HAL
archives-ouvertes.fr

Les comportements du spectateur comme enjeux de l'art contemporain

Marion Viollet

▶ **To cite this version:**

Marion Viollet. Les comportements du spectateur comme enjeux de l'art contemporain. Art and art history. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011. French. <NNT : 2011TOU20051>. <tel-00656759>

HAL Id: tel-00656759

https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00656759

Submitted on 5 Jan 2012

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

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

Université de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :
Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Discipline ou spécialité :

Arts Plastiques

Présentée et soutenue par :
Marion VIOLLET

le : lundi 26 septembre 2011

Titre :

Les comportements du spectateur comme enjeux de l'art contemporain

---

Ecole doctorale :
Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication (ALLPH@)

Unité de recherche :
LLA-CREATIS

Directeur(s) de Thèse :

Dominique CLÉVENOT, Christine BUIGNET

Rapporteurs :

Bruno PÉQUIGNOT, Christophe VIART

Autre(s) membre(s) du jury

Florent GAUDEZ

RESUME

En relation avec la pratique artistique de l'auteur, cette recherche se développe autour de la question des comportements du spectateur de l'art contemporain dans l'espace de l'œuvre, en France.
L'art intègre depuis les années 1960 le spectateur, appelant sa participation ou le tenant volontairement à distance. Les œuvres ne nécessitent plus une attitude contemplative, espèrent le visiteur actif voire acteur du déroulement de la création. Mais l'observation de ses comportements révèle également un rapport inédit à l'espace de l'art : certains publics y voient une continuité de la rue, et leur réception s'en ressent. L'étude de cette nouvelle figure du spectateur mène à interroger les outils que lui proposent les structures, afin que sa rencontre avec l'œuvre ne soit pas vaine : la médiation est développée, accompagnement nécessaire mais potentiel obstacle à une interprétation personnelle. Elle est aussi une vitrine de la démocratisation culturelle ; comme d'autres missions des lieux d'art, elle a pour fonction d'attirer et de fidéliser des publics peu sensibles à l'art actuel. Les espaces de consommation, de repos peuvent les inciter à dépasser le seuil des lieux d'exposition, qui doivent s'adapter aux diverses attentes – souvent contradictoires – des artistes et du public, et aux exigences politiques.
L'auteur donne forme plastique à ces préoccupations dans une installation traduisant, par une pratique du bricolage qui lui est propre, l'enfouissement de l'œuvre sous les discours de médiation et les diverses préoccupations concernant l'accueil des spectateurs. Que devient l'œuvre lorsque le contexte de l'art occupe plus de place dans les discours que l'art lui-même ?

Mots clefs :
art contemporain, œuvre, réception, spectateur, public, participation, interactivité, médiation, scandale, musée, centre d'art, white cube, bricolage, installation, photomontage

---

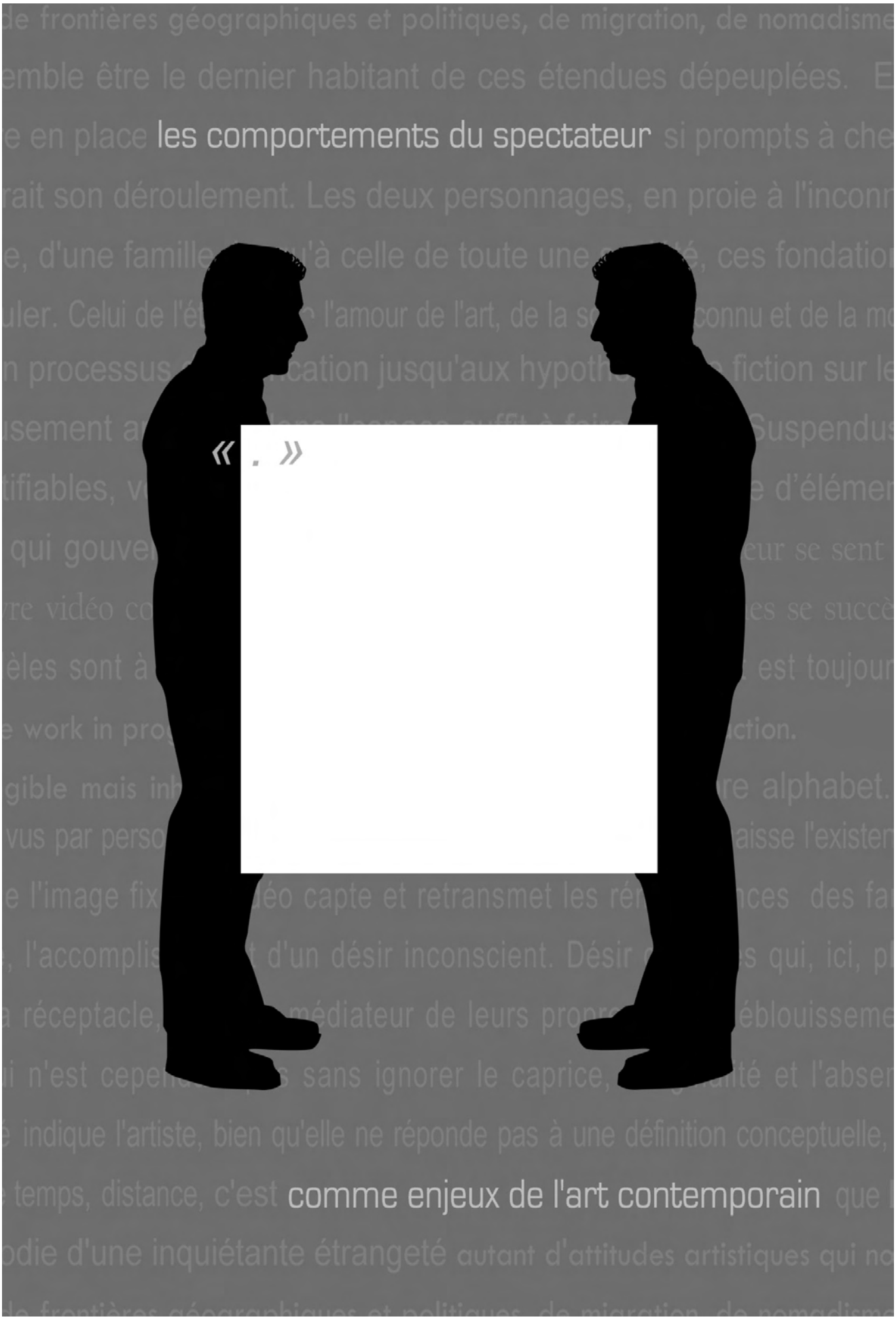
Title : The visitor's behaviours as an issue of contemporary art

In conjunction with the creator's artistic practice, this research develops the issue of the contemporary art spectator's behaviors in art spaces in France.
Art has integrated the visitor since the 1960's, calling upon his participation or voluntarily keeping him at a distance. The works do not require a contemplative attitude anymore, but would rather the visitor be active or even an actor in the creation process. But observing these behaviors equally reveals a new relationship with art spaces: certain publics consider them a continuation of the street, which plays out in their reception of the artwork. The study of this new type of spectator brings about an inquiry of the tools with which organizations provide him so that his encounter with the artwork is not in vain: mediation is developed, a necessary guide, but also a potential obstacle to a personal interpretation. It is also a showcase of cultural democratization. Like other arts centers' missions, mediation is meant to attract and develop the public's loyalty, especially for those who are not aware of contemporary art.
Consumption and leisure spaces can incite them to enter the exhibition space, which must be adapted to political requirements and to the often contradictory expectations of the artists and of the public.
The creator gives his interests a visual form in an installation, using his own methods and thus translating the artwork's meaning, hidden beneath mediation, and the different concerns around the public's reception. What does the work of art become once the context takes center stage in the discussion on art itself ?

Key words :
contemporary art, artwork, reception, spectator, public, participation, interactivity, mediation, scandal, museum, arts center, white cube, do-it-yourself, installation, photomontage

traduction Anna Ciriani

Doctorat de l'université de Toulouse délivré par l'université Toulouse II-Le Mirail



conception Enzo k

Introduction p. 13

Pratique : premières approches p. 21

PREMIERE PARTIE- Quand l'individu-spectateur devient motif p. 33

1- Paradoxes de l'individu p. 37

A- L'individu malgré la foule p. 39

B- Des silhouettes, ni plus ni moins p. 49

C- Première approche du public et du spectateur p. 64

2 – Esquisser les démarches minimums : l'œuvre estompée, le public surexposé p. 71

A- Un nouvel intérêt pour le spectateur p. 72

B- La relation comme création : fonctions d'un spectateur de premier plan p. 88

3 - Mise en scène et direction du spectateur : une participation compliquée, des objectifs flous p. 116

A- Les démarches Minimums *: rythmes et contre-rythmes de la visite* p. 117

B- Corps-décor, corps d'accord p. 132

C- « . » ou la mise en scène d'une nouvelle figure du spectateur : l'individu-spectateur p. 141

DEUXIEME PARTIE- Entre l'œuvre et le public, quelques mots sur l'art pour l'individu-spectateur p. 153

1- Des maux de l'art et de leur apaisement p. 157

A- « . » et la distance respectueuse du spectateur p. 157

B- La place de l'individu dans les scandales et censures de l'art contemporain p. 168

C- Développement d'intermédiaires p. 185

2- Le poids des mots et de la plume p. 200

A- Des mots pour le dire. Mais … quelles oreilles pour les entendre ? p. 201

B- « . » ou l'art de la formulation p. 215

C- L'intermédiaire écrit : est-ce une médiation ? p. 228

3- Une médiation à la carte pour l'individu-spectateur p. 236

A- Une médiation libre et délébile p. 237

B- Un échange personnalisé p. 246

C- La médiation : un remède contre les problèmes de réception ? p. 253

TROISIEME PARTIE- Théâtres de l'art, théâtres des publics : les lieux de l'art en construction permanente p. 265

1- Un espace pour les publics, pour le public p. 269

A- Du temple à l'espace du public : remises en question du musée d'art contemporain p. 270

B- Plus proches du spectateur : émergence des centres d'art contemporain p. 286

C- « White Walls » : espace matériel, espace matériau p. 292

2- Les lieux d'art contemporain : des espaces culturels ? p. 316

A- L'art contemporain sous le joug de la culture p. 316

B- S'ouvrir aux publics : de nouvelles missions, de nouvelles approches p. 326

C- La médiation culturelle dans les lieux d'art contemporain : un enjeu politique et social p. 345

3- Etats intermédiaires du lieu p. 360

A- Bricolage et autres trucs p. 361

B- Une certaine approche du spectateur p. 371

C- Construire-agencer p. 379

Conclusion p. 393

Bibliographie p. 399

Table des illustrations p. 413

Table des matières p. 419

> « *la complexité nous enjoint de bricoler pas seulement dans les disciplines mais aussi entre les disciplines. A trop réifier les points de vue disciplinaires on en vient à oublier que le monde n'est pas disciplinaire mais global, systémique et complexe. Qu'il faille bricoler longtemps pour en produire une intelligibilité minimale cela ne fait, à mes yeux, aucun doute mais n'est-ce pas, aujourd'hui, une "ardente nécessité" ?* [1] »
> Pascal Roggero (professeur de sociologie, à l'Université de Toulouse 1)

Nous sommes tous spectateurs, quel que soit le spectacle qui nous anime. Et c'est en tant que spectatrice, tout autant qu'en tant que chercheur ou plasticienne, que je rédigerai les lignes à venir.
Les prémisses de la recherche apparaissent en filigrane au travers des préoccupations qui jalonnent, depuis plusieurs années, mon parcours universitaire. L'individu dans l'espace public, puis dans l'espace médiatique, revendiquant son individualité tout en ne parvenant pas à se distinguer parmi la masse de ses semblables, devient rapidement le sujet d'interrogation de mon travail artistique. Il habite alors mes animations, photomontages ou espaces miniaturisés sous la forme d'une silhouette détourée, répétée, manipulée, décontextualisée, mêlée à d'autres personnages. La question de la perte d'individualité se pose bien sûr : comment les médias de masse s'adressent-ils à cet anonyme, cherchant à l'atteindre personnellement en dépit d'un discours uniforme ? Comment la figure de l'individu occupe-t-elle progressivement le devant de la scène, à travers l'exposition de son intimité, la mise en valeur de la vie ordinaire, la diffusion de son opinion ?
Comment de leur côté, les artistes contemporains se saisissent-ils de ce phénomène, mettent-ils en scène dans leur œuvre le spectateur en tant qu'individu ?
Le croisement entre ces deux axes de recherche a mené au développement de la thèse.

Depuis septembre 2007, le spectateur de l'art contemporain est donc mon spectacle privilégié : je suis devenue spectatrice des spectateurs, de leurs comportements. Comment agissent-ils aujourd'hui dans les lieux d'exposition ? Les réflexions concernant l'individu, soulevées dans mes recherches passées, se vérifient-elles également dans l'espace des œuvres actuelles ?
Ces questions à peine formulées, j'entreprends de constituer une réserve d'images qui nourrira les objectifs de ma pratique plastique : afin de filmer des spectateurs se déplaçant dans les lieux d'art contemporain puis d'observer leurs agissements, je prends donc part au festival du Printemps de Septembre à Toulouse. Cette manifestation ouvre chaque année les portes des lieux d'art de la ville afin de permettre à chacun un accès gratuit et accompagné à l'art contemporain ; elle répond en cela à certaines attentes de la démocratisation culturelle, ainsi nommée par André Malraux dès 1959.
L'accès au public que m'autorise cette expérience nouvelle de médiation facilite également l'enregistrement de courtes vidéos : en groupe, isolés, les spectateurs s'attardent devant les œuvres, les cartels. Bras croisés derrière le dos, la fiche de salle roulée entre leurs mains jointes ; le pas est lent, mesuré, rapide, nonchalant, pressé, occasionnellement ralenti par un appel téléphonique ou une rapide prise de vue photographique. Ils ne parlent pas, ou si peu, ou un peu fort. Un banc : ils s'y attardent, perdus dans leur observation, captivés

[1] Pascal Roggero « Bricolage, complexité et sciences sociales : quelques prolégomènes », compte-rendu du colloque « *Génie(s) de la bricole et du Bricolage. Regards transdisciplinaires* », 2008, organisé par l'ESCHIL, Equipe des SCiences Humaines de l'Insa de Lyon

par leur lecture ou leur conversation.
Comme l'illustrent certaines séquences, le spectateur exprime parfois son individualité, impose sa présence dans un espace où l'œuvre est invitée à se déployer dans toute sa force. De quelle manière le lieu d'exposition accueille-t-il ce nouveau personnage auquel l'histoire ne l'a pas habitué ? Soumis aux contraintes de la "culture pour chacun", il conjugue sa fonction d'exposition aux exigences d'élargissement, d'accueil et de fidélisation d'individus devenus spectateurs. Comment l'œuvre contemporaine trouve-t-elle sa place dans cette conjugaison pleine de paradoxes ?
Ces préoccupations nous mènent à la problématique de la thèse : dans quelle mesure les comportements du spectateur ne sont-ils pas devenus des enjeux majeurs de l'art contemporain ? Condition d'existence de lieux d'exposition incités à l'inviter et à le fidéliser, le visiteur est également important pour les plasticiens, au point de devenir sujet et/ou acteur de leur production.

Au cours de cette thèse en arts plastiques, des œuvres, essentiellement produites au XX^{ème} siècle et plus particulièrement à partir des années 1960, seront analysées, interrogées. Nous ferons appel à l'histoire de l'art afin de contextualiser les préoccupations artistiques des plasticiens contemporains cités en exemple. Les études concernant la réception des œuvres d'art, leur médiation, retiendront également notre intérêt. Nous nous attarderons enfin sur les missions actuelles des lieux d'art, et leur évolution face aux attentes politiques croissantes de démocratisation culturelle.
Mais comme le laissent deviner ces premières lignes, la dimension sociologique occupera une place particulièrement importante dans la recherche tout autant que dans les réalisations plastiques ; il est important de clarifier la position qu'elle occupera dans la thèse.
Des artistes tels que Hans Haacke ou Fred Forest [2], accordent dans leur œuvre une place importante à la sociologie. Cet intérêt ne fait bien sûr pas d'eux des scientifiques, car ils s'emparent des outils des sociologues sans nécessairement se soumettre aux règles régissant les études. Selon Daniel Vander Gucht, docteur en sciences sociales, ils traduisent en langage plastique les questions, observations, critiques que les sociologues développent dans le domaine du concept [3] : « [les œuvres] donnent à voir et à penser mais ne prétendent rien prouver ; elles ne nous convainquent pas mais nous émeuvent et nous perturbent [4] » .
Toute l'ambition de cette thèse est là : non prouver, mais mettre en relief une situation, interroger ses causes, supposer ses conséquences sous une forme plastique, sans prétendre divulguer une vérité que le plasticien ne détient pas plus que ses concitoyens.
Hans Haacke explore les rapports de l'art avec le pouvoir et les affaires. Il s'empare librement des outils des sociologues, et malgré ses entorses aux procédures, obtient des résultats très proches de ceux des scientifiques, qui peuvent être soumis à leurs analyses [5]. Quant aux scandales que ses œuvres peuvent occasionnellement soulever, ils ont pour intérêt d'attirer les regards et ainsi de les rendre plus visibles que bien des articles scientifiques ; tel est l'un des intérêts de cette utilisation de la sociologie dans l'art.

---

2 Il fonde en 1974 le Collectif d'Art Sociologique en partenariat avec un sociologue et un psychologue, Hervé Fischer et Jean-Paul Thévenot

3 Daniel Vander Gucht, cours de sociologie de l'art, année académique 2008-09, Faculté des sciences sociales, politiques et économiques, Faculté de Philosophie et Lettres, Université libre de Bruxelles, p. 44, http://www.vdg.lettrevolee.com/pdfsite/cours%20socio%20art.pdf, 02-2011

4 *Idem*, p. 59

5 Howard Saul Becker, John Walton, *L'imagination Sociologique de Hans Haacke*, 2010, Bruxelles, Ed. La Lettre Volée, p. 16

Daniel Vander Gucht formule avec clairvoyance la relation des plasticiens avec la sociologie :

> « Une intuition partagée par beaucoup de sociologues de l'art est que les artistes peuvent se révéler des "sociologues en acte". Ce qui ne signifie nullement que les artistes soient des auxiliaires de la sociologie, pas plus que de la psychanalyse ou de la philosophie politique du reste. Ils n'ont à vrai dire pas besoin du secours de ces disciplines — dont ils n'ont au demeurant le plus souvent qu'une connaissance de seconde main — pour proposer un travail de critique sociale […] La philosophie de cette entreprise est, me semble-t-il, magistralement formulée par Robert Filliou qui déclarait que "l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art" [6] »

En développant une pratique artistique en relation avec une recherche universitaire, je l'ai envisagée comme libre de s'emparer des domaines enrichissant son propos, ignorant d'éventuelles frontières. D'un point de vue général, une œuvre est ouverte aux interprétations de l'artiste et des regardeurs. L'artiste est donc libre de solliciter les domaines qui lui semblent nécessaires à l'élaboration d'un concept, ou d'une construction du sens. Sans être experte dans un domaine particulier (et nous verrons que cette affirmation est également revendiquée dans les différentes propositions pratiques), les croisements opérés au long de la thèse me mèneront à formuler des hypothèses relatives aux états actuels de l'exposition et de la réception de l'art contemporain.

