

PROGRAMME SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES EDITION 2008

Appel à Projets

LA CREATION : ACTEURS, OBJETS, CONTEXTES

Erratum du 23/01/08 : page 7, ajout d'une discipline : « musique » ; page 26 :
numéro de téléphone du contact ENS-LSH

Date limite d'envoi des projets de recherche
31/03/08 à 16h (*heure limite pour le dossier électronique*)

La mise en œuvre de l'appel à projets est réalisée par l'ENS LSH, qui a été mandaté par l'ANR pour assurer la conduite opérationnelle de l'évaluation et l'administration des dossiers d'aide.

CLOTURE DE L'APPEL A PROJETS

DATE LIMITE D'ENVOI DES PROJETS

SOUS FORME ELECTRONIQUE (DOCUMENTS DE SOUMISSION A ET B)

31/03/08 impérativement avant 16H (heure de Paris) à l'adresse

creation-anr@ens-lsh.fr

ET

DATE LIMITE D'ENVOI DU DOCUMENT DE SOUMISSION A

SOUS FORME PAPIER, SIGNE PAR TOUS LES PARTENAIRES

31/03/08 à minuit cachet de la poste faisant foi, à l'adresse

*ENS LSH
Programme ANR Création
15, Parvis René Descartes
BP 7000 69342 Lyon cedex 07*

CONTACTS

CORRESPONDANTS

scientifique

Catherine Courtet

Catherine.courtet@agencerecherche.fr

administratif et financier

Carine Sevestre

creation-anr@ens-lsh.fr

04 37 37 63 75

RESPONSABLE DE PROGRAMME ANR

Jean-Michel Roddaz

RECOMMANDATIONS

- Lire attentivement l'ensemble du présent document, **et en particulier le § 4.1 relatif aux critères d'éligibilité**, ainsi que le règlement relatif aux modalités d'attribution des aides de l'ANR, avant de déposer un projet de recherche ;
- Ne pas attendre la date limite d'envoi des projets pour la soumission de leur projet par voie électronique (attention : le respect de l'heure limite de soumission est impératif) ;
- Consulter régulièrement le site internet dédié au programme http://unitesupportanr.ens-lsh.fr/00424961/0/fiche_pagelibre/&RH=ANR&RF=ANR qui comporte des informations actualisées concernant son déroulement (glossaire, FAQ...), ou le site internet de l'ANR <http://www.agence-nationale-recherche.fr> ;
- Contacter, si besoin, l'unité support de l'ANR, par courrier électronique, à l'adresse mentionnée plus haut.

SOMMAIRE

1. CONTEXTE ET OBJECTIFS DE L'APPEL A PROJETS	5
2. CHAMP DE L'APPEL A PROJETS	7
3. AXES THEMATIQUES POSSIBLES	8
3.1. L'ACTE CREATEUR : RELATION DU CREATEUR A L'ŒUVRE	
3.1. PLACE DES PRODUCTIONS ARTISTIQUES DANS LES SYSTEMES DE REPRESENTATIONS COLLECTIVES ET D'ECHANGES SOCIAUX	
3.1. LES MONDES DE L'ART	
4. CRITERES DELIGIBILITE ET D'EVALUATION	21
4.1. CRITERES D'ELIGIBILITE	
4.2. CRITERES D'EVALUATION	
5. DISPOSITIONS RELATIVES AU FINANCEMENT	23
6. POLES DE COMPETITIVITE	25
7. MODALITES DE SOUMISSION	26
 ANNEXES	
1. PROCEDURE DE SELECTION	27
2. DEFINITIONS	28
3. ACCORDS DE <i>CONSORTIUM</i> POUR LES PROJETS PARTENARIAUX ORGANISME DE RECHERCHE/ENTREPRISE	30

1. CONTEXTE ET OBJECTIFS DE L'APPEL A PROJETS

CONTEXTE

Le contexte de globalisation, qui peut s'accompagner de nouvelles formes d'échanges et de conflits entre les cultures, rend urgente une meilleure connaissance de la fonction de création dans les différentes aires culturelles. Certaines transformations comme, par exemple, l'industrialisation croissante de certains biens culturels, le développement de nouveaux médias, l'émergence de nouveaux passages entre les arts méritent d'être interrogées.

De plus, sont mises en question les grandes oppositions ou distinctions traditionnelles (art/non art, production individuelle/collective, innovation/tradition, production/réception, arts majeurs/arts mineurs, art/industrie, etc.) ou les concepts fondateurs de la pensée de l'art, comme celui d'œuvre par exemple.

Les rapports entre les arts (notamment les arts appliqués) et les sociétés méritent enfin d'être explorés en détail, car la création permet de montrer finement dans quelle mesure les formes instituées de l'organisation économique (production et marché) conditionnent les contenus et les formes mêmes des œuvres.

OBJECTIFS ET ATTENDUS SCIENTIFIQUES

Ce programme doit permettre l'étude de la création et des différentes fonctions qui lui ont été ou non attachées : symbolique, sociale, rituelle, magique, religieuse, économique, idéologique, politique, productrice de mémoire individuelle et collective, de connaissances, de savoirs et de concepts, révélatrice d'expérience, de plaisir, etc. On s'intéressera par exemple aux interactions impliquées par les objets artistiques qui peuvent ouvrir de nouvelles perspectives pour la compréhension d'une dimension cruciale de la vie des sociétés. On pourra également examiner les processus psychologiques de la création.

On explorera aussi les dimensions économiques de l'art, l'émergence de nouveaux médias, de nouvelles industries comme le jeu. On s'interrogera enfin sur les leçons que l'on peut tirer des industries créatives pour l'ensemble des activités qui reposent sur l'innovation.

Il s'agit notamment :

- d'interroger et de définir les outils conceptuels propres à appréhender l'œuvre d'art aujourd'hui, comme dans une perspective diachronique et/ou comparatiste ;
- de mieux comprendre l'exercice de la cognition humaine dans la création, l'appréhension et l'interprétation des œuvres (image, littérature, musique, danse, théâtre...) ; d'identifier les types de relations qui s'instaurent entre les différents niveaux de l'activité de pensée qu'implique l'œuvre sous ses différentes formes : perception, immersion, croyance, compréhension, intellection, manipulation rituelle ou usage magique, déchiffrement, etc. ;

- d'analyser les fondements problématiques de l'universalité artistique et des variations culturelles à travers des objets d'étude empiriquement fondés et dans une perspective comparative historique et géographique ;
- de décrire les ruptures ou les permanences et les filiations dans le champ artistique ;
- d'étudier les processus de production et de réception des œuvres, leur rôle dans la formation des sensibilités, à travers les différents acteurs, le contexte de la création et les synergies entre le champ de la création et les idées.

2. CHAMP DE L'APPEL A PROJETS

Ce programme propose de développer, notamment, des recherches sur les spécificités de l'acte créateur, la place des productions artistiques dans les représentations, les variations culturelles et les différentes formes qu'elles génèrent, la création artistique comme objet d'expérience individuelle et collective, les mondes de l'art à travers ses professions, ses modalités de production et de fonctionnement, le rôle des médiateurs.

Toutes les pratiques esthétiques sont concernées : littérature, poésie, musique, théâtre, cinéma, danse, peinture, arts plastiques, bandes dessinées, photographies, multimédias, mode, architecture,...

Cet appel à projets s'adresse aux différentes disciplines des sciences humaines et sociales : histoire, histoire de l'art, littérature, archéologie, anthropologie, sociologie, philosophie, esthétique, architecture, urbanisme, mais aussi économie, droit, psychologie, linguistique, sciences cognitives, etc.

L'appel à projets n'a pas pour objectif de financer des projets de création ; la création est l'objet de la recherche. En revanche, l'association de créateurs au programme de recherche proposé peut être opportune.

Les projets de recherche impliquant la constitution, l'enrichissement, la valorisation de corpus portant sur des thématiques relevant de l'appel à projets « La création : acteurs, objets, contextes » sont éligibles.¹

Trois grands axes de réflexion peuvent être envisagés : ils ne sont pas exhaustifs et ne sauraient exclure toutes autres approches de l'étude des phénomènes liés au processus de création.

