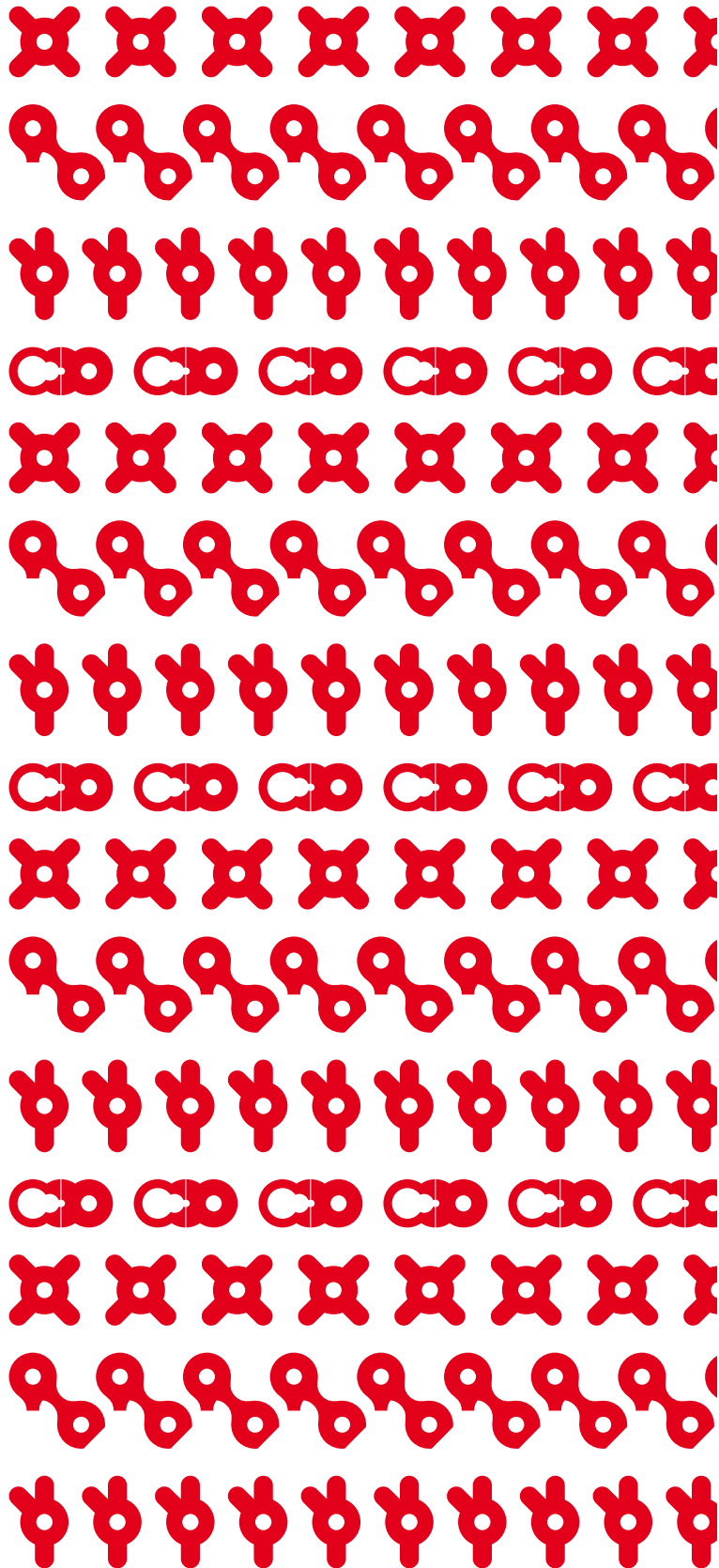


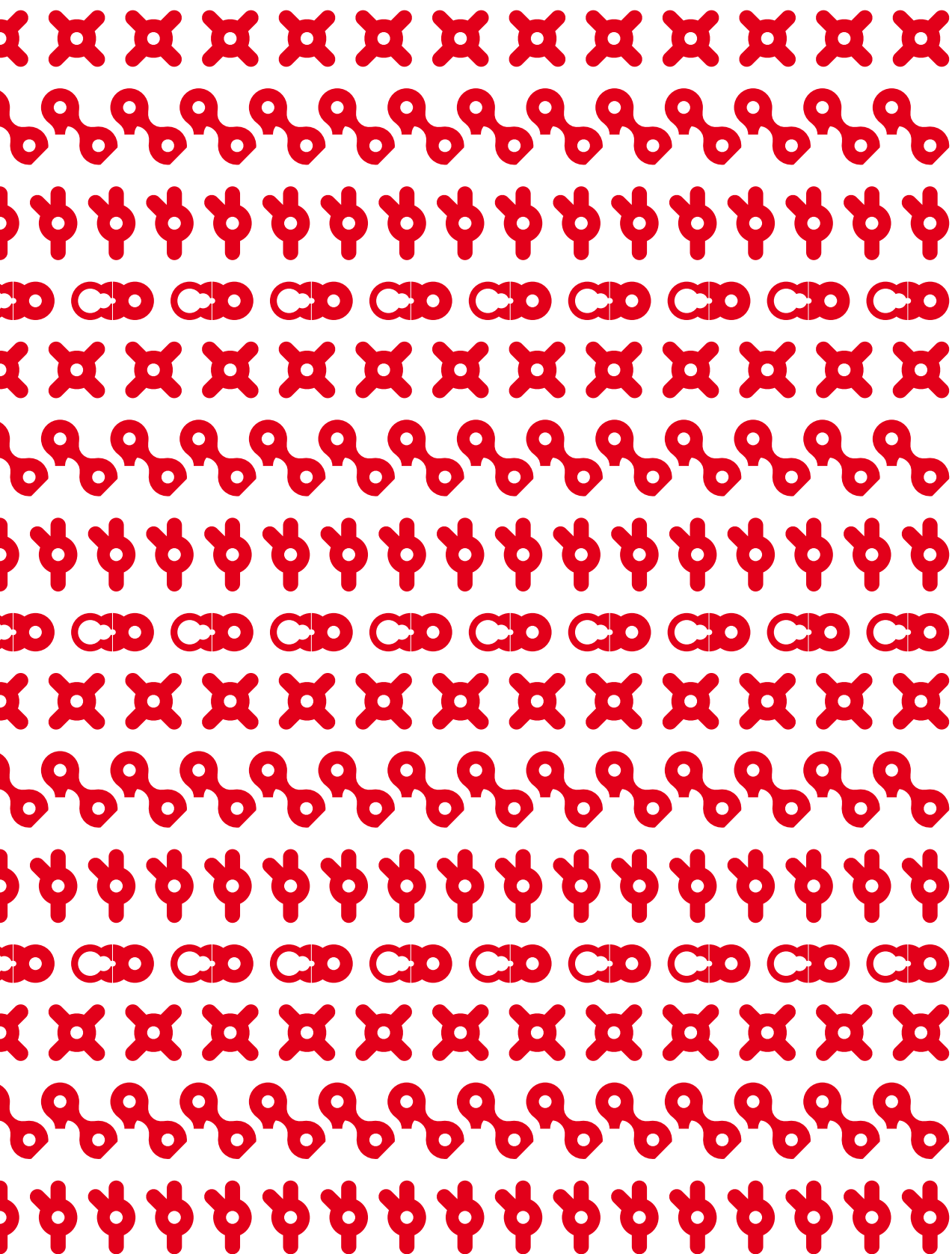
Semaine

47.07

UN MOMENT VOULU

Association nationale
des personnes en charge
des relations des publics
à l'art contemporain





UN MOMENT VOULU

L'année de la création de l'association a été très riche des échanges entre les membres fondateurs. Parmi ceux-là, le choix du nom a été un moment intense. Il était plus facile de définir ce que nous ne voulions pas. Nous n'étions ni des conciliateurs de la prétendue relation impossible entre le spectateur et l'œuvre, ni ne voulions porter à bout de bras des visiteurs en attente de clés, d'explications. Dans le contexte des années 1990, celui de l'esthétique relationnelle poursuivant des formes participatives de l'art des années 1960, l'œuvre de Sylvia Bossu nous est apparue essentielle pour porter notre propos. Un hachoir à viande est relié à un pèse-personne de sorte que le hachoir débite de la viande crue lorsqu'une personne monte sur la balance. Le titre de cette œuvre réalisée en 1995 est dérivé de celui du roman de Maurice Blanchot *Au moment voulu*, « roman dans lequel est décrite par le narrateur une situation où il ressent l'existence d'une volonté qui le dépasse, qui l'englobe...⁻¹ ». Nous touchions là ce qui nous semblait essentiel dans la relation à la création, le fait de ne pas savoir *a priori*, d'avancer dans l'inconnu au risque de l'inconfort voire du choc, comme le ressentent de nombreux visiteurs face à cette œuvre de Sylvia Bossu. Nous n'étions là ni pour les épargner, ni pour les convaincre. Ce moment de la rencontre avec l'œuvre, c'est d'abord à chaque visiteur de le désirer, à lui de faire le chemin, à nous de l'inviter à le faire, de lui ouvrir la voie. – Claire Legrand, responsable du service des publics du Frac Bourgogne, présidente de l'association Un moment voulu

1 – Christian Besson, « Sylvia Bossu ou l'écriture du désastre », in catalogue *Sylvia Bossu*, Frac Bourgogne, Frac Pays de la Loire, 1997, p. 79.

