étape au sein d'une temporalité plus longue dans le parcours de l'artiste^[31] ».

De fait, l'autre difficulté, corollaire à la première, concerne les objectifs fixés lors d'une résidence, qui font de ce temps « libéré », un temps moins libre que contraint pour l'artiste. Quel qu'en soit le type, une résidence amène à la mise en œuvre d'un projet spécifique, de recherche ou de production, à titre individuel et en collaboration avec la structure accueillante^[32]. À ce titre, le projet de l'artiste est soumis à des objectifs de médiation et de communication qui tendent à relever d'« une attente trop souvent directement marquée à l'endroit de l'utilité et de la visibilité de la présence artistique^[34] », que Grégory Jérôme pointe comme risque majeur. Cette attente peut en effet entraîner un déséquilibre entre le temps dédié à la création et celui consacré aux actions à l'égard des publics. Cette problématique ne touche pas uniquement les résidences et se rattache à la définition des activités accessoires et leur application dans l'écosystème de l'art. Le décalage entre les revenus tirés de l'œuvre et les moyens nécessaires à la création, voire à l'existence, conduit à l'augmentation de la part des activités accessoires, dont nombre d'artistes tire une part non négligeable de leurs revenus artistiques. Le récent décret du 28 août 2020 qui réévalue ces activités accessoires, s'il est une prise en compte des problématiques du revenu artistique et de la pluriactivité, met également en lumière le risque qu'elles ne soient plus seulement exercées dans le prolongement de l'activité artistique, mais viennent la recouvrir progressivement. Pour citer à nouveau Grégory Jérôme : « Le risque n'est-il pas de diluer les temps de recherche et de production dont est faite l'activité artistique et

[32] Selon Annie Chèvrefils-Desbiolles, « l'étude du ministère de la Culture [de 2019] insiste sur la nécessité d'un accompagnement de l'artiste par la structure organisatrice, ce qui suppose une coopération et une connaissance partagées des acteurs comme des ressources des territoires investis. [...] Fruit d'une pensée en collectif, la résidence est présentée comme une "fabrique de coopération" ». Cf. « Entretien entre Annie Chèvrefils-Desbiolles et Grégory Jérôme », dans *Ibid.*

cela au profit d'activités plus immédiatement exploitables que sont les animations d'ateliers et les autres types d'interventions relevant de l'éducation artistique et culturelle^[33] ? ».

« Entretien entre Annie Chèvrefils-Desbiolles et Grégory Jérôme », dans *Reflecting Residencies, actes du Symposium international co-organisé par Arts en résidence et l'Institut français, 22-23 octobre 2020* [en ligne : <https://www.artsenresidence.fr/projets/colloque-international/>]. Annie Chèvrefils-Desbiolles – « Ne faudrait-il pas distinguer l'invitation en résidence du simple accueil qui a pour objet la mise en partage d'outils et de ressources tels que locaux, équipements, matériaux, compétences (y compris dans une entreprise), mais sans rémunération spécifique pour le travail de l'artiste ? La résidence quant à elle, rappelons-le même si c'est une évidence aujourd'hui, relève de l'invitation permettant un temps de création rémunéré en tant que tel et qui s'inscrit, comme nous venons de le dire, dans un processus long et collectif de production de "situations". [...] Spécifier et articuler ces deux modes d'accompagnement, qui sont nécessaires et complémentaires, pourrait permettre de mieux établir les conditions d'un développement du parcours de l'artiste plus durable. »

[33] « Grégory Jérôme, Entretien avec Annie Chèvrefils-Desbiolles 27 février-17 avril 2019 », dans Annie Chèvrefils-Desbiolles (dir.), *La résidence d'artiste. Un outil inventif au service des politiques publiques*, rapport de la Direction générale de la création artistique, mai 2019, tome 2, p. 74.

La comparaison des deux modes d'accompagnement que distingue Annie Chèvrefils-Desbiolles, à savoir la résidence et la mise à disposition – que l'auteure nomme ici la « mise en partage d'outils et de ressources » –, constituent le cœur de la recherche que je mène au centre d'art depuis quelques mois et des discussions avec son équipe. Initié en mars 2021 en réponse à la fermeture des lieux culturels pendant la pandémie de Covid-19, le programme « mobilisé·e·s » du centre d'art a pour enjeu « **d'accompagner les auteur·e·s autrement** jusqu'à une possible réouverture ».