¹ Les projets de recherche, impliquant la constitution, l'enrichissement, la valorisation de corpus, devront veiller : à développer une véritable recherche autour des corpus mis à disposition ; à préciser le contenu des documents et justifier les choix opérés sur le plan qualitatif et quantitatif, en indiquant les méthodes mises en œuvre pour réaliser une analyse critique des sources et assurer leur représentativité ; spécifier les conditions de mise à disposition des ressources produites auprès de la communauté scientifique et de pérennisation de leur archivage.

3. AXES THEMATIQUES POSSIBLES

3.1. L'ACTE CREATEUR : RELATION DU CREATEUR A L'ŒUVRE

L'acte créateur : relation du créateur à l'œuvre

La création peut être envisagée en tant qu'acte mettant en jeu les processus cognitifs, les interactions sociales, des techniques et des représentations symboliques. La figure du créateur, dans son évolution historique et ses mutations contemporaines suscite des questions nouvelles ; le processus créatif sous ses différentes formes, les facteurs qui le favorisent ou l'inhibent, les techniques qui en permettent l'éclosion, l'apprentissage, la maîtrise et le partage, qu'elles soient institutionnalisées ou non, pourront être explorées.

Créateur ?

On pourra tout d'abord interroger la notion de « créateur » : son historicité, son extension contemporaine aux domaines de la mode, de la gastronomie, du design, des jeux... Cet élargissement met en lumière la relation de cette notion avec les questions génériques : qu'en est-il, par exemple, de sa pertinence à propos de formes souvent considérées comme non artistiques, comme les blogs, la photographie de reportage ? Dans le contexte actuel, l'idée de création renvoie à la notion d'œuvre originale. Quel lien unit l'auteur et l'œuvre dans le cas de la reproduction à l'identique, du plagiat, y compris du point de vue juridique ? Quel écart avec le modèle autorise l'œuvre à se revendiquer comme telle et confère à son ou à ses auteurs ce statut envié ? Plus largement, les implications juridiques qu'implique l'évolution du contexte créatif (extension de la notion à des domaines traditionnellement non reconnus, création collective, œuvres anonymes,...) pourront être mises en lumière.

Suivant les époques, la représentation de l'acte créateur privilégie la création anonyme, la création collective ou encore la relation singulière et individuelle de l'auteur à l'œuvre. La création collective prend-elle un nouvel essor dans l'époque contemporaine ? Dans quelles disciplines ? Non sans paradoxe, on assiste au retour, dans la théorie littéraire, de la notion d'auteur, que l'on pourra examiner à nouveaux frais. Les formes anciennes et modernes de la création qui mettent en jeu des communautés (salons, académies, familles, couples, amis, ateliers, laboratoires, studios,...) pourront aussi être étudiées. Les implications collectives dans la création sont multiples et peuvent être comparées, notamment, sous l'angle historique, sociologique, économique. On pourra aussi étudier les pratiques artistiques des amateurs, l'histoire de la frontière et de la hiérarchie entre celles-ci et la création professionnelle et institutionnalisée. Le rôle d'acteurs tenus généralement pour secondaire dans la création (« nègres », éditeurs, illustrateurs, traducteurs, techniciens,...) pourra être mis en valeur.

On s'efforcera aussi d'identifier les facteurs sous-jacents de la création, individuelle et collective (familiaux, scolaires, professionnels, sociaux,...). La manière dont certains individus selon leur sexe, leur appartenance à certains groupes sociaux se voient interdire l'accès à certaines formes de création peut également offrir un champ d'étude novateur, qui mériterait une approche historique. Les rapports entre la division sexuelle et la création font l'objet d'une littérature ancienne, marquée par des approches diverses. Il faudrait analyser la réalité de la création selon la différence des sexes, les obstacles, non seulement à l'accession au statut d'artiste, mais aussi à la reconnaissance sociale. On s'intéressera aux conditions de la légitimation et de la réception des œuvres, selon les caractéristiques de leur producteur, notamment par l'analyse des supports spécifiques ou non de la diffusion des œuvres.

On s'interrogera sur les figures du créateur et les mythologies de l'artiste depuis l'Antiquité. Comment émerge historiquement le concept d'auteur ? On pourra aborder ces analyses selon une perspective comparative (entre les cultures et entre les arts) et transhistorique. On pourra aussi situer ces mythologies de l'artiste par rapport à des catégories de description sociale d'apparition plus récente, comme celles, notamment, du genre (masculin / féminin) et de la communauté (sociale, ethnique, politique, culturelle, etc.).

Le processus de création

On s'efforcera de décrire ou de penser l'activité de production dans divers champs sociaux : techniques, sciences, arts, voire économie. Il serait intéressant de travailler sur les rapports entre les arts et les sciences du point de vue du processus de création et de ses conditions sociales.

On s'attachera à faire progresser la compréhension du processus créatif : la nature et la séquence de pensées et d'actions impliquées dans une production créative, l'étude de la variation de ces processus en fonction du domaine d'activité (littéraire, artistique, scientifique), la perception des formes, des rythmes, etc. L'invention scientifique met-elle en jeu les mêmes processus cognitifs que la création artistique ? Il s'agira, par exemple, de comprendre comment les variations dans le processus créatif aboutissent à des niveaux très variables d'originalité dans la production finalisée. Quelle est la part de l'aléatoire dans le processus de création ? Le rôle des affects, de l'intuition, du *mind-reading* (capacité à deviner les désirs, les sentiments, les intentions d'autrui), de la mémoire et de l'oubli (individuels et collectifs), de la redite, de l'imitation et de la reprise dans l'acte créateur pourra ainsi être exploré. On pourra se demander, par exemple, selon quelles modalités un événement historique, traumatique ou catastrophique suscite ou interdit sa prise en charge individuelle ou collective dans le document (narratif ou filmique) et dans les arts. Dans le domaine littéraire, où ce champ est déjà bien balisé (notamment à travers les travaux sur la poésie, l'imitation, la tradition), on essaiera de renouveler les perspectives. Quelle relation, par exemple, peut-on établir entre la notion traditionnelle d'imitation et celle, contemporaine, de recyclage ? On pourra aussi analyser le rôle de la réception sur le processus de création. Dans quelle mesure l'anticipation, sous toutes ses formes, de la réception d'une œuvre influence-t-elle sa conception, sa réalisation, sa présentation ?

Par ailleurs, des recherches portant sur l'organisation du travail, mais aussi sur les processus de financement des projets dans le domaine artistique devraient pouvoir

permettre de penser des modèles pour analyser d'autres domaines de la vie sociale où ont été introduits plus récemment des modes de gestion par projet. On y retrouve certains traits caractéristiques de la production artistique (cinématographique par exemple) : tour de table, organisation d'équipes non permanentes sur projet. Jusqu'à quel point les processus de création dans différents domaines, notamment ceux qui sont suscités par des appels à projets, sont-ils comparables ?

Les techniques de la création

On pourra étudier les techniques de la création : quels sont les instruments et les méthodes mis en place pour favoriser la création intellectuelle et artistique ? On pourra les aborder tant du point de vue individuel que collectif et institutionnel : les arts poétiques, les techniques corporelles, les pratiques de l'improvisation...

On s'intéressera aux processus et aux techniques d'apprentissage artistique dans leur relation à la perception de l'espace, du temps, du corps,... L'apprentissage des techniques de la création littéraire est devenu une discipline universitaire. Les départements de création littéraire apparus dans les années 70 se sont développés dans les années 90, surtout outre-atlantique. On pourra s'attacher à tester des modèles éducatifs, examiner leur efficacité, comparer les bénéfices des différentes interventions afin de promouvoir la créativité dans le domaine éducatif.