La réflexion se déroulera suivant trois axes successifs ; le premier s'intéresse aux particularités du spectateur de l'art contemporain, et à la place qu'il occupe dans ma pratique. La deuxième partie interroge les outils mis à sa disposition afin de l'accompagner dans sa visite. Enfin, la dernière partie explore les efforts des lieux d'art contemporain invités à élargir et à diversifier les publics, en favorisant le confort de leur visite.

D'une manière relativement chronologique, le lent et fastidieux travail de détourage de visiteurs qui m'occupe depuis les balbutiements de la recherche inspire la première partie de la thèse. Ainsi, les spectateurs qui ont traversé le champ de ma caméra au cours du festival du Printemps de Septembre vont, l'un après l'autre, être isolés de leur contexte par informatique, puis transférés sur fond blanc, et enfin diffusés par vidéo-projection sur un fond neutre. La mise en valeur des comportements classiques ou atypiques du spectateur dicte cette démarche.

Le public ; idéal ou simplement attendu, bienvenu car il est venu, et que c'est déjà bien. La technique du détourage, sollicitée depuis plusieurs années, implique de nombreux questionnements. Elle permet d'isoler un personnage de ses semblables, et donc *a priori* de l'identifier, de souligner son individualité. Pourtant, la manière dont elle est utilisée ici n'atteint pas cet objectif : les personnages, décontextualisés, redeviennent sitôt des spectateurs parmi un public anonyme. Mais que viennent-ils voir ? Lors du détourage, le décor de leurs déplacements a disparu, mais également l'objet de leur visite : l'œuvre. Que reste-il alors du visiteur, qui l'identifie comme tel, au-delà des signes plus manifestes de son individualité ?

Le public mis en scène dans ses errances et ses automatismes, est objet de recherche pour les musées et centres d'art. À la différence de ces derniers, je peux me satisfaire d'une réalité difficile à accepter : le

---

6 Daniel Vander Gucht, cours de sociologie de l'art, *op. cit.*, p. 42

public est et demeurera une donnée abstraite et indéfinie. Pourtant cette notion si flottante est l'objet d'invraisemblables quêtes, tant de la part des structures que de celle des plasticiens.
Conscients de sa passivité face aux œuvres, les artistes dès le XX^{ème} siècle tentent en effet de faire appel à l'individu qui s'effaçait jusqu'alors sous le masque du spectateur, habitué à un comportement muséal plus traditionnel [7]. Leur quête s'affine progressivement : d'un appel à la participation physique du visiteur, invité à toucher les pièces, les plasticiens le font intervenir dans la création même de l'œuvre, voire dans le développement de la démarche. Si les formes qui en résultent sont effectivement le produit de l'action des participants, dans quelle mesure leur individualité s'exprime-t-elle réellement lors de ces expériences ?
Au cours des années de recherche, j'ai effectué plusieurs voyages d'étude afin de m'imprégner de l'atmosphère de différents lieux d'exposition français ; la politique culturelle est en effet singulière en France et engendre une exposition, une production et une réception spécifiques des œuvres. J'ai recueilli de manière informelle, les commentaires des professionnels de l'art contemporain au sujet des spectateurs, de leur accueil, de leur accompagnement et bien sûr des comportements qui les caractérisent. De nouveaux films enregistrés dans les divers centres et musées d'art ont révélé la particularité des trajets qu'imposent les œuvres contemporaines. Suite à leur détourage, les attitudes des spectateurs interrogent la manière dont ils interagissent avec ces créations protéiformes.
La réflexion concernant cette évolution du statut du spectateur, nous mènera enfin à interroger la relation des spectateurs aux œuvres dans le lieu d'art contemporain : les recherches des artistes ont-elles incité les publics à prendre leur visite en main, à se départir d'une attitude passive et contemplative ? Le visiteur n'est-il pas davantage dissipé qu'émancipé [8] ? Comment agit-il face aux œuvres ou en dépit d'elles, dans les expositions ?

Lors du Printemps de Septembre, je ne me contente pas de filmer des visiteurs, faisant fi du droit à l'image. Il s'agit également d'une première rencontre avec la médiation culturelle, développée lors du festival. En compagnie d'autres étudiants peu expérimentés, nous tentons, armés de notre faible expérience, d'intéresser les spectateurs aux œuvres et de les inciter à partager leur interprétation. La complexité de cette tâche soulèvera de nouvelles questions.
La seconde partie de la thèse se concentre sur les dispositifs développés en direction des publics, afin d'organiser leur rencontre avec l'œuvre tout en éloignant les conflits qui pourraient les opposer.
En effet, l'art contemporain est réputé élitiste et complexe. Les publics néophytes pensent son accès difficile ; la défiance voire la colère qu'il suscite chez certains, n'est peut-être pas sans rapport avec l'évolution des comportements dans les lieux d'art contemporain. L'émergence de formes hétéroclites qu'ils n'assimilent pas, la médiatisation d'une "crise" de l'art contemporain dans les années 1990 ainsi que des nombreux scandales qui lui sont associés, ont ménagé une distance entre l'art et le public de son époque. Face à cette crise, qui est peut-être davantage celle de la réception, des outils ont été développés afin de servir d'intermédiaires entre les œuvres incomprises et les visiteurs réticents. On les nomme depuis 1992 environ les médiations culturelles.
C'est essentiellement le regroupement massif des spectateurs autour des cartels ou l'omniprésence des

[7] Bien qu'occasionnellement bouleversé par les scandales qu'ont pu provoquer certaines œuvres, tel que le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, pour ne citer que ce célèbre exemple.

[8] Selon l'expression de Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, 2008, Paris, Ed. La Fabrique, 145 p.

fiches de médiation, observé lorsque je visionnais les films enregistrés dans les lieux d'art, qui m'a menée à rechercher les raisons, revendiquées ou dissimulées, du développement des aides à l'interprétation. Destinées à communiquer les démarches artistiques, elles prennent forme d'écrits accessibles dans les expositions ou s'incarnent en la personne des médiateurs ; dans quelle mesure les uns et les autres parviennent-ils à accomplir leur mission ?

Depuis 2009, dans l'objectif d'affiner ces questions et de prendre en compte leurs échos dans la vie quotidienne d'une structure d'art, j'occupe un poste de médiatrice dans un lieu d'art contemporain toulousain. La rencontre avec d'autres acteurs, confrontés à la réalité du comportement des spectateurs et à leurs attentes en termes d'accompagnement, a contribué à développer mon propos et à orienter mes interrogations.

Au cours des différentes expositions parcourues dans les lieux d'art contemporain français, j'ai également récolté de nombreux documents d'aide à la visite. La lecture *a posteriori* de ces derniers a révélé la récurrence de termes, de formulations que l'on pourrait désigner comme propres à la médiation de l'art contemporain. Face à cette matière riche et révélatrice, la tentation fut grande de développer une seconde pratique artistique, consistant une nouvelle fois en une découpe/décontextualisation. Mais à la différence du détourage de silhouettes, il s'agissait cette fois de sélectionner dans les écrits de médiation des extraits reflétant la spécificité du vocabulaire de l'art contemporain, en excluant toute référence à des œuvres ou à des artistes précis. Une fois réorganisés, ces fragments forment finalement un texte grammaticalement cohérent mais pour le moins sibyllin. Grotesque, il condense des propos offerts à la lecture de spectateurs néophytes, ne lui apportant sans doute que peu d'éléments sur les expositions qu'il accompagne.

Ce type de médiation est-il obstacle ou passeur ? La médiation s'adapte-t-elle au spectateur, n'a t-elle pas principalement pour objectif de servir de rempart protégeant les œuvres des critiques spontanées ? Ne figure-t-elle pas avant tout une réponse visible aux exigences politiques de démocratisation culturelle ?

Cette dernière question donne lieu à la troisième partie de la thèse. Le spectateur, les aides à la visite, les œuvres également – bien que ces dernières aient, dans mon travail artistique, disparu des détourages de visiteurs et du texte recomposé – se rencontrent en un même lieu : l'espace d'exposition d'art contemporain.

Les voyages d'études ont été l'occasion d'observer les spécificités de ces lieux : les musées bien sûr, mais également les centres d'art. Prenant souvent place dans des bâtiments réhabilités, ceux-ci déploient une variété d'architectures intérieures venant contredire le principe du *white cube* : théorisée dès les années 1930, cette salle blanche d'exposition se veut neutre afin de ne pas influer sur les œuvres. Pourtant aujourd'hui, le cube blanc s'est considérablement réduit, se résumant souvent à des cimaises, ces parois amovibles servant de support aux œuvres.

Ces murs partiels qui révèlent plus qu'ils ne masquent les traces du patrimoine, mettent en relation les œuvres contemporaines avec une histoire locale ou nationale : les centres d'art prennent place dans des châteaux, anciennes fermes, maisons, usines… Pourquoi ce dialogue du passé avec la création présente ? Dans quelle mesure la dimension patrimoniale qu'incluent ces réhabilitations, n'a-t-elle pas également pour fonction de resituer l'art contemporain dans l'histoire, de tisser les liens qui l'unissent désormais à la culture dans un sens large ?

En effet, l'œuvre doit également accepter d'autres compromis, d'autres mariages "interculturels". Le lieu d'art contemporain doit désormais intégrer dans sa structure matérielle les différentes missions qui lui sont imparties : accueil des publics, des artistes, nouvelles missions répondant aux directives d'une politique

culturelle désireuse de voir se développer l'idéal de démocratisation.
Comment l'art est-il associé à la culture, se devant de répondre à des règles communes qu'il a parfois du mal à s'approprier ? Quelle place peut-il ménager à la médiation *culturelle*, qui au-delà d'être un outil d'aide à la visite, répond à une attente politique d'élargissement et de fidélisation des publics ? Comment l'espace se fait-il plastique, élastique, assimilant les attentes et les modelant en fonction de celles des responsables de structures ?
J'ai eu l'occasion de photographier de nombreux espaces en choisissant de ne pas diriger l'objectif de l'appareil vers les œuvres, mais en privilégiant les marques de leur histoire et leurs diverses missions. Ces clichés ont été associés et organisés en un photomontage, qui crée l'image d'un lieu fictif. Celui-ci a servi de support à la réalisation de trois maquettes déployant les caractéristiques de ces espaces hétéroclites. Fabriquées de bric et de broc, fragiles et bancales, elles figurent ces bricolages des structures contraintes de soumettre la monstration de l'art à différentes attentes politiques et sociales. Les exigences propres des espaces d'exposition en termes de programmation et la volonté de se construire une identité à travers les œuvres qu'ils présentent, les incitent à construire un terrain d'entente à partir de matériaux incompatibles et d'outils encore rudimentaires ; un espace en accord avec tous, mais qui ne satisfait pas nécessairement chacun. Quelle place le bricolage et ses approximations occupent-t-ils dans ma pratique, qui interroge l'adaptation de l'art à une culture au sens large ? De nombreux artistes contemporains s'emparent du bricolage dans leurs œuvres : quelle portée critique parvient-il à leur insuffler, sous des apparences modestes et souvent naïves ?

Mes pratiques plastiques sont protéiformes ; nous en avons découvert plusieurs aspects sous la forme de projection de visiteurs détourés, construction d'un texte à partir de fragments de médiation ou encore maquettes réalisées sur la base de photomontages. Malgré leur variété, elles ont pour point commun de faire disparaître l'œuvre, tantôt effacée, tantôt découpée, tantôt hors-cadre. Elles "tournent autour" des créations contemporaines, s'emparant des dispositifs qui l'enveloppent (médiation, organisation du lieu d'exposition) afin de mieux figurer son absorption potentielle par les nombreuses préoccupations des structures.

Mais les animations, texte et maquettes s'appuient également sur toutes sortes de récupérations et d'accumulations : images de lieux d'art contemporain, stockage et dissection de documents de médiation ; engrangement de matériaux susceptibles d'être exploités dans les maquettes. Et avant tout, glanage de comportements de spectateurs dans les expositions, sous forme de vidéos.
Ma pratique est celle du bricoleur que Françoise Odin, docteur en esthétique, sciences et technologies des arts, et Christian Thuderoz, sociologue définissent ainsi : « Son astuce est transgressive ; c'est en ignorant, contournant, ou subvertissant ces règles "de l'art", ou les normes techniques ou d'assemblage, ou les manières usuelles de faire, qu'il réussit ses entreprises. Non diplômé, il s'ouvre à tous les champs de compétence [9] ».
Le bricolage est ainsi omniprésent dans ce libre espace du doute qu'est la pratique, et jusque dans les recherches théoriques dont la forme ne répondrait sans doute pas à la rigueur des études d'un historien de l'art ou d'un sociologue ; pourtant, « A bien des égards les sociologues bricolent. La coexistence de plusieurs paradigmes dans la discipline les conduit à mobiliser et, quelquefois, à tenter de concilier des théories différentes voire

[9] Françoise Odin, Christian Thuderoz, *Des mondes bricolés ? Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage*, 2010, Lausanne, Ed. Presses polytechniques et universitaires romandes, p. 19

contradictoires et des méthodes très dissemblables.[10] » affirme Pascal Roggero. Et d'ajouter que ce passage par le bricolage est inévitable, le monde social étant excessivement complexe au regard du monde physique. Le bricolage m'a conduite à imaginer une installation, qui regroupe et homogénéise en un même espace les différentes pratiques citées jusqu'à présent. Elle s'intitule :

« . » le Public Manifeste la Possibilité d'Esquisser les Démarches Minimums

Avant d'aborder la première partie de la recherche, il convient de présenter en détail cette installation et la place qu'elle occupera dans les réflexions à venir, et d'expliquer l'origine de ce titre qui n'est, lui non plus, pas sans rapport avec le bricolage.

[10] Pascal Roggero « Bricolage, complexité et sciences sociales : quelques prolégomènes », *op. cit.*

Les pratiques regroupées dans l'installation intitulée *« . »* sont protéiformes ; la variété des techniques utilisées pour leur élaboration reflète l'évolution de la réflexion, qui permit de ressourcer et de diversifier les formes plastiques, et d'éviter tout carcan qu'impose le recours à un procédé trop spécifique. Chacune des pratiques dépend de plusieurs étapes de construction. Cette première approche ne sera et ne saura être exhaustive, mais s'attachera avant tout à expliquer leur conception, le cadre de leur émergence, et à délivrer quelques pistes concernant l'interprétation de leurs titres respectifs.

Descriptions

Le titre de l'installation et de son contenu, est donc :
« . » le Public Manifeste la Possibilité d'Esquisser les Démarches

Chaque élément de ce titre global s'applique à une pratique spécifique.

« . » pour commencer, est le titre de l'installation dans son ensemble : installée dans un lieu d'art contemporain, idéalement destinée à entrer en communication avec différents types d'œuvres, elle se compose de trois parois de deux mètres de hauteur sur deux mètres de large, formant une petite cellule dans laquelle un seul spectateur peut s'introduire. Le revêtement de sol gris est destiné à matérialiser l'espace de *« . »*, à signifier au visiteur qu'il ne parcourt plus tout à fait la salle d'exposition.
A l'extérieur, les murs laissent distinguer les matériaux qui les composent, équerres qui les stabilisent, structure, vidéo-projecteurs et autres éléments agissant à l'intérieur de *« . »* [11].
A l'intérieur, les parois sont blanches, forment un white cube. Les différentes pratiques sont exposées sur ou contre ces cimaises. Elles sont accompagnées de petites étiquettes « Ne pas toucher » conventionnelles, mais qui appartiennent à l'installation.
Enfin, un cartel, sur le mur voisin de la salle d'exposition, indique le titre de l'installation puis le titre de chaque pratique, les matériaux qui les composent en une liste exhaustive, les dates de création.

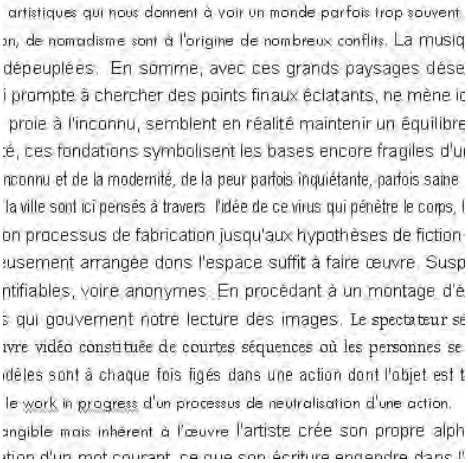
La composition du titre est relativement fidèle à l'organisation des pratiques dans l'espace de *« . »*.
Le Public pour commencer, est une projection vidéographique diffusée en boucle ininterrompue. Elle est visible sur la paroi de gauche, lorsqu'on se situe face à l'installation.

[11] Le signe *« . »* sera utilisé sous cette forme tout au long de la recherche, désignant l'installation dans son ensemble.

Des silhouettes humaines se déplacent sur un fond blanc. Initialement, il s'agissait de groupes de visiteurs filmés dans divers lieux d'exposition, qui ont ensuite été détourés à l'aide de logiciels informatiques [12] et transférés sur un fond blanc. Mais ils ne sont pas reconnaissables : en traversant l'espace de la projection, leurs corps laissent en effet apparaître un espace : elles se présentent comme des fenêtres qui s'ouvriraient sur un lieu d'exposition aux parois blanches, dénué d'œuvres mais parsemé de fauteuils et indications murales. L'image de ce lieu est tirée d'une autre pratique, l'un des photomontages des *Minimums*.
Plus les silhouettes sont nombreuses, plus le lieu se dévoile ; mais sa vision n'est qu'éphémère. Quand elles disparaissent, seul demeure le cadre blanc de la projection.

Manifeste est une seconde projection vidéo. Il s'agit d'un texte qui défile essentiellement sur la paroi formant le fond de l'installation. Cependant, il recouvre partiellement les maquettes qui font obstacle à son passage. Il est diffusé en boucle ininterrompue.
Ce texte est composé de fragments, tirés de documents de médiation récoltés au cours de mes visites d'exposition.

Dans le *Manifeste*, ce vocabulaire et ces formes spécifiques se rassemblent en un collage grammaticalement cohérent, mais sans signification particulière relative à *« . »*, quoique parfois des coïncidences troublantes apparaissent. Les fragments prélevés dans les textes de médiation ont également pour particularité de traiter d'œuvres sans jamais les citer, ni en citer l'artiste ou en délivrer des descriptions précises. Le *Manifeste* apparaît comme un écrit générique, qui pourrait s'adapter toute création actuelle sans pourtant l'enrichir de son propos [13].


artistiques qui nous donnent à voir un monde parfois trop souvent
on, de nomadisme sont à l'origine de nombreux conflits. La musiq
dépeuplées. En somme, avec ces grands paysages dése
prompte à chercher des points finaux éclatants, ne mène ic
proie à l'inconnu, semblent en réalité maintenir un équilibre
é, ces fondations symbolisent les bases encore fragiles d'u
nconnu et de la modernité, de la peur parfois inquiétante, parfois saine
la ville sont ici pensés à travers l'idée de ce virus qui pénètre le corps, l
on processus de fabrication jusqu'aux hypothèses de fiction
usement arrangée dans l'espace suffit à faire œuvre. Susp
ntifiables, voire anonymes. En procédant à un montage d'é
s qui gouvernent notre lecture des images. Le spectateur se
ivre vidéo constituée de courtes séquences où les personnes se
idèles sont à chaque fois figés dans une action dont l'objet est t
le work in progress d'un processus de neutralisation d'une action.
angible mais inhérent à l'œuvre l'artiste crée son propre alph
tion d'un mot courant, ce que son écriture engendre dans l'

La Possibilité est une maquette exposée sur la paroi de droite, faisant face au *Public*. Sa réalisation a également nécessité plusieurs étapes de création.