Association Un Moment voulu (association nationale des personnes en charge des relations des publics à l'art contemporain), 5, chemin de Barme, 21260 Foncegrive, infos@unmomentvoulu.net, www.unmomentvoulu.net. L'association Un Moment voulu reçoit le soutien du ministère de la Culture et de la Communication. Elle est membre du Cipac.



Édito

L'association Un moment voulu existe depuis 2000 et réunit des personnes en charge des relations des publics à l'art contemporain. Les professionnels concernés travaillent dans des institutions telles que musées, Frac, centres d'art, mais aussi au sein d'autres structures ayant une activité de production et de diffusion de l'art contemporain : dans certains lieux patrimoniaux, d'enseignement supérieur ou encore de centres hospitaliers. Cette association nationale contribue à identifier et valoriser les métiers, les missions, les compétences de cette profession dite de la médiation en posant la spécificité de celle-ci dans le champ de l'art contemporain. Elle a vocation à enrichir la réflexion sur les objectifs et les méthodologies de travail (organisation de séminaires annuels) et a mis en place un réseau d'échange des connaissances et des compétences (via les outils numériques).

L'objet de cette publication, outre le fait de rendre publics la nature et les enjeux des activités de l'association Un moment voulu, est d'offrir des contributions d'auteurs (philosophe, historienne de l'art, critique d'art) invités à partager leurs réflexions sur les questions qui nous animent. Constatant qu'il existe relativement peu de références critiques et théoriques sur la médiation de l'art contemporain, à l'heure où la question de l'éducation artistique et culturelle est l'une des priorités du ministère de la Culture et de la Communication, il nous paraît donc utile de transmettre des points de vue permettant d'aborder notre activité autrement que selon l'angle habituel de la fréquentation ou de l'événementiel. Christian Ruby met en perspective en termes historiques, culturels et politiques les conditions de la réception artistique et invite à sortir des logiques exclusives de l'analyse de la question du public selon des critères de quantité (du côté de l'« industrie culturelle ») et de qualité (du côté de la « démocratisation culturelle »).

Emmanuelle Chérel explicite la complexité du rôle de la personne en charge de concevoir des projets, des situations, des outils visant à favoriser chez le spectateur l'expérience de l'œuvre. Pointant les écueils consistant à réduire l'action du médiateur à la simple transmission de connaissances et d'explications ou au contraire à l'incitation à la libre expression individuelle, elle définit et justifie la position du médiateur en « entremetteur » inventif et ambitieux. Elisabeth Wetterwald analyse la place du spectateur face à des œuvres qui offrent une autre forme de réception que celle proposée par l'« esthétique relationnelle », qui n'ont pas vocation à transmettre un quelconque message, ni ne s'inscrivent dans une dimension interactive. Et si cette résistance de l'œuvre à toute forme de communication était salutaire à la fois au spectateur et au médiateur ?

– Christelle Alin, membre du conseil d'administration d'Un moment voulu, responsable du service des publics à la Villa Arson, Nice

Association Un moment voulu

L'association Un moment voulu est née de la volonté de ses membres fondateurs d'être les acteurs pleinement conscients de leur propre fonction parmi les différents professionnels de l'art contemporain. Ils souhaitaient tout d'abord contribuer à la définition de leur métier, dans ce qui semblait alors et est toujours un grand flou. Flou des missions et des compétences, des objectifs et des moyens. Flou encore des parcours professionnels, des évolutions de carrière. Il s'agissait aussi de développer les savoir-faire nécessaires à la mise en place d'un discours écrit et oral, les compétences dans le domaine de l'organisation, la capacité de travailler avec des partenaires nombreux et différents. Et, le plus important, il s'agissait de développer une capacité de réflexion concernant ce qui fonde les pratiques artistiques et leurs évolutions dans le temps, une connaissance des pratiques de l'exposition et du champ de production et de diffusion de l'art contemporain, une maîtrise des mécanismes de réception des œuvres et des systèmes d'interprétation mis en place par les différents acteurs de l'art, artistes, critiques, commissaires, et les visiteurs.

L'association Un moment voulu a été fondée autour de la nécessité de créer un cadre permettant d'approfondir ces questions. Plusieurs réunions avaient permis aux personnes en poste d'échanger leurs expériences depuis le milieu des années 1990. En 1999, il a été décidé de se constituer en association autour des enjeux de la formation et de deux priorités : la mutualisation des expériences et le besoin de constituer un réseau de professionnels permettant des échanges réguliers.

Ces premières rencontres ont tout à la fois fait apparaître ce qui nous rassemblait (l'envie d'échanger et de réfléchir à ces pratiques) et ce qui nous différençiait (la diversité des postes et des activités développées). Pour mieux se rendre compte de cette diversité, on peut lire certains intitulés de poste des annonces de recrutement : chargé de l'accueil et de la communication,

régisseur et chargé de l'accueil du public, médiateur, responsable des publics et de l'action régionale, responsable de la médiation, responsable de la médiation / arts plastiques, médiateur attaché au service culturel, chargé des publics, chargé de l'action culturelle et éducative... Ces quelques exemples montrent la difficulté qu'il y a à cerner un métier de même qu'ils mettent en avant une fonction au détriment d'objectifs et de moyens. C'est justement sur ces derniers points, plus rarement évoqués, que l'association a décidé de travailler.

Nous avons tout d'abord cherché à nommer nos activités. Nous ne nous sommes pas reconnu(e)s dans la notion de médiation, qui est la plus couramment utilisée, pour différentes raisons qui mériteraient d'être précisées, mais principalement par le fait que celle-ci pose d'emblée qu'un conflit existe et qu'il faut le résoudre, conflit entre l'œuvre et le spectateur que le médiateur viendrait apaiser. Ne reconnaissant pas la relation entre le spectateur et l'œuvre comme étant nécessairement d'ordre conflictuel, de même que ne nous envisageant pas comme devant adoucir des tensions éventuelles, nous avons longuement débattu avant de choisir en attendant mieux, et bien que cette locution soit longue et encore imparfaite, « personnes en charge des relations des publics à l'art contemporain ».

En effet, nous avons aussi choisi de nous définir par un objet précis, l'art contemporain, en tant qu'il est irréductible à toute autre forme d'art, et que les connaissances approfondies qu'il nécessite pour les personnes en charge des relations avec les publics sont spécifiques, liées aux pratiques artistiques, à leurs modes de production et de diffusion. Il ne s'agit pas pour autant de revendiquer une totale autarcie et nous sommes attentifs aux dispositifs développés dans d'autres domaines. Cependant, les expériences menées dans les musées des sciences ou même des beaux-arts, si elles nourrissent notre réflexion sur la manière de concevoir des modes de relation entre un objet, entendu au sens large, des personnes, et un(e) ou des chargé(e)s des publics, ne peuvent être transférées sans savoir à quelles fins par rapport aux œuvres ou aux expositions d'art contemporain.

Pour avancer dans la réflexion, les membres de l'association ont privilégié des journées annuelles de réflexion. Leurs orientations sont nées des échanges qui ont eu lieu lors de nos premières réunions. Alors que nous imaginions faire le même métier et avoir des objectifs communs, nous nous sommes rapidement rendu compte des diversités profondes de nos conceptions quant à notre rôle et aux moyens auxquels nous avons recours. Pour expliciter ces différences, certains revendiquaient une instrumentalisation des œuvres à toutes fins utiles (apprentissage de langues étrangères, de la cuisine ou de la coiffure), le but étant de susciter une confrontation directe avec l'œuvre quel qu'en soit le motif. D'autres au contraire considéraient toute forme de médiation comme un ajout à l'œuvre et donc une trahison. Entre ces deux conceptions, il existait toutes les gammes de propositions qui visaient à transmettre les enjeux spécifiques du domaine de l'art contemporain tout en cherchant à les inscrire dans la société contemporaine.

Forte de ce constat, l'association a proposé de réfléchir plutôt sur ces enjeux des relations aux œuvres, non pas pour privilégier une position, mais pour permettre à chacun de situer ses actions et de les envisager dans une cohérence avec les orientations des programmations artistiques du lieu dans lequel chacun s'inscrit, tenant compte de la position que ce lieu occupe dans le champ de l'art. Les journées annuelles que nous organisons sont les reflets de ces questionnements sur le rôle des chargés des publics et ce que ces derniers induisent pour les œuvres. S'agit-il pour nous d'apporter une explication ou d'accompagner l'interrogation ? Nous cherchons par ailleurs à pouvoir répondre aux besoins plus pratiques de nos adhérents à travers des outils collaboratifs, un site Internet, le blog ou le forum, qui représentent pour chacun des ressources précieuses. D'autres formes de rencontre ont été proposées, mais qui n'ont pas réellement retenu l'attention des adhérents jusqu'ici. Les difficultés rencontrées sont, pour les organisateurs bénévoles, le fait de pouvoir dégager le temps nécessaire à l'organisation. Pour les participants, la possibilité de prendre du temps dans le rythme quotidien.

Sans doute reste-t-il aussi encore à construire la légitimité de ces journées en tant que moment de formation pour les personnes elles-mêmes mais aussi pour leur direction.

En regard de ces difficultés, et comme pour chaque métier du champ professionnel de l'art contemporain, les besoins concernent la production d'un descriptif précis des métiers permettant une identification effective des actions développées. Cela permettra une réelle reconnaissance des personnes, de leurs compétences, et offrira de nouvelles perspectives pour leur parcours professionnel. L'étude sur les emplois jeunes menée par le Cipac et à laquelle l'association a apporté sa contribution allait dans ce sens.