On étudiera aussi le rôle des techniques et des technologies dans le processus de création à travers, par exemple, les nouveaux médias, les nouvelles conditions scéniques pour le théâtre. La question des collaborations technologiques gagnerait à être abordée de façon diachronique (quelle innovation technique a favorisé telle ou telle mutation artistique ?) et interdisciplinaire. Si le domaine du théâtre est de ce point de vue bien connu, on pourra s'intéresser à des domaines moins bien balisés, comme celui de la poésie sonore. On s'intéressera aussi aux formes émergentes de création hybrides (informatique, biotechnologies, etc.). Enfin, l'automatisation des processus de création, à travers les générateurs de texte, les jeux vidéos, les jeux de rôles informatisés, par exemple, entraînant *de facto* la disparition du créateur humain individualisé, pourra également être explorée.

3.2. PLACE DES PRODUCTIONS ARTISTIQUES DANS LES SYSTEMES DE REPRESENTATIONS COLLECTIVES ET D'ECHANGES SOCIAUX

Passage de l'art religieux à la religion de l'art, puis d'une théorie transcendante de l'art à une conception plus immanente (sociale, culturelle, économique, etc.) : à travers les siècles, depuis la grotte de Lascaux, ce qu'on nomme aujourd'hui création artistique n'a cessé de subir des recatégorisations successives, ce qui n'empêche pas une éventuelle coexistence, voire une concurrence, des discours et systèmes de représentations. Il importe donc de faire une analyse de la place des productions artistiques dans les systèmes de représentations collectives et d'échanges sociaux. Histoire et évolution des appareils conceptuels et discursifs dans l'approche des œuvres d'art, rôle des publics, constitution des arts et des genres, processus de transmission et de modification des discours et des pratiques, rôle de l'art comme opérateur et révélateur de variations culturelles : autant de thèmes de recherche qui pourront être développés dans ce cadre. Des approches diachroniques et transnationales se révéleront souvent pertinentes.

Concepts et discours

Les études artistiques et littéraires françaises n'ont pas toujours accordé assez d'importance à la description des systèmes d'analyse des œuvres d'art ainsi qu'à l'histoire des discours critiques. Dans les pays anglophones en revanche, on constate la force et la continuité de la tradition de recherche sur l'histoire de la critique littéraire et artistique. Des études sur l'histoire et l'évolution des appareils conceptuels et discursifs employés dans l'approche des œuvres d'art permettraient de mieux prendre en compte l'histoire artistique française, notamment. On essaiera d'étudier des corpus de textes critiques souvent isolés, disséminés dans les revues, mal référencés. Le développement des théories de l'argumentation et de l'analyse du discours donne actuellement de nombreux outils d'analyse. Ainsi serait-il possible, par exemple, d'étudier sur une période limitée l'évolution d'un type donné de discours critique : compte-rendus des journaux et revues (cinéma, salons, etc.), travaux universitaires, etc., de manière à rendre compte de la diversité des situations et des expériences critiques.

Ces études pourraient s'intéresser aux polémiques intellectuelles et critiques, dans la mesure où, plus que dans n'importe quel autre événement de la vie artistique, sous l'apparence d'événements secondaires répondant à une logique de court terme, s'y révèlent des évolutions esthétiques importantes inscrites dans la longue durée. À l'insu même des intervenants, la polémique exprime souvent la transition difficile entre une conception donnée de l'œuvre d'art et celle qui lui succède : mettant en évidence un horizon d'attente, elle révèle souvent des problèmes théoriques sérieux, si futile qu'elle puisse paraître au premier abord.

Plus transversalement, on pourrait mettre en lumière un aspect particulier du discours critique, notion, image ou thème récurrents, afin d'en cerner la fonction et le développement. Le champ peut en outre s'enrichir de comparaisons entre les concepts utilisés dans les différents domaines artistiques. On pourra prendre en compte la multiplicité des systèmes d'analyse, de jugement et d'interprétation de la création artistique, en examinant les spécificités suivant les aires culturelles.

Rôle des publics

Dans cette étude des systèmes de représentations collectives de la création artistique, on fera une place à l'approche diachronique et comparative de l'écart entre les publics, selon une perspective historique et/ou ethnographique. Comment est apparue la notion de public et comment a-t-elle évolué ? Dans le champ souvent clos de la création artistique, les représentations de type populaire ont souvent eu moins d'influence que les discours savants. On pourra étudier l'histoire de la distinction entre les publics, leurs échanges, leur interpénétration ou au contraire leur séparation. Quel croisement y a-t-il entre le devenir populaire des œuvres et leur devenir savant ? La fin de l'époque moderne est marquée par un mélange des cultures et des modifications des régimes de valeurs qui rendent d'autant plus nécessaire l'analyse des processus d'hybridation des différents systèmes de représentation.

Comment le public participe-t-il à la construction du sens ? Le lecteur, le spectateur créent-ils le sens de l'œuvre, et par quels processus ? De façon plus générale, on pourra s'interroger sur la réception des productions artistiques et sur la définition, la notion même de public. Les œuvres se définissent-elles toujours dans la relation avec un public ? On pourra étudier comment le public, ou le récepteur individuel s'approprié les œuvres, les transforme, les détourne.

Constitution des arts et des genres

Une analyse de la place des productions artistiques dans les systèmes de représentations collectives est inséparable d'une étude de la constitution des arts eux-mêmes, de l'« artification », visant à examiner les modèles selon lesquels un art se constitue et est reconnu comme tel. À cet effet, on pourra prendre en compte aussi bien les conditions historiques de l'apparition d'un art donné que les pratiques sociales qui l'accompagnent, sans oublier les mécanismes d'autodésignation qui permettent la constitution de champs plus ou moins autonomes. À partir de ce type de réflexion, mais en les déplaçant en aval de la fabrication de l'œuvre par son auteur, on pourrait étudier la manière dont une culture détermine qu'elle a affaire à du nouveau et exprime ce phénomène, en insistant notamment sur les mécanismes de diffusion qui posent en événement, un discours et/ou une pratique.

La création sera alors appréhendée comme un phénomène de réception, dans une interrogation, par exemple, sur les discours de présentation de la novation (manifestes, représentations des découvertes, etc.). De façon complémentaire, on pourra aussi examiner comment un art donné se situe par rapport aux autres arts. Comment se pratique la collaboration entre les arts ? À quelle interaction assiste-t-on entre, par exemple, le théâtre, la peinture, la musique, la danse, le cinéma, la littérature ? Comment se recomposent les frontières de l'art, notamment avec l'apparition des œuvres numériques ? Quelle relation y a-t-il entre la pratique de l'intermédialité et l'émergence de formes nouvelles ? Quelle pertinence a la catégorie du genre (généricité) dans les différents domaines artistiques ? Est-elle valable partout et toujours ? Comment fonctionne l'hybridation des genres ? Quels sont les processus de transformation des formes (migration, contagion, emprunt, récréation, réinterprétation, conflit, etc.) ?

Transmission et modification des discours et des pratiques

L'attention pourra aussi se porter sur les processus de transmission et de modification des systèmes de représentations collectives de la création artistique, en particulier dans l'enseignement. La question « comment s'enseigne la création ? » pourra être abordée non seulement du côté pédagogique, mais aussi de celui des créateurs eux-mêmes. Par exemple, on a pu mettre en évidence comment, au début du xx^e siècle, des réformes scolaires concernant l'enseignement de la langue et de la littérature ont exercé, vingt ans plus tard, une influence notable sur la création littéraire. On généralisera ce type d'étude à d'autres époques, d'autres champs artistiques, d'autres problématiques, de manière à montrer comment l'enseignement véhicule parfois à son insu une pensée de la création. Sur l'art, les discours sont d'origine multiple : il sera intéressant de soumettre à l'analyse d'autres domaines conceptuels ou discursifs (droit, politique, économie, sciences, publicité, etc.) qui, eux aussi porteurs, quoique de manière secondaire, de systèmes de représentations de l'art, contaminent ces systèmes ou sont contaminés par eux. À partir de quand et sous quelles formes prend-on conscience de la nécessité de protéger l'originalité de la création (brevets, copyrights, droits d'auteurs, etc.) ? Comment interpréter le discours aujourd'hui très prégnant sur la créativité ? Plus généralement, on pourra s'interroger sur la place et la fonction des pratiques et savoirs non artistiques dans les arts. Quel lien peut-on établir, par exemple, entre le développement de la connaissance et des sciences (exploration du monde, définition de catégories de classement, identification de l'origine des objets, description du lieu d'extraction ou de découverte, etc.) et la création des collections artistiques ?