Lors de visites régulières et des voyages d'étude, j'ai engagé une série de photographies sur les lieux d'art contemporain. Les images représentent des plans intérieurs cadrés sur des espaces dénués d'œuvres, couloirs, escaliers, parcelles de cimaises nues, plafonds ou sols, mais aussi magasins, signalisation, …
Puis ces photographies numériques de qualité inégale, qui ne devaient initialement être utilisées qu'à titre documentaire, sont apparues comme les pièces d'un puzzle : à l'aide du logiciel Adobe Photoshop elles ont été associées, accolées, superposées en fonction de la continuité de leurs lignes, de leur teintes, de leur composition.
Lors de ces assemblages, à l'instar de la logique relative qui dirige la composition du *Manifeste*, des règles ont été suivies : les images n'étaient ni déformées, ni coupées, et respectaient quand le fragment était reconnaissable, l'angle de prise de vue : les éléments d'architecture primordiaux conservaient leur fonction

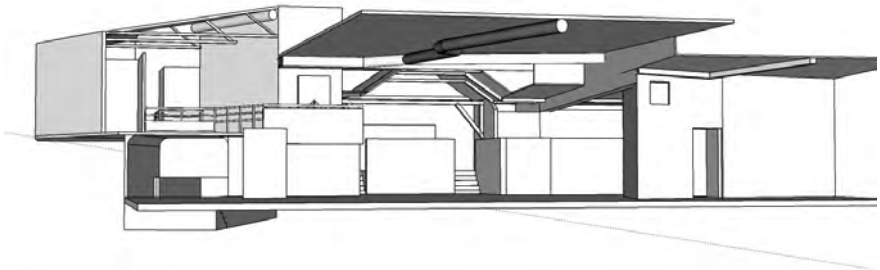
[12] Plusieurs logiciels ont été sollicités dont Adobe Photoshop, Adobe ImageReady, Adobe After Effects.

[13] Le « générateur de langue de bois » créé sur la base d'un cours de l'ENA (Ecole Nationale d'Administration), permet ainsi, à partir de fragments de phrases associés entre eux en des ordres variés, de construire des discours politiques ineptes et cohérents. Nous le verrons, cette référence n'est pas totalement éloignée d'une certaine conception de la médiation écrite : http://www.presidentielle-2007.net/generateur-de-langue-de-bois.php, 05-2011

dans le montage final (mur, sol, plafond). En revanche, les photographies pouvaient changer de taille de manière homothétique, et être superposées.

Suite à cette étape de photomontage, une seconde étape de modélisation a été réalisée à l'aide du logiciel Sketchup : le lieu fictif auquel donnait lieu le photomontage a été reconstitué et débarrassé de ses détails superflus, afin de donner forme à un modèle pertinent et réalisable en trois dimensions.

Enfin, une maquette a été réalisée à partir de cette modélisation informatique et du photomontage. Il s'agit d'une maquette bricolée, qui sollicita les matériaux accessibles au moment de la création, quels qu'ils soient : papier, bois, carton, métal, plastique, mousse, etc.. Leur hétérogénéité répond à la diversité des photographies associées : des plafonds à caissons jouxtent des poutres métalliques, des sols en béton se fondent dans un carrelage ocre…



La Possibilité, technique mixte, longueur : 102,5 cm. / largeur : 79,8 cm. / hauteur : 32 cm.

D'Esquisser désigne deux autres maquettes plus petites, moins abouties mais construites suivant les mêmes règles que *La Possibilité*, qu'elles encadrent. Chacune met l'accent sur certains détails des lieux d'art : leur signalétique, leurs espaces de divertissement ou de repos par exemple.

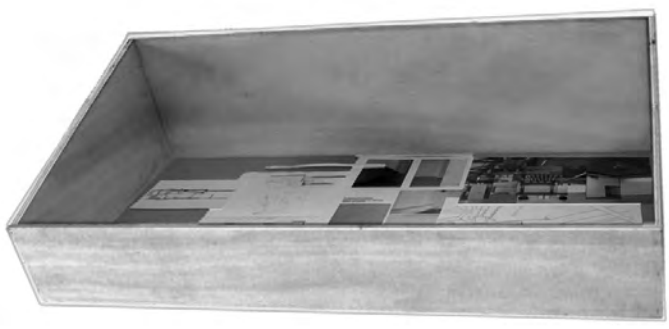
D'Esquisser #1 : technique mixte, long. : 56,5 cm. / larg. : 43 cm. / haut. : 20 cm.
D'Esquisser #2 : technique mixte, long. : 39 cm. / larg. : 55 cm. / haut. : 13,5 cm.

La réduction, la miniaturisation permettent d'appréhender une situation, de se l'approprier avec plus de précision. Elles sont une manière de créer un microcosme, de l'expérimenter tout en conservant un recul sur les résultats. Afin de rompre la monotonie du détourage, j'ai très tôt confectionné de petites maquettes qui si elles n'avaient pas pour fin d'être exposées, me permettaient de donner forme à une certaine vision du musée et de ses visiteurs. Quelques temps plus tard, la maquette s'est imposée comme le seul lieu propice à accueillir les animations des *Démarches*, dont la description suit.

Les Démarches composent une troisième et dernière projection vidéographique animée. Elle est diffusée sur les cimaises miniaturisées de la maquette *la Possibilité.* Il s'agit des mêmes silhouettes que celles de la projection *le Public* : des visiteurs filmés dans des lieux d'art, puis détourés image par image et transférés sur fond blanc. Mais leur apparence générale est cette fois discernable malgré leur petite taille.
Cette pratique est particulière : elle est chronologiquement la première à avoir été envisagée.

Ces seules silhouettes humaines devaient initialement être projetées à l'échelle 1 :1, sur le mur blanc d'une salle d'exposition. J'envisageais de la sorte de mettre en relief les comportements muséaux, et les marques de l'individualité ; poser la question de l'absence de l'œuvre également.
Au fil des visites, la collection de démarches a augmenté : les festivals d'art contemporain ou les journées gratuites, les jours de semaine moins fréquentés offrent un panel diversifié de personnages et d'attitudes, que je filme. Nous le verrons, la nécessité de discrétion qui accompagne cette action a influencé la qualité des vidéos, devenues images volées.
Ce fait n'est pas sans rapport avec l'évolution de la pratique, qui a emprunté plusieurs formes avant d'acquérir son visage actuel.

Les personnages traversent le cadre de la projection, semblent se mouvoir dans l'espace de *la Possibilité*. Toute référence à leur contexte d'origine a disparu. Ainsi, il arrive, lorsqu'ils passent devant une œuvre ou un élément architectural désormais invisible, que ce dernier découpe leur silhouettes. Certains sont donc tronqués, partiels.



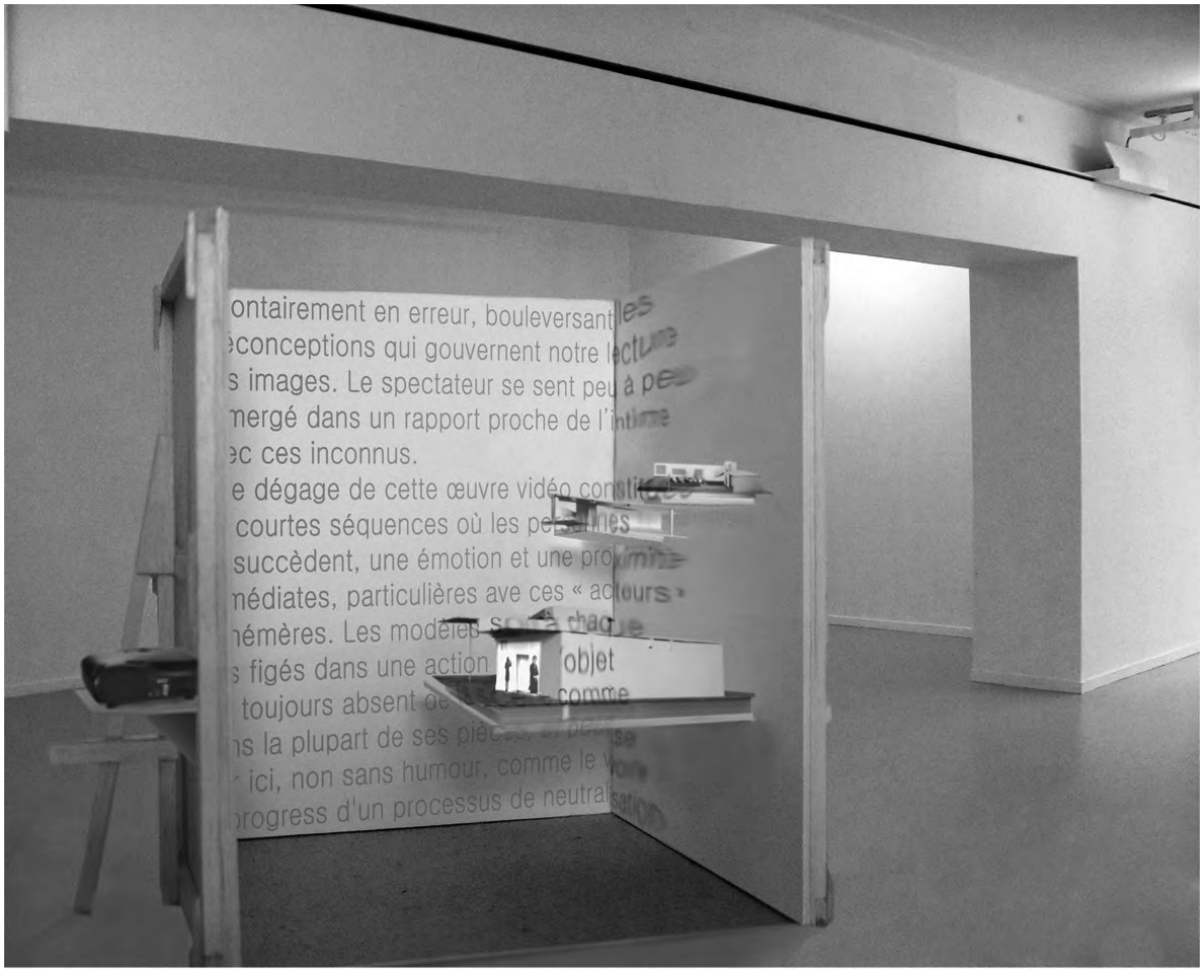
Vitrine des *Minimums :* bois, verre, papier. Long. : 70 cm. / larg. : 32 cm. / haut. : 20 cm.

Minimums enfin, désigne une vitrine accolée à la paroi du fond de l'installation. Dans celle-ci, des images sont exposées, sans notes : les photomontages et modélisations qui ont donné lieu aux maquettes, des fragments du Manifeste, quelques clichés et croquis en lien avec l'évolution des pratiques. Ces données minimums semblent divulguer des indice sur le processus de création, elles attirent

également l'attention sur la diversité des espaces d'art contemporain.

Malgré leur apparente diversité, ces pratiques se rejoignent sur plusieurs points : il s'agit toujours de collages ou de montages.
Le *Manifeste* est composé de bribes de textes, *le Public* et *les Démarches* sont des découpes de silhouettes ; les maquettes sont issues de photomontages.
Le bricolage est également commun à plusieurs pratiques : il est évident concernant les maquettes, qui associent les matériaux variés en un ensemble fragile et instable. Cette pratique, nous le verrons, entre en résonance avec mon appréhension du sujet, et correspond à l'évolution chaotique des recherches. Mais le bricolage, dans son approximation, est également présent à travers le détourage des silhouettes, parfois maladroitement extraites des vidéos initiales
Enfin, les pratiques ont pour caractéristique commune d'effacer les œuvres présentes dans les documents initiaux, tous directement issus des visites de lieux d'exposition : images de spectateurs, écrits de médiation, clichés d'espaces intérieurs. Le *Manifeste* évince toute référence précise aux pièces décrites dans les textes ; le détourage les supprime, les photographies s'en détournent. Mais ces hors-cadre ne rendent que plus évidente leur absence, et la désignent comme ligne conductrice du propos de *« . »*.
En somme, alors que la forme même de la proposition plastique était en gestation, le travail premier de récolte signalait d'ores et déjà une préoccupation constante : peut-on parler d'art sans parler des œuvres ?

Etat de l'installation, juin 2011



Simulation de l'installation « . », 2011

Les titres, le titre

Le titre complet : *« . » le Public Manifeste la Possibilité d'Esquisser les Démarches Minimums*, est à l'instar du *Manifeste* ouvert aux interprétations. Les suggestions que nous allons formuler parsèmeront les pages à venir, et permettent d'introduire le propos de la thèse.

« . » Signe minimum et néanmoins catégorique ; étymologiquement issu du *punctum* latin, il signifie « piqûre, point », « espace infime » ou encore « point, coup de dés [14] ».
Qu'est donc le point de *« . »* ? Simple signe de ponctuation, est-il alors final, "point à la ligne" ? Point sur un i ? Est-il point faible ou fort ? Se veut-il uniquement point de vue ou mise au point, à un moment donné d'une situation ? Point culminant qui annoncerait une suite inévitable et différente ? point de fuite ?
Bien ou mal en point, positif ou négatif, le point se ferme sur lui-même et pourtant, s'ouvre sur de multiples possibles. Placé au début de la phrase que forme le titre de l'installation, il laisse entendre que son statut est prépondérant. Les guillemets soulignent sa présence, lui évitent de passer inaperçu, telle une erreur de frappe glissée dans un texte. Nommer l'installation *« . »* révèle de multiples pistes, dont toutes ne seront sans doute pas empruntées. L'installation fonctionne en boucle, les animations projetées sont sans fin ni début ; petit espace à une seule ouverture, elle incite le spectateur à marquer une pause, à demeurer quelques instants enfermé dans une voie sans issue. Tout semblerait indiquer une situation irrémédiable.
Pourtant le titre se poursuit, et suppose d'autres points, de suspension cette fois, il ne peut en être autrement dans une phrase aux innombrables sens.

Le Public, cette composition de spectateurs, est résumé dans *« . »* à l'état de silhouettes. Méconnaissables, leur principale fonction est de se faire les écrans d'un lieu, invisible quand elles sortent du cadre de la projection. Le public se révèlera au fil des pages, un inconnu pourtant à l'origine d'une quête permanente visant à le satisfaire.
Le public est important dans *« . »* et dans le titre de l'installation : il *Manifeste*. Mais le plus manifeste chez lui, est sa dépersonnification. Il n'est personne en particulier. Juste une image, un idéal tracé dans ses grandes lignes, vaguement esquissé, grossièrement cerné par des institutions qui n'ont pas les moyens de l'identifier. A l'instar du point de *« . »*, il est pourtant mis en lumière malgré sa taille dérisoire ; une paroi de l'installation lui est consacrée, tandis que le halo de la projection attire le regard dans sa direction.
Ce public, tout comme les autres pratiques de l'installation, est muet. La dimension sonore des lieux d'exposition, pourtant présente dans les vidéos avant le détourage, a été mise de côté. L'attention se concentre ainsi sur les images, sur la lecture du texte, *le Manifeste*.

Ce ***Manifeste*** est un texte déroulant. Nous développerons l'importance de ce terme dans l'art du XX^{ème} siècle, qui désigne alors un exposé dans lequel les artistes posent les jalons d'un nouveau mouvement. Choisir cet intitulé révèle une contradiction ; *manifeste* est issu du latin *manifestus*, « manifeste, palpable, évident » ou encore « convaincu de [15]», pris en flagrant délit. Malgré ces définitions, l'écrit dans *« . »* ne vient

[14] Les lignes qui suivent s'appuient en grande partie sur la riche définition de "point" dans le dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNTRL) : http://www.cnrtl.fr/definition/point, 05-2011

[15] Dictionnaire latin-français *Gaffiot*, 1934

justement pas dénoncer quoi que ce soit ; il n'annonce pas non plus, à l'instar des manifestes artistiques, des expérimentations plastiques, de nouveaux concepts à venir. Au contraire, il se fonde sur le recyclage de documents ayant servi à décrire d'autres pratiques. Muet lui aussi, défilant en boucle sans début ni fin, insensé, il tempère plus qu'il ne manifeste une quelconque volonté.
Il couvre la cimaise formant le fond de l'installation. Au passage, il s'affiche également sur les pratiques faisant obstacle à la projection, notamment sur les maquettes. Atténuant leur lisibilité, le *Manifeste* les enveloppe : protection contre les critiques ? écueil éloignant le public ? C'est la nature même du document de médiation qui se pose à travers cette projection.

La Possibilité est une possibilité sous forme de maquette, de taille relativement importante dans l'espace restreint de *« . »*. Construite sur un photomontage, issue de plusieurs étapes de création, la maquette aurait pu adopter une toute autre forme si un autre plasticien avait suivi les mêmes règles, utilisé le même fonds d'images. Elle est possibilité d'une forme, de cette forme. Tout comme les maquettes *d'Esquisser*, elle propose une combinaison mêlant les caractéristiques des différents lieux d'art contemporain visités. Bien éloignés du traditionnel *white cube*, ces espaces réduits, soumis à l'approximation du bricolage, révèlent les particularités architecturales des musées et centres d'art ; quels bénéfices ces derniers peuvent-ils tirer des réhabilitations dans lesquelles ils prennent place ? En quoi des lieux initialement sans rapport avec l'art peuvent-ils avantager l'exposition d'œuvres souvent protéiformes ?

On retrouve effectivement ces interrogations dans les deux maquettes ***d'Esquisser***. Chacune met en valeur un aspect particulier des lieux d'art contemporain : marquages au sol et aux murs, développement de lieux de confort ou de consommation, ...
La forme *d'Esquisser*, peut s'avérer un infinitif de narration, utilisé pour signifier une action rapide : "et le public d'esquisser les démarches minimums", par exemple. Utilisée hors du contexte du titre complet de *« . »*, cette dimension dynamique de la forme verbale convient à la pratique du bricolage : en effet *esquisser* provient de l'italien *schizzo*, lui-même issu du latin *schedius*, « fait à la hâte, bâclé [16]». L'esquisse est une première ébauche sur laquelle se construit la peinture, la sculpture finale ; or cette définition convient également à la maquette, terme issu du latin *macchietta*, "esquisse". D'action rapide il est bien question dans les modèles *d'Esquisser*, bricolés à partir d'éléments immédiatement accessibles, approximativement ajustés. Leur réalisation évasive laisse percevoir de possibles réagencements. Elle suggère que les lieux d'art, à leur exemple, s'adaptent continuellement à des exigences qui ne leur appartiennent pas, mais auxquelles ils doivent se soumettre : nous développerons plus largement ce propos en troisième partie de la thèse.