Selon le modèle de la mise à disposition, « les deux sites du centre d'art, la maison des arts et la supérette, soit 550 m², se transforment en lieux de travail et de production pour les artistes-auteur·e·s privé·e·s d'ateliers ou d'espaces de travail. [...] Chaque site possède des espaces de vie partagés avec l'équipe du centre d'art qui accompagne les auteur·e·s et met à disposition ses ressources, compétences humaines, techniques et intellectuelles[34] ». Ce type de proposition, qui impose une mutation de ses usages pour une institution habituellement consacrée aux expositions, a été expérimenté dans plusieurs structures au cours des derniers mois, sous des formats différents. Leur point commun est de chercher à repenser les possibilités de collaboration avec des artistes dans ce contexte de fermeture au public, en imaginant des modèles d'accueil hybrides, entre la résidence et la mise à disposition. Le CAPC de Bordeaux, par exemple, a mis en place en février 2021 un nouveau programme de résidence intitulé « les furtifs », décrit comme le renversement de « la logique habituellement proposée en offrant [aux artistes invités] un espace et un temps modulable en fonction de leur projet[36] ». Le Lieu unique à Nantes propose actuellement

[34] Extrait du communiqué de presse du programme « mobilisé·e·s » [en ligne : <https://maisondesarts.malakoff.fr/3-216/fiche/mobilisees.htm>] ; Cf. également l'entretien avec Aude Cartier, retranscrit à la fin de ce carnet.

[35] Cf. <http://www.capc-bordeaux.fr/programme/residence-dartistes>.

des « résidences à la table » d'une durée de deux semaines, « sans demande de résultat (finalisation d'une œuvre, exposition ou monstration de fin de résidence) » et afin de « permettre un travail "à la table", sans matériel technique spécifique »[36].

Initiées pendant la crise, ces propositions sont souvent le fruit d'une réflexion amorcée en amont de celle-ci. C'est le cas de « mobilisé·e·s » qui, rétrospectivement, a été préfigurée par la **supérette**. Inaugurée en décembre 2019, la supérette est destinée à être un espace d'expérimentation, à la fois pour les projets artistiques accueillis et pour les modalités de cet accueil. Fondée sur des résidences de jour pour collectif d'artistes d'une durée de 4 ou 5 mois, sa programmation devait aussi s'articuler autour de projets et d'invitations allant de l'événement à la mise à disposition ponctuelle[37]. Les périodes de confinement en ont empêché le déploiement, mais le programme « mobilisé·e·s » contribue à la repenser à l'aune du contexte actuel.

→ Cf. Entretien avec Aude Cartier, pages suivantes.

[36] Cf. https://www.lelieuunique.com/app/uploads/2021/04/Residences_a_la_table-arts_visuels-lieuunique2021.pdf.

[37] Cf. la note d'intention de la supérette : <https://maisondesarts.malakoff.fr/61/la-superette.htm>.

Entretien avec Aude Cartier (directrice de la maison des arts — la supérette, centre d'art contemporain de Malakoff)

** Cet entretien est la retranscription d'une discussion orale qui s'est déroulée le 2 mars 2021.*

Émeline Jaret - Le projet « mobilisé-e-s », qui vient de débiter, constitue une réponse à la crise que nous traversons, sous la forme d'un programme de soutien aux artistes. Il consiste en une mise à disposition des espaces du centre d'art - 550 m² entre la maison des arts et la supérette - aux artistes ayant besoin d'un lieu de travail. Cette proposition intervient 11 ans après un précédent projet qui s'intitulait « lieu de ressources » (15 février - 9 mai 2010) dans lequel il semble prendre sa source. Peux-tu en rappeler les intentions ?

Aude Cartier - « Lieu de ressources » émanait de plusieurs questions. J'avais d'abord en tête l'idée qu'un centre d'art ne doit pas être déconnecté de son territoire, de son lieu d'accueil. La maison des arts possède une situation géographique paradoxalement excentrée : elle est à la frontière de Malakoff, de Montrouge et à 300 mètres de Paris ; sur des axes traversant, tout en n'étant vraiment implantée nulle part. De plus, le centre d'art est un « objet » dont l'enveloppe peut se muter n'importe où sur le territoire et en permanence. Je me suis posée la question d'une implantation plus concrète reliée au territoire et plus connectée avec ses usagers, dont ses artistes.

Malakoff compte environ 350 artistes et l'enjeu était aussi de trouver une manière de nouer un lien avec eux, de créer un équilibre entre ce centre d'art implanté sur ce territoire et les artistes qui l'habitent. Ce « lieu de ressources » souhaitait se montrer généreux, en déconstruisant l'image d'inaccessibilité d'un centre d'art. Je me demandais comment faire du centre d'art un lieu de vie, un lieu à se réapproprier, afin de désacraliser l'art contemporain aux yeux du public malakoffiot. Un centre d'art contemporain, et en particulier celui-ci, porte également la question de la frontière entre les champs artistiques professionnel et amateur. J'avais donc envie de déconstruire l'image du centre d'art, tout en me confrontant moi-même au public, usagers et aux non-usagers du lieu. Est-ce que le centre d'art a un rôle social, en dehors de son rôle politique ?