L'objet artistique comme médiateur de relations sociales

Les sujets d'étude déterminés par cette thématique ont trait aux relations qu'entretiennent les objets artistiques avec l'espace, privé ou public, local ou global, dans lequel ils sont produits, mis à disposition et évoluent. Il conviendra de privilégier les études qui permettent d'analyser la place qu'occupent les objets de l'art dans un cadre social ou individuel.

Dans de nombreuses sociétés, hors de la sphère culturelle européenne, mais aussi en Europe même, ce qu'on nomme aujourd'hui art avait initialement une valeur religieuse : une grande partie des collections du musée du Louvre, par exemple, a une origine culturelle. À bien des égards, la religion de l'art a pris la suite de l'art religieux. Quel lien les productions artistiques ont-elles avec les rituels et la religion ? De quel sens, de quelle transcendance sont-elles supposées être le vecteur ? Favorisent-elles l'unité des sociétés, une appréhension de l'altérité, la fixation et la gestion des croyances ? On étudiera les modalités de l'investissement subjectif et du comportement collectif à l'égard des objets esthétiques. Une approche comparative de la diversité des cultures et des époques pourra être envisagée.

On pourra aussi s'intéresser à la fonction des objets artistiques dans les relations sociales, et plus largement dans les sociétés, au rapport entre les choix individuels, les politiques publiques et les différentes formes d'intervention collective, sans se limiter à l'époque contemporaine (mécénat, chorégie, évergétisme, commandes publiques ou privées,...), à l'évolution de ces politiques selon les mutations économiques et les formes d'organisation sociale, le rôle que s'attribuent les États, les collectivités publiques et les

organisations internationales et supranationales dans leur gestion. On pourra ainsi étudier le rôle de la censure, politique, morale, religieuse ou sociale. Si l'on admet que les productions artistiques sont l'objet d'une dépense improductive (de l'ordre du somptuaire, du luxueux, de la munificence), on se demandera quelles en sont les formes et les justifications. Autrement dit, comment la raison économique fait-elle une place à ces objets ? Ces études mériteraient d'être menées au niveau européen et international : on pourrait, par exemple, décrire et analyser les conséquences actuelles des grands projets du vingtième siècle visant à populariser l'art et à promouvoir la démocratie culturelle.

Les lieux de la création pourront également faire l'objet d'investigation ; on pourra s'intéresser, par exemple, au rôle de l'art dans le développement des zones rurales et urbaines. L'art transforme le paysage comme la perception que l'on en a ; il intervient aussi comme marqueur territorial, à travers le muralisme, les arts graphiques dans la ville, etc.

On s'intéressera aussi à la façon dont la production de l'œuvre d'art, créatrice d'émotions, de jugements et de valeurs, transforme la perception du monde, pour l'individu comme pour les collectivités. Ces objets pourraient être envisagés comme exercice d'une pensée et production d'idées. Quelle est la place des affects suscités par l'oeuvre d'art dans l'élaboration des valeurs morales et la génération des conflits éthiques ? Quels sont les processus de transmission et de modification des systèmes de représentations collectives, au moyen de l'œuvre d'art et des pratiques artistiques ? On pourra aussi mettre en valeur le lien entre la création et les mouvements du savoir.

Création et variations culturelles

À travers l'étude de la variation culturelle dans les différents domaines de la création, historiens de l'art et spécialistes en sciences sociales croisent de plus en plus souvent leurs approches. Des recherches montrant toute la richesse de la création culturelle des objets ont remplacé une classification longtemps figée. Dans l'histoire de l'art, une attention nouvelle aux contextes rituels et aux usages sociaux des œuvres jusque-là étudiées pour leurs qualités intrinsèques a provoqué de nouvelles interrogations. La compréhension d'œuvres provenant d'autres cultures peut-elle se passer d'une approche esthétique ? Inversement l'historien de l'art qui se pencherait sur des objets rituels qui sont traditionnellement un champ d'étude anthropologique peut-il les concevoir indépendamment de leur contexte social et religieux ?

Loin de ne concerner qu'un nombre restreint de disciplines, la variation culturelle concerne l'ensemble des problématiques évoquées à propos de la création, depuis les modalités de conception de l'acte créateur jusqu'à l'interprétation des œuvres. On s'interrogera par exemple sur la rigidité et la perméabilité des frontières entre aires culturelles. Un certain nombre d'enjeux majeurs concernent, notamment la variation du concept d' « œuvre », le renouvellement des formes, des styles, des genres, narratifs ou iconiques. D'autres questions se posent à propos de l'interaction entre mémoire, tradition et invention dans les cultures occidentales et non-occidentales, mais aussi à propos du concept de collection, disons, d'une manière plus générale, de la conservation (ou destruction) des objets en tant que traces d'une mémoire sociale. On retiendra aussi, dans le cadre de cette approche, la relation entre image et action rituelle (religieuse ou non), et l'appréhension des objets porteurs d'une attribution de subjectivité, ainsi que les formes, variables mais comparables, d'anthropomorphisme dans les créations d'images

au sein de cultures différentes. Une approche comparative, reposant éventuellement sur l'utilisation de méthodes issues des sciences cognitives, pourra fournir de précieux éléments d'analyse.

3.3. LES MONDES DE L'ART

Par « mondes de l'art », concept proposé par H. S. Becker, il faut comprendre les modes de coopération qui concourent concrètement au processus de création. Les domaines privilégiés, qui pourront faire l'objet d'études nouvelles, concernent la fabrication, par des acteurs multiples, des conditions de réception de l'œuvre d'art ; l'influence des instances de financement et de légitimation sur la création ; le rôle des institutions et des politiques culturelles et industrielles. On s'intéressera enfin aux professions et aux marchés de l'art et à leur incidence sur la création. On s'interrogera sur la permanence historique de la valorisation des activités de création dans le monde moderne et sur ce que cela peut indiquer comme fonctions sociales : définition d'une identité culturelle, renforcement du lien social, transformation des mentalités, contestation des systèmes de valeur, etc.

La réception, la formation des sensibilités et des perceptions

Depuis l'idée soutenue par André Malraux du choc esthétique, qui sous-tendait une défiance pour ce qui relèverait d'une pédagogie du goût esthétique, la volonté de démocratisation a favorisé le développement de politiques publiques, en France certes, mais aussi ailleurs. On étudiera dans cette optique l'évolution de l'éducation artistique, par exemple, dans le cadre de la convention Culture / Éducation, les formations artistiques à l'école et tout au long du cursus secondaire. On peut s'intéresser à la mise en place de structures et de professions qui organisent et facilitent la réception (ateliers des musées, débats artistes / public, mise en place d'opérations de médiation culturelle).

Si on a longtemps cherché à mettre en rapport les conditions de production des œuvres avec leur contenu, il serait intéressant désormais de travailler sur les rapports entre ces contenus et leur réception. La réception est-elle seulement analysable à partir de critères formels (mode de diffusion, type d'institution, etc.) ? Comment le contenu des œuvres intervient-il aussi sur la possibilité même d'une réception ? La réception pourrait ainsi être étudiée à partir d'enquêtes sur les publics : que font les œuvres à ceux qui les consomment ? Comment disent-ils et pensent-ils ces effets ? De même, il serait intéressant de comprendre les rapports entre les contenus des œuvres et leur réception critique, ainsi que la place occupée par la description des œuvres et leur analyse interne dans le système de jugement (des critiques, des acheteurs, des diffuseurs, des conservateurs, etc.). La question du rapport au contenu pourrait être étudiée à partir de l'analyse des modes de légitimation, qu'ils reposent sur le jugement par les pairs, les institutions, les jurys etc. Dans cette optique, le rôle des médiateurs pourra faire l'objet d'études : marchands, éditeurs, producteurs, médias, critiques, journalistes, mécènes, État, organisations de culture populaire, académies, salons, sociétés savantes, université, écoles, entreprises, collectionneurs, festivals, cabinets de curiosités, musées, cafés, squat...