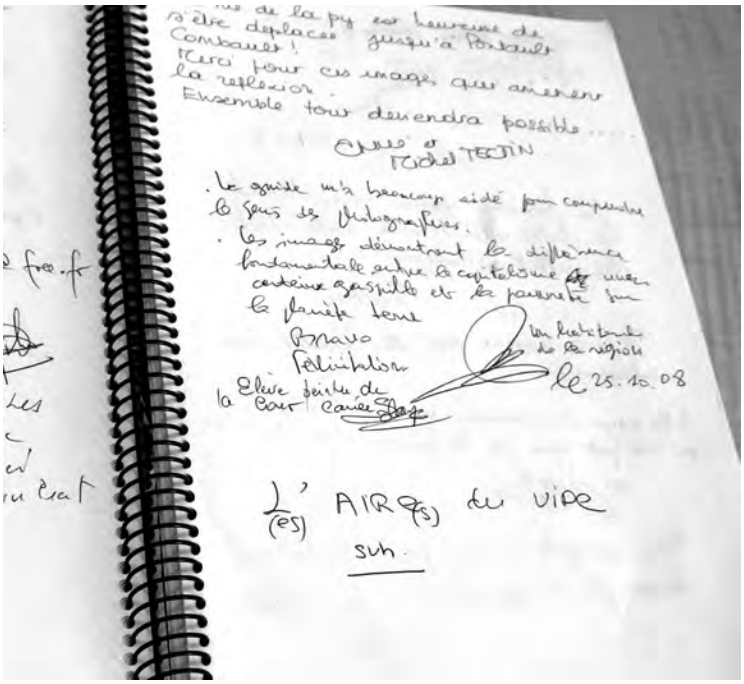
Les Démarches qui parcourent la grande maquette *la Possibilité*, désignent l'animation de spectateurs détourés ; ils se déplacent dans un lieu vide d'œuvres, où ils sont seuls à s'exposer aux regards des visiteurs réels de *« . »*.
La démarche peut désigner une attitude, une manière de marcher ; l'animation présente ainsi une collection de déplacements, marche, course, hésitation, bavardage, défiance, recherche, arrêt, lecture, etc. : quel est le comportement actuel des publics dans les lieux d'art contemporain ? Peut-on deviner la nature de leur visite, uniquement en observant leur démarche sur les murs de la maquette ? Ici, les personnages se

[16] *Idem*

résument à la manière dont ils se déplacent, ils sont désindividualisés.
Cependant, la démarche peut également désigner la détermination à accomplir une action : la démarche artistique est le déroulement des étapes qui mènent à l'œuvre, elle occupe une place particulière dans l'art contemporain et notamment dans le développement de la médiation : la forme des pièces, souvent hétéroclites, ne cherchant pas à séduire l'œil, nécessite une explication. Le regardeur doit pouvoir se familiariser avec le processus qui a mené le plasticien à cet aspect final, afin que l'œuvre ne lui demeure pas insignifiante.
Une démarche peut également être administrative, scientifique, … Nous le verrons, son sens, comme celui des autres titres, est nuancé dans le contexte du titre complet de *« . »*.

Les ***Minimums*** désignent la vitrine située sur le mur accueillant la projection du *Manifeste*. Elle protège des indices de la démarche artistique, des esquisses en deux dimensions : photomontages ayant donné lieu aux maquettes, modélisations informatiques, photographies, bribes de collages… sans annotations. Le *minimus* est « le plus petit [17]», le minimum d'informations que l'on peut octroyer au public afin, s'il le souhaite, qu'il reconstitue en partie le processus artistique.

La phrase que forme le titre peut ainsi être décomposée, et s'adapter à chacune des pratiques désignées, ou considérée comme un ensemble. Le sens global s'en trouve bien sûr modifié.
***« . »* le public manifeste la possibilité d'esquisser les démarches minimums** :
cette affirmation résonne étrangement lorsqu'on considère les minuscules spectateurs, dépersonnalisés, manipulés, détournés, qui parcourent l'installation. Que manifestent-t-ils alors même que *« . »* est muet, tout aussi muet que le signe qui le désigne ? Le manifeste peut ici se référer à la manifestation, au fait d'exprimer ouvertement une opinion ; ou plus probablement, au fait de rendre visible un fait. Le public rend donc visible une possibilité, celle d'esquisser les démarches minimums.
Esquisser les démarches minimums, cela laisse supposer une volonté d'agir, à son niveau, sur un phénomène qui ne nous convient pas, ou qui mérite que l'on s'y attarde. Mais quelle peut être la démarche minimum des publics de l'art contemporain (si ce n'est déjà celle de visiter l'exposition ?) ? N'est-ce pas de simplement s'exprimer, de partager son opinion, ses critiques ?
La démarche minimum peut se révéler un commentaire dans un livre d'or ou auprès d'un médiateur. « Le livre d'or », déclarent Jacqueline Eidelman, Mélanie Roustan et Bernadette



Extrait du livre d'or du Centre Photographique d'Ile-de-France, Pontault-Combault , 2008

[17] http://www.cnrtl.fr/definition/minimum, 05-2011

Goldstein, « apparaît bien comme un premier niveau d'accès à la figure de l'Autre et à son incroyable étrangeté dans l'univers d'entre-soi parfois bien clos des conservations. [18]» Souvent réclamé lorsqu'il est absent, il apparaît comme un objet sécurisant appartenant au public, l'espace dans lequel il peut faire jaillir sa joie, sa colère, sa déception, même s'il devine que ses commentaires et suggestions ne seront pas décisifs. Il est un outil de recherches pour des sociologues telle que Nathalie Heinich, qui étudie les réactions spontanées des spectateurs, à défaut de les interviewer ou d'élaborer des statistiques.

> « "Objet-arène", le livre d'or est aussi "objet-médiateur". […] Il se montre capable de "détacher", en les matérialisant, les opinions exprimées des personnes qui les énoncent. Ce faisant, il réunit les conditions de l'"ingestion" de leur affirmation identitaire dans des référents collectifs. [19]»

Médiateur des conflits, le livre l'est aussi des visiteurs qui à travers lui, prennent symboliquement place dans l'exposition. Le livre d'or donne un substrat d'identité au public. Le livre d'or a pratiquement disparu.

En revanche, c'est de vive voix que le public peut manifester, se manifester, esquisser les démarches manifestant sa présence. Il peut consulter les médiateurs, désormais présents dans les lieux d'art. Est-ce ce qu'il souhaite ?

Les *démarches minimums* [20] posent question. Le fait de partager son opinion est-il une démarche minimum, dans le contexte de *« . »*, alors que le son est évincé de l'installation ? Quelles démarches accomplissent ou esquissent, ou encore souhaitent esquisser, les visiteurs détourés ? La réponse est suggérée par l'effacement des œuvres : les *démarches* parcourent des lieux vides, dont les œuvres ont disparu. Elles ne sont pas tout à fait absentes : lors du détourage, leur disparition a parfois morcelé les corps qui étaient cachés derrière elles. Invisibles, elles demeurent.

La démarche minimum des individus composant le public, en ce sens, n'est-elle pas de choisir ce qu'ils ne veulent pas voir dans le lieu d'art contemporain, à défaut d'imposer ce qu'ils souhaiteraient contempler ?

En ce sens le titre de *« . »*, s'avèrerait assez ironique : en multipliant les précautions de langage ("la possibilité", "esquisser","minimums" révèlent une atténuation du message, presque une redondance : le public n'impose rien, il suggère, exprime précautionneusement une modeste possibilité), il signifie au contraire une action franche et destructrice des publics : *le Public* en est l'exemple le plus frappant : bien que méconnaissables, les visiteurs modèlent le lieu à leur silhouette. Sont-ils réellement moteurs de cette action ? Sans doute pas ; mais les désirs qu'on leur prête, la volonté d'augmenter la fréquentation des expositions, incitent les responsables des structures à adapter l'espace aux potentielles attentes de potentiels publics.

Et la question essentielle que pose *« . »* est sans doute la suivante : où parviennent à se situer les œuvres dans cette quête ?

« . » est un dispositif qui se déroule, tourne en boucle sans que nulle intervention extérieure ne soit nécessaire ni souhaitable. L'espace de l'installation est réduit, le visiteur gêne, met à mal le bon déroulement des projections. Tout est fragile, instable. Papier, carton, verre, lumière.

« . » est l'impossible remise en question. Il ne peut fonctionner que selon ces règles, sans queue ni tête,

---

[18] J. Eidelman, M. Roustan, B. Goldstein (ss. d.), *La place des publics, De l'usage des études et recherches par les musées*, 2007, Paris, Ed. la Documentation Française, p. 211

[19] Nathalie Heinich, « Les rejets de l'art contemporain », *in Publics et Musée* n°. 16, « *Le regard au Musée* », 1999, Arles, Ed. Actes Sud, p. 153

[20] Expression assez populaire, qu'utilisent par exemple les concepteurs de site web. Ici, l'association de fragments dans le titre rend pertinente son utilisation, que l'on peut traduire par «démarches minimales»

ne peut atteindre des buts qu'il se refuse à fixer. C'est un univers qui se ferme à l'extérieur ou qui s'il s'ouvre, le renie. *« . »* est le manifeste d'une action d'auto-complaisance, presque un « Chut », un « Sans commentaire » ; un « silence ».

Les lignes à venir enrichiront cette première interprétation des éléments de l'installation. Chronologiquement, les spectateurs détourés ont été les premiers à apparaître dans ma pratique. Moteurs des recherches qui suivirent, ils ouvrent également la réflexion : nous allons désormais nous interroger sur la nature de ces visiteurs qui peuplent *« . »*, à la fois minuscules et méconnaissables, mis en lumière et influents.

PREMIERE PARTIE

QUAND L'INDIVIDU-SPECTATEUR DEVIENT MOTIF

« *Chaque être étant unique, irréductible, il se trouve forcément plus ou moins en conflit avec cette entité anonyme qu'on appelle la collectivité. C'est oublier que, si chacun est unique, c'est dans la mesure où les autres sont uniques aussi. Si les autres ne l'étaient pas, son unicité à lui ne serait qu'une bizarrerie, bonne à mettre dans la vitrine d'un musée.* [21]» François Cheng, poète et romancier

Mes recherches se sont engagées en septembre 2007, simultanément à une première expérience de médiation auprès des publics du Printemps de Septembre, festival d'art contemporain toulousain [22]. Alors que depuis plusieurs années j'avais vaguement connaissance des actions de médiation développées lors de cet événement, jamais encore je n'avais envisagé expérimenter et étudier cette volonté de faciliter l'accès de l'art contemporain au public. Ce n'est qu'au cours de l'évolution de la pratique plastique, puis suite à quelques recherches sur la question, que ce domaine encore en construction est apparu dans toute sa complexité, ses paradoxes et son intérêt.
Les missions au Printemps de Septembre ont avant tout été l'occasion de filmer le comportement des spectateurs, leurs errances dans les salles d'expositions, leurs remarques concernant les œuvres. Par la suite, à partir de ces séquences vidéos, les silhouettes des visiteurs seraient détourées et transférées sur fond blanc afin que leurs déplacements apparaissent plus clairement. L'intérêt de la médiation n'était alors encore qu'une préoccupation à laquelle il conviendrait de s'intéresser.

La maquette intitulée *la Possibilité* est ainsi traversée de fantômes déambulant sans but apparent ; ceux-là même que l'on se permet sans les connaître, de nommer public, public au singulier, public de singuliers. De tous âges, pour autant qu'en laissent juger leurs tailles réduites ; arborant des tenues classiques, élégantes ou estivales, les petits visiteurs flânent, courent, s'arrêtent. Et leur présence ponctuelle sur les murs blancs, n'a de cesse d'interroger ; qui sont ces personnes venues visiter les expositions, noyées dans cette foule dite "le public" ou "les" publics ? « De quel(s) public(s) parle-t-on ? Du public des touristes […] ? Du public scolaire ? Du public de proximité, le seul susceptible d'être formé ? [23]» s'interrogent Bernadette Dufrêne, Michèle Gellereau, auteurs d'une étude sur la médiation culturelle. Ce n'est pas aux *publics obligés*, auxquels appartiennent les élèves et étudiants dont les visites accompagnent un projet scolaire, que je m'intéresserai. Bien consciente que l'école peut inciter les enfants à s'intéresser ensuite à l'art contemporain, c'est pourtant l'actualité des visites adultes, effectuées de plein gré, qui retiendra notre attention.
Les attentes étaient claires dès le principe des recherches, et sans risque d'en dévoiler le dénouement, on peut affirmer qu'à quelques détails près ces lignes ne nous en apprendront pas beaucoup plus sur l'identité des publics. Qui sont-ils ? Il n'existe aucune réponse à cette question. Et pourtant, que de fois la question se pose-t-elle…
« . » la pose sous une forme plastique, il s'interroge sur son statut de création actuelle, sur la place qu'il peut en ce sens ménager au spectateur, incluant ou rejetant ses attentes supposées.

---

[21] François Cheng , *in* Yves Quere (Sous la direction de), *La culture*, 2006, Paris, Ed. Odile Jacob, p. 27

[22] Initialement, le Printemps de Septembre était installé à Cahors sous le nom de "Printemps de la Photographie". Depuis 2001, ce festival gratuit est organisé à Toulouse, dans différents lieux de la ville. Plusieurs événements (nocturnes, spectacles, etc.) rythment les trois semaines au cours desquels les visiteurs peuvent découvrir gratuitement les différentes expositions.

[23] Bernadette Dufrêne, Michèle Gellereau, « La médiation culturelle : Enjeux professionnels et politiques », Revue *Hermès* numéro 38, 2004, Paris, CNRS Editions, p. 202

Cette première partie va s'intéresser aux "habitants" de l'installation, minuscules et essentiels. Le public est composé d'individus auxquels la société contemporaine accorde une place ambiguë. A la fois omniprésents dans les discours et méconnus par les institutions, les visiteurs préoccupent le monde de l'art actuel, les structures mais également les plasticiens.
Tout au plus peut-on tenter de rendre plus subtile l'indécision même dont se nimbe le public, et en laquelle réside peut-être toute sa substance…
Je m'appliquerai dans les lignes qui suivent à interroger les raisons d'une évolution des postures muséales, en explorant les effets de l'individualisme sur les visites des lieux d'exposition. Les caractères de l'homme social qu'est avant tout le visiteur, partagé entre la possibilité croissante de s'exprimer et la désindividuation qu'il subit en toutes occasions, éclairent la modification de son comportement face aux œuvres actuelles.
La pratique du détourage tend à souligner ce paradoxe, trahissant les effets de ces changements sur la création ; les plasticiens prennent avec plus d'intérêt que jamais en compte la réception de leurs travaux, développent des démarches et des dispositifs permettant l'implication du regardeur.
J'envisage dans un premier temps de dégager les caractéristiques de ce public contemporain. Non pas en tentant de finaliser une énième étude des publics, ; cela n'est pas le propos ni le lieu.
En revanche, j'ai pu en observant les publics noter des récurrences dans les comportements, qui en tant que spectatrice régulière des lieux d'exposition m'apparaissent à la fois étranges et assez logiques. Quelles évolutions dans les postures des artistes, des lieux d'art, ont provoqué ces changements ? L'individu possède t-il une responsabilité dans l'évolution du public et l'émergence de nouvelles figures du spectateur ?

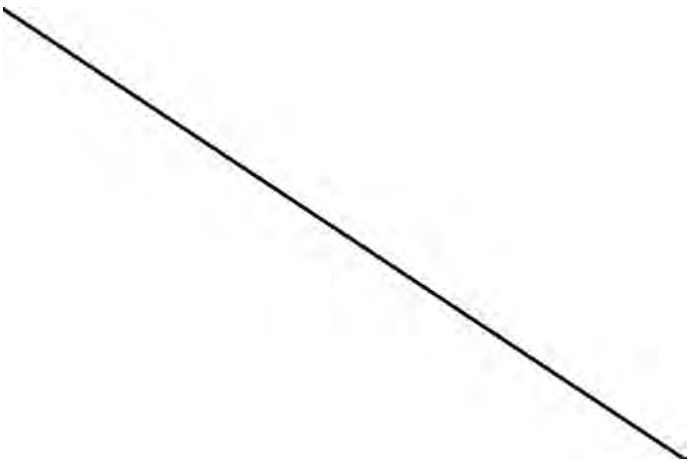
A travers *« . »*, c'est ainsi le bouleversement des lieux d'art qui est mis en scène, provoqué par un public jusqu'alors marginal véhiculant bien des interrogations.

1- Paradoxes de l'individu

Suivre les contours d'une personne filmée, séparer sa silhouette de son contexte, la coller (au sens propre) dans un nouvel espace ne sont que des gestes maintes fois réitérés dans l'histoire de l'art. Pourtant cet acte si simple qu'apprennent à exécuter les plus jeunes enfants à l'aide d'une paire de ciseaux, n'est pas neutre lorsqu'il est exécuté par un plasticien. On ne détoure pas par simple plaisir esthétique.
Dans *« . »*, le choix du sujet, celui des outils, des supports répondent à une volonté de s'approprier afin de les mieux comprendre, des détails qui semblent étranges, noyés dans un contexte des plus familiers.

La pratique du détourage et celle de la miniaturisation sont ainsi récurrentes dans *« . »*. Elles m'apparaissent comme des évidences lorsque j'aborde la question de l'individu contemporain et de ses paradoxes. J'ai il y a plusieurs années réalisé une "boîte". Rectangulaire, elle permet d'observer la scène qu'elle renferme par l'intermédiaire d'œilletons, situés sur deux des faces opposées. Par l'une des ouvertures, le spectateur distingue des personnages photographiés, détourés et installés dans une salle que déjà j'assimilais à un espace d'exposition. La seconde fenêtre permet d'observer le verso de ces silhouettes ; à la différence près qu'aucun verso ne correspond à la personne visible au recto. Deux individus sans rapport mais aux contours rigoureusement identiques, composent les deux faces.
Cette boîte préfigure un grand nombre de préoccupations que nous allons aborder dans ces pages. J'y fais ici allusion car elle donne à voir une image paradoxale de l'individu, qui bien que parfaitement reconnaissable s'avère inscrit dans un moule.

Dans *« . »*, les spectateurs d'un certain nombre expositions d'art contemporain, filmés au cours de leur visite, ont été victimes de détourage. *Les Démarches* résultent de cette opération. Si leur visage n'est pas reconnaissable, chaque silhouette n'en est pas moins découpée et mise en valeur sur le fond blanc de la maquette, support de leur projection. En manipulant l'image d'individus par l'intermédiaire du détourage, *« . »* propose une représentation des publics contemporains, que l'on ne peut appréhender qu'en s'intéressant dans un premier temps à l'image qu'ils donnent à voir, celle de groupes d'individus.



1. Alain Bublex, *Tentative # 15 - Garde-robe*, 1996

A- L'individu malgré la foule

Bien qu'exploitant l'image de l'individu depuis plusieurs années, je me questionne seulement aujourd'hui sur la complexité de cette notion, particulièrement lorsqu'elle est abordée sous l'angle de l'individualisme. Or c'est cet "-isme" qui m'intéresse plus particulièrement, pour les excès qu'il révèle et qui, sans aucun doute, trouvent une résonance dans le contexte de l'exposition d'art contemporain.

Les Démarches sont une pratique essentielle de *« . »*. La mise en scène de l'installation est destinée à attirer l'attention sur leurs déplacements. Nichées dans les recoins de la maquette *la Possibilité*, elles parcourent les cimaises, présences éphémères et divertissantes. Elles sont les images d'individus réels, de visiteurs qui à l'instar de celui de l'installation, ont été confrontés à des créations contemporaines.
Une certaine ambiguïté caractérise ces silhouettes. SItuées à la croisée des regards et pourtant anonymes, elles rappellent les candidats aux émissions télévisées profitant quelques minutes d'une célébrité ponctuelle, avant de sombrer dans l'anonymat sans laisser le moindre souvenir au spectateur.
Cela mène à reconsidérer les paradoxes de l'individu contemporain, partagé entre le besoin de se différencier et le confort de se laisser guider. Cette première approche instinctive de la notion d'individu est essentielle, car à l'origine de *« . »*. C'est la raison pour laquelle je souhaite aborder une réflexion sur le spectateur-contemporain, en approfondissant dans un premier temps certaines caractéristiques de l'individu et de l'individualisme.

a- Sur l'individualisme

Sans l'avoir observé, on peut imaginer que le premier contact du spectateur avec l'installation *« . »* ne lui révèle pas immédiatement les préoccupations qui l'animent. Il distingue des maquettes et, dans la lumière des vidéo-projecteurs, des silhouettes humaines en mouvement.
Le doute persiste quant à la nature de leur action, mais il s'agit sans doute possible d'images d'individus.