Nous avons besoin sans aucun doute de développer les réseaux régionaux, car les situations y sont spécifiques, le fonctionnement des partenaires tout autant, et des rencontres peuvent permettre d'échanger des informations, voire de concevoir des projets en commun. Ces échanges sont complémentaires des actions de formation à l'échelle nationale, qui permettent de développer d'autres réflexions. L'association a aussi un rôle important de veille scientifique et permet d'être en relation avec les étudiants et chercheurs sur ces questions. L'action nationale permet par ailleurs de travailler à la reconnaissance de nos professions dans le cadre des groupes de travail mis en place par d'autres instances, les différentes associations de directeurs et de conservateurs, le ministère de la Culture ou le Cipac par exemple.

Enfin, il nous reste à produire des outils de réflexion sous la forme de publications spécifiques. Des documents sont parus, qui ont entamé le travail, mais sont encore insuffisants. Ces publications, si elles demandent un engagement important en termes de réflexion, d'écriture, et d'édition, sont aujourd'hui l'étape indispensable pour faire reconnaître la réalité des actions menées mais aussi la spécificité des relations des publics à l'art contemporain. Espérons que ce numéro suscite l'envie de poursuivre.

— *Claire Legrand*

Les séminaires annuels

Depuis sa création, l'association Un moment voulu met en place chaque année un séminaire permettant de partager avec ses membres et auprès d'une audience élargie des réflexions sur la médiation de l'art contemporain en articulant comptes rendus d'expériences et contributions d'intervenants provenant d'autres champs disciplinaires. Pour mémoire, voici un aperçu des programmes de ces journées annuelles qui forment un corpus de sujets permettant d'identifier certaines problématiques posées par nos activités.

Comment apprendre à voir?

Réflexions sur les méthodologies de médiation en art contemporain. Quels sont les rapports à l'art que proposent les chargés des publics et quels sont les moyens à leur disposition pour transmettre une expérience de l'art d'aujourd'hui?

- « Apprendre! Un véritable défi... Conséquences pour la médiation et la conception des expositions d'art contemporain » par André Giordan, professeur à l'université de Genève, Laboratoire de didactique et d'épistémologie des sciences.
- « C'est cela que j'admire le plus (ou: qu'attendons nous de l'art?) » par Véronique Goudinoux, maître de conférences en histoire de l'art à l'université de Lille 3.
- « Transmettre une pratique de l'analyse des œuvres. L'expérience d'un atelier de formation pour adultes et son évaluation » par Christelle Alin, responsable du service des publics à la Villa Arson, et Marie Lavault, chercheur.
- « Regarder autrement. L'expérience d'un projet au Frac Bourgogne avec une classe de CP-CE2 » par Claire Legrand, chargée des publics au Frac Bourgogne.

Quel(s) lieu(x) commun(s) de la médiation?

Une réflexion sur l'ensemble des *a priori* qui sous-tendent les actions des chargés des publics

et qui concernent leur rôle, les enjeux des actions développées, mais aussi leur représentation des publics et de leurs rapports à l'art contemporain. La réception de l'art contemporain est souvent associée à une difficulté de compréhension, formulée sous forme de rejet ou de résistance des publics. Si les *a priori* des publics sont souvent évoqués, sans doute est-il nécessaire d'interroger les lieux communs propres à la médiation concernant les modes d'approche des œuvres. Que signifie exactement la « sensibilisation » à l'art contemporain? Comment et pourquoi les œuvres « révèlent », « questionnent », « interrogent »?

- « L'impensé dans la médiation écrite: les textes de “*no one to no one*” » par Christelle Alin, responsable du service des publics à la Villa Arson.
- « Entre critique et pédagogie: sur la part discutable de l'œuvre » par Christophe Domino, critique d'art.
- « Les médiateurs entre le public esthétisé et le public citoyen » par Christian Ruby, philosophe.

La « pratique » comme moyen d'accès aux œuvres d'art contemporain

Qu'est-ce qui est en jeu dans la réception de l'art contemporain par la pratique? La pratique n'est pas ici envisagée comme une expression personnelle, mais comme une expérience des procédures inhérentes aux différentes démarches artistiques. La manipulation, l'expérimentation, la réflexion partagée sont autant de moyens qui vont permettre de regarder une œuvre apparemment hermétique. L'enjeu évidemment repose sur la justesse conceptuelle et concrète des propositions.

- « L'expérience du département de sensibilisation des publics et des formations de l'école des beaux-arts de Dunkerque » par Richard Schotte.
- « Atelier danse / arts plastiques » avec Cécile Proust, danseuse et chorégraphe.
- « Comptes rendus d'actions et mises en perspectives » par différents membres de l'association Un moment voulu.

Modératrice: Emmanuelle Chérel, historienne de l'art.

La conduite de projet et la médiation de l'art contemporain: quelles démarches?

Les lieux de production et de diffusion d'art contemporain sont régulièrement conduits à proposer des projets artistiques et culturels dans des contextes diversifiés, destinataires ou non des pratiques artistiques. Que recouvre exactement la notion de projet? En quoi concerne-t-elle les personnes auxquelles peuvent s'adresser les propositions artistiques? En quoi ces projets « hors les murs » déterminent-ils des modes de relation avec les publics particuliers? Comment les pratiques de médiation prennent-elles en compte ces contextes? Les intervenants témoignent de leurs expériences et de leurs réflexions:

- Sylvie Amar est responsable du Bureau des compétences et désirs à Marseille. Inscrit dans le programme des Nouveaux Commanditaires depuis dix ans, le BDC développe des projets de commande publique, rend visibles ces projets à travers des expositions et des éditions et propose différentes formations.
- Jean-Pierre Boutinet est professeur à l'université catholique d'Angers (Institut de psychologie et de sociologie appliquée). Il est l'auteur de plusieurs ouvrages, dont *Anthropologie du projet*, PUF, 1990. Plusieurs fois réédité et corrigé, ce manuel est devenu une introduction classique à l'analyse de ce que l'on appelle les « conduites de projet » et les « cultures à projet ».
- Michèle Dard est responsable culturelle au CHRU de Lille. Elle est chargée du projet de commande publique de Katsuhito Nishikawa pour l'hôpital Claude-Huriez de Lille. Elle coordonne les actions d'information et de sensibilisation des personnes (patients, personnels, visiteurs) qui fréquentent le lieu.
- Valérie Pugin est directrice adjointe, responsable du service culturel et du programme « Hors les murs » du Parc Saint-Léger, centre d'art contemporain de Pougues-les-Eaux, en Bourgogne. Dans le cadre de sa mission départementale dans la Nièvre, le centre d'art est amené à conduire des projets avec différents partenaires. Un programme d'expositions, de commandes, de manifestations, est associé aux actions de sensibilisation des publics.

Outils numériques et médiation de l'art contemporain

Comment la médiation de l'art contemporain fait-elle usage des technologies de l'information et de la communication? Des pratiques inédites se font jour dans la sensibilisation des publics, l'accompagnement de projets, la documentation ou l'information artistique. Les artistes, les publics et les professionnels utilisent ou produisent ainsi tour à tour les mêmes outils, pour des finalités différentes. Les outils de publication en ligne (tels les Weblogs, les éditeurs de wikis ou les espaces collaboratifs), les applications multimédias interactives (CD-Rom, DVD-Rom, sites Internet) et les systèmes de gestion de flux d'informations (podcast, fil RSS) sont quelques-uns des outils qui composent désormais notre environnement social et médiatique. Ils engendrent des attitudes spécifiques et des usages idoines. Pour tirer parti des potentialités ouvertes par ces technologies, il est utile de disposer de repères simples et de témoignages concrets.

- « L'internaute producteur et diffuseur de contenus » par Pascal Desfarges, responsable pédagogique pour l'Agecif, directeur de la société Retiss, consultant en nouvelles technologies.
- « Témoignages de membres de l'association Un moment voulu » par Christelle Alin, responsable du service des publics à la Villa Arson, Nice, Sandra Émonet, chargée des publics et de la diffusion au CCC Tours, et Claire Legrand, responsable du service des publics au Frac Bourgogne.
- « Quitter le regardeur, transformer l'utilisateur: de l'expérimentation à la création » par Isabelle Carlier, artiste, codirectrice de Bandits-Mages et responsable de l'ECM4, espace culture, multimédias à Bourges.
- « Des outils, des événements et des usages » par Pierre Giner, artiste. Ce dernier séminaire, qui s'est déroulé en décembre 2006 à la Maison rouge à Paris, a été également l'occasion de penser l'inscription de la culture numérique au sein même de l'association Un moment voulu et de développer des outils communs lors d'une journée d'ateliers réservée aux adhérents.

— Christelle Alin

Mise en réseau des connaissances et des compétences

Depuis plusieurs années, le conseil d'administration d'Un moment voulu a entamé une réflexion sur les outils et méthodes pouvant être mis en place pour favoriser les échanges entre ses membres. Notre association, étant à la fois professionnelle et nationale, rassemble de fait des personnes éloignées géographiquement et vivant des situations professionnelles très variées. Les disponibilités aléatoires des uns et des autres augmentent encore la difficulté à se rassembler et à échanger en dehors des séminaires annuels que l'association met en place. C'est en voulant tirer parti de cette diversité qui propose un champ ouvert de centres d'intérêt, de questions, de problèmes et de solutions particulières que nous avons testé, évalué puis mis en place des outils de communication à distance.