La coopération entre ces différentes instances, ou mondes de l'art, inclut aussi la possibilité de conflits : conflits d'intérêts entre producteurs et commanditaires, ou distributeurs, mais aussi incompréhension entre la partie de ce monde qui est « initiée »,

les connaisseurs, et celle qui n'a pas la reconnaissance sociale de l'expertise, mais qui est invitée à consommer les productions en question. Ce hiatus est le signe d'un décalage structurel entre la volonté d'innovation des créateurs et l'horizon d'attente des publics. De quoi est fait ce décalage et de quoi se nourrit-il ?

Contexte de production et formes esthétiques et artistiques

On s'attachera à l'analyse des évolutions des conditions de la production artistique. Elles consistent en subventions, aides diverses, directes ou indirectes, commandes publiques et privées, mécénat, mais reposent aussi sur l'organisation du ou des marchés des arts. Ceux-ci n'organisent pas seulement la distribution ou la diffusion, mais aussi, en amont, établissent les conditions d'accession au marché et donc, dans une certaine mesure, celle de la production. L'analyse pourra porter sur des variations qui sont non seulement historiques, mais aussi géographiques et culturelles.

Les processus de légitimation de l'art, ou de la création, et l'articulation entre les différents espaces (marchés internationaux, politique culturelle nationale, collectivités territoriales) impliquent-ils une segmentation des styles ? À côté des instances, publiques et privées, classiques, de légitimation nationale ou internationale, de nouveaux acteurs interviennent avec des instruments spécifiques. On pourra être attentif à l'intrusion de tentatives de censure comme au développement d'une pluralité d'instances qui se retrouvent souvent en concurrence de reconnaissance : foires internationales ou régionales, festivals, diffusion sur des supports « sans frontières » (internet). Cette transformation a-t-elle des conséquences sur les styles et donc sur le travail même de la création ? La mondialisation impose souvent une uniformisation autour de quelques valeurs reconnues internationalement, mais provoque aussi une fragmentation par le développement de marchés régionaux (par exemple, Asie, Afrique, Amérique du Sud). Peut-on reconnaître dans ce phénomène le mouvement classique qui veut qu'à l'élargissement de l'espace réponde un retour sur le local, ou s'agit-il d'un autre processus qui serait spécifique au monde des arts ?

Si les conséquences esthétiques de l'évolution des coûts de la production cinématographique sont bien connues, la question pourrait être étendue à l'ensemble des arts, non seulement ceux qui exigent des moyens importants (opéra, par exemple), mais aussi ceux qui relèvent de nouvelles pratiques : installation, Land Art, performances, net-arts, etc. L'organisation d'événements mondiaux suppose des modes de financement (par l'intervention de l'État, les fondations privées internationales), mais elle est surtout liée à des acteurs nouveaux, ce qui a des incidences, notamment esthétiques, sur le processus de création lui-même. On peut citer, à titre d'exemple, dans le domaine cinématographique, les nombreuses coproductions franco-italiennes dans les années d'après-guerre, les conditions du développement du cinéma asiatique (empruntant au système français de régulation). On s'interrogera sur les conditions de la diversité de la production, les articulations entre production internationale et production nationale. Ainsi, on s'efforcera d'articuler la mise en place de conditions économiques de production et de régulation des marchés, l'évolution des rapports entre les modes de productions économiques, les techniques et les évolutions esthétiques, tant du point de vue des

artistes ou producteurs que des modes d'évaluation critiques et théoriques de ces productions.

On pourra aussi s'attacher à décrire l'influence des nouveaux contextes de production sur les droits d'auteur, le droit à l'image. On cherchera ainsi à comprendre en quoi le développement des marchés des arts, l'apparition de nouveaux modes de production des œuvres (informatiques par exemple) a suscité de nouveaux droits ou le renouvellement des droits. Ces droits s'attachent à garantir la rémunération des producteurs, la protection de leurs œuvres et des intérêts moraux et matériels de leurs auteurs, mais veillent aussi à la protection des publics. Le domaine de la propriété intellectuelle, avec les problèmes spécifiques que posent les auteurs multiples, le droit à l'image, le droit de suite, le droit culturel est devenu (à l'instar d'autres droits), complexe et parfois contradictoire selon le point de vue adopté.

On se demandera aussi comment les transformations des systèmes de production artistique influencent les modes de rémunération des artistes. Quelles sont les conséquences de la mondialisation des marchés, de la mise en place des modes « sans frontières » de diffusion du livre, des DVD ou des CD de musique (musiques en ligne, vente par internet, enchères internationales, mise en ligne des textes, ou des traductions sans autorisation) ? Y a-t-il un rapport entre ces nouvelles conditions de diffusion et de distribution et les systèmes de valeurs qui organisent les mondes de l'art (gratuité/rémunération, marché mondial/législations nationales, par exemple) ?

Fonctionnement institutionnel et politique industrielle

Cet axe invite à se pencher sur le rôle des institutions et sur les modalités de production, de diffusion, de régulation (Centre national du cinéma, Conseil supérieur de l'audiovisuel, Centre national des lettres, fondations, prix,...). On cherchera à comprendre comment l'intervention institutionnelle dans le processus de création passe, comme pour toute politique publique, par la mise en place d'instances plus ou moins indépendantes. Elles ont en charge l'évaluation des projets avant financement et des résultats, en se fondant sur des jugements esthétiques, mais aussi des critères d'ordre politique, économique, idéologique, religieux. Quels sont ces critères, quels sont les acteurs qui assurent le fonctionnement des organismes de financement, d'aides, de régulation et d'évaluation ? Quelle est la place des créateurs, mais aussi des politiques, des financeurs, dans les jurys qui les composent et dans les décisions finales ?

La reconnaissance du caractère industriel des activités artistiques et culturelles s'est faite relativement tardivement dans le discours politique et continue de susciter des questions. C'est au niveau des négociations internationales (OMC) que ce caractère a pu trouver sa légitimation dans la défense de « l'exception culturelle ». Il sera intéressant de comprendre les conséquences politiques et économiques de l'évolution des positions, qui ont connu des transformations importantes depuis le transfert du cinéma du ministère de l'industrie à celui des Affaires culturelles en 1959, pensé comme une reconnaissance de son caractère artistique, jusqu'au renversement actuel de l'inscription de l'ensemble des activités culturelles dans une politique économique, comme en atteste, par exemple,

l'insistance mise par l'ensemble des partenaires sur les conséquences économiques de la suspension du festival d'Avignon il y a quelques années.

Les questions liées aux politiques culturelles, éventuellement en lien avec une politique industrielle, pourront être soulevées. La question des industries culturelles est en effet au centre des politiques culturelles depuis la deuxième moitié des années 80, même si la question du financement des arts du spectacle, et notamment du cinéma, est un problème bien antérieur. Il serait important de comprendre comment se sont mis en place les systèmes nationaux de financement et de régulation des politiques industrielles en matière de cinéma et sans doute de production audiovisuelle en général (séries-télé, par exemple). L'émergence de nouveaux canaux de diffusion sera aussi prise en compte dans cette analyse (DVD, Télévision à la carte, etc.)

Connaissance et transformations des professions et des formations : permanences et émergence de nouveaux métiers

On étudiera les modes du « devenir artiste ». La connaissance du processus de formation est nécessaire à la compréhension du statut comme des pratiques. Les formations artistiques ont beaucoup évolué. À côté des lieux traditionnels (Beaux-arts, Conservatoires, Écoles d'architecture...) se sont développés des formations privées et publiques (notamment universitaires), ainsi que des formations qui relèvent de la formation continue du type *master class*. De plus, l'introduction des nouvelles technologies a rapproché ingénieurs et artistes dans la production des œuvres ; elles ont éventuellement induit des conséquences sur les formations en amont.