S'ajoutait enfin la volonté d'élargir les compétences et missions du centre d'art, car l'idée d'un lieu n'étant qu'un lieu d'exposition ne me semble pas suffisant. Le projet de 2010 permettait donc d'expérimenter des formats divers, dont certains préfiguraient les résidences que nous avons ensuite mis en place. Il posait plusieurs questions, partait de différents postulats, bouleversait le lieu mais n'offrait pas de réponse.

ÉJ - Comment l'espace était-il organisé ?

AC - Le rez-de-chaussée de la maison des arts était dédié en grande partie à l'équipe, on avait transféré nos bureaux depuis le 2^e étage pour travailler en bas et se confronter en permanence aux publics. Ce niveau était aussi dédié à toutes formes de pratiques, non exclusivement celle émanant des arts visuels, de manière à observer les frottements entre les divers champs de la création et les autres métiers ou domaines. On avait organisé plusieurs espaces de bureau, à la manière d'un lieu de coworking, et n'importe qui pouvait venir réserver gratuitement un espace. Toute pratique, artistique ou non, était la bienvenue, de la couture au graphisme, n'importe quel corps de métier pouvait entrer dans le centre d'art. Je voulais questionner cette idée de la fabrication, du faire, et cela posait plus largement la question de savoir si tout cela était de l'art.

Au rez-de-chaussée, on avait donc ces espaces de travail, avec des plannings pour y noter les inscriptions au fil du projet. On pouvait aussi venir simplement discuter avec nous, pendant les moments d'ouverture au public - chaque après-midi. On avait installé un coin salon dans l'accueil, pour y discuter ou lire, car on avait également mis en place un partenariat avec la médiathèque de Malakoff. Ces temps de rencontres quotidiens étaient importants pour pouvoir discuter avec les artistes, professionnels ou amateurs, en particulier ceux de la ville.

Au 1^{er} étage, on accueillait chaque semaine un créateur pour un projet spécifique. Avec l'équipe, on était à disposition pour aider à construire ce projet, qui était ensuite visible tous les samedis et dimanches pour les publics. C'était une forme de résidence avec sa restitution. Les projets pouvaient être de tous ordres, parfois très élaborés, il y avait une grande latitude car c'était très expérimental. Par exemple, Édouard Pécheteau, un photographe avait utilisé l'espace pour réaliser des portraits, avec la participation des Malakoffiots. Pierre Vialle proposait le projet « pratiques d'amateurs », pour lequel il avait notamment invité Bernard Stiegler à faire une conférence sur la question. En parallèle, deux personnes étaient présentes pour observer

régulièrement le projet : Thierry Payet, qui est urbaniste, chercheur et artiste ; et Shara Raley, journaliste pour *Malakoff Infos*.

ÉJ – Les rôles et missions de chacun étant modifiés au sein du centre d'art, comment le projet fonctionnait-il au niveau de l'équipe ?

AC – On était une petite équipe de trois personnes, plus une stagiaire, ce qui facilitait l'organisation, mais on avait déconstruit la hiérarchie – même si parfois certaines personnes demandaient à voir la « directrice ». La proposition de descendre les bureaux au rez-de-chaussée venait de ce que je considérais être un problème, c'est-à-dire de ne pas avoir les équipes en permanence dans le lieu, pour vivre à son rythme. C'est la raison pour laquelle j'ai organisé une résidence d'auteurs au 2^e étage par la suite. Cette idée que l'équipe doit être au cœur de l'accueil vient sans doute de ma pratique de galeriste. Dans une galerie, tu vois le public entrer, tu lui parles. De mon point de vue, on est tous médiateurs, donc on doit tous être en capacité d'échanger sur ce qui est en train de se passer.

Le projet de 2010 nécessitait évidemment beaucoup de discussion, de dialogue et de pédagogie, car ce type d'expérimentation n'était pas une pratique courante dans une institution de ce type, dans un centre d'art. On se devait d'expliquer à la fois que cette question de l'expérimentation était l'objet d'un centre d'art et que ce projet entraînait bien dans sa programmation. On interrogeait autant la pratique du lieu que celle de l'art contemporain. C'est génial de montrer une exposition, de recevoir du public, de monter des projets d'éducation artistique, mais c'est aussi très frustrant de voir que toute une partie de notre travail, qui consiste à se mettre à disposition des auteurs, n'est pas visible. L'exposition ne peut suffire et il est essentiel d'être en permanence en accroche avec les publics, les auteurs, les journalistes, les politiques, etc. C'est ce qui rend ce travail et ce lieu passionnant : « aller vers », aller à la rencontre, dans une forme généreuse. Ce projet de 2010 a permis d'initier plein de projets à suivre.