Avec *les Démarches*, la perte d'identité des silhouettes due à leur petite taille et à la qualité de l'image se confronte, se heurte à la notion d'individualisme.
Alors que la mondialisation, la généralisation, la globalisation économique et marchande ne cessent de s'étendre, l'individu rappelle son existence de manière virulente. Plus que jamais il s'oppose aux regroupements, classifications par familles, affinités, ressemblances dont il est l'objet. L'individualité n'est pourtant pas une invention de l'époque contemporaine : elle « est née avec la philosophie, chez les présocratiques, quoique l'individu ne soit devenu un problème que dans la société moderne. [24]» Dès 1825 l'individualisme apparaît en

[24] Philippe Soual, *Visages de l'individu*, 2008, Paris, Ed. PUF, p. 9

tant que « théorie affirmant la prééminence de l'individu sur la société [25]» ; parallèlement, il désigne également une « tendance à s'affirmer indépendamment des autres, à ne pas faire corps avec un groupe [26]» , parfois jusqu'à l'égoïsme. Il ne s'agit pas de prôner, dans ce cas de figure, le bien de chacun mais plutôt son propre bien. Oscar Wilde observe en son temps les effets néfastes de cette conception détournée par l'exacerbation du besoin de posséder :

> « la reconnaissance de la propriété privée a vraiment nui à l'individualisme, l'a obscurci, en confondant l'homme avec ce qu'il possède. Elle l'a complètement fourvoyé. Lui a assigné pour objectif le gain, non l'élévation de soi. L'homme a cru qu'il importait d'avoir, ignorant qu'il importait d'être. [27]»

Au cours du XIX^{ème} siècle, un individualisme théorique se manifeste encore à travers les droits et les principes politiques tandis qu'au quotidien, les caractéristiques traditionnelles telles que la hiérarchie ou l'appartenance à un groupe sont maintenues [28] ; ce n'est que très progressivement au cours de ce siècle et du suivant, selon le philosophe Marcel Gauchet, que va se mettre en place un nouveau comportement ; les individus « vont cesser d'être des individus abstraits de droit ou de la politique pour devenir des individus concrets. [29]» L'histoire sociale de l'individualisme fait son apparition.

La question de l'individu se pose avec plus d'insistance depuis les années 1970 ; elle revêt alors pleinement les traits qu'esquissait Oscar Wilde à la fin du XIX^{ème} siècle.

> « nous avons vu en effet apparaître un nouvel individualisme pour toute une série de raisons qui sont très concrètes. Elles tiennent à l'émergence de la société de consommation, à l'acquisition d'une aisance, d'une protection, d'un système généralisé de garantie pour les personnes et pour des raisons qui tiennent à l'éducation qui est une dimension très importante dans l'histoire de l'individu concret [30]» ,

constate Marcel Gauchet. L'alphabétisation du peuple fut un moteur essentiel de l'individualisme, chacun acquérant désormais son autonomie, la liberté de s'instruire, de se renseigner dans les textes et d'exprimer son opinion en s'en sentant la légitimité.

Cependant, depuis plusieurs siècles les nécessités à coexister ne sont plus celles d'un passé commun ; vivre ensemble ne signifie plus garantir la survie de ses semblables à l'instar de certaines tribus pour lesquelles aujourd'hui encore, se regrouper répond à une nécessité. Ainsi, note Philippe Soual,

> « Avant l'Etat, dans l'état de nature, il n'y a que des individus déliés, mais déjà obligés intérieurement à la paix avec autrui et à la conservation d'eux-mêmes en tant qu'hommes raisonnables. Ces individus sont une multitude, une multiplicité indéterminée de semblables, sans lien objectif, et non pas un peuple. L'homme n'est pas en société par nature, mais par

---

[25] P.-J. Rouen, *Le Producteur* t. IV, pp. 296-298 *in* C. Bouglé et E. Halévy, *Doctrine de Saint-Simon,* 1924, p. 378, note 248, *in* http://www.cnrtl.fr/etymologie/individualisme, 03-2010

[26] *Nouveau Larousse Encyclopédique*, 2003, Paris

[27] Oscar Wilde, *L'âme humaine*, 2004, Paris, Ed. l'Arléa, p. 21

[28] *France culture*, émission « *Les chemins de la connaissance* », entretien de Marcel Gauchet avec Pascale Werner, « Aux sources de l'individualisme. Les métamorphoses contemporaines », vendredi 7 juin 2002

[29] *Idem*

[30] *Idem*

volonté, il *fait société* avec les autres, en s'associant avec eux. [31]»

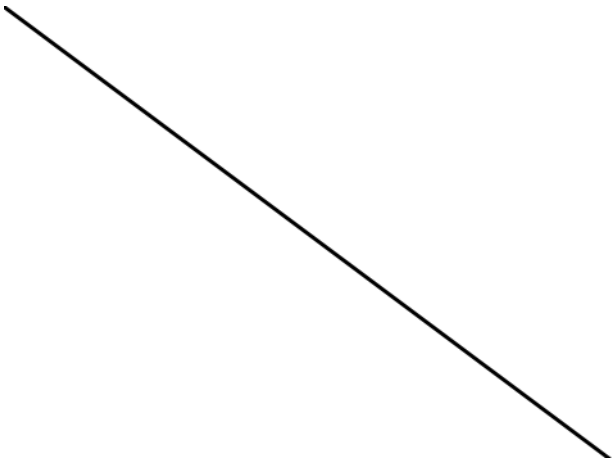
Naturellement, la race humaine ne coexisterait que par nécessité et non par goût. Marcel Gauchet décrit de la manière suivante les caractéristiques de l'individualisme actuel :

> « ce qui fondamentalement caractérise cet individualisme contemporain c'est la désinscription d'avec les autres et d'avec la société. En ce sens-là, on peut dire que l'une des choses les plus profondes auxquelles nous sommes en train d'assister aujourd'hui c'est la privatisation de l'individu [32]»

L'individualisme contemporain se traduit essentiellement par la volonté d'attirer à soi l'attention, le confort, les soins, les avantages. Ce modèle se dessine réellement dans les années 1980, selon le sociologue Vincent De Gaulejac : la production n'est plus seule à déterminer les rapports sociaux, « La consommation, l'information, les nouvelles technologies, la sphère culturelle sont tout aussi porteurs de transformation que le système productif. [33]» Les désirs et besoins de l'individu orientent la marche du système.

En revanche, la figure de l'individu qui émerge dans les années 1990 est moins celle d'un être décisionnaire et influent, que celle d'un "individu incertain [34]" ainsi nommé par Alain Ehrenberg. Il est tourmenté, inquiet. Pourtant précise le journaliste, quels que soient les caractères qu'on lui prête, égoïste, volontariste, dépressif, l'individu n'est jamais aussi clairement définissable ; c'est notamment ce qui fait sa richesse.

Ainsi la diversité de l'individu est-elle mise en scène dans *les Démarches* ; elle rend la lecture de l'animation plus complexe, mais sa présence se justifie dans une installation plastique qui ne cherche pas à construire une réponse univoque à leur propos.



2. Isabelle Grosse, *Beaubourg*, 2000

Cohabitant avec le fonctionnement politique et économique général, l'exigence de l'individualisme est celle du cas par cas. « L'individu social » note Marcel Gauchet, « est un individu qui ne cesse jamais d'être un individu dans la totalité de son activité et de ses rapports avec les autres individus. Cet individu prend encore des formes accentuées à l'âge contemporain. C'est l'individu que vous appelez "hypercontemporain". [35]» Cette conception est essentielle et dévoile une première particularité essentielle du visiteur contemporain. Même au musée ou dans un centre d'art, il ne *cesse d'être un individu*.

L'accès à l'individualité ne s'atteint ainsi pas sans peine ; libéré de la religion, de la tutelle de l'état, du travail ou de la famille, « l'individu est désormais face à lui-même. Mais il paye cette autonomie au prix fort. L'individu serait en effet déraciné, désocialisé, et dans une perpétuelle et éprouvante quête de soi. [36]» constate François

---

31 Philippe Soual, *Visages de l'individu*, *op. cit.*, p. 140

32 Entretien de Marcel Gauchet avec Pascale Werner, *op. cit.*

33 Vincent De Gaulejac, « L'exigence d'être sujet », *in L'individu aujourd'hui*, 2010, Ed. Presses Universitaires de Rennes, pp. 265-266

34 Alain Ehrenberg cité par Jean-François Dortier, « Du Je triomphant au Moi éclaté… », *in L'individu contemporain*, 2006, Auxerre, Ed. Sciences Humaines, p. 9

35 Entretien de Marcel Gauchet avec Pascale Werner, *op. cit.*

36 Jean-François Dortier, « Du Je triomphant au Moi éclaté… », *op. cit.*, p. 5

Dortier, rédacteur scientifique. Enjoint d'être libre et responsable, il doit pourtant se couler dans des modèles, des contraintes, des cadres, ajoute le sociologue Vincent De Gaulejac.[37] L'homme libre et individuel n'est-il pas finalement un de ces modèles ?

Lorsqu'il actualisa à la fin des années 1980 son ouvrage *La société du spectacle*, Guy Debord entrevoyait déjà l'échec probable de cette quête permanente : « L'individu, paradoxalement, devra se renier en permanence, s'il tient à être un peu considéré dans une telle société. Cette existence postule en effet une fidélité toujours changeante, une suite d'adhésions constamment décevantes à des produits fallacieux. [38]»

b- L'inévitable nivelage

« *"Je" singulier, identique avec tout autre "Je" singulier.* [39]» Philippe Soual, docteur en philosophie

La médiatisation, l'information à grande échelle, la mondialisation politique, sont autant de véhicules d'images tendant à uniformiser les comportements. A la figure idéale d'une égalité entre les citoyens, s'interpose celle de l'égalisation, du nivellement , d'une uniformisation révoltante ou inconsciemment intégrée. Ce sont ces particularités que met en scène la plasticienne Isabelle Grosse qui surligne, (et non détoure) suivant des règles strictes les fragments qui composent un tout, notamment ce tout qu'est la foule, le groupe dans les activités commerciales, les loisirs, les déplacements dans l'espace public. Elle agit étonnamment de même en cernant les objets, les paysages, révélant des modèles de composition.

> « Vus à distance, les personnes, les véhicules, les outils, les contenants, les immeubles sont réduits à une accumulation de formes. Isabelle Grosse semble vouloir restaurer l'individualité de chacun des petits territoires aussitôt refondus dans la masse par leur nombre, mis en valeur par cette même stratégie du surlignement. [40]»

Elène Tremblay, artiste, observe la récurrence dévoilée par Isabelle Grosse dans la manière de construire, d'organiser les espaces mais aussi dans les déplacements collectifs qui uniformisent les actions de chacun. A l'instar des *Démarches* où chaque spectateur est isolé tout en étant par la suite réintégré à une masse, Isabelle Grosse surligne géométriquement les parties d'une foule, d'une file, qui demeurent malgré tout des ensembles aux détails indistincts.

L'individualisme forcené est-il autre chose qu'une uniformisation ? La liberté d'expression prétendue dont Internet a ouvert les portes laisse à penser que la parole personnelle peut acquérir un poids et influer sur des décisions supérieures. Or, les deux décennies passées prouvent qu'il n'en est rien, bien au contraire. Cet hyper-individualisme est autorisé car le nivelage des commentaires s'opère de lui-même, par la quantité de

---

[37] Vincent De Gaulejac, « L'exigence d'être sujet », *in L'individu aujourd'hui*, *op. cit.*,, pp. 265-266

[38] Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle,* 1988, Paris, Ed. Gérard Lebovici, p. 40

[39] Philippe Soual, *Visages de l'individu*, *op. cit.*, p. 16

[40] Catalogue de l'exposition « Quick Mode », 2002 Montréal, http://copresences.synesthesie.com/swf/index.php?rub=rub_arti&page=21%20-, 03-2011

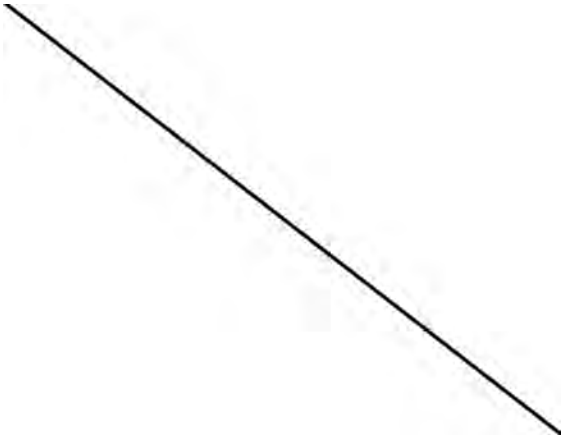
données simultanément actualisées. Les informations les plus spectaculaires sont aussitôt chassées de notre esprit par de nouveaux apports, et un événement qui aurait passionné la presse plusieurs jours durant il y a quelques années, ne fait plus l'objet que d'une brève apparition dans les journaux.

> « À coup sûr, tout ne date pas d'aujourd'hui. Depuis des siècles, les sociétés modernes ont inventé l'idéologie de l'individu libre, autonome et semblable aux autres. […] Cela étant, dans la vie quotidienne, le mode de vie, la sexualité, l'individualisme jusqu'à une date récente s'est trouvé barré dans son expansion par des armatures idéologiques dures, des institutions, des mœurs encore traditionnelles ou disciplinaires-autoritaires. C'est cette ultime frontière qui s'effondre sous nos yeux à une vitesse prodigieuse. Le procès de personnalisation impulsé par l'accélération des techniques, par le management, par la consommation de masse, par les médias, par les développements de l'idéologie individualiste, par le psychologisme, porte à son point culminant le règne de l'individu, fait sauter les dernières barrières [41]» .

La première partie de la citation de Gilles Lipovetsky signale un fait en apparence évident, mais qui semble pourtant peu lié à l'individualisme : l'homme autonome est, par cette égalité, semblable aux autres. Cela semble indiquer que l'être humain n'est peut-être pas apte à vivre sans modèle, ainsi que l'indique l'uniformisation des comportements. Simplement, ses modèles ne sont plus moraux, politiques ou religieux. Ce sont des modèles d'apparence, d'attitude et de consommation. Les notions d'identification, d'assimilation font alors surface car l'individu, qui n'est jamais totalement isolé, s'applique à ne pas être rejeté par ses semblables. Il est libre de choisir le groupe qui l'accueillera, mais doit opérer ce choix s'il ne souhaite pas être marginalisé.

Arnaud Théval œuvre principalement dans l'espace urbain, en résidence auprès de populations diverses (lycéens, habitants d'un quartier, ouvriers, etc.). Le résultat de ses actions est principalement exposé dans le lieu de leur réalisation, bien qu'il se prête également, parfois, à une monstration dans des cadres institutionnels. L'artiste esquisse en 1998 des recherches plastiques sur l'individu en mouvement dans l'espace public ; décontextualiser les silhouettes qu'il photographie, les regrouper sur une même scène sont autant d'actions qui lui permettent de souligner l'uniformisation ou la variation des comportements et des apparences. Son utilisation du détourage et le transfert des silhouettes sur fond blanc ne sont pas sans rapport avec l'opération qui donna lieu aux *Démarches*.

Arnaud Théval fait appel pour la série « Reconstitution » à des employés de l'IUFM Launay-Violette de Nantes. Se tenant à une certaine distance de ses modèles, il les photographie après leur avoir donné pour seule consigne d'effectuer un parcours, quelques pas dans une direction ou une autre. Ainsi ils doivent réfléchir à ces actions qu'ils opèrent quotidiennement, se concentrer sur leur gestuelle ; tous n'y parviendront pas sans réticence, gênés d'être observés par l'artiste ainsi que le précise Bruno Nourry (responsable de la division des affaires générales de l'IUFM des Pays de la Loire) :



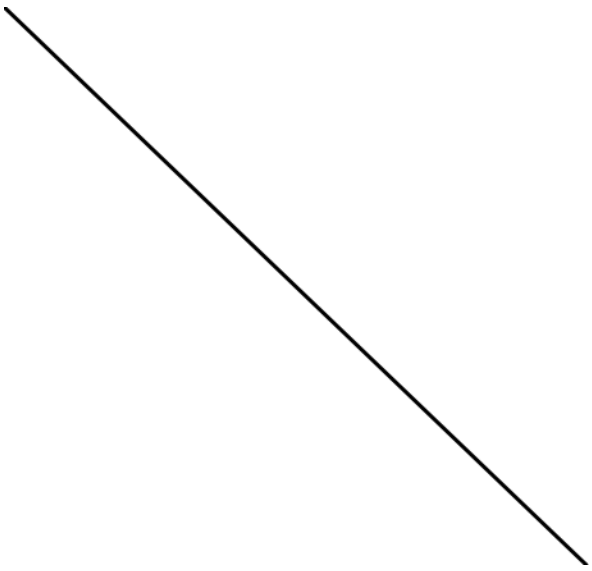
3. Arnaud Théval, *Reconstitution*, 1999

[41] Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, 1989, Paris, Ed. Gallimard, pp. 38-36

> « Arnaud Théval met en place, à travers cette action, un point de entre l'extrême banalité du quelconque et l'extrême caractérisation du singulier (cette posture et ces gestes qui sont propres à chacun d'entre nous). Le traitement de l'image en série (les mêmes corps apparaissent souvent plusieurs fois dans la photographie finale) et la disparition du contexte par l'effacement du fond accentuent encore cette idée d'un suspens entre le différencié (chaque individu est reconnaissable) et l'indifférencié (ce qui apparaît est l'image d'une communauté). [42]»

Plus qu'un corps, c'est une posture qu'Arnaud Théval extrait de son cadre initial. L'individu est nié au profit de son action ; c'est également en ce sens que l'artiste Edouard Levé conçoit les personnages peuplant ses photographies mises en scène : à propos d'une série s'inspirant de scènes politiques, il déclare :

> « Lorsqu'une scène est décontextualisée, et que ne restent, comme signes d'identification des personnages, que les vêtements et quelques accessoires, leurs poses et leurs gestes deviennent les éléments sémiologiques essentiels. La position des corps, leur disposition dans l'espace, le placement des mains et le jeu des regards fonctionnement comme indices de représentation du pouvoir. [43]»



4. Edouard Levé, *Sans titre*, série « Quotidien », 2003

Dans *« . »*, il s'agit du parcours et des postures à la fois récurrents et propres à chaque spectateur, dans le lieu d'exposition, tandis que les « Reconstitutions » d'Edouard Levé s'inspirent et remettent en scène des images de presse internationale, mettant en valeur les gestes archétypaux correspondant à chaque type d'événement ; quant à la série « Reconstitution » d'Arnaud Théval, elle se penche sur les déplacements effectués sur le lieu de travail. L'identification de chacun y est difficile : l'artiste efface les hiérarchies, les relations professionnelles. Pourtant, Arnaud Théval conserve malgré tout aux modèles une singularité. Le fait qu'il leur *demande* d'exécuter une action marque une nette différence avec *les Démarches* ; je ne consultais pas les visiteurs avant de les filmer. Pourtant, les artistes sensibles à la question de l'individu dans la foule reprennent fréquemment le mode de fonctionnement d'Arnaud Théval, et dirigent leurs modèles ; cela leur permet de maintenir un contrôle sur ces derniers afin de les intégrer à un ensemble.