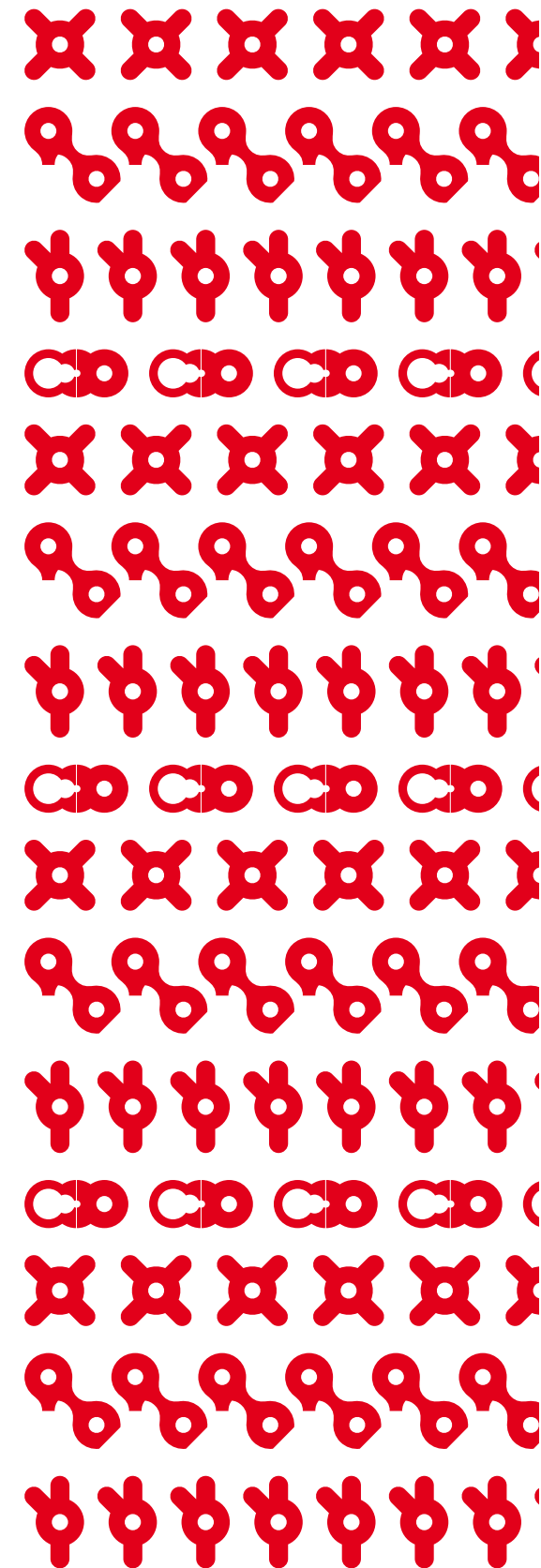
À l'échelle du conseil d'administration, puis de l'association entière, une liste de discussion et un blog enrichi d'un forum ont été ouverts.

Ces outils permettent à chacun de communiquer sans contrainte des informations, de poser des questions, de réagir aux remarques ou questions émises. Ces outils simples et pratiques contribuent ainsi progressivement à capitaliser des connaissances utiles et des solutions concrètes pour les personnes en charge des relations des publics à l'art contemporain, leur disponibilité et rapidité de diffusion s'articulant avec la patiente élaboration d'une base de connaissances partagée. Le contenu kaléidoscopique de celle-ci s'enrichit jour après jour des contributions de chacun, pour attester de la richesse des adaptations et transformations toujours à l'œuvre dans notre jeune profession. De manière très concrète et opérationnelle, le partage des connaissances et des compétences contribue à notre formation continue ainsi qu'à notre information générale. En effet, la liste de discussion est un vecteur de diffusion de l'actualité de l'art et des manifestations en lien direct avec notre profession (annonces de manifestations, diffusion d'actes

de colloques, mise en ligne de comptes rendus de publications, offres d'emploi...). Le blog-forum est un espace complémentaire de publication sur Internet en charge de conserver la mémoire de ces annonces et échanges, afin que tout nouvel adhérent puisse y avoir accès, quelle que soit sa date d'adhésion.

L'évolution vers un usage plus collaboratif de l'association s'est inscrite dans une réflexion plus globale sur la façon dont la médiation de l'art contemporain peut tirer parti des technologies de l'information et de la communication. En effet, les interventions et débats de la 6^e journée annuelle de l'association Un moment voulu avaient permis d'esquisser de nouveaux modes de relation à l'autre, axe premier et fondamental de nos fonctions, par le biais du numérique. Sans que cette question soit close, la possibilité d'en débattre jour après jour, parmi d'autres préoccupations, constitue un chantier ouvert auquel tout membre de l'association contribue.

— Sandra Émonet, membre du conseil d'administration d'Un moment voulu, chargée des publics et de la diffusion au CCC Tours



L'effet « public » : le spectateur, « les gens » ou les spectateurs ?

Christian Ruby

Si la question du public taraude, à juste titre, nombre de nos contemporains (artistes, institutions, critiques), elle demeure trop souvent mal formulée. Ou bien on s'étonne de l'accroissement du public dans les institutions et les lieux d'art et de culture, en multipliant les lamentations dont il est courant d'entourer ce qu'il est convenu d'appeler l'invasion de la sphère de la culture par le « désastre consumériste » et les techniques industrielles, ou bien on se réjouit de cet afflux en suggérant qu'il exprime l'un des bienfaits de la démocratisation culturelle proclamée jadis. Tout en manipulant largement la dialectique des rapports quantité qualité, cela revient à esquisser une série de débats, dont le premier devrait porter sur la corrélation intrinsèque œuvre public dans le cadre esthétique qui est encore le nôtre, le deuxième sur la difficulté spécifique de l'époque, dans la mesure où est engagé en elle un conflit entre trois dimensions possibles de l'effet « public » : l'extension du sens commun classique à tous, la prolifération d'une attitude de consommation culturelle et l'invention potentielle d'une nouvelle sociabilité. Le troisième débat devrait, lui, interroger la nature des commentaires liés à cet accroissement.

Concernant le ou les publics, l'épicentre de ce conflit actuel peut être détaillé de la manière suivante : depuis leur constitution moderne, art et culture requièrent de façon immanente un public, comme la politique sollicite des citoyens. Cette institution historique a trouvé un accomplissement dans le double cadre d'une sphère culturelle réservée et de la démocratie parlementaire. Mais la massification de nos sociétés et sans aucun doute certains combats culturels entrepris ont donné lieu simultanément à une réticence des classes

cultivées devant l'accès du plus grand nombre à la culture, sauf à le soumettre à son modèle, et à l'invention de techniques de maintien destinées à soumettre les aspirants à la culture à une forte esthétisation substitutive (émotions envers l'art, fétichisme de l'aura, communication (ou adaptation de l'esprit à l'utile)). Tandis que des artistes aspirent, selon leurs voies propres, à concevoir de nouvelles perspectives d'exploration, et que des citoyens partent à la recherche d'orientations politiques inédites. Ces dynamiques se confrontent sans cesse sous nos yeux, et parfois en chacun de nous (puisque nous sommes porteurs d'une formation esthétique, de l'influence des médias, et des exercices d'art contemporain). Elles peuvent être caractérisées par des expressions : l'âge du spectateur, l'ère des gens, et l'invention du spectateur. Selon la position que chacun souhaite occuper par rapport aux mutations (et conflits) de la sphère culturelle ainsi signalées, les engagements diffèrent. Les uns vivent de la nostalgie des mœurs de l'ancienne sphère culturelle réservée érigées en « lien social » (déclaré désormais perdu par fait de foule !), sous le sceau de la fatalité ou d'un appel à la restauration ; les autres se font imprécateurs et cherchent un bouc émissaire (les industries culturelles, les médias) parce qu'ils sont d'autant plus terrorisés par ce qu'ils observent qu'ils ne se rendent pas attentifs aux contradictions les plus flagrantes du moment culturel qui est le nôtre ; les troisièmes, refusant le fatalisme et l'imprécation, tentent de saisir le moment présent dans ses contradictions afin de s'ouvrir à l'éventualité d'une autre histoire.

Afin d'asseoir une telle position promotrice, dans un ouvrage récent, consacré à la mise en perspective de l'âge du public et du spectateur,

par le moyen d'une théorie matérialiste de la réception artistique et culturelle, nous avons tenté de montrer que la corrélation œuvre spectateur (lecteur, auditeur...) était une construction historique spécifique articulant culture et politique, chaque domaine pour son compte, autour de l'esthétique (à la fois théorie et pratique de la sensibilité). L'idée de public joue, en effet, un rôle central dans la mise en place des sociabilités et institutions culturelles ainsi que des dispositifs organisationnels de la société moderne. Elle exerce une fonction régulatrice dans la genèse de ces conceptions de la culture, des arts et de la politique. D'une certaine manière, l'idée de public constitue à l'origine une utopie mondaine et urbaine essentielle à la dynamique de la modernité. Elle suture un dispositif désacralisant, areligieux, distinctif de plusieurs systèmes d'autorité, articulés les uns aux autres par le trait commun de l'esthétique. Être du public, c'est être pris dans un réseau de sociabilités non gouverné par une transcendance, une puissance royale, ou une autorité ecclésiastique. C'est appartenir à un réseau social qui fait circuler des jugements à hauteur d'homme.

L'Âge du public et du spectateur décrit les conditions de la structuration du régime esthétique dans son double rapport à la culture et à un type de régime démocratique.