ÉJ – Tu es devenue directrice de la maison des arts en 2006. Le projet de 2010 était-il une manière de t'approprier le lieu ?

AC – C'était en effet la première fois que je proposais ce type d'expérimentation. J'ai l'habitude de toujours poser la question de l'utilité du lieu, de la pertinence des projets qui sont élaborés, etc. Le projet de 2010 a aidé à mettre en place les résidences performées, à développer des projets hors les murs, etc. Bref, à décroquer le centre d'art afin de sortir du schéma traditionnel de l'exposition personnelle

ou collective, de sortir de la routine du lieu. Il me semble important, pour un centre d'art municipal, d'être transparent, de donner à voir l'envers du décor. C'était également le propos de l'événement autour des 20 ans de la maison des arts, en 2017, qui montrait les coulisses, à partir des archives du lieu. Il est important de donner à voir ce que l'on fait.

ÉJ – La programmation artistique que tu as mise en place, depuis ton arrivée, porte précisément sur les contours du centre d'art, dans son rapport au territoire, au public et aux artistes. Ce n'est pas nécessairement visible immédiatement à travers chaque exposition ou événement, mais plutôt en suivant le fil qui les relie. Est-ce que cela te permet de laisser plus librement la parole à des artistes, des scènes et des formes différentes ?

AC – La programmation se laisse la possibilité de réagir à l'actualité économique, sociale, politique, etc. De plus, on est un lieu municipal, nécessairement en lien avec une politique territoriale. Pour moi, tout est politique, c'est-à-dire que tout propos ou toute action modifie notre rapport au monde, nous influence et influence un projet de société. « Dialogue avec un brin d'herbe », en 2017, par exemple, parlait de l'environnement et de l'écologie. « Architectures d'urgences », en 2014, traitait de l'influence du monde politique sur l'architecture et l'urbanisme. « HERstory », en 2017, était éminemment politique, sans œuvres formelles. Cette dernière exposition comportait des documentaires, un fonds de 150 ouvrages et 4 interviews étaient réalisées chaque samedi. C'est l'exposition comme telle, *curatée* par Julie Crenn et Pascal Lièvre, qui faisait œuvre.

Il m'importe également de faire en sorte que le lieu et l'exposition deviennent œuvre, que la parole soit œuvre – et c'est la raison pour laquelle j'ai fait très tôt des expositions uniquement avec des vidéos. Je suis assez détachée de l'œuvre en tant que telle pour le centre d'art, car je ne défends pas un choix esthétique ou un artiste par rapport à un propos qui viendrait alimenter ma recherche. Ce qui m'intéresse, c'est l'aspect politique et social et c'est toujours le biais que je vais prendre pour faire une exposition. C'est ce qui me guide. À nouveau, c'est lié à ma volonté de répondre à une politique territoriale : comment répondre au plaisir du public ?

ÉJ – Est-ce aussi la raison pour laquelle tu réinterroges régulièrement le format de l'exposition, la manière de montrer l'art ?

AC – Cette dimension se rattache à la fois à la question de l'architecture, qui est liée à une expérience personnelle, et à la configuration

du centre d'art, qui est un lieu de circulation. La maison des arts est vraiment conçue comme un lieu de circulation, sans pièce fermée, avec une architecture très présente et des outils imposants : deux escaliers, un ascenseur, des fenêtres qui tiennent la façade (qui est classée), une hauteur sous plafond qui n'est pas très grande, etc. Elle est modulable et modifiable, et doit l'être, car les besoins des auteurs évoluent, les pratiques sont différentes. Le lieu a été pensé pour un format classique d'exposition, qui n'est plus toujours en adéquation avec les besoins aujourd'hui. Pendant des années, on a modifié la scénographie et l'espace intérieur du centre d'art pour chaque exposition. Je pense aussi qu'il est important de créer une surprise pour le public qui va venir. C'est pourquoi je voulais créer une perte de repère, un changement de circulation lors de chaque exposition. Alors, à chaque fois qu'on a eu une exposition, en fonction des commissaires, je leur demandais de repenser le lieu et la scénographie, d'intégrer cette modification dans leur projet. On a passé 10 ans à monter et démonter des cloisons, ce que j'adorais faire. Peindre, boucher des trous, etc., sont des actions qui permettent de connaître une architecture dans son intimité. On a aussi eu beaucoup d'interventions artistiques sur les murs et cela participe de l'histoire du lieu. Je connais chaque trace, chaque trou, je pourrais en écrire une histoire.

ÉJ – Le projet de la supérette participe de la même volonté de penser de nouvelles formes de monstration dans un lieu différent. Peux-tu revenir sur son origine ?