Les frontières entre les statuts d'amateur et de professionnel, établies par exemple, au début du cinéma sur le modèle de l'industrie plus que sur celui des arts, sont remises en cause aujourd'hui par l'intrusion des nouvelles technologies. Celles-ci permettent de faire des films, surtout courts, sans financements importants. Il serait intéressant d'étudier de façon comparée l'évolution de l'opposition amateur / professionnel, dans les activités audiovisuelles et cinématographiques (évolution des festivals de courts métrages par exemple) et dans d'autres activités artistiques. Le statut des intermittents joue un rôle particulier dans la relative porosité des frontières. Le rôle des indemnités Assedic dans la production des spectacles pourra également être évalué. On pourra étudier de façon comparative les marchés du travail artistique dans différents domaines et dans différents pays.

Les conditions de production, mais aussi de diffusion et de distribution ont également fait émerger de nouveaux acteurs professionnels. Comme dans tous les domaines économiques, cette émergence redistribue les fonctions et les rôles, confortant certains métiers, en faisant disparaître d'autres. L'introduction de nouvelles techniques et technologies (par exemple, peinture acrylique, numérique) peut être un élément d'explication. Il serait intéressant d'en comprendre les effets et d'enquêter sur les fonctions respectives des organisations économiques et des technologies dans cette évolution, suivant les époques historiques.

On cherchera à repérer et à connaître le rôle des médiateurs : professionnels de la diffusion, de la distribution ou de la conservation et de la médiation culturelle, qui s'autonomisent par rapport aux autres acteurs. Comment agissent-ils, quels sont les

instruments, les finalités, les conséquences de cette idée de la nécessité ou à tout le moins de l'utilité d'une médiation entre le public et les œuvres ? Quelles structures publiques et privées y contribuent, quelles politiques les organisent et leur donnent du sens ? Quels sont les nouveaux acteurs (squats, auto-organisation des artistes en collectifs, utilisation de lieux non spécialisés de présentation des œuvres, scènes « sauvages » - rap du bas des tours, rock des garages etc. -) et en quoi leur irruption dans le champ contribue-t-elle à son évolution ?

La création des marchés

On s'attachera à l'analyse pluridisciplinaire des dynamiques de production des marchés. Par exemple, l'évolution des modes de financement et la réorganisation des marchés sur lesquels se récupèrent les profits alimentant le financement de l'industrie des images animées ont bouleversé l'ensemble des systèmes d'exploitation. La concentration industrielle, la focalisation sur des films à gros espoirs de diffusion, tandis qu'un pourcentage important de films n'est jamais diffusé en salle, introduisent de nouveaux modes d'évaluation des films. La concentration des moyens de diffusion (chaînes de télé, diffuseur de DVD, multiplexes, etc.) diminue les rapports de concurrence sur le marché du film et impose des réorganisations importantes du secteur.

On pourra aussi étudier l'impact des évolutions technologiques sur les modes de labellisation des produits audiovisuels et cinématographiques : la place respective des festivals, des critiques, des émissions spécialisées, des forums et sites internet peut être analysée, dans la mesure où la création des marchés, leur organisation, le rôle des différentes formes de labellisation influent sur la formation du goût et la création de standards techniques et esthétiques.

4. CRITERES D'ELIGIBILITE ET D'EVALUATION

Sont décrits ci-après les critères d'éligibilité et d'évaluation utilisés au cours de la procédure de sélection décrite en annexe §1.

4.1. CRITERES D'ELIGIBILITE

- Le coordinateur du projet ne doit pas être membre du comité d'évaluation du programme.
- Les responsables scientifiques et techniques des partenaires organismes de recherche doivent être des personnels permanents d'organismes de recherche.
- Les dossiers sous forme électronique (documents de soumission A et B) et sous forme papier (document de soumission A uniquement) doivent être soumis dans les délais, au format demandé et être complets (toutes les rubriques obligatoires doivent être remplies) ; les contenus des versions électronique et papier du document de soumission A doivent être identiques.
- Le projet doit entrer dans le champ de l'appel à projets.
- La durée du projet doit être comprise entre 2 ans et 4 ans.
- Nature du partenariat (cf. § 2.2.1). Les partenaires devront appartenir à l'une des catégories suivantes :
 - Organisme de recherche (université, EPST, EPIC, etc.)².
 - Entreprise¹
- L'aide demandée doit être inférieure à 150 000 euros en moyenne par an et par projet

IMPORTANT

- Les dossiers ne satisfaisant pas aux critères d'éligibilité ne seront pas soumis à avis d'experts extérieurs et ne pourront en aucun cas faire l'objet d'un financement de l'ANR.
- Les dossiers transmis après les échéances indiquées seront déclarés non recevables.

¹ Cf. définition complète en annexe § 2.3.

4.2. CRITERES D'EVALUATION

Les projets seront notamment examinés selon les critères suivants :

- Pertinence de la proposition au regard des orientations de l'appel à projets
- Qualité scientifique (sujet, objectifs, démarches, attendus, etc.)
 - originalité et caractère novateur du projet par rapport à l'état des connaissances
 - qualité et justification de la problématique
- Pertinence de la méthodologie
 - justification des approches. Stratégies de recherche, choix et accès aux terrains, aux sources, etc.
 - modalités de collaboration interdisciplinaire si nécessaire
 - si nécessaire : modalités de constitution, d'archivage, d'accès et de partage des données de corpus, etc.
- stratégie de valorisation et de protection des résultats du projet, gestion des questions de propriété intellectuelle.
- Compétence scientifique des proposant
 - compétence scientifique des équipes constituées pour le projet
 - capacité à conduire le projet
 - adéquation entre partenariat et objectifs scientifiques
- Faisabilité (plan de travail, calendrier, modalités de travail en commun, gestion du projet etc).
- Moyens humains et financiers (adéquation à la chronologie et aux objectifs du projet, justification de l'aide demandée en fonction du programme des travaux, etc.)

5. DISPOSITIONS RELATIVES AU FINANCEMENT

Le financement attribué par l'ANR à chaque partenaire sera apporté sous forme d'une aide non remboursable, selon les dispositions du « Règlement relatif aux modalités d'attribution des aides de l'ANR », disponible sur le site internet de l'ANR.

Seuls pourront être bénéficiaires des aides de l'ANR les partenaires résidant en France, les laboratoires associés internationaux des organismes de recherche et des établissements d'enseignement supérieur et de recherche français ou, les institutions françaises implantées à l'étranger. La participation de partenaires étrangers est néanmoins possible dans la mesure où chaque partenaire étranger assure son propre financement dans le projet.

IMPORTANT

- l'ANR n'attribuera pas d'aide d'un montant inférieur à 15 000 € à un partenaire d'un projet.

Pour les entreprises³, le **taux maximum** d'aide de l'ANR est le suivant :

Dénomination	Taux maximum d'aide pour les PME ⁴	Taux maximum d'aide pour les entreprises autres que PME
Recherche fondamentale ⁵	75 % des dépenses éligibles	30 % des dépenses éligibles
Recherche industrielle ⁵	75 %* des dépenses éligibles	30 % des dépenses éligibles

(*) Pour les projets ne faisant pas appel à une coopération effective entre une entreprise et un organisme de recherche, ce taux maximum est de **60 %**.

Il y a collaboration effective entre une entreprise et un organisme de recherche lorsque l'organisme de recherche supporte au moins 10 % des coûts entrant dans l'assiette de l'aide et qu'il a le droit de publier les résultats des projets de recherche, dans la mesure où ces résultats sont issus de recherches qu'il a lui-même effectuées.

⁴ On entend par « entreprise » toute entité exerçant une activité économique, indépendamment de sa forme juridique (cf. définition en annexe § 3.3).

⁵ En particulier, est une PME une entreprise **autonome** comprenant jusqu'à 249 salariés, avec un chiffre d'affaires inférieur à 50 M€ ou un total de bilan inférieur à 43 M€ (cf. annexe § 3.3).

⁶ Cf. définitions en annexe § 3.1.

IMPORTANT

en application des nouvelles dispositions communautaires sur les aides d'État :

- l'effet d'incitation⁶ d'une aide de l'ANR à une entreprise autre que PME devra être établi. En conséquence, les entreprises autres que PME sélectionnées dans le cadre du présent appel à projets seront sollicitées, pendant la phase de finalisation des dossiers administratifs et financiers (cf. annexe § 1), pour fournir les éléments d'appréciation nécessaires.
- Les bénéficiaires de l'aide de l'ANR sur des projets partenariaux organisme de recherche/entreprise devront fournir, dans un délai maximum de douze mois après la date d'entrée en vigueur des actes attributifs d'aide les concernant, une copie de leur accord de *consortium* ainsi qu'une attestation signée par eux de sa compatibilité avec les dispositions de l'encadrement communautaire des aides à la recherche, au développement et à l'innovation (cf. annexe § 4).