Cela étant, plus les aspirations culturelles et politiques du plus grand nombre de ceux qui étaient maintenus hors de ces sphères se sont révélées fortes, plus le jeu des institutions a consisté à imposer une rationalité spécifique aux exercices du spectateur. Trois procédures sont caractéristiques de notre histoire : séparation complète de la sphère culturelle et de la sphère politique, bientôt dérivée en consensus, construction d'un habitus esthétique pour tous dans le cadre de l'école, déresponsabilisation des citoyens par les politiques. Et là où les tensions se sont révélées le plus fortes, l'invention des médias (non comme moyen technique (ce qui serait plutôt une chance pour les œuvres), mais comme dispositif d'esthétisation) a produit son effet : pacifier les conflits en réduisant toutes choses à la consommation (et à des consommations différentes, pour satisfaire « chacun » selon « son choix »).

L'ère des gens, c'est cela. Non pas une sorte d'affaire honteuse, à partir de laquelle on pourrait ou devrait accuser les uns ou les autres de n'être que des consommateurs culturels et non un public, mais un appareil de pouvoir, de rationalisation des foules par déconnection et mutilation, poussant les « gens » à une indifférence réciproque et à se réfugier dans l'émotion ; un appareil qui fabrique de la coexistence sans interaction entre deux publics esthétisés (une sorte de nouveau « compromis social »). Disons un régime esthétisé des partages sociaux et politiques, dans lequel tout est fait pour paraître n'être qu'un spectacle, soumettant le plus grand nombre à l'idée que l'on n'est pas « capable » d'intervenir : il vise à maintenir chacun à sa place, à maintenir ce qui est en montrant que c'est tout ce qui est possible.

Une réflexion portant sur « le contemporain » peut alors tenter de montrer que nous n'avons pas de raison de nous sentir prisonniers de notre propre histoire, et que nous pouvons inventer en elle un futur qui ne lorgnerait pas vers le passé, mais imaginerait autre chose. Elle se structure autour des trois moments que sont la compréhension de la constitution, sous la forme d'un public, de la disposition classique esthétique, l'analyse de sa massification en esthétisation des « gens » et l'affirmation d'une possibilité de s'en défaire à partir de l'exploration des résistances (de la même façon que cette disposition moderne s'est construite de son côté de manière polémique contre l'audition du prêche et que le lien social qu'elle a déployé était traversé par des conflits et des antagonismes).

De quelles résistances une telle réflexion peut-elle s'inspirer ? Outre de celles de spectateurs, de multiples traits de l'art contemporain dont on observe effectivement qu'il se focalise sur « l'effet public » et la mise en question de certaines techniques de pouvoir ou d'assignation. Il existe, il est vrai, dans ses pratiques, une critique artistique de l'âge du spectateur classique, puis de l'ère des « gens », et de l'uniforme applaudissement ; une critique de la réification et de l'instrumentalisation de la culture et des arts. L'une et l'autre ne doivent rien à la nostalgie, rien à l'accusation, rien à l'imprécation. Elles n'en appellent pas non plus à un idéal de révolution pour l'heure déplacé. Elles ont néanmoins compris que le public (esthétique)

perdu en audiences (donc esthétisé) n'est pas irrémédiablement « aveugle », « passif », « ignorant », comme une certaine représentation le laisse entendre.

À nos yeux, de telles pratiques de résistance rendent possible une réflexion sur un autre régime possible de la culture et du public, ni esthétique ni esthétisé. Elles n'ont pas à s'inquiéter d'un prétendu lien social perdu ou public perdu, puisque ce lien prétendument perdu, celui des sphères réservées (un lien sensible) ou celui des sphères esthétisées (un lien de juxtaposition), ne saurait constituer un modèle pour l'avenir.

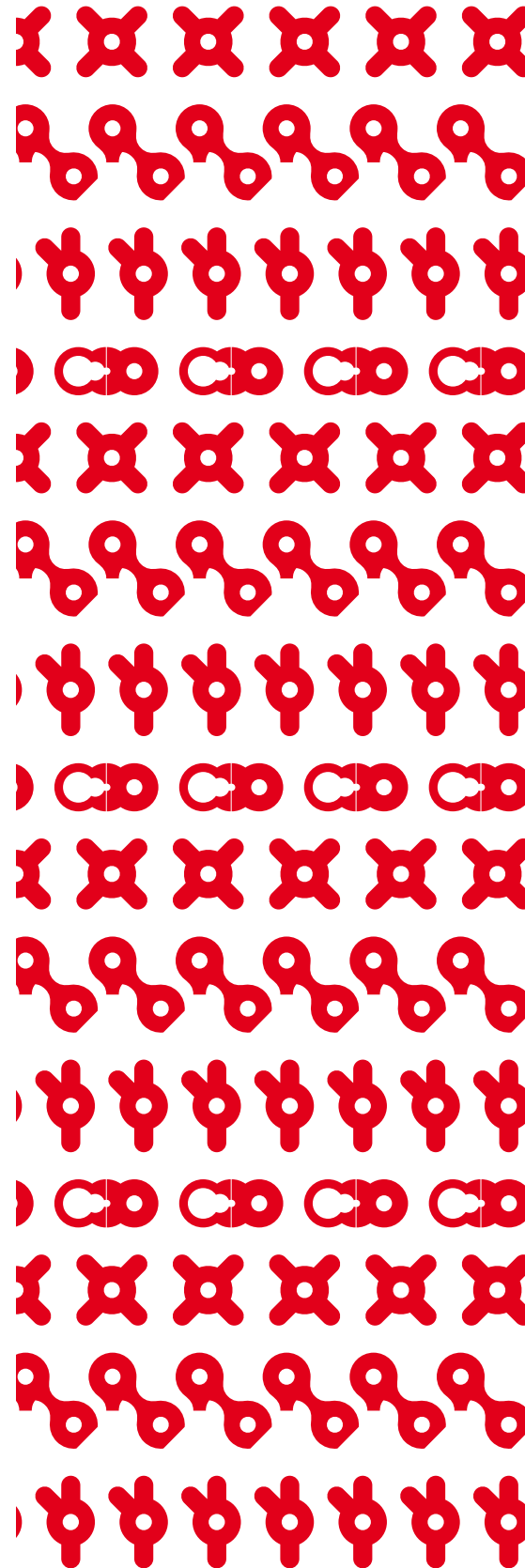
Pour aboutir à ou proposer quoi? Nous nous contenterons, dans le cadre de cet article, d'une seule considération portant sur la question du désir culturel du « public » dont on parle tant (le public de consommateurs ne serait pas hanté par un désir de transmission (toujours pensé comme cumulatif et causal) et n'aurait pas de désir culturel, ou inversement, le désir du public serait uniformément formaté!). Il nous semble, là encore, que le problème de l'effet « public » est mal posé. Il convient, en matière de culture, de cesser d'interpréter le rapport de chacun à la culture dans une théorie de « la » culture, dans une théorie des modèles culturels, référant alors nécessairement à un prétendu manque de désir lorsque le public ne se plie pas au modèle. Le désir culturel ne doit pas être pensé dans le manque, posant mécaniquement que l'absence de conscience du manque provoque l'absence de désir. Il existe un désir de culture chez tous les individus, même les plus éloignés de « la » culture. Ce désir n'est pas lié à un manque. Il est affirmatif de lui-même, mais c'est une puissance qui est barrée par la croyance en une réalisation impossible.

L'humain, rappelons-le, n'est pas un être, il est action. Il désire, il est désir. Certes, parfois, ces désirs sont enchaînés à des objets qui les figent, à des objets que l'on croit désirables par eux-mêmes, alors que c'est nous qui les rendons tels. L'humain figé dans de telles productions, repères, racines, ne désire plus que ce qui est déjà donné. Mais si on délivre le désir, si on lui rend sa dynamique, il redevient actif. Il apprend à ne plus se soumettre, et découvre de nouvelles voies, de nouveaux

exercices de réalisation, de nouveaux essais de confrontation possibles, inventifs.

En un mot, la question du public, de la quantité ou de la qualité du public, doit être posée d'abord dans des termes historiques, culturels et politiques. Puis, concernant ce que nous pouvons entreprendre de nos jours, elle pourrait être posée en termes de trajectoire (culturelle) des citoyens, à partir d'une théorie du désir. L'invention par conséquent du spectateur pourrait donc correspondre à une politique des trajectoires. Mais parler, ou tenter de parler, de la question de la culture et des arts, en termes de trajectoire (et, *a fortiori*, de trajectoire aléatoire et infinie), parler de chacun ou de soi sous la forme d'une trajectoire infinie et non d'un être ou d'une identité (de spectateur ou de « gens »), ou parler moins d'un « droit à la culture », donc en termes de classification des cultures ou dans la culture, que d'un « droit à une trajectoire culturelle », c'est ce dont nos sociétés peuvent le moins s'accommoder et ce à quoi elles ont beaucoup de répugnance à accorder le sceau de leur approbation.

Christian Ruby, docteur en philosophie, enseignant, membre de l'Association pour le développement de l'histoire culturelle (ADHC), membre du comité de rédaction des revues *Raison présente*, *Bulletin critique du livre en français*. Rédacteur en chef du site *Le Spectateur européen*. Derniers ouvrages publiés: *L'Âge du public et du spectateur: essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, Bruxelles, La Lettre volée, 2006; *Devenir contemporain?: la couleur du temps au prisme de l'art*, Paris, Le Félin, 2007.



La médiation ou l’art de l’entremetteur

Emmanuelle Chérel

De nombreuses interrogations s’imposent au chargé des publics : comment peut-il intervenir dans l’écart constaté entre l’art contemporain et ses publics ? qu’est-ce qui le caractérise ? quels moyens choisir pour le travailler ? comment concevoir et mener une visite ? quelle place accorder aux publics ? Depuis trente ans, les expériences en ce domaine sont nombreuses, il est important de sans cesse réfléchir à ces connaissances accumulées.