AC – La supérette propose d'abord de pousser les murs, car on se sentait à l'étroit à la maison des arts, mais aussi, c'est vrai, s'écarte de l'exposition – même si cela reste un format important. De plus, je pense que le centre d'art a toute sa place et son intérêt dans des quartiers différents de celui où nous sommes aujourd'hui. À Malakoff, Stalingrad est un quartier que j'aime beaucoup et dont la spécificité architecturale m'intéressait depuis très longtemps. Sa position est très particulière dans la ville, Stalingrad est un grand rond-point où tout le monde passe et personne ne s'arrête, en dehors de ceux qui y vivent. Je voulais qu'on s'y implante différemment d'ici, en créant un projet véritablement en lien avec le territoire, ses usagers et ses habitants. J'avais envie d'un projet qui reflète une générosité et une bienveillance à la fois avec les gens du quartier et les auteurs. Après la mise à disposition du lieu par Paris Habitat, on a demandé un budget dédié à des résidences longues de collectifs – car on voit bien la nécessité du collectif et du faire-ensemble aujourd'hui, en particulier pour des raisons économiques, de mutualisation d'outils

et de réseau. Avec la supérette, j'avais envie de créer un lieu de vie où la question du dialogue soit essentielle, de sortir de notre zone de confort.

ÉJ – D'une certaine manière et presque sans le savoir, la supérette anticipe ou préfigure le projet « mobilisé.e.s ». Ces deux projets sont des réponses aux questions de la nécessité de lieux ressources et du manque d'espaces de travail, qui relèvent de besoins très identifiés pour le secteur des arts visuels.

AC – « mobilisé.e-s » répond à la crise sanitaire. J'y ai pensé spontanément dès le premier confinement, mais ce n'était pas possible car on était entièrement confinés, une programmation était en place, etc. Avec le second confinement, j'ai décidé de développer ce programme. C'est bien sûr une proposition modeste, à la hauteur du centre d'art et de ses moyens, mais c'est une vraie proposition, politique et forte, très largement soutenue par les élus de Malakoff. Le programme consiste en une mise à disposition des 550 m² que recouvrent les deux sites, maison des arts et supérette, pour des auteurs ayant besoin d'un atelier, d'un espace de travail. Il se développe de mars à mai, pour l'instant. La mise à disposition s'accompagne d'une bourse d'entrée de 500 €.

C'est un pacte social, dont l'enjeu est de venir en soutien aux auteurs dans cette période difficile, dans cette situation d'urgence. « mobilisé.e-s » vient de cette question qu'on est nombreux à se poser depuis un an : comment, pendant ce temps de fermeture, se sentir autrement qu'inutile ? C'est finalement la même question pour tous les secteurs. On propose une réponse, mais il y a plein d'autres réponses données par d'autres centres d'art et d'autres associations. Notre réponse, c'est celle d'un lieu ressources, pour accompagner les auteurs. C'est le cœur de notre mission, cela relève du service public que nous devons honorer.

ÉJ – Le croisement des besoins et des actions est intéressant à observer, entre des lieux institutionnels et d'autres indépendants. De plus en plus de centres d'art, dont la vocation première est d'être des lieux de diffusion, se posent la question de diversifier leur actions de soutien à la création autrement que par l'exposition. En parallèle, de nombreux lieux de production indépendants, collectifs, s'accroissent d'un espace de diffusion pour répondre au besoin d'accrochage et de monstration des travaux de leurs membres. Ce croisement, qui s'observe depuis plusieurs années, tend actuellement à s'accroître, allant parfois jusqu'à un basculement de l'un à l'autre.

AC – C’est pour répondre à cette dichotomie dont tu parles et à cette frustration que je ressentais, que je souhaitais deux lieux, l’un dédié à la diffusion et l’autre à l’expérimentation. La supérette constitue, en quelque sorte, une extension de la cabane qu’on avait montée dans le jardin de la maison des arts. Cette cabane permettait de mélanger les usages : elle était un endroit pour manger, pour déposer des livres, pour vendre des légumes de proximité, etc. On avait renouvelé l’expérience avec la cabane du jardin, qui a servi aux étudiants de l’ENSAPC pendant 3 ou 4 ans.

« mobilisé.e.s » est une manière de répondre à toutes ces questions. « Lieux de ressources » en 2010 relevait aussi de cette volonté de décroisement et de mélange des usages. On peut montrer une œuvre de plein de manières et la supérette constitue une autre possibilité d’étendre les missions du centre d’art. C’est d’ailleurs beaucoup plus à l’image de ce que peut être un centre d’art aujourd’hui.