La notion de *mise en scène* prend ici tout son sens, tout comme elle prévaut dans les images d'Edouard Levé ainsi que dans l'œuvre de Djamel Tatah : le peintre, pour réaliser ses toiles, demande préalablement à ses proches de poser en différentes positions, inspirées de sources diverses (photographies de presse, reproductions de tableaux anciens par exemple). Puis il détoure le corps par l'intermédiaire de l'informatique, avant de composer une image à partir des silhouettes, de la projeter et de la peindre. « Ces figures "clonées" donnent l'image d'une humanité démagnétisée, vidée de ce qui fait sa richesse : la différence. [44]» observe le critique d'art Richard Leydier. L'artiste livre à leur sujet des propos ambigus : « Ce sont des représentations

---

[42] Bruno Nourry, http://www.arnaudtheval.com/archives.htm, 07-2010

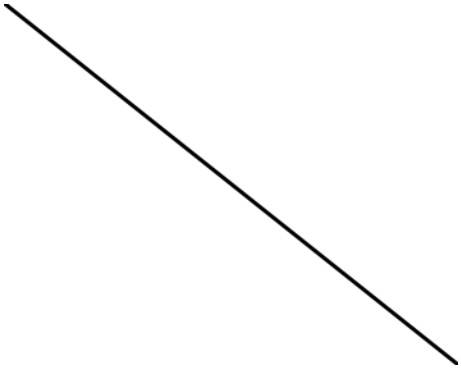
[43] Edouard Levé, *Reconstitutions*, 2008, Paris, Ed. Nicolas Chaudun, p. 85

[44] Richard Leydier, « La fabrique des clones », *in Djamel Tatah, la fabrique des clones*, 2010, Thiers, Ed. le Creux de l'Enfer, p. 18

de personnes de mon temps. Elles sont désindividualisées, désincarnées. Ces gens-là sont tout le monde. [45]» Tout le monde peut se reconnaître en elles parce qu'elles sont désincarnées. Mais n'est-ce pas aussi parce que tout le monde leur ressemble un peu ; parce que nous possédons une capacité à n'apparaître, en certaines occasions, qu'en surface, dénués de pensées propres ?

Richard Leydier observe l'importance de la construction, de cette absence de spontanéité qui permet d'atteindre une certaine essence, celle de la solitude de chacun chez Djamel Tatah, celle du corps social chez Arnaud Théval ou dans *« . »*, dans une certaine mesure. C'est encore dans la pose et dans la construction que l'on devine une facette du propos de Vanessa Beecroft concernant la beauté lissée des femmes, leur uniformisation, tandis que des modèles nus révèlent au public, lors de performances, leur uniformité due aux maquillages et aux accessoires communs, et la caractéristique de leurs corps exempts de retouches numériques.

« . » s'affranchit des poses mais n'en subit que davantage la non moins fastidieuse étape du détourage. Celui-ci permet de ménager une place à la mise en scène, bien qu'elle ne modifie pas les parcours des personnages. Par son intermédiaire, les visiteurs sont à la fois isolés du contexte et perdent leur identité en devenant *le public*, composé d'êtres seuls, posés les uns auprès / devant / derrière / parmi les autres, en un tout homogène.



5. Vanessa Beecroft, *VB 50*, 2002

« L'individu spirituel exprime son individualité singulière par le mot "Je", qui exprime sa singularité en même temps que son universalité : chacun est un [46]» Nous ne sommes définitivement que "je" parmi d'autres "je", ainsi que le souligne Philippe Soual, ou encore Marcel Broodthaers qui crée *Ne dites pas que je ne l'ai pas dit : Moi Je dis Je*... Le système du langage rend à l'anonymat ce mot censé exprimer la singularité [47]. Peut-être ne sommes-nous également "je" que lorsque nous sommes confrontés à d'autres "je" nous obligeant alors à nous identifier. Gary Hill place cette conception de l'individu au centre de son œuvre. « La notion d'un "autre" : il s'agit d'être simplement plus attentif à la notion d'un "autre". L'autre est ce qui rend la conscience de soi possible. ... [48]». Paradoxalement ainsi, c'est en intégrant la foule de nos *semblables* que nous apparaît plus clairement notre individualité, cette dernière n'ayant aucune raison de se manifester lorsque l'on est seul et à l'abri du jugement ou simplement du regard de l'autre. Cette relation à l'autre n'est pas nécessairement le déclencheur d'une attitude égocentrique, elle peut également prendre les formes de l'altruisme ; mais elle fonctionne en tous les cas sur un système de comparaison, d'acceptation ou de rejet de ce que l'autre véhicule. La reconnaissance de l'autre est la découverte de ce que l'on est, de ce que l'on souhaite ou refuse d'être.

Des outils tels qu'Internet sont utilisés car ils sont supposés provoquer la rencontre de *semblables*, partageant des goûts, des activités et/ou des préoccupations similaires. S'identifier et rencontrer d'autres *individus* par

---

[45] Djamel Tatah**,** *Made by... Djamel Tatah*, 2009, Paris, Ed. galerie Kamel Mennour, 351 p.

[46] Philippe Soual, *Visages de l'individu*, *op. cit.*, p. 15

[47] Marie Muracciole, « *…Une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache », in Le Portique n°. 5 [En ligne], « Passages du siècle* », 2000, Éd. Association Le Jardin, http://leportique.revues.org/index402.html, 12-2010

[48] Gary Hill, « Vidéo, Le récit de l'installation à la performance », revue *Dits* n°. 2, 2003, Hornu, Ed. Mac's Grand Hornu, p. 142

le biais des nouveaux moyens de communication sont pourtant, le plus souvent, des désirs utopiques. Notons que l'individualisation par le média a toujours posé problème ; László Moholy-Nagy imaginait les conséquences des progrès accomplis en 1925 :

> « Les hommes continuent de s'entretuer, ils n'ont pas encore compris comment ni pourquoi ils vivent ; les hommes politiques ne se rendent pas compte que la terre est une, mais on invente le Telehor, le téléviseur. On pourra demain voir dans le cœur de son voisin, participer à tout en étant pourtant tout seul… [49]»

Une ouverture optimale sur les images du monde et des hommes n'est pas une découverte des autres. L'exemple des fanatiques des mondes virtuels, se créant une vie parallèle à la fois plus captivante et plus gratifiante que leur quotidien réel, en est une preuve parmi d'autres. Ils sont détachés de leurs semblables en tant que personnes physiques, construisent leur identité sur un avatar connu d'autres avatars, que les plasticiens Sandra et Gaspard Bébié-Valérian définissent comme des

> « déclinaisons fantasmagoriques de soi. […] Comme pour la réalité virtuelle, l'avatar peut être l'antinomie de son point d'origine, et c'est ainsi que des individus tout à fait réels se créent des avatars tout à fait irréels ouvrant des possibilités de jeux identitaires multiples : l'homme devient la femme, la femme devient l'homme, le faible devient le puissant, le timide devient le lubrique, etc. L'avatar, c'est la création d'un soi métamorphosé. [50]»

Des sociologues tels que Dominique Cardon, observent les différentes interactions entre individus rendues possibles par le web. Toutes les plates-formes relationnelles ne cherchent pas à masquer l'individu derrière un personnage fictionnel, certaines ont pour but de provoquer des rencontres concrètes entre individus "IRL[51]". L'auteur constate pourtant que les transformations identitaires parfois extrêmes facilitent les relations sur Internet, mais provoquent peu de rencontres dans la vie réelle, sous des identités assumées [52].

L'intérêt de la recherche de Dominique Cardon réside également dans sa prise en compte des dangers que peut provoquer le partage de données personnelles, sur des plates-formes telles que Facebook. Il ne s'agit pas de traiter des risques d'utilisation malhonnête de ces informations. Les utilisateurs de réseaux sociaux fournissent des détails de leur vie afin de créer leur profil ; ce sont leurs passions et activités qui attireront d'autres internautes par affinité de goûts. Cependant, si l'identité se décompose en facettes plus ou moins étrangères les unes aux autres, les réseaux se construisant autour de chaque facette sont peu compatibles [53]. Un même individu peut posséder des centres d'intérêt très différents voire contradictoires.

> « D'une certaine manière, Facebook est au cœur de cette recomposition puisque les utilisateurs, derrière leur nom propre, mêlent de plus en plus amis, collègues et inconnus, tout en pressentant aussi de plus en plus fortement les risques identitaires qu'ils prennent à susciter ce mélange. En effet, il ne fait guère de doute que ce déplacement dans les pratiques de sociabilité qui donne aux proches, amis, famille et collègues, une visibilité nouvelle sur les engagements de l'individu avec

---

49 László Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, 1987, Massachusetts, MIT Press, p. 38-39

50 Sandra et Gaspard Bébié-Valérian, « *L'avatar, une stratégie artistique* », compte-rendu de la conférence organisée par Oudeis, association pour les arts numériques, électroniques et médiatiques, le 30 janvier 2009, Le Vigan, p. 1

51 IRL signifie "In Real Life", dans la vraie vie : les internautes utilisent ce sigle pour désigner la vie en dehors d'Internet

52 Dominique Cardon, « *Le design de la visibilité : un essai de typologie du web 2.0* », 2008, http://www.internetactu.net/2008/02/01/le-design-de-la-visibilite-un-essai-de-typologie-du-web-20/, 11-2010

53 *Idem*

chacune de ces sphères reste limité et progressif. [54]»

Dominique Cardon perçoit ainsi le décalage existant entre l'image virtuelle que donne à voir un réseau social permettant de sélectionner des aspects de sa personnalité et de les mettre en valeur, et l'identité réelle de l'utilisateur. Si les risques de cette dissociation sont difficilement évaluables, ils ont sans doute un effet sur la reconnaissance de l'individu, par lui-même et par les autres.

Malgré les incidents que peuvent provoquer cet éclatement et cette exhibition, l'individu contemporain ne partage pas uniquement des récits écrits sur sa vie personnelle. Il partage aussi, généreusement, son image sur la Toile, diffuse des clichés de sa vie, de son entourage, de son intimité, plus ou moins retouchés. Il n'a pas toujours conscience de leur possible récupération par d'autres.

Ce nouveau rapport à l'image de soi peut mener à des conflits qui n'auraient pas vu le jour quelques années plus tôt, comme nous allons l'observer.

c- L'individu et sa représentation

L'individu très contemporain accorde à sa reconnaissance une grande importance ; il possède désormais les moyens de façonner et de communiquer de sa personne, la représentation qui lui sied. Malgré la propagation des informations sur son compte que permet le réseau, il est néanmoins très offensif lorsqu'il réalise que son image lui échappe ; il trouve alors en le droit à l'image un soutien redoutable, dont il n'hésite pas à faire usage. Car l'individu contemporain tient à faire entendre sa plainte singulière, quitte à se victimiser tout en faisant valoir son expérience comme sans égal, constate Marcel Gauchet ; or cette quête s'exprime au besoin devant la loi : « Certes la loi vaut pour tous mais moi j'ai un problème particulier que je voudrais voir négocier de façon tout à fait adéquate à mes besoins strictement personnels [55]». C'est d'ailleurs dans des cas toujours particuliers et parfois tendancieux, qu'est sollicité le droit à l'image, que le code pénal communique en ces termes :

« Le droit à l'image (photos-vidéos)

Toute personne, quelle que soit sa notoriété, dispose d'un droit exclusif sur son image (brute ou faisant partie d'un montage photographique) et l'utilisation de celle-ci. Elle peut s'opposer à une diffusion sans son autorisation et éventuellement aller en justice.

Cependant, lorsque l'image est prise dans un lieu public, il suffit d'obtenir l'autorisation de la (des) personne(s) isolées et

Extrait d'une vidéo personnelle, 2007

[54] *Idem*

[55] Entretien de Marcel Gauchet avec Pascale Werner, op. cit.

reconnaissables. [56] »

Ce sujet est particulièrement en lien avec la difficulté que j'ai rencontrée, de filmer une foule dans l'espace public du musée. Les regards désapprobateurs et plaintes récoltés au fil des enregistrements en témoignent. En France, nombreux sont les individus qui ne tolèrent plus de voir leur portrait diffusé et refusent d'être simplement filmés, photographiés, sans qu'ils aient préalablement donné leur accord. Dans la presse, les images d'enfants sont désormais floutées. Le contrôle, l'autorisation de l'individu deviennent essentiels, ainsi que l'indiquent les innombrables procès concernant la question du droit à l'image. La représentation du corps a toujours été sujet d'attention, et les portraitistes œuvrant à la cour ou auprès des notables du XV^{ème} au XIX^{ème} siècle devaient, déjà, prendre garde à ne pas faire apparaître les disgrâces physiques du modèle, sous peine de se voir congédiés. L'importance de maîtriser le devenir de cette apparence s'avère désormais un phénomène omniprésent. On accepte à la télévision de modifier sa tenue, sa coiffure, sa silhouette voire son visage, on apprend à se maquiller, à rajeunir… Exemple édifiant que celui des émissions de télé-réalité, surexposant un anonyme qui sans doute le redeviendra très vite. Qu'il participe à un jeu télévisé ou à un quelconque programme, il a le sentiment de conserver une emprise sur son image. Lorsque ce n'est plus le cas, son mécontentement se manifeste. L'artiste, le photographe, le vidéaste devient coupable, voleur. Paul Virilio souligne le paradoxe de cette situation : « Aujourd'hui, on accepte le dévoilement devant un automatisme, mais le regard singulier du photographe, lui, est mis en accusation. [57]»

C'est ainsi qu'en réalisant dès 1983 la série des *Portraits négociés,* Michel Séméniako engage une pratique participative, dictée par l'impératif moral qu'il s'est choisi : « "tu ne dépouilleras pas l'autre de son image." Il propose à chacun de composer son image, de choisir le contexte de sa pose. Il respecte le droit à l'image. [58]» Le photographe implique le modèle dans ce portrait-autoportrait négocié. Le résultat de leur collaboration, consistant souvent en des superpositions numériques d'images [59], semble illustrer cette citation de Gabrielle Chamarat, professeur de littérature à l'Université de Nanterre : « Le portrait photographique contemporain est une figuration exemplaire de la crise moderne de l'identité individuelle. Celle-ci est un "terrain vague", et l'image du visage ne renvoie à aucune figure socialement repérable, mais à un flou d'émotions, de superpositions sur fond de vide. [60]»

Un artiste suisse m'intéresse particulièrement car il intègre les images de personnes filmées dans la rue ou au cours de ses voyages dans une animation. Parfaitement identifiables, ils ne deviennent pourtant, suite à la manipulation de Peter Aerschmann, que les motifs d'une improbable fiction.

Soigneusement détourés, les personnages et des éléments d'architecture ou de décor, des objets, immobiles ou en mouvement, sont positionnés sur un fond neutre ; ils s'assemblent et se séparent aléatoirement en flux permanent. Les mêmes gestes se répètent, Un univers théâtral se dessine, souvent drôle lorsque se créent des associations inattendues, toujours assez sordide tant les éléments choisis par l'artiste ne sont pas anodins et révèlent un certain état du monde. Des soldats côtoient des touristes ventripotents, un exode d'asiatiques porteurs de sacs traverse l'écran en une ronde interminable … Effectivement, bien que la qualité de l'image

---

[56] « *Droit d'auteur, droit à l'image et responsabilité de l'association* », http://www.associations.gouv.fr/article.php3?id_article=35, 03-2010

[57] Paul Virilio, « L'image Hors-la-loi », *Beaux-Arts Magazine* n°. 187, 12-1999, Paris, TTM Editions, p. 90

[58] Paul Ardenne, *Un art contextuel*, 2002, Paris, Ed. Flammarion, pp. 189-190

[59] Visible sur le site de l'artiste : http://www.michel-semeniako.com/, rubrique « Images négociées », 02-2011

[60] Gabrielle Chamarat, *Identités individuelles, identités collectives*, 1998, Ed. Presses universitaires de Caen, p. 9

permette de reconnaître les modèles, ceux-ci perdent leur individualité car ils se répètent sous différents angles, dans différentes positions ; c'est également le cas des visiteurs des *Démarches*. Certains apparaissent à plusieurs reprises – telles les silhouettes répétées et réinvesties de Djamel Tatah –, notamment lors des transitions entre différentes séances de détourages. Un individu traversant l'espace permettra le passage d'une scène à la suivante, en faisant disparaître les spectateurs devant lesquels il se déplace, au profit de nouveaux figurants. Les personnages sont alors mis en scène en fonction de leur gestuelle et de leur parcours. Cette caractéristique est également commune au travail d'Arnaud Théval, inspirant à l'historien de l'art Emmanuel Hermange une réflexion qui pourrait également convenir aux *Démarches* : « Si chaque figurant est photographié lors d'une rencontre particulière, s'il peut se reconnaître dans le montage final, pour autant on ne saurait parler de portrait, tant, dans cet ensemble de corps en marche, chaque personnage apparaît d'abord comme une machine mobile. [61]»

Chez Peter Aerschmann, les silhouettes récurrentes ne deviennent que les modèles d'un groupe caractéristique : femmes voilées, ouvriers, vacanciers, etc.. On retrouve des caractéristiques similaires cette fois encore dans l'œuvre d'Arnaud Théval, chez lequel Emmanuel Hermange note que :

> « chaque personne photographiée devient une ou parfois plusieurs figures de la mosaïque [le terme "mosaïque" […] me semble bien décrire les assemblages d'Arnaud Théval, leur façon de se tenir entre motif et image] finale, où elle peut apparaître aussi bien de face que de dos. [62]»

La mosaïque peut également décrire les compositions de Peter Aerschmann ; sa méthode de travail confirme le rapprochement, le plasticien réalisant ses animations en prélevant à sa banque de donnée personnelle les images qui l'intéressent pour composer ses scènes : humains, plots, colonnes, ballon, toutes ont subi le même traitement et se trouvent archivées dans les mêmes tiroirs.

Le roi et l'oiseau, (extraits), P. Grimault et J. Prévert, 1980

Une première caractéristique du détourage s'esquisse comme capacité à réduire l'individu, pourtant si riche et conscient de sa richesse, à un motif. Il traverse mes recherches, en est le point de départ et l'élément central. La plus élémentaire appellation d'*individu* révèle sa richesse, traduisant tout à la fois sa différence et son anonymat. Unique, il est pourtant « indéterminé, […] quelconque. [63]» Utiliser les individus composant le public est un premier acte de catégorisation. Ainsi que Peter Aerschmann parvient à l'exprimer dans son œuvre, quelle que soit l'image de l'individu que l'on manipule, il n'en devient pas moins un parmi d'autres "je" uniquement considérés à travers leur apparence et leur

61 Emmanuel Hermange, *Arnaud Théval, Proximités*, 2003, Nantes, Ed. Joca Séria / Saint-Nazaire, Ed. Le Grand Café, non paginé

62 *Ibidem*

63 *Nouveau Larousse Encyclopédique*, *op. cit.*

attitude. Il est indivisible, ainsi que l'indique sa racine latine ; et pourtant, son image est modifiable, multipliable. Il devient alors silhouette méconnaissable.
Le détourage a ainsi la particularité d'extraire le personnage de la masse tout en rendant anodins ses caractères d'individu. Il me semble exprimer ses paradoxes, notamment dans l'installation *« . »* ; les silhouettes auxquelles donne jour cette découpe possèdent des particularités similaires à celles de l'individu contemporain.

B- Des silhouettes, ni plus ni moins

« . » met en scène des visiteurs. Rien ne subsiste des lieux qu'ils ont parcourus, des œuvres qu'ils ont vues. Rien ne persiste de ce qui les animait au moment de leur rencontre avec l'art. Seuls des personnages étranges, aux contours incertains, parcourent *la Possibilité* sans autre but que celui d'être soumis aux regards. Des publics en représentation.