Mediare, « être au milieu », désigne l’activité de celui qui s’entremet pour amener à un accord entre protagonistes. À cet intermédiaire se pose la question de la nature de ces relations mises en place : comment éviter les associations forcées ou les simples côtoiements ? comment respecter les deux partis ? Ainsi, le médiateur vit une tension entre la volonté de faire appréhender (voire de rendre compte de) l’intention et la proposition d’un artiste (celles comprises par le médiateur sont souvent celles énoncées par l’artiste ou par le milieu de l’art) et le fait de céder à un relativisme des interprétations (tout le monde a son idée). Confronté à la variété des motivations des publics – visiter une exposition peut être considéré comme un loisir, une découverte, une expérience émotionnelle, un moment d’apprentissage et de compréhension –, le médiateur cherche à défendre ses compétences, à convaincre en démontrant la qualité d’un travail, et peut alors céder aux conceptions courantes du savoir de bien des publics adultes : former l’esprit de quelqu’un par de nouvelles connaissances et des explications⁻¹. Cette tentation a toutefois pour risque de susciter une expérience esthétique modélisée et une définition étriquée de l’œuvre. Or, devant l’œuvre, il est impossible de se contenter d’une relation discursive, et urgent de ne pas seulement poser des périodes, des classifications à travers

l’outillage mental d’une époque. Ces manières de faire, qui fixent une distance entre l’œuvre et le spectateur, visent à nous ramener à du connu, à asseoir une méthode, à nous rassurer face à l’expérience esthétique. À agiter des clés (voire des grilles) d’analyses formelles, socioculturelles ou psychologiques, ne risque-t-on pas de transformer l’œuvre en trou de serrure et le médiateur en serrurier ? Le travail de l’art ne commence-t-il pas quand se transforment ses propres déterminations⁻² ? quand se produit un déplacement et non une simple reconnaissance d’expériences visuelles et de normes esthétiques ou morales ? Alors comment éviter de fusionner avec l’œuvre ou d’être pris dans le champ de la fascination qui produit la paraphrase ? Ou, inversement, comment éviter le regard ogre où l’objet d’étude se fait dévorer pour devenir simple support de fantasmes, broyé par la moulinette de l’objectivité positiviste ? Si l’art a encore à voir avec des questions de représentation du monde, de construction ou de projection de soi, multiplier sa fréquentation peut vouloir dire enrichir notre expérience. La tâche du médiateur ne consiste-t-elle pas à défaire les habitudes de la rencontre, à donner à voir sans prédéfinir, sans délaisser l’exploration de l’œuvre, où s’entremêlent percept, affect, concept, pour retisser du sens, en convoquant le regardeur en tant que sujet dans sa complexité intime et sociale ? Ne s’agit-il pas alors de l’inciter à délier le jeu du langage par la libre association, pour affiner son expérience visuelle⁻³ ?

L’œuvre est un phénomène et une expérience que nous devons parcourir. En effet, l’artiste réfléchit au rapport qu’entretient la pratique artistique avec une réalité qu’elle construit⁻⁴. Il est donc nécessaire de pratiquer l’œuvre, de la traverser pour renouveler sa perception et

sa compréhension, pour ouvrir de nouvelles possibilités d’interprétation et accepter d’être éventuellement modifié par cette altérité. Passer et penser par l’œuvre veut dire laisser venir les sensations – une pensée d’« outre-mots » – puis les idées. Accepter que l’œuvre me regarde⁻⁵, qu’elle agisse sur moi, éveille, provoque. Accepter de ne pas toujours contrôler son action, abandonner une sorte de méfiance. Passer par l’œuvre peut vouloir dire contempler, musarder, observer son espace, sa structure, prendre le temps de plonger dans sa profondeur sémantique et son opacité. La première chose à éviter, c’est la clôture, c’est-à-dire des modalités de la rencontre trop figées, pour permettre la pluri-dimensionnalité de l’expérience : la manifestation des différents sens et aptitudes humains déclenchant curiosité, étonnement, errance, plaisir, interprétation, critique, analyse cognitive⁻⁶. L’attention flottante, l’intersubjectivité⁻⁷, l’écoute sont fondamentales : « écouter c’est être tendu vers un sens possible⁻⁸ ». Il est alors possible d’avoir recours aux mots, en les dégageant de leur gangue de rationalité, en ébranlant leur prétention référentielle et en les laissant s’enfiler indépendamment de la contrainte d’un sens pré-su pour provoquer liaisons, déliaison, donc l’inattendu. Il est impératif de souligner les caractéristiques de l’acte interprétatif. L’art n’est un processus historique concret que moyennant l’expérience de ceux qui jouissent, jugent des œuvres, les reconnaissent, les choisissent et les oublient. La réception est une appropriation active des œuvres qui en modifie la valeur et le sens. Au moment où une œuvre paraît, elle fait appel à un jeu de signaux de références implicites. Elle évoque pour le regardeur des règles avec lesquelles les œuvres antérieures l’ont familiarisé : elle s’inscrit dans des chaînes d’interprétations⁻⁹ et s’adresse à son intelligence créative. La recherche des sources d’une œuvre part toujours de l’instance de présent du regardeur. L’acte d’interprétation n’est pas neutre comme un point d’observation indifféremment situé ici où là dans la zone qui sépare le passé de l’avenir, mais comme un moment spécifique : instant vécu chargé de toutes les tensions et de toutes les contradictions qui travaillent une conjoncture⁻¹⁰. L’histoire s’écrit à l’envers et est une vision discontinue de

la connaissance définie par une multiplicité de points de vue qui ne sont pas totalisables. Cette conception invite à montrer la complexité des liens historiques, à stimuler une variété de recoupements, à ne pas établir trop vite de catégories. Tout ce travail permet de se demander : comment puis-je m’inscrire ici maintenant dans le temps et dans l’espace qui sont les miens ? Ainsi, si l’art est un domaine de recherche avec sa propre histoire, ses préoccupations – ce qui n’implique pas une rencontre immédiate –, il est fondamental de ne pas l’enfermer dans une sphère d’activité autonome et de le relier aux autres activités humaines. De même que l’art sort de ses frontières pour sans cesse emprunter, les pensées du regardeur sont composées de ce qu’il a vu, lu, entendu, imaginé. L’interprétation de l’œuvre touche donc à l’histoire individuelle et collective de la constitution des savoirs et de la culture. Or la culture est une nébuleuse en perpétuel mouvement marquée par des échanges et des conflits. Les œuvres, liées à différents modes d’organisation sociale, parlent, entre autres, de l’histoire des rapports d’échange, de pouvoir ou de travail que les individus entretiennent. Leur interprétation fait appel à une réalité vécue constituée d’une diversité de situations concrètes. Et le champ de l’art est lui-même un lieu de débats et de conflits symboliques et sociaux⁻¹¹. Si l’art est souvent défini comme un bien commun indiscutable et partagé, suscitant une communion sociale dépassant les conflits d’intérêts et les dominations symboliques, cette conception est véhiculée par une doxa composée d’une vulgate de l’ensemble des propositions kantiennes dont on oublie qu’il est historiquement situé, pour lui accorder une valeur absolue⁻¹². Seuls seront dits « d’art » les objets qui permettent une distanciation nécessaire à l’exercice d’une contemplation désintéressée, à l’appréciation purement esthétique, au plaisir lié au regard. Cette conception rend difficile l’interprétation des œuvres d’art contemporain. Croiser les approches et les références, convoquer l’expérience visuelle quotidienne du regardeur permettent d’éviter un travail de décontextualisation qui isole les faits sociaux de leur contingence. La rencontre avec les œuvres, le dialogue performatif favorisent une manière d’être ensemble,

le développement d'une conversation, où un texte se cherche et passe de « main en main » pour donner sens. Une pensée n'existe qu'en acte, temporairement, dans le jeu et le mouvement de la différence. L'interprétation favorise alors un incessant mouvement qui n'est pas un point de vue général, ni une appréciation singulière, mais un maillage serré de cheminements critiques. Cette construction progressive par interactions de sens n'est jamais parfaitement achevée. Par le débat d'idées, on observera des allers-retours du visuel au conceptuel, du proche au lointain, de la situation à l'héritage intellectuel, du descriptif au problématique, de ce que l'on voit à ce que l'on questionne. La discussion permet d'accommoder les désaccords, les excentricités, les informations, les théories, elle rend visibles les mondes vécus en reconnaissant les paradoxes des individus. Les appartenances, sociales ou culturelles, ne sont pas à prendre comme des entraves à un monde commun. La communication n'est intéressante que parce qu'elle sait maintenir, sans sortir du champ des tensions, un déséquilibre qui permet à la fois la protection de l'identité et sa mise en discussion, et induit un sujet qui se réfléchit.

Ainsi le médiateur est conduit à décrire et à interpréter ce qui se développe dans la situation qu'il crée. L'intérêt de ses propositions tient vraisemblablement au fait qu'elles ne remplacent pas l'œuvre. Chaque proposition (visite, atelier, rencontre avec l'artiste...) a ses spécificités, ses enjeux, il est important de les connaître pour préciser ses objectifs et son contenu, et énoncer les stratégies d'écoute et d'intervention. Ne pas systématiser les approches (privilégier un engagement du regardeur sur le long terme) permet d'exercer ce qui fait la richesse de la médiation : elle est un champ d'inventions. Les incitations ouvertes qui génèrent une parole libre sont fondées sur le partage d'une confiance. Elles impliquent une forme de retrait du médiateur. Jacques Rancière⁻¹³ écrit que Joseph Jacotot, professeur au XIX^e siècle à l'université de Louvain, fit apprendre le français à ses étudiants par la lecture des *Aventures de Télémaque* de Fénelon : « Le secret du maître est de savoir reconnaître la distance entre la matière enseignée et le sujet à instruire, la distance aussi entre apprendre et comprendre.