Je considère qu’on a aussi une autre responsabilité, celle de s’appuyer sur une production « dormante ». Les deux premières résidences de la supérette disposaient d’ailleurs d’un budget de production relativement faible – 5 000 € pour 4 à 6 mois – et il était demandé aux collectifs d’utiliser en priorité des matériaux récupérés. J’ai pris le parti de sortir de l’idée de collection pour aller voir des productions existantes. Cela pose aussi la question de rémunérer des auteurs qui n’ont jamais été payés sur des projets qui n’ont jamais été montrés non plus. C’est une discussion intéressante.

ÉJ – Oui, qui rejoint l’une des missions définies par le cahier des charges d’un centre d’art, celle de soutenir la production artistique d’une manière ou d’une autre.

AC – Voilà. C’est ce qu’on avait fait pour l’exposition « picturalité(s) », en 2020, pour laquelle aucune production nouvelle n’a été engagée et où la majorité du budget a été reversée en droits de présentation aux auteurs.

ÉJ – D’une autre manière encore, c’est aussi le projet du Houloc – atelier partagé basé à Aubervilliers – pour une exposition à venir à la maison des arts ?

AC – Il est trop tôt pour parler de leur projet, mais il participera en effet de l’idée du centre d’art comme lieu du faire, de la fabrication, et non exclusivement comme lieu de diffusion. Cela permettra également de rejouer l’idée de l’auteur qui a des métiers et des compétences multiples. Le projet du Houloc se fabriquera au fur et à mesure, sur place.

Cette question de la fabrication est le sujet de la saison au centre d’art, la fabrication de l’œuvre mais aussi de l’histoire du lieu. Il est important d’avoir des personnes extérieures en présence au centre d’art, avec lesquelles on prend des habitudes de travail. Ensemble, on crée une forme d’intimité qui leur permet à la fois d’entrer dans le lieu et d’en proposer une vision extérieure pour nous bousculer, nous alimenter. C’est la raison pour laquelle j’avais invité Florian Gaité comme commissaire associé sur les résidences performées, pendant 4 ans, et je t’invite toi, à ton tour, en tant que chercheuse associée. Ces invitations participent à construire la mémoire de ce lieu qui se fabrique avec l’équipe et les auteurs qui le traversent. C’est en cela que le centre d’art est un lieu de vie, comme une histoire de famille qui se construit, avec ses bons et ses mauvais côtés.

Notes

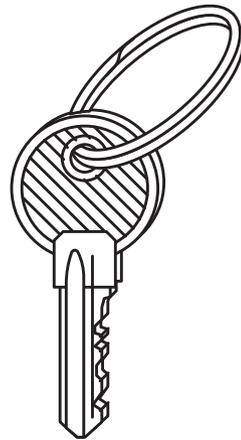
Les deux principales différences entre la résidence et la mise à disposition sont d'abord le mode d'accompagnement, puis le budget dédié. La résidence constitue, selon l'expression d'Annie Chèvrefils-Desbiolles, une « fabrique de coopération » entre la structure d'accueil et l'artiste, autour d'un projet spécifique et déterminé en amont. À l'inverse, la mise à disposition relève d'un modèle plus léger pour la structure – et pour « mobilisé-e-s », le choix du visuel du communiqué de presse symbolise cette idée selon laquelle « on laisse les clés » du centre d'art aux artistes accueillis.

Mise à disposition à la mda + la supérette :

- invitation d'artistes ayant besoin d'un atelier
- pas de projet spécifique
- bourse d'entrée
- mise à disposition d'un espace de travail
- accompagnement logistique

Résidence de collectif à la supérette :

- appel à candidature + comité de sélection
- projet de recherche sur 4-5 mois
- honoraires + bourse de production
- mise à disposition d'un espace de travail
- accompagnement professionnel
- restitution (format libre)



Les discussions avec l'équipe du centre d'art ont contribué à clarifier les enjeux d'une résidence / d'une mise à disposition, à plusieurs endroits.

1. Sélection des artistes

« mobilisé-e-s » :

- Programme de soutien aux artistes n'ayant pas d'atelier + désireux d'être dans un espace de travail partagé / dans un temps commun, voire collaboratif, pour une durée de 1 à 3 mois ;
- Prise en compte des pratiques artistiques des artistes invités : espace de travail partagé, sans aération ni cloison, sans matériel ou machine ;
- Programme « tremplin » pour les artistes invités, quand bien même la mise à disposition n'évoluera pas vers un projet avec le centre d'art ;
- Programme sans direction artistique, mais en cohérence avec la programmation du centre d'art = artistes que le centre d'art serait prêt à soutenir professionnellement → Comment se détacher du contenu ou de la qualité du travail artistique afin d'avoir une vision objective ?