Régulièrement, je ferai référence aux paradoxes de l'individu car les oublier signifierait passer outre un élément essentiel, remettant en question le lieu d'exposition et provoquant l'émergence de nouveaux outils à destination des publics.
Le détourage n'est en ce sens pas utilisé au hasard. Il parvient à extraire des silhouettes d'un contexte et rend leur manipulation aisée. Sans toutefois les soumettre à toutes les fantaisies qu'autorise cette pratique, elle me permet de mettre en valeur les caractéristiques du comportement des visiteurs. Le détourage est un premier pas vers la construction d'une représentation de l'individu-spectateur.

Extrait des *Démarches*, 2007

a- Caractéristiques du détourage dans *« . »*

La technique du détourage est ambiguë. Elle permet de manipuler à loisir le contenu de l'objet représenté. Il s'agit d'une pratique singulière d'isolement d'un contexte, bien souvent destinée à transférer et à intégrer l'objet à un nouveau fond. Les visiteurs détourés de *« . »* possèdent des caractéristiques qu'un film sans retouche de spectateurs se déplaçant sur un fond blanc n'aurait pu dévoiler.
Le Dictionnaire *Larousse* propose du terme "détourer" les définitions suivantes : son acception photographique consiste en l'élimination, « au moyen d'un produit spécial, [du] fond entourant un sujet qu'on veut isoler. »
Il convient de rappeler que la paire de ciseau et le tube de colle ont longtemps été les outils privilégiés du détourage, bien avant que les logiciels informatiques n'affinent ce processus. Les artistes dadaïstes furent les premiers à intégrer le photomontage dans leurs œuvres. Si Raoul Hausmann et Max Ernst se disputèrent la paternité du processus, il est cependant à noter que « [Raoul Hausmann] n'a pas inventé ce collage de photos découpées dont on peut trouver des manifestations anonymes au XIX ème siècle et au début du XX ème siècle sur des cartes postales. Hausmann détourne cet usage banal pour l'utiliser comme nouvelle technique picturale, dont il est incontestablement l'initiateur. [64]»
Un détouré est une « Photo détourée utilisée comme illustration. [65]» Ce terme sera occasionnellement usité afin de désigner les personnages des *Démarches*.

Dans mon travail, le détourage de silhouettes a très tôt réservé des surprises venant remettre en question l'orientation des recherches. Initialement, alors que les thèmes à aborder n'étaient encore qu'esquissés et que l'installation *« . »* n'avait pas adopté sa forme actuelle, ma volonté d'extirper les visiteurs du contexte d'exposition répondait à l'hypothèse qu'ils exercent une influence sur le musée. Par *influence* il faut entendre une capacité inconsciente à exercer des modifications dans le lieu. Mon intérêt préalable pour les scandales de l'art contemporain semblait confirmer cette supposition : par exemple, les lieux d'exposition multiplient désormais les précautions lorsqu'ils souhaitent présenter des œuvres potentiellement choquantes. J'ai donc envisagé d'aborder la question en m'intéressant dans un premier temps à celui que l'on souhaite préserver, le public, le spectateur. Le détourage a été envisagé comme une méthode permettant d'individualiser, de caractériser chaque visiteur ayant traversé le champ de la caméra.
Ce sont essentiellement des raisons techniques qui sont venues bouleverser ce projet : la qualité des images, leur pixellisation, leur tremblement ont tout d'abord été un obstacle à la projection des silhouettes à taille humaine initialement envisagée. De plus, à la différence d'une scène construite pour le cinéma, les personnages des *Démarches*, acteurs non consentants, ne se déplaçaient pas devant une surface uniforme bleue ou verte ; les fonds, imposés, ont beau être majoritairement blancs, ils n'en comportaient pas moins des œuvres exposées, des détails architecturaux, du mobilier … qui rendirent laborieuse l'isolation des personnages.
Ces derniers ont finalement trouvé pour support de leurs déplacements une maquette, *la Possibilité*, impliquant une réduction de leurs dimensions. Bien que les imperfections de la découpe soient ainsi estompées, certaines petites silhouettes n'en sont pas moins étranges. Les détails du lieu visibles sur la vidéo ont été

[64] Raoul Hausmann, *Je suis pas un photographe*, 1975, Paris, Ed. du Chêne, p. 23

[65] *Nouveau Larousse Encyclopédique*, *op. cit.*

effacés. Naturellement, lorsque ceux-ci masquaient une partie de l'individu, leur suppression a rendu plus flagrante l'amputation des corps. Dans une scène en particulier, des individus sont assis sur des bancs. Leur support disparaissant, ils se résument sur l'animation finale à des troncs parfois munis de jambes-moignons, flottant sur le fond blanc. Ces caractéristiques sont inhérentes au type de découpes pratiquées dans *« . »* Les imperfections des projections ne sont donc pas les indices d'un manque d'attention : assumées, elles témoignent des conditions d'enregistrement et de la nécessité de masquer la caméra aux visiteurs filmés.

En résumant les personnages de ses peintures à des silhouettes anonymes et colorées, Gérard Fromanger déclare vouloir « Trouver son peuple, […] il faut que cela fasse monde [66]» De même, il s'agit, à travers ce simulacre de public que sont *le Public* ou *les Démarches*, de donner vie et de peupler la maquette en tant que lieu d'exposition. Un minimum essentiel de détails (comportement, mouvements des personnages munis de fiches de médiation, …) et l'association au contexte de projection permettent de saisir qu'il s'agit de spectateurs tout comme un trait de contour esquissé aide à deviner en les silhouettes de Fromanger des passants dans la rue, des spectateurs de cinéma … Dans *« . »*, le détourage ne met pas davantage en valeur le caractère des individus, ainsi que le confirme la réduction importante des silhouettes devenues méconnaissables. Le transfert sur un fond blanc, souvent fort proche du contexte initial des *white cube*, implique une mise en valeur du "comportement muséal" des publics de l'art.

Essai : *les Démarches* transformées en ombres

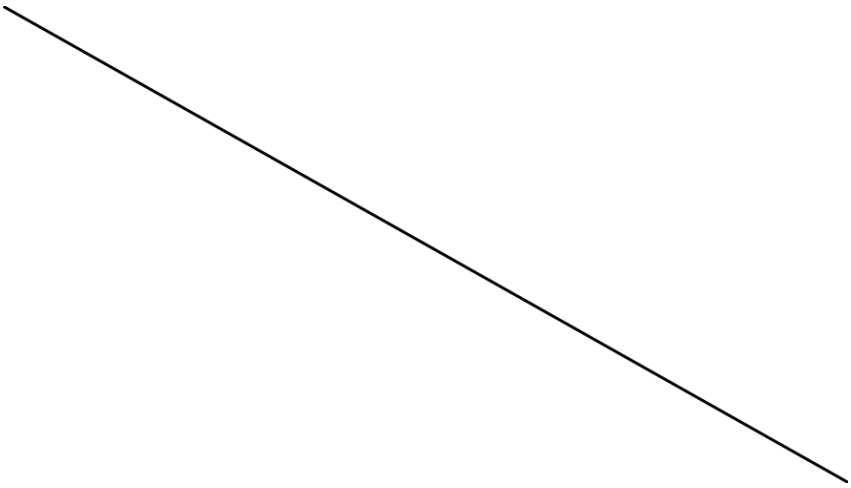
Les expériences de détourage ont ainsi donné naissance à des créatures d'apparence humaine, mais bien souvent amalgamées, scindées, désindividualisées. L'absence de détails ne permettait pas de distinguer précisément les contours de chaque visiteur. Ce qui s'apparentait à une contrainte s'est avéré une richesse plastique, et m'a incité à reconsidérer la notion d'individu et les effets d'une considération globalisante des visiteurs. Lorsque les premières séquences prirent forme, l'appellation qui spontanément me vint à l'esprit pour désigner ces visiteurs fut *silhouettes*. La question de la signification du terme ne se posa que plus tard, et les recherches en ce sens révélèrent son adéquation avec *la description des Démarches*.

[66] Texte d'Antoine Perrot, « Intervention Graphique : Gérard Fromanger », *Vacarme* n° 44, été 2008

b- Ombres de la silhouette

L'origine du mot silhouette est intéressante pour la dimension critique qu'elle induit. Elle désigne couramment l' « Ombre projetée de quelque chose ou de quelqu'un, dont la forme et les contours se détachent nettement sur un fond. [67]» L'idée d'un dessin réalisé à partir de la projection d'une ombre, ou encore de la découpe d'un contour, est inhérente à la définition de la silhouette. Pline l'Ancien rapporte ainsi le mythe de l'origine de la peinture : la fille du potier Butadès de Sicyone, pour conserver l'image de l'homme qu'elle aimait et qui devait partir, dessina son profil en suivant les contours de son ombre, projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne [68]. Victor I. Stoichita analyse l'importance de la représentation par et à travers l'ombre, qui habite l'histoire de l'art (et de la littérature), en lui prêtant une double fonction :

> « la première fonction possible de la représentation basée sur l'ombre est celle de support mnémonique : elle rend l'absent présent. Dans ce cas, c'est la ressemblance (*similitudo*) de l'ombre qui joue le rôle essentiel. Une seconde fonction possible découle du fait que l'image/ombre est une image de la personne qui n'entretient pas seulement avec celle-ci un rapport de ressemblance, mais aussi un rapport de contact. […] La véritable ombre accompagne celui qui part, tandis que son contour, fixé une fois pour toutes sur le mur, éternise une présence sous forme d'images, fixe une durée. [69]»



6. Djamel Tatah, *Sans titre*, 2006

Les visiteurs projetés des *Démarches* sont assimilés à des ombres car leurs détails sont pratiquement effacés, assombris, leurs contours sont flous. Ils ont également la faculté de représenter ce qui a disparu, voire de s'y substituer ; la ronde sans fin des détourés annule tout rapport fidèle au temps. Mais il ne s'agit pas d'ombres au sens propre ; ce sont des silhouettes : ils résultent d'une opération de découpe et d'isolation. La silhouette peut en effet se caractériser en tant que « Figure schématique ou stylisée (en particulier dessin) d'une personne, d'une chose. [70]» Les visiteurs sont résumés à une forme humaine, à un déplacement : la qualité de l'enregistrement efface leurs particularités, les rend flous tandis qu'une manipulation postérieure assombrit leur image et en diminue les contrastes. Il s'agit seulement d'esquisses d'êtres humains, leur identité même étant niée. La perte des détails s'avère une dimension importante de la notion : une silhouette n'est pas caractérisée, se détache souvent, forme sombre, sur le fond.

Sir David Piper, historien de l'art, souligne ainsi qu'une silhouette « n'est aucunement un portrait : c'est essentiellement le contour d'une ombre – ce n'est pas le portrait de l'ombre de quelqu'un, c'est virtuellement

---

67 http://www.larousse.fr/encyclopedie/nom-commun-nom/silhouette/91898, 04-2010

68 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, § 151 et 152.

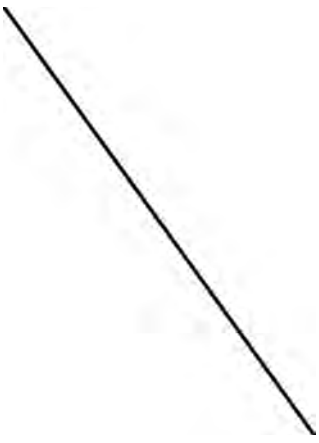
69 Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, 2000, Genève, Ed. Droz, p. 15

70 http://www.cnrtl.fr/definition/silhouette, 04-2010

l'ombre elle-même, immobilisée et fixée sur le papier [71]» (A ce propos notons qu'ombre et silhouette demeurent occasionnellement des synonymes). En ce sens on peut comprendre qu'en la silhouette ne figurent pas les caractéristiques de l'individu. Elle n'est intrinsèquement que ses contours. *Les Démarches* répondent moins à cette définition première que *le Public* : seule la forme des personnages est conservée, tandis qu'ils se font l'écran d'un lieu dévoilé par leur passage. On ne peut rien supposer de leur identité, tout juste deviner leur sexe et éventuellement, leur âge, à l'instar des corps peints de Djamel Tatah qui selon Richard Leydier, critique d'art, « procurent au spectateur la sensation de cette «solitude inhérente à chacun de nous». En ce sens, les tableaux de Djamel Tatah sont des miroirs. Nous nous reconnaissons dans ces corps peints à l'échelle 1. Leur visage stylisé est celui de l'humanité toute entière. [72]» Ce n'est pas en la solitude des détourés que se reconnaît le spectateur, davantage en leur attitude, qui reflète la sienne au moment de l'observation de *« . »*. Il ne s'agit pas d'un reflet détaillé, tout juste d'un "portrait en miniature" (autre synonyme de la silhouette) ; elle n'est pas censée, selon sir David Piper, avoir illustré à aucune de ses étapes de réalisation, les singularités physiques du modèle. L'ombre est à la fois le simple négatif, la « plus faible des images […] Elle est dans le même temps la plus fidèle des images car elle constitue une empreinte directe de la nature, empreinte que même le plus habile des dessinateurs n'arriverait à faire à main libre d'après la nature. [73]» En ce paradoxe relevé par Johann Caspar Lavatern théologien du XVII^{ème} siècle, réside la richesse de l'ombre ; elle possède ce pouvoir de tromper et contenter les hommes enchaînés dans la caverne de Platon, sa présence témoigne de la présence de l'homme, bien qu'elle soit mouvante, contour parfois aléatoire de sa forme référente. Thierry Mouillé est à l'origine d'une installation, *Birdy*, en ce sens étonnante : un oiseau mécanique positionné sous une lampe est installé dans un espace sombre. L'enregistrement de sifflements d'oiseaux accompagne ses gestes saccadés, tandis qu'une source lumineuse projette la silhouette de l'oiseau contre le mur. Le dispositif mis en place est évident, très visible. Pourtant, c'est l'ombre de l'animal, sa précision, sa poésie qui fascinent, surpassant le grossier artifice…

Les seules ombres réellement visibles dans l'installation sont celles des spectateurs pénétrant l'espace de *« . »* ; or ces ombres portées sont non des instants de grâce mais des parasites, elles troublent la lecture des projections, agissent paradoxalement comme les indices de la réalité qui dérivent le regard de la fragile scène des sillhouettes.

Le terme de "silhouette" provient initialement du patronyme d'Etienne de Silhouette, contrôleur général des finances au milieu du XVIII^{ème} siècle. Suite aux échecs successifs de ses décisions politiques, il laissa surtout, comme trace de son action, l'expression "à la silhouette", qui désignait alors ce qui présentait un aspect inachevé, mesquin.



7. Augustin Edouart, *Dr. Robert Knox*, vers 1830

> « Plusieurs théories ont tenté d'expliquer comment le mot *silhouette* est devenu synonyme de papier découpé. La première est qu'il s'agit d'une plaisanterie : en associant le nom de Silhouette à la forme d'art la moins coûteuse de l'époque, on aurait tourné en ridicule

[71] Sir David Piper, *The english face*, 1992, Londres, National Portrait Gallery, p. 166, cité par Emma Rutherford, *Silhouettes ou l'art de l'ombre*, 2009, Paris, Ed. Citadelles & Mazenod, p.9

[72] Richard Leydier, *Djamel Tatah, la fabrique des clones*, *op. cit.*, p. 15

[73] J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Eine Auswahl (Stuttgart, 1984), p. 152, *in* Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, 2000, Genève, Ed. Droz, p. 168

sa parcimonie et la mesquinerie supposée des économies réalisées sous son ministère. [...] L'application du patronyme de Silhouette au genre jusqu'alors connu sous le nom d'*ombre* ou de *profil* peut également faire allusion à la brièveté de son mandat. On plaisantait sur la courte durée de son ministère : tout ce que l'on avait vu du ministre était une ombre fugace. [74]»

L'histoire est plaisante et abandonne au terme un sardonique parfum d'inachevé …

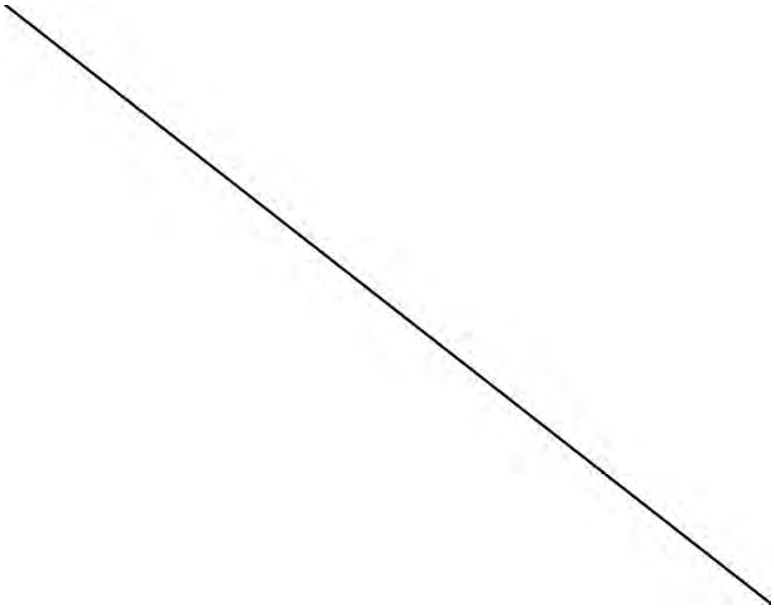
Monsieur de Silhouette a surtout pour habitude, en son château, de tracer des sortes de profils qui lui valurent d'introduire son nom dans le vocabulaire courant de la langue française. Cet art du papier découpé, répandu aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle, connaît son heure de gloire au XIX^{ème} siècle et permet à de nombreux portraitistes, notamment anglais, d'accéder à la notoriété. Peu onéreux, il présente en outre les intérêts de ne nécessiter qu'un temps de pose très court et d'être souvent réalisé en miniature, se limitant au visage du modèle. *Les Démarches* sont également des silhouettes miniaturisées car elles ne sont le portrait que d'un groupe spécifique ; tout détail parasite n'est pas requis lorsque l'on envisage de représenter des populations-types.

Par les silhouettes, nom choisi pour cet art par le silhouettiste français Augustin Amand Constant Fidèle Edouart (1789-1861), nous conservons aujourd'hui des images des habitudes vestimentaires de cette époque : perruques, des jabots et autres détails apparaissent sur les portraits. En revanche, hormis dans le cas de profils devenus célèbres – tels ceux des membres de la royauté, de musiciens (Mozart ou Beethoven), etc. – le visage du modèle est tombé dans l'oubli. L'art traditionnel de la silhouette est choisi par l'artiste contemporaine Kara Walker, qui par l'intermédiaire du papier découpé donne vie aux stéréotypes de l'histoire de l'esclavage, ou à des thèmes tels que le sexe ou la ségrégation. Ses personnages aux traits caricaturaux permettent de distinguer, par leur profil et leur tenue, un groupe racial ou social au cours des saynètes projetées en ombres chinoises.

b1- Ombres en scène

Le travail de Kara Walker se rapproche du théâtre d'ombres, notamment lorsqu'elle crée des animations mettant en scène ses silhouettes. Les espaces de *la Possibilité* et *les Démarches* présentent également des similitudes avec ce dispositif de l'art populaire.