C'est l'explicateur qui a besoin de l'incapable et non l'inverse. Expliquer quelque chose à quelqu'un, c'est d'abord lui démontrer qu'il ne peut pas le comprendre par lui-même. Jacotot pensait que tout raisonnement doit partir des faits et céder devant eux : le fait était que ses étudiants s'étaient appris à parler et à écrire en français sans le recours de ses explications. Il les avait laissés seuls avec le texte. Ils sont allés à la devinette et la question se posait alors : est-ce qu'il ne fallait pas renverser l'ordre admis des valeurs intellectuelles ? On appellera émancipation la différence connue et maintenue des deux rapports, l'acte d'une intelligence qui n'obéit qu'à elle-même, alors même que la volonté obéit à une autre volonté. On peut enseigner ce qu'on ignore si l'on émancipe l'élève, c'est-à-dire si on le contraint à user de sa propre intelligence. Pour émanciper un ignorant, il faut être soi-même émancipé, c'est-à-dire conscient du véritable pouvoir de l'esprit humain [...]. Le secret des bons maîtres est par leurs questions, de guider discrètement l'intelligence de l'élève pour la faire travailler, sans l'abandonner à elle-même. Il ne vérifiera pas ce qu'a trouvé l'élève, il vérifiera qu'il a cherché. »

Finalement la compétence du médiateur, au-delà de sa connaissance de l'art, est de créer des conditions pour rendre subtile la relation à l'œuvre, pour stimuler des liens, d'accueillir en laissant la rencontre se faire et d'accompagner l'expérience et sa verbalisation, par des questions, quelques apports afin de dresser un contexte, tout en laissant aux publics le soin de tisser les fils. Cette déprise du médiateur, sans conduire à une « dérive » spontanéiste, passe par la mise à disposition d'informations de différentes natures. La médiation repose sur une pratique variée, qui exige des choix précis, une invention de ses propres modalités « d'entraînement », un affinage de la manière de se construire dans sa relation à l'autre, au savoir, à l'œuvre, une réflexion sur son empreinte, sa formation initiale. Exigence et rigueur dans sa propre action permettent d'explorer des questions complexes comme : qu'en est-il de la relation entre l'œuvre et celui qui la regarde quand elle s'aventure hors des repères théoriques ? qu'en est-il de la valeur dynamique

de la pensée motrice de l'œuvre ? qu'en est-il de la valeur somatique qui perturbe l'ordre sémiotique ? comment être poreux à ce que peut une couleur, une matière, un geste et leurs relations ? C'est à chaque entremetteur de définir ses croyances et ses outils, l'intérêt de la rencontre avec l'œuvre dépendra de l'ambition fixée, de ce qu'on y met et de ce que l'on attend de l'art.

Emmanuelle Chérel est historienne de l'art, critique d'art, chercheur. Elle enseigne à l'école régionale des beaux-arts (théories et histoire des arts) et à l'école d'architecture à Nantes. Elle a été notamment assistante de direction et chargée du service culturel au Parc Saint-Léger, centre d'art contemporain, Pougues-les-Eaux (1998-2001), membre du bureau de l'association Un moment voulu à sa création en 2000 et chargée de mission pour l'éducation artistique auprès du conseil général des Côtes-d'Armor et de la Drac Bretagne (1995-1998).

1 – La question est de se demander comment circule le savoir et surtout de quel savoir il s'agit. 2 – J'adhère à l'idée que l'art est une production culturelle, dont la fonction dépend d'un contexte, il y a donc une historicité de l'expérience esthétique. 3 – Il est difficile de penser que chacun des arts répond à une région des sens. Si les arts plastiques sont caractérisés par l'isolement et l'intensification d'un régime sensible, il reste encore à définir les caractéristiques de cette expérience visuelle. 4 – Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003. 5 – Voir S. Danet, coffret DVD, 2005. 6 – Martin Seel, *L'Art de diviser : le concept de rationalité esthétique*, Paris, A. Colin, 1993. 7 – Christoph Menke, *La Souveraineté de l'art : l'expérience esthétique après Adorno et Derrida*, Paris, A. Colin, 1993. 8 – Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2000, pp. 19-20. 9 – Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 43. 10 – Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Paris, Édition du Cerf, 1989. Toute interprétation provoque le « télescope » du passé et du présent pour en faire une lecture politique. 11 – Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1997. 12 – Sur les attentes contradictoires des publics, voir Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 1996. 13 – Jacques Rancière, *Le Maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.

What Do You Believe, Your Eyes or My Words ?

Élisabeth Wetterwald

Ugo Rondinone, artiste, et commissaire de l'exposition *The Third Mind* au palais de Tokyo : « L'exposition elle-même est l'explication, le langage, l'image, l'espace et le silence, et sa forme première est la métaphore. De par la dimension implicite, inhérente à la métaphore, la signification métaphorique l'emportera toujours sur les tentatives discursives d'atteindre le véritable sens. La métaphore parle tout simplement plus pleinement et avec davantage de nécessité et de profondeur émotionnelles que la dialectique et la logique, qui expliquent un concept par un autre. Comme dans les rêves, la métaphore invite à la condensation, à l'association libre et à la résonance collective [...]. La tâche de *The Third Mind* est de nous permettre de sortir des sphères de la conscience humaine, de ses voix contrefaites et empruntées, vers un espace qui puisse abriter la nuit – où, dans un éventail de solitudes, chaque voix puisse se faire l'écho de la nôtre [...]. Les images et les mots trouvent ou ne trouvent pas leurs véritables résonances; la confusion des analogies et des contraires trouve ou ne trouve pas l'harmonie.⁻¹ »

En tant que critique d'art, je me rends compte aujourd'hui, alors qu'on vient de me proposer d'écrire un texte autour de la question du rapport entre l'œuvre et le spectateur, que je ne me suis jamais vraiment intéressée à ce qui semble aujourd'hui être considéré par certains comme une véritable science : la médiation culturelle. Je n'ai par ailleurs jamais envisagé mon activité de critique comme un travail de « médiation » : j'ai toujours écrit pour des revues spécialisées en art contemporain, ou bien dans des catalogues d'artistes destinés à des lecteurs déjà fortement

sensibilisés à l'art contemporain. Donc ne se sont jamais vraiment posées à moi les questions de transmission, d'explication en tant que telles (ou bien rarement), encore moins de résolution de conflit, comme le suppose maladroitement le terme de médiation.

Puisqu'on m'a encouragée ici à évoquer mon expérience personnelle, j'éviterai toute généralisation sur la critique. J'oserai donc dire que j'appréhende mon activité de critique avant tout comme une pratique d'écriture. J'ai commencé à m'intéresser à l'art parce qu'on m'a demandé d'écrire sur l'art. Et je ne suis pas certaine que l'art m'intéresserait si ce n'était pour écrire « dessus », ou « à côté », enfin « en rapport » (plus ou moins direct) avec celui-ci. Autant dire, donc, que dans la majorité des cas j'évite d'écrire sur une exposition ou sur le travail d'un artiste pour « expliquer » ou « transmettre » un message. En fait, ça ne m'intéresse pas. J'essaie dans un premier temps d'appréhender l'exposition en profondeur, ainsi que les intentions des commissaires; j'essaie de comprendre ce que veut dire un artiste, quand il a envie de me dire quelque chose. Dans un second temps, j'écris, et je n'hésite pas (plus) à entrer en scène en quelque sorte. J'interprète, j'extrapole, je fantasme, je relie ce que j'ai vu ou entendu à des éléments exogènes de toute nature, choisis en toute subjectivité, et en fonction d'intérêts variés.

Un artiste, Mathieu Mercier en l'occurrence, m'a parlé il y a quelque temps d'une sorte de frustration qu'il ressentait face à un certain nombre de textes critiques : le manque d'implication personnelle des auteurs, ou encore le manque de délire (sortir des sillons), de dérives, d'ailleurs – jusqu'à rêver de textes écrits en relation avec son travail



sans que son travail ne soit mentionné. Eh bien, moi aussi ça me fait rêver, bien que je ne voie pas encore ce que pourrait donner en pratique un tel désir. Mais disons que c'est pour l'heure une sorte d'horizon fantasmatique que je garde en tête. Tout cela pour dire que je pense n'être d'aucune aide s'il s'agit d'apporter quelque réponse que ce soit aux problèmes que se posent les spécialistes de la médiation culturelle. Mais : cela ne m'empêche pas de réfléchir à la question, et d'en poser à mon tour. Qu'est-ce qu'un « médiateur » peut par exemple entreprendre face à une exposition telle que *The Third Mind*, si ce n'est transmettre l'impossibilité d'explication formulée et revendiquée par son commissaire ? Est-il possible de

transmettre le « désapprendre » ? Est-il possible d'encourager le spectateur⁻² à s'exposer aux dangers de l'inconnu, du non-pensé ? Comment faire comprendre à des spectateurs non spécialistes qui viennent suivre une visite guidée – justement pour avoir des explications, parce qu'ils ont sans doute jugé qu'ils en avaient besoin – que toute explication est vaine ? Peut-on parvenir à faire comprendre à ces spectateurs (curieux, en attente) qu'il leur faut parvenir à s'ouvrir ou à s'abandonner, de sorte que métaphores, analogies, associations libres, liens implicites ou encore rêveries soient privilégiés, avant toute tentative de raisonnement ? Pas simple...