Résidence de collectif à la supérette :

- Appel à candidature à destination de collectifs pour une résidence de recherche et d'expérimentation, d'une durée de 5 mois ;
- Sélection d'un projet artistique sans production demandée et avec format de restitution libre, mais prenant en compte le territoire sur lequel il se déploie ;
- Jury avec comité de sélection, au cours duquel les questions ont

convergé vers 3 axes : (1) Faut-il (et si oui, comment) intégrer le territoire / les habitants dans le processus créatif ? (2) Quelles actions du projet permettent la rencontre avec le territoire / les habitants, en dehors de la proposition d'ateliers ou workshops ? (3) Que restera-t-il au territoire après le départ du collectif en résidence ?

2. Organisation et accompagnement des artistes

« mobilisé·e·s » :

- 7 espaces de travail à la maison des arts pour des artistes solo ; accueil ponctuel de collectifs à la supérette, pour l'expérimentation ou la production d'un projet ;
- un contrat établi avec chaque participant, précisant le cadre de celui-ci, les engagements de la structure + de l'artiste, et autorisant la libre utilisation / circulation dans les espaces ;
- un accompagnement logistique et intellectuel proposé par l'équipe du centre d'art, «dont la possibilité d'entretiens individuels sur des problématiques ou questions liées à sa pratique et son travail » ;
- une cession de droits de reproduction pendant le temps de la mise à disposition.

Résidence de collectif à la supérette :

- une convention de résidence établie avec le collectif, précisant le cadre et le budget de celle-ci, les engagements de la structure + du collectif, les objectifs et actions définies par le projet de résidence ;
- un accompagnement logistique, intellectuel et professionnel, à travers le suivi du projet et la mise en relation du collectif avec des partenaires et d'autres structures ;
- une co-construction des actions de communication et de média-

tion entre la structure et le collectif ;

- une cession de droits de reproduction pendant le temps de la résidence.

3. Déroulé

« mobilisé·e·s » :

- Du 1^{er} mars au 30 mai 2021, 6 artistes ont partagé l'espace de la maison des arts : Jimmy Beauquesne, Morgane Baffier, Sarah-Anaïs Desbenoit, Charlotte EL Moussaed, Charlotte Hubert, Laurent Poleo-Garnier ;
- Du 1^{er} mars au 31 juin 2021, 4 collectifs se sont croisés à la supérette : Emploi fictif ; Flavie L.T et Sami Trabelsi (A bord!) ; Fanny Lallart, Marl Brun, Victorien Soufflet, Caroline Larssonneur (Revue *Show*) ; Mathieu Calmelet, Octave Courtin, Ludivine Large-Bessette (LAC project) + 1 workshop avec des étudiants de l'ENSAD encadrés par Eva Medin.

Résidence de collectif à la supérette :

- En juin 2021, résidence filée d'Ève Chabanon pour son projet collaboratif, *Le Surplus du non-producteur* ;
- À partir du 1^{er} juillet 2021, nouvelle résidence de collectif d'artistes ;

→ **Bilan à réaliser = [tripartite] structure, territoire-public, artiste / [mots-clés] projet, utilité, légitimité, valeur.**

Journal de résidence (2 mars-25 mai 2021)

Depuis début mars, le centre d'art de Malakoff a accueilli à la maison des arts ou à la supérette, dans le cadre du programme « mobilisé-e-s », les artistes suivants : Jimmy Beauquesne ; Morgane Baffier ; Sarah-Anaïs Desbenoit ; Charlotte EL Moussaed ; Charlotte Hubert ; Laurent Poleo-Garnier ; Emploi fictif ; Flavie L.T et Sami Trabelsi (A bord!) ; Fanny Lallart, Marl Brun, Victorien Soufflet, Caroline Larssonneur (Revue *Show*) ; Mathieu Calmelet, Octave Courtin, Ludivine Large-Besette (LAC project).

Ces mises à disposition dialoguent avec les résidences de la supérette : celle d'Ève Chabanon, qui poursuit son projet *Le Surplus*, débuté en 2016 ; celle du prochain collectif pour une résidence de 5 mois.

De mon côté, j'ai profité de ces premières semaines pour construire le cadre de cette résidence de recherche et rédiger les deux premières versions de ce carnet qui se cherche encore... Et puis, pour **lister / archiver** ce qui côtoie directement ou indirectement ce projet, à Malakoff ou hors-les-murs :

2 mars : réunion avec l'équipe du centre d'art, pour la mise en place de cette résidence.

3 mars : réalisation d'un entretien avec Aude Cartier.

4 mars : discussion téléphonique avec Ève Chabanon, pour reparler de sa résidence à la supérette qu'on a initiée ensemble et avec Aude Cartier, en mars 2020. ■■ On prévoit de réaliser un entretien ensemble et (si possible) un atelier ou séminaire de recherche avant la fin juillet 2021.