Les recrutements sous forme de contrat à durée déterminée (CDD) ne pourront pas excéder 24 mois par année de projet et devront être dûment motivés. L'ANR ne prendra pas en charge le financement de personnel en CDD au-delà de la fin du projet.

L'ANR n'accordera pas d'allocations de recherche dans le cadre de cet appel à projets. Le recours à des doctorants peut être envisagé pour des vacations ne dépassant pas 6 mois.

⁶ La définition de l'effet d'incitation figure en annexe § 1.

6. POLES DE COMPETITIVITE

Les partenaires d'un projet labellisé par un (des) pôle(s) de compétitivité et retenu par l'ANR dans le cadre de cet appel à projets pourront se voir attribuer un complément de financement par l'ANR.

La procédure à suivre est décrite ci-après.

Le formulaire d'attestation de labellisation d'un projet par un pôle de compétitivité téléchargeable au format Word (*.doc) est disponible avec les documents téléchargeables constituant le dossier de soumission sur le site internet de l'ANR.

Le partenaire coordinateur devra transmettre le formulaire d'attestation de labellisation, **avec le volet 1 dûment renseigné**, sous forme électronique à la structure de gouvernance de chaque pôle de compétitivité sollicité.

En cas de labellisation, la structure de gouvernance du pôle de compétitivité sollicité devra transmettre à l'ANR le formulaire d'attestation de labellisation **avec le volet 2 dûment renseigné, en deux versions** : une version sous forme papier **signée** envoyée par courrier et une version sous forme électronique au format Word (*.doc) (adresses postale et électronique figurant sur le formulaire).

Le formulaire d'attestation de labellisation sous forme papier **signé** devra être transmis à l'ANR dans un délai de **deux mois maximum** après la date limite d'envoi des projets.

7. MODALITES DE SOUMISSION

Le dossier de soumission à l'appel à projets devra comporter l'ensemble des éléments nécessaires à l'évaluation scientifique et technique du projet.

Les éléments du dossier de soumission, (word, pdf, xls), seront mis en ligne sur le site internet de l'ANR et sur le site internet de l'ENS LSH au plus tard le 31/01/2008.

L'ANR recommande de produire une description scientifique et technique du projet en anglais, sauf pour les projets pour lesquels l'usage du français s'impose. Cela concerne en particulier l'essentiel des projets en sciences humaines et sociales, où le français peut être utilisé dans le cadre d'une évaluation internationale. Cela concerne également les projets à fort potentiel de valorisation (recherche industrielle), pour lesquels une expertise par une personnalité non résidente en France ne serait pas recommandée en raison des enjeux économiques particuliers du projet. Au cas où la description scientifique et technique serait rédigée en français, une traduction en anglais pourra être demandée dans un délai compatible avec les échéances du processus d'évaluation.

**LES DOCUMENTS DU DOSSIER DE SOUMISSION DEVRONT IMPERATIVEMENT ETRE TRANSMIS
PAR LE PARTENAIRE COORDINATEUR**

SOUS FORME ELECTRONIQUE

**(documents de soumission A et B) au plus tard le 31/03/08
impérativement avant 16h** (heure de Paris) à l'adresse suivante
creation-anr@ens-lsh.fr

ET

SOUS FORME PAPIER

(uniquement document de soumission A, signé par tous les partenaires)
par voie postale au plus tard le **31/03/08** à **minuit** en deux exemplaires,
le cachet de la poste faisant foi, à l'adresse suivante

*ENS LSH
Programme ANR Création
15, Parvis René Descartes
BP 7000 69342 Lyon cedex 07*

**UN ACCUSE DE RECEPTION SOUS FORME ELECTRONIQUE
SERA ENVOYE AU COORDINATEUR PAR L'UNITE SUPPORT**

Les contenus des documents de soumission A sous forme électronique et sous forme papier devront être identiques.

Pour tout renseignement, les personnes à contacter, de préférence par courrier électronique, sont :

technique et scientifique

*Catherine Courtet
catherine.courtet@agencerecherche.fr*

administratif et financier

*creation-anr@ens-lsh.fr
04 37 37 63 75*

ANNEXES

1. PROCÉDURE DE SÉLECTION

Les principales étapes de la procédure de sélection sont les suivantes :

- Examen de **l'éligibilité des projets** par le comité d'évaluation et désignation des experts extérieurs.
- **Evaluation des projets** par le comité d'évaluation après réception des avis des experts extérieurs.
- **Examen des projets** par le comité de pilotage et **proposition d'une liste des projets à financer** par l'ANR (liste principale et éventuellement liste complémentaire).
- Etablissement de la **liste des projets sélectionnés** par l'ANR (liste principale et éventuellement liste complémentaire) et publication de la liste.
- Envoi aux coordinateurs des projets non sélectionnés d'un avis synthétisé des comités.
- Finalisation des dossiers administratif et financier pour les projets retenus et publication de **la liste des projets retenus** pour financement. Les entreprises autres que PME sélectionnées seront sollicitées pour fournir les éléments d'appréciation nécessaires pour établir l'effet d'incitation⁷ de l'aide de l'ANR.

Les rôles respectifs des principaux acteurs de la procédure de sélection sont :

- Le **comité d'évaluation**, composé de membres des communautés de recherche concernées, français ou étrangers, issus de la sphère publique ou privée, a pour mission d'évaluer les projets et de les répartir dans trois catégories : A (recommandés), B (acceptables), et C (rejetés).
- Les **experts extérieurs** désignés par le comité d'évaluation, donnent un avis écrit sur les projets. Au moins deux experts sont désignés pour chaque projet.
- Le **comité de pilotage**, composé de personnalités qualifiées et de représentants institutionnels, a pour mission de proposer à partir des travaux du comité d'évaluation, une liste de projets à financer par l'ANR.

Les dispositions de la charte de déontologie de l'ANR doivent être respectées par les personnes intervenant dans la sélection des projets, notamment les dispositions liées à la confidentialité et aux conflits d'intérêt. La charte de déontologie de l'ANR est disponible sur son site internet (<http://www.agence-nationale-recherche.fr/DocumentsAgence>).

Les modalités de fonctionnement et d'organisation des comités d'évaluation et de pilotage sont décrites dans des documents disponibles sur le site internet de l'ANR (<http://www.agence-nationale-recherche.fr/DocumentsAgence>).

La composition des comités du programme est affichée sur le site internet de l'ANR (<http://www.agence-nationale-recherche.fr/Comites>).

⁷ Avoir un effet d'incitation signifie, aux termes des dispositions communautaires, que l'aide doit déclencher, chez son bénéficiaire, un changement de comportement l'amenant à intensifier ses activités de R & D : elle doit avoir comme incidence d'accroître la taille, la portée, le budget ou le rythme des activités de R & D. L'analyse de l'effet d'incitation reposera sur une comparaison de la situation avec et sans octroi d'aide, à partir des réponses à un questionnaire qui sera transmis à l'entreprise. Divers indicateurs pourront, à cet égard, être utilisés : coût total du projet, effectifs de R & D affectés au projet, ampleur du projet, degré de risque, augmentation du risque des travaux, augmentation des dépenses de R & D dans l'entreprise, ...