Philippe Parreno, *Speech Bubbles (black)*, 2007, ballons noirs en Mylar et hélium, vue de l'exposition de Philippe Parreno *What Do You Believe, My Eyes or Your Words?*, Haunch of Venison, Londres, 2007. Courtesy l'artiste et Air de Paris, Paris

Une forme de réponse de Mark Alizart, directeur de l'action culturelle au palais de Tokyo : « On ne saurait expliquer une exposition qui s'y refuse, pour reprendre les mots d'Ugo Rondinone, même si tout nous y oblige, pour reprendre ceux de Samuel Beckett – tant le désir de comprendre que le devoir de transmettre. Mais on peut essayer de se tenir fermement à l'intérieur de son absence d'explication. On peut faire un effort pour habiter sa sidération [...]. La programmation culturelle qui accompagne *The Third Mind* ainsi que les documents et les activités pédagogiques offerts au public, proposent, à son exemple, un voyage au pays du grand flip, de *cut-ups* en *bad trips*, de psychédélimisme en paranoïa, de visions en cauchemars, de corps astral en “conspiration internationale du mensonge” (Burroughs), bref, des utopiques années 1960 aux sombres années 2000⁻³. » Dans ce cas, médiation = accompagnement = programmation parallèle à l'exposition, de sorte que celle-ci soit placée dans un contexte (historique, sociologique, culturel, artistique...) ; en l'occurrence, il s'agirait d'appréhender l'exposition entière comme un trip, parfois *good*, parfois *bad*. Ne pas « médiatiser », donc, ne pas envisager l'œuvre et le spectateur comme étant d'emblée en conflit, comme appartenant d'emblée à des mondes différents ; faire en sorte que l'exposition, son commissaire, les œuvres et les artistes ne soient pas en position de domination par rapport au spectateur (que ce soit par leurs « discours » ou par leurs silences – eux-mêmes discours, par ailleurs).

Globalement, à partir des années 1950, par périodes, on tenta de diverses manières d'encourager le spectateur à participer à l'œuvre. Happenings, Grav, art cinétique, minimalisme, esthétique relationnelle – pour ne citer que quelques-uns de ces « mouvements » – ont tenté, de très diverses manières, de désacraliser l'œuvre, de la rendre accessible, voire tactile, ou encore « expérimentable » afin que disparaisse enfin l'aura qui l'avait entourée pendant des siècles – cette distance nimbée de mystère qui séparait très autoritairement l'œuvre de ce qu'elle n'était pas, l'art du monde, l'artiste du spectateur. S'il fallait trouver un mot qui puisse réunir ces formes d'art

(qui se voulaient) « anti-auratiques », on pourrait évoquer tout simplement la communication. Ce n'est évidemment pas un hasard si ces formes d'art ont commencé à apparaître dans les années 1950. Celles-ci furent marquées par l'essor des médias de masse, par le développement de la publicité et du marketing, par le début du déclin des formes d'autorité traditionnelles ; de fait, elles ont donné naissance à une véritable idéologie de la communication. Aujourd'hui, on est arrivé à un point où le silence passe pour une agression ou un ennui, où le fait de se déconnecter des réseaux est considéré comme une disparition (quand les gens s'en rendent compte), où l'absence de médiatisation mène toute entreprise (créatrice ou non) à l'échec, où même le fait de dire que les marges n'existent plus est devenu un stéréotype. Bref, il faut être là et communiquer, au bon endroit, au bon moment, avec les bonnes personnes, sous peine de disparaître (mort symbolique). Bla-bla-bla sinon couic. Dans ces circonstances, je dirai (sans méchanceté aucune à leur égard) qu'il n'est parfois pas désagréable d'imaginer des médiateurs culturels dans la panade, et d'imaginer des spectateurs quelque peu égarés dans une exposition hantée. Encore un stéréotype, d'ailleurs : le spectateur « comprend-il » il réellement mieux *Mort de Sardanapale* ou *Le Déjeuner sur l'herbe* que n'importe quelle œuvre d'art contemporain ? L'art contemporain n'est-il pas réputé difficile ou hermétique justement parce qu'il est médiatisé ainsi – par des questionnaires qui de toute façon ne comprennent pas (et donc rejettent) le contemporain dans sa globalité⁻⁴ ? L'exemple de *The Third Mind* montre que la « médiation » porte bien mal son nom, et que les personnes chargées d'aider d'autres personnes à appréhender l'exposition, de manière à peu près sereine, ne sont pas forcément des perroquets qui se contenteraient de répéter les propos (ou l'absence de propos) des artistes et des commissaires. L'équipe de « médiation » a ici la possibilité de s'émanciper, d'inventer, de créer elle-même des connections, des interprétations, des « souffles » qui, à défaut d'expliquer l'exposition, pourront lui donner une sorte de cadre, un contexte, une ambiance, ou encore une musique. Dans ce cas, « médiation » = invention = création, et non plus « canal », voie de communication.

Dans un texte publié début 2007⁻⁵, j'évoquais le fait que beaucoup d'artistes – dont un certain nombre comptaient parmi les hérauts de l'esthétique relationnelle mise en avant dans les années 1990 – créent aujourd'hui des œuvres qui produisent des arrêts, des ruptures, des blancs : à rebours du lien, de la convivialité, de la relation, de l'interaction. Évacuation du discours, indétermination, irrésolution, silence. Quelque temps plus tard, j'ai vu à Londres une exposition étonnante de Philippe Parreno : *What Do You Believe, Your Eyes or My Words?*⁻⁶. Philippe Parreno, dont on connaît les nombreuses œuvres qui gravitent autour de la communication, de l'échange, de la collaboration, du discours et du langage, a réalisé pour cette exposition une sorte d'antithèse absolue à tout ce qui précède. Les fameux *Speech Bubbles* (1997), phylactères de bande dessinée en Mylar gonflés à l'hélium qui flottaient au plafond et qui étaient censés absorber les pensées des spectateurs (Nicolas Bourriaud avait même parlé d'« outils de manifestation⁻⁷ »), étaient ici noirs, et formaient une énorme masse menaçante au-dessus du spectateur. Les outils de communication, blancs, doux, pacifiques en somme, étaient devenus une sorte d'amas de corbeaux inquiétants – pas du tout sympathiques. Ailleurs, plusieurs dessins étaient accrochés sur les murs, représentant des portraits. Les personnages semblaient gelés au cours d'une conversation, la bouche plus ou moins ouverte, le visage plus ou moins déformé. Chaque dessin était remplacé chaque jour par le « suivant » (selon le procédé classique du dessin animé), de sorte que, quel que soit le moment où on entrait dans la galerie, on pouvait contempler ces personnages interdits de parole pour cause de défilement trop lent d'images. Parole mimée, langage impossible, expressions crispées ; silence implacable. Enfin, l'artiste montrait *Speaking To the Penguins*, une photographie infrarouge prise lors d'une conférence qu'il donna quelques mois plus tôt à une foule de pingouins en Patagonie, à la tombée de la nuit. Aucun mot, donc, dans cette exposition, mais des images, comme des métaphores d'une communication improbable. Évocation de la censure, de l'éclipse du sens, de la parole ou de l'échange impossible ? Bien que cette exposition fût, dans son silence,

finalment assez bavarde (pas très difficile à interpréter), et bien que les œuvres communiquassent assez aisément leur désir de ne pas communiquer, on y faisait l'expérience de la distance, d'une atmosphère mystérieuse, d'un monde en panne, ou encore d'un vide soudain. L'exposition agissait comme un trou spatial et temporel ; elle était hors monde. Retour d'aura ? Pas vraiment puisque toute autorité était mise en suspens. Défamiliarisation en tout cas, assurément. Et le spectateur dans tout ça ? Il errait, tranquillement seul.

Élisabeth Wetterwald est critique d'art, commissaire d'expositions, et enseigne l'histoire de l'art à l'école supérieure d'art de Clermont-Ferrand. Elle prépare actuellement *XS Paris*, Fondation d'entreprise Ricard, décembre 2007, ainsi qu'*Été 007*, à paraître aux Presses du réel en 2008.

¹ – *The Third Mind*, palais de Tokyo, du 2 septembre 2007 au 3 janvier 2008. Extrait consultable sur le site Internet : www.palaisdetokyo.com. ² – « Spectateur » et non « public » ; spécialistes de la médiation, pardonnez-moi, mais de même qu'il faudrait réfléchir à un autre terme que *médiation*, ne pensez-vous pas que le terme *public* est un peu trop polysémique ? Et donc mal approprié aux personnes avec lesquelles vous travaillez dans des expositions d'art face à des œuvres ? ³ – Voir le site Internet du palais de Tokyo, *op. cit.* ⁴ – Voir par exemple l'effet dévastateur des inénarrables chroniques du Dr Cena dans un magazine télé lu majoritairement par des gens travaillant dans l'éducation et dans des organismes culturels. Si vous voulez rire, et puisqu'il est ici question de communication, je vous suggère de boire quelques verres entre amis et de jeter un œil sur sa critique de la biennale de Lyon 2007. ⁵ – « Pretty vacant », *in 20/27*, n°1, 2007. ⁶ – Haunch of Venison, Londres, du 5 avril au 12 mai 2007. ⁷ – Voir « Table des matières », *in* catalogue *Philippe Parreno, Alien Affection*, Paris et Dijon, Paris Musées et Les Presses du réel, 2002.