9 mars : visite d'Yves Bartlett, pour discuter de son projet de DNSEP (sur la formation des artistes) à l'ENSAD, Paris.

17 mars : visite de Christophe Viart avec les étudiants du Master Sciences et Techniques de l'exposition de l'université Paris 1. Présentation de mes recherches et de la supérette, en compagnie de Juliette Giovannoni. ■■ Le hasard fait que cette première visite de groupe est celle d'étudiants du Centre Saint-Charles de l'université Paris 1, où enseignait Claude Rutault, qui comptait Jean François Brun et Dominique Pasqualini parmi ses étudiants.

9 avril : [REPORTÉE] participation aux rencontres annuelles de la FRAAP, sur le thème « Art et Déontologie » ; communication dans le cadre de la table-ronde intitulée « Rémunérer les artistes-auteur-riche-s. Regards sur la construction d'un statut », en compagnie de Julie Desmidt (FRAAP), Pascal Murgier (DGCA) et Séverine Sofio (CNRS). ■■ Sujet de ma communication : Introduction à l'histoire de la construction de la figure de l'artiste en travailleur.

14 avril : visite de Quentin Lefranc. ■■ On discute du cadre de notre prochain entretien.

16 avril : réunion avec l'équipe du centre d'art, sur la prochaine résidence de la supérette.

19-21 avril : soutenance des mémoires de DNSEP des étudiants de l'ESADMM, avec Nina Leger. Le confinement de printemps nous oblige à faire cela en visio, donc on profite du cadre du centre d'art. ■■ Je rate une présentation des travaux du LAP Project et de l'équipe de la revue *Show* à la supérette.

22 avril : réunion avec l'équipe du centre d'art, pour discuter des premières semaines de cette résidence et du programme « mobilisé-e-s ».

23 avril : présentation des travaux des artistes installés à la maison des arts : Jimmy Beauquesne, Morgane Baffier, Sarah-Anaïs Desbenoit et Charlotte EL Moussaed.

~~**Au milieu de tout cela**, de nombreuses discussions ont nourri mes recherches. Parmi celles-ci, certaines devraient se concrétiser par une collaboration dans les prochains mois — mais je ne les liste pas ici, c'est prendre trop de risques...~~

29 avril : publication du carnet un sur le site Internet du centre d'art.

30 avril : visite de l'exposition-restitution du workshop d'Eva Medin avec des étudiants de l'ENSAD, dans le cadre de « Promesse » (dispositif tremplin de soutien aux jeunes diplômés), accueillis pendant une semaine à la supérette dans le cadre de « mobilisé-e-s ».

1^{er}-2 mai : workshop avec le collectif W, à la Cité rouge - Gennevilliers : préparation de l'objet éditorial de l'artothèque W. ■■ Avec Sylvain Azam, Ana Braga, Judith Espinas, Céline Notheaux, Martha Salimbeni, Laure Wauters, Giuliana Zefferi.

5 mai : présentation de ma recherche et discussion avec les artistes de "mobilisé-e-s". ■■ Avec toute l'équipe du centre d'art + Jimmy Beauquesne, Morgane Baffier, Sarah-Anaïs Desbenoit et Charlotte EL Moussaed.

12 mai : participation au jury pour la nouvelle "résidence de jour pour collectif d'auteur-e-s" de la supérette.

20 mai : réunion avec l'équipe du centre d'art, pour débriefer du jury de la supérette et des derniers jours du programme « mobilisé-e-s ».

25 mai : discussion avec Fanny Lallart, sur son travail et la revue *SHOW*. ■■ On évoque l'idée d'un entretien ensemble d'ici fin juin.

Au milieu de tout cela, de nombreuses discussions, lectures, écoutes de conférences, qui nourrissent ma recherche. Des projets d'écriture débutés ou repris, modifiés ou abandonnés...

Page de droite. À la supérette, restitution du workshop encadré par Eva Medin avec les étudiants de l'ENSAD, dans le cadre du dispositif « Promesse » – avec les travaux de : Luz Palacios Aufrere de la Preugne, Jean Gegout, Thi-Thanh-Hang Nguyen, Jérôme Girard, Balthazar Gousseff, Esther Denis et Juliette Durel.





**maison des arts
— centre d'art
contemporain
de malakoff —**




**PRÉFET
DE LA RÉGION
D'ÎLE-DE-FRANCE**
*Liberté
Égalité
Fraternité*

 **île de France**

 **hauts-de-seine**
LE DÉPARTEMENT

ville de Malakoff 

TRAM Réseau art
contemporain
Paris / Île-de-France