2. DEFINITIONS

2.1. DEFINITIONS RELATIVES AUX DIFFERENTES CATEGORIES DE RECHERCHE

Ces définitions figurent dans l'encadrement communautaire des aides d'État à la recherche, au développement et à l'innovation⁸. On entend par :

- **recherche fondamentale**, « des travaux expérimentaux ou théoriques entrepris essentiellement en vue d'acquérir de nouvelles connaissances sur les fondements de phénomènes ou de faits observables, sans qu'aucune application ou utilisation pratiques ne soient directement prévues ».
- **recherche industrielle**, « la recherche planifiée ou des enquêtes critiques visant à acquérir de nouvelles connaissances et aptitudes en vue de mettre au point de nouveaux produits, procédés ou services, ou d'entraîner une amélioration notable des produits, procédés ou services existants. Elle comprend la création de composants de systèmes complexes, nécessaire à la recherche industrielle, notamment pour la validation de technologies génériques, à l'exclusion des prototypes visés [dans la définition du développement expérimental] [...] ci-après ».
- **développement expérimental**, « l'acquisition, l'association, la mise en forme et l'utilisation de connaissances et de techniques scientifiques, technologiques, commerciales et autres existantes en vue de produire des projets, des dispositifs ou des dessins pour la conception de produits, de procédés ou de services nouveaux, modifiés ou améliorés. Il peut s'agir notamment d'autres activités visant la définition théorique et la planification de produits, de procédés et de services nouveaux, ainsi que la consignation des informations qui s'y rapportent. Ces activités peuvent porter sur la production d'ébauches, de dessins, de plans et d'autres documents, à condition qu'ils ne soient pas destinés à un usage commercial.

La création de prototypes et de projets pilotes commercialement exploitables relève du développement expérimental lorsque le prototype est nécessairement le produit fini commercial et lorsqu'il est trop onéreux à produire pour être utilisé uniquement à des fins de démonstration et de validation. En cas d'usage commercial ultérieur de projets de démonstration ou de projets pilotes, toute recette provenant d'un tel usage doit être déduite des coûts admissibles.

La production expérimentale et les essais de produits, de procédés et de services peuvent également bénéficier d'une aide, à condition qu'ils ne puissent être utilisés ou transformés en vue d'une utilisation dans des applications industrielles ou commerciales.

Le développement expérimental ne comprend pas les modifications de routine ou périodiques apportés à des produits, lignes de production, procédés de fabrication, services existants et autres opérations en cours, même si ces modifications peuvent représenter des améliorations ».

2.2. DEFINITIONS RELATIVES A L'ORGANISATION DES PROJETS

Pour chaque projet, un **partenaire coordinateur** unique est désigné et chacun des autres **partenaires** désigne un **responsable scientifique et technique**.

Partenaire coordinateur : organisme de recherche ou entreprise d'appartenance du coordinateur.

Coordinateur : il est le responsable de la coordination scientifique et technique du projet, de la mise en place et de la formalisation de la collaboration entre les partenaires, de la production des livrables du projet, de la tenue des réunions d'avancement et de la communication des résultats. L'organisme auquel appartient le coordinateur est appelé partenaire coordinateur.

Partenaire : unité d'un organisme de recherche ou entreprise.

⁸ Cf. JOUE 30/12/2006 C323/9-10 (<http://www.agence-nationale-recherche.fr/documents/uploaded/2007/encadrement.pdf>)

Responsable scientifique et technique : il est l'interlocuteur privilégié du coordinateur et est responsable de la production des livrables du partenaire. Pour l'organisme assurant la coordination générale du projet, le responsable scientifique et technique du projet est en général le coordinateur du projet dans son ensemble. Toutefois, notamment dans le cadre de projets de grande taille, la coordination du projet peut être assurée par une tierce personne de la même entreprise ou du même laboratoire.

Projet partenarial organisme de recherche / entreprise : projet de recherche pour lequel au moins un des partenaires est une entreprise, et au moins un des partenaires appartient à un organisme de recherche (cf. définitions au § 3.3 de la présente annexe).

2.3. DEFINITIONS RELATIVES AUX STRUCTURES

On entend par :

- **organisme de recherche**, « une entité, telle qu'une **université** ou un **institut de recherche**, quel que soit son statut légal (organisme de droit public ou privé) ou son mode de financement, dont le but premier est d'exercer les activités de recherche fondamentale ou de recherche industrielle ou de développement expérimental et de diffuser leurs résultats par l'enseignement, la publication ou le transfert de technologie ; les profits sont intégralement réinvestis dans ces activités, dans la diffusion de leurs résultats ou dans l'enseignement ; les entreprises qui peuvent exercer une influence sur une telle entité, par exemple en leur qualité d'actionnaire ou de membre, ne bénéficient d'aucun accès privilégié à ses capacités de recherche ou aux résultats qu'elle produit »⁹.

Les centres techniques, sauf exception dûment motivée, sont considérés comme des organismes de recherche.

- **entreprise**, toute entité, indépendamment de sa forme juridique, exerçant une activité économique. On entend par activité économique toute activité consistant à **offrir des biens et/ou des services sur un marché donné**⁹. Sont notamment considérées comme telles, les entités exerçant une activité artisanale, ou d'autres activités à titre individuel ou familial, les sociétés de personnes ou les associations qui exercent régulièrement une activité économique¹⁰.

- **micro, petite et moyenne entreprise (PME)**, une entreprise répondant à la définition d'une PME de la Commission Européenne¹¹. Notamment, est une PME une entreprise autonome comprenant jusqu'à 249 salariés, avec un chiffre d'affaires inférieur à 50 M€ ou un total de bilan inférieur à 43 M€.

- **microentreprise**, une entreprise qui occupe moins de 10 personnes et dont le chiffre d'affaires annuel ou le total du bilan annuel n'excède pas 2 millions d'euros¹¹.

¹⁰ Cf. *Encadrement communautaire des aides d'État à la recherche, au développement et à l'innovation*, JOUE 30/12/2006 C323/11 (<http://www.agence-nationale-recherche.fr/documents/uploaded/2007/encadrement.pdf>).

¹¹ Cf. *Recommandation de la Commission Européenne du 6 mai 2003 concernant la définition des petites et moyennes entreprises*, JOUE 20/5/2003 L 124/39.

¹² *Ibid.*

3. ACCORDS DE CONSORTIUM POUR LES PROJETS PARTENARIAUX ORGANISME DE RECHERCHE/ENTREPRISE

Pour les projets partenariaux organisme de recherche/entreprise, les partenaires devront conclure, sous l'égide du coordinateur du projet, un accord précisant :

- la répartition des tâches, des moyens humains et financiers et des livrables ;
- le partage des droits de propriété intellectuelle des résultats obtenus dans le cadre du projet ;
- le régime de publication / diffusion des résultats ;
- la valorisation des résultats du projet.

Ces accords permettront également de déterminer l'existence éventuelle d'une aide indirecte entrant dans le calcul du taux d'aide maximum autorisé par l'encadrement communautaire des aides à la recherche, au développement et à l'innovation (ci après appelé « l'encadrement »).

L'absence d'aide indirecte est présumée si l'une au moins des conditions suivantes est remplie :

- le bénéficiaire soumis à l'encadrement supporte l'intégralité des coûts du projet ;
- dans le cas de résultats non protégeables par un titre de propriété intellectuelle, l'organisme de recherche bénéficiaire peut diffuser largement ses résultats ;
- dans le cas d'un résultat protégeable par un titre de propriété intellectuelle, l'organisme de recherche bénéficiaire en conserve la propriété ;
- le bénéficiaire soumis à l'encadrement qui exploite un résultat développé par un organisme de recherche bénéficiaire verse à cet organisme une rémunération équivalente aux conditions du marché.

Le coordinateur du projet transmettra une copie de cet accord ainsi qu'une attestation signée des partenaires attestant de sa compatibilité avec les dispositions de l'encadrement ainsi qu'avec la(les) convention(s) définissant les modalités d'exécution et de financement du projet. Cette transmission interviendra dans le délai de douze mois à compter de la date d'entrée en vigueur des actes attributifs d'aide.

L'attestation devra donc certifier soit que l'accord remplit l'une des conditions énumérées ci-dessus, soit que tous les droits de propriété intellectuelle sur les résultats, ainsi que les droits d'accès à ces résultats sont attribués aux différents partenaires et reflètent adéquatement leurs intérêts respectifs, l'importance de la participation aux travaux et leurs contributions financières et autres au projet. A défaut, l'accord pourra être considéré comme constituant une forme d'aide indirecte, conduisant à minorer le taux d'aide directe attribuée par l'ANR.