Il est difficile dans un premier temps d'assimiler la maquette à un lieu d'exposition : cela s'explique par le fait qu'une grande majorité des photographies prises dans les centres et musées



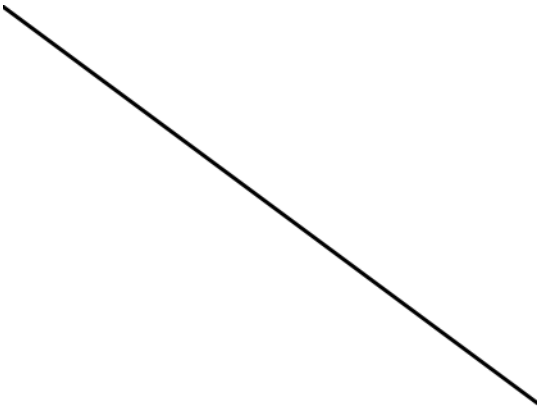
8. Kara Walker, *Slavery! Slavery ! Presenting a GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery or «Life at 'Ol'Virginny's Hole' (sketches from Plantation Life)» See the Peculiar Institution as never before! All cut from black paper by the able hand of Kara Elizabeth Walker, an Emancipated Negress and leader in her Cause*, 1997

[74] Emma Rutherford, *Silhouettes ou l'art de l'ombre*, 2009, Paris, Ed. Citadelles & Mazenod, pp. 23-24

d'art représente des portes, des angles de salles (en effet, ces derniers accueillent rarement les œuvres, or l'absence de cette fonction d'exposition était un critère de la prise de vue). L'organisation de l'espace de *la Possibilité* rappelle une scène de théâtre. Les parois recevant les projections, frontales, s'offrent au regard des spectateurs ; à l'instar du théâtre, bien que tridimensionnelle, la scène de l'action réclame idéalement du regardeur qu'il se positionne face à l'action. D'ailleurs, les autres faces ne présentent que peu d'intérêt tandis que le dos de la maquette demeure invisible car accolé à l'un des murs de l'installation. A l'instar d'un décor, certaines parties sont peintes et uniquement ornementales – notamment au niveau des plafonds – tandis qu'elles seraient éléments de construction s'il s'agissait d'une véritable architecture.
La Possibilité a également pour fonction de définir le champ d'action des silhouettes. Les relatifs effets de centralisation autour d'une cimaise encadrée de deux escaliers, la lumière issue du vidéo-projecteur, renforcent la concentration du regard sur l'animation.

Ce dispositif est proche de certains théâtres d'ombres, de modèle turc notamment :

> « Le drap sur lequel sont "projetées" les figures (le *berdès*) mesure entre quatre et six mètres de long et de deux à trois mètres de large. La représentation a lieu dans une enceinte appelée *mandra*, placée le plus souvent en plein air, et parfois surmontée d'un toit. La scène est limitée, d'un côté par la silhouette de la pauvre cabane de Karaghiozis et, de l'autre, par celle du palais du vizir, le sérail. Ces deux pôles permettent le développement de la plupart des schémas narr atifs. [75]»



9. Troupe Théâtre Mania2, pièce *The magic tree*

Ainsi l'on retrouve l'espace libéré au centre de *la Possibilité*, surmonté d'un toit à double pente tandis que les parties latérales se permettent davantage de fantaisies architecturales. Les maquettes *d'Esquisser* sont construites de la même manière autour d'un point principal, porche, escalier notamment. Il est à préciser que la zone centrale a pour toutes les maquettes, lors de l'élaboration du photomontage, été déclencheur de la construction de l'ensemble, ses lignes directrices dévoilant la future dynamique de l'espace.

Le théâtre d'ombres apparaît en Inde ou en Chine selon les auteurs, aux environs du IIème siècle avant Jésus-Christ, sous le nom de "théâtre d'ombres sous la lanterne". Il se répand au gré des migrations en Perse, Arabie, Turquie, dans le sud-est asiatique pour enfin faire son apparition en France au début du XVIIème siècle puis en Angleterre vers 1776. Des marionnettes bidimensionnelles en feuille de palmier puis en cuir, carton et bois, sont interposées entre une source lumineuse et un écran ; très ornées, parfois colorées, elles projettent leur ombre sophistiquée sur l'écran. En Chine, un marionnettiste leur prête sa voix, les manipule à l'aide de baguettes. Un orchestre accompagne la représentation. Il s'agit dès sa création d'un art très proche du peuple, qui lui a donné jour. Les spectacles se déroulent ainsi à la campagne, sur une place, dans des théâtres rudimentaires.
Les thématiques abordées sont, à l'origine, essentiellement religieuses, comme par exemple à Java où le

[75] « *Le Château des Fantômes, Farces et facéties de Karaghiozis* » Site du Centre Régional de Documentation Pédagogique de Paris, http://crdp.acparis.fr/parcours/europeen/index.php/category/karaghiozis, 05-2010

dalang, le manipulateur, apparaît comme intermédiaire entre les dieux et les hommes ; par la suite, elles vont également faire rêver le spectateur à travers le récit des épopées mais également amuser lors de satyres grivoises ou de critiques du pouvoir. Ainsi le personnage essentiel du théâtre d'ombres turc, Karagöz, dénonce l'hypocrisie des dirigeants, défend les démunis.

Au gré des migrations, le théâtre d'ombres va également influencer la culture musulmane dès le XII^{ème} siècle environ ; il permet selon les théoriciens de la doctrine islamique, d'échapper à la logique mimétique développée dans la philosophie occidentale, par les pensées platonicienne et aristotélicienne. Dans un premier temps le pouvoir l'apprécie car il permet de contourner la loi islamique, interdisant la représentation humaine en trois dimensions. Les marionnettes cependant sont d'essence populaire, et la théorie des ombres se détache de l'influence de la culture, de celle de la raison et du langage. Les ombres y sont allégorie du caractère illusoire du monde, sans pour autant en être le miroir ; par exemple, « Chez les soufis, les ombres chinoises ne sont pas le reflet du monde ; elles sont un monde à part. [76]» note Walid El Khachab, professeur agrégé en communications, langues et littératures modernes.

Dans *« . »*, le monde du spectateur réel est mis à distance de celui de l'installation. L'écran est cette frontière palpable aussi bien lorsqu'il est tissu transparent laissant entrevoir les marionnettes, que paroi de papier accueillant les visiteurs détourés. Le *Manifeste* qui parcourt l'installation associe des bribes de différents documents de médiation. Les formules y sont récurrentes, le propos général et vague, applicable à toutes sortes d'œuvres contemporaines. Le *wassaf* ou "descripteur" assiste au XIX^{ème} siècle le montreur d'ombres du théâtre islamique. Il a pour fonction de légitimer le spectacle avant qu'il ne commence. Les ombres y seront sensées figurer les paraboles divines inculquant des leçons au regardeur tandis que l'écran s'avèrera « voile de la destinée [77]». La moralité prêtée au théâtre par cet ancêtre du bonimenteur, cautionnait ainsi le contenu des scènes tandis que la dimension allégorique que l'on supposait à chaque péripétie autorisait aux créateurs une large liberté. En art contemporain, le texte sur les œuvres validé par la structure exposante, me semble avoir bien des fois occupé une position similaire. Toute proposition artistique ne mérite pas nécessairement un déploiement théorique ; or beaucoup ont bénéficié et bénéficient de ce support pour acquérir une légitimité parfois imméritée. Le rapprochement m'intéresse et j'y fais allusion car je défendrai, dans la seconde partie, l'hypothèse selon laquelle la médiation fait obstacle à la réception. La parole du *wassaf* guide le regardeur, tout comme le *Manifeste* parasite la visibilité de *« . »* en recouvrant ses parois, et dirige l'interprétation du visiteur.

A sa manière, *« . »* propose un théâtre d'ombres qui, s'il ne délivre pas un message moral, politique ou religieux, n'en défend pas moins une conception propre de l'art contemporain et de sa monstration. Le théâtre d'ombres apparaît comme un support ouvert aux métaphores, à l'interprétation. Nous le verrons, *les Démarches* peuvent elles-mêmes prendre bien des apparences contradictoires selon le regard que l'on pose sur elles, tantôt mues par un rythme commun, tantôt indépendantes, tantôt dociles ou réfractaires.

Les détourés ont pour caractéristique essentielle d'être petits et peu identifiables ; seuls leur nombre et leurs déplacements les identifient en tant que public. Michal Rovner, artiste israélienne, construit ses œuvres

---

[76] Walid El Khachab, « Un cinéma soufi ? Islam, ombres, modernité », *in Cinémas* : revue d'études cinématographiques numéro1, vol. 11, 2000, p. 135

[77] Mounir Kayyal, *Mujam babat masrah al-Zhill* (Dictionnaire du théâtre d'ombres) cité par Walid El Khachab, « Un cinéma soufi ? », *in Cinémas* n°. 1, *op. cit.*, p.148

à partir de silhouettes détourées minuscules, méconnaissables, projetées sur différents supports. Elle aborde par leur intermédiaire les questions de la mémoire, de l'écriture, de l'existence ou de la déshumanisation … Elles deviennent signes de son langage plastique.

Que ce soit lorsqu'elles se déplacent, sujets de culture en laboratoire, dans des boîtes de Petri incluses dans de longues tables, ou encore lorsqu'elles recouvrent de grands fragments de pierre, ces silhouettes réduites à des proportions dérisoires apparaissent tout d'abord comme des insectes, une écriture oubliée, des peintures rupestres mouvantes… Il s'agit de projections, l'actualité de la technique invitant à se poser la question des traces de l'histoire dans le monde contemporain. L'humain y est anonyme, maillon d'une lente chorégraphie de groupe. Sans imposer une explication précise de son œuvre, l'artiste d éclare :

Projection des *Démarches* sur la maquette *La Possibilité*

« Mon travail n'est pas directement lié à la question israélo-palestinienne. Je montre des situations de conflit, de tensions, de fractures, de vulnérabilité. […] Je pars toujours de la réalité. Je l'enregistre, et ensuite, petit à petit, je soutire l'image à la réalité. L'image devient plus floue, elle perd de sa définition, elle se rapporte dès lors à autre chose. [78]»

La fragilité de ces images tremblotantes peut traduire l'indécision, les doutes face à un destin qui nous dépasse. *Les Démarches* présentent cette même instabilité dans les mouvements des spectateurs. Ces inconnus sont mus par quelque force les conduisant sur une même voie, quelle qu'elle soit. Le journaliste Mario Cloutier compare Michal Rovner à « une scientifique qui joue à être Dieu, une philosophe aimant hypnotiser les spectateurs ou encore une chorégraphe curieuse de la nature humaine. [79]» Elle manipule, en connaissance de cause, à la fois les silhouettes humaines et l'humain qui les observe, sans délivrer aux uns ni à l'autre la clé de ces déplacements. Ce n'est pourtant pas ce rôle que je prétends m'octroyer en détourant les silhouettes et en les intégrant dans un nouveau contexte. Elles imposent en effet de nombreuses contraintes. Par exemple, dans *les Démarches* leur mouvement n'est pas modifié, leur trajet est conservé. De leur rythme dépend leur emplacement sur la maquette, leur position dans l'espace. Michal Rovner conçoit l'humanité dans son entier et la résume en quelque sorte à une silhouette, tandis que malgré le flou des images et l'assombrissement de la vidéo, *les Démarches* conservent quelques caractéristiques les identifiant les unes des autres, ne serait-ce que par types (homme, femme âgée, adolescent…). C'est étonnamment cet infime degré de personnification qui sépare *les Démarches* des personnages de Michal Rovner, qui entraîne une plus ou moins importante prise de liberté sur leurs agissements. L'artiste à ce propos bénéficie d'une autonomie complète puisque les détourés sont issus de séquences vidéo lors desquelles elle met en scène des acteurs,

---

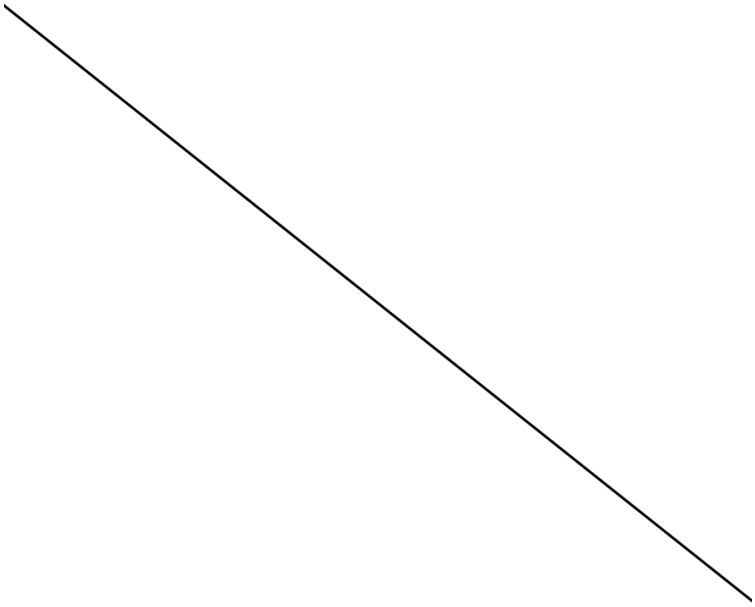
[78] « *Michal Rovner, Fields, installations et œuvres vidéo* » Article du 4 octobre 2005, http://www.photographie.com/? evtid=106755, 05-2010

[79] Mario Cloutier, « *Michal Rovner : jouer à être Dieu* », Article du 22 mai 2009, http://www.cyberpresse.ca/arts/arts-visuels/200905/22/01-858761-michal-rovner-jouer-a-etre-dieu.php, 05-2010

qui suivent ses directives et exécutent les mouvements imposés. Elle en efface ensuite les détails, réduit leur taille, leur applique une teinte commune.

« La silhouette, figure première de la peinture selon le mythe de Pline l'ancien, fait signe au-delà des individualités, des différences, et des conflits, dans une sorte de belle utopie, fluide et fascinante. Comme le feu. [80]», déclare la critique d'art Muriel Denet à propos des silhouettes de l'artiste Michal Rovner. Et effectivement, elles deviennent également dans *« . »* les signes d'un langage primaire, illusoire. Ne pourrait-on rêver qu'en décryptant le sens de leur mascarade, nous parviendrions à définir ce public errant sans ombre sur la maquette ?

b2- Les silhouettes dans l'espace de l'œuvre



10. Michal Rovner, « Data Zone », 2003

On note, au regard des recherches sur l'individualisme, à quel point la silhouette plastique incarne cette notion ambiguë : elle est à la fois définie, détourée et méconnaissable, traduit la difficulté à s'extraire de la masse, à échapper aux inévitables regroupements statistiques et classifications par "types d'individus".

Conscients de ses caractéristiques, plusieurs artistes contemporains manipulent la silhouette détourée. Quel que soit l'aspect final de leurs œuvres, l'utilisation d'un processus similaire de découpe/transposition pose inévitablement la question de l'individu et de sa reconnaissance.

L'exemple d'Arnaud Théval a été évoqué précédemment. Dans sa première série intitulée « Flottements » (1998), le plasticien adopte une démarche très proche de celle donnant lieu aux *Démarches* :

> « Les photos de la série Flottements résultent d'un travail sur le corps en mouvement extrait de tout contexte architectural, le plus souvent un corps abstrait. Les photos sont de grands formats 170 cm X 10 cm ou sont des projections de diapositives. Ces images sont "prises à la volée" dans l'espace urbain, […]. Les corps représentés semblent porter leur propre espace, le noir et blanc renforçant la radicalité du geste et gommant tous les détails anecdotiques ou superflus. [81]»

L'artiste combine contre-jour et surexposition afin d'accentuer l'effet de flottement des figures sur la surface blanche ; la suppression des détails inutiles souligne la posture et l'aspect général de chaque silhouette. Seuls leur effort apparent et le respect relatif des échelles remodelant une perspective peuvent se révéler indices d'un espace. De la même façon, « Flottements » et *Les Démarches* voient dans le détourage et la reconstitution, plus ou moins artificielle, d'une foule ou d'un public, une manière de rendre anonymes les individus tout en

[80] Muriel Denet, « *Fields* », 2006 , http://www.paris-art.com/marche-art/Fields/Fields/4721.html$, 05-2010

[81] http://www.arnaudtheval.com/archives.htm, 07-2010

mettant en valeur leur comportement. L'intervention numérique permet à Arnaud Théval d'échapper aux codes du portrait traditionnel, mais également de proposer une analyse sociale ; car plus clairement encore que dans *les Démarches*, ses regroupements de personnages sont une composition artificielle sans rapport avec les scènes photographiées. Bruno Nourry, (responsable de la division des affaires générales à l'Université des Pays de la Loire), partenaire d'une intervention de l'artiste, note :

> « Les foules, les groupes et les individus photographiés dans les lieux de grand passage produisent l'image d'une humanité que l'artiste isole de son contexte, détruisant ainsi toute anecdote pour se consacrer à la pure gestuelle d'une communauté, qui oscille entre le caractère propre des individus (visages, attitudes, singularités) et le caractère commun de leur présence. Singularité quelconque qui refuse à la fois les illusions de l'individualité et les réductions du collectif. [82]»

La silhouette, ainsi que nous l'avons souligné à propos de l'œuvre de Kara Walker, est propice à figurer des stéréotypes. Arnaud Théval s'empare avec subtilité de cette caractéristique, explorant la tension habitant chaque individu : que reste t-il de son originalité lorsque, plongé dans la foule, il hésite à se différencier ou à se fondre dans la masse rassurante ? « Le fond blanc rassemble une foule artificielle et donc parfaite dans son statut de communauté indéfinie, sans contenu. [83]», ajoute Bruno Nourry. « Flottements » est une série de mosaïques monochromes, composées de pièces découpées et indistinctes.

Mathieu Bernard-Reymond pousse à son paroxysme cette qualité du détourage. A la différence des *Démarches*, du *Public* de *« . »* et des silhouettes d'artistes jusqu'alors analysées, celles du plasticien trompent le regardeur. En ville, dans la nature, le photographe installe son appareil sur pied, multiplie pendant quelques secondes les clichés de marcheurs traversant le décor cadré par son objectif. Il découpe ensuite avec minutie leurs silhouettes des images, pour enfin les rassembler sur un fond commun, celui de la prise de vue. Les individus apparaissent alors à plusieurs reprises, au fur et à mesure de leur évolution dans le paysage. Face aux photomontages de la série « Intervalles », on pense dans un premier temps avoir affaire à une foule, notamment en raison de la dimension réduite des promeneurs et de leur nombre. Mais très vite se pose la question de la répétition des personnages : seraient-ce des sosies ? ou les pièces d'un montage extrêmement bien réalisé ? La recontextualisation des silhouettes n'apparaît pas clairement aux yeux du spectateur.

Ce travail est intéressant car il rend compte des potentialités des outils numériques de détourage. Bien qu'utilisant une technique très simple de « couper-coller », le plasticien parvient à duper le regardeur. L'aisance permise par l'outil informatique, bien plus que par le collage manuel, offre la possibilité d'inventer une nouvelle histoire à partir d'éléments disparates et initialement sans rapport. Elle témoigne également des facilités qui nous sont aujourd'hui offertes de jouer, de tricher avec l'image, de mettre en scène l'improbable rencontre d'un individu avec lui-même.

L'extrême pertinence des photomontages numériques de Mathieu Bernard-Reymond trouble. Sa manipulation des silhouettes est aussi manipulation du spectateur. Les détourés des *Démarches*, eux, ne leurrent pas, ils se contentent de souligner un faux-semblant, l'image erronée du public sur laquelle se basent les institutions. Ils contiennent des indices de leur contexte passé. Je n'ai pas la volonté de simuler une maîtrise des logiciels informatiques : ils sont les outils adaptés à la représentation d'un phénomène à un moment donné des

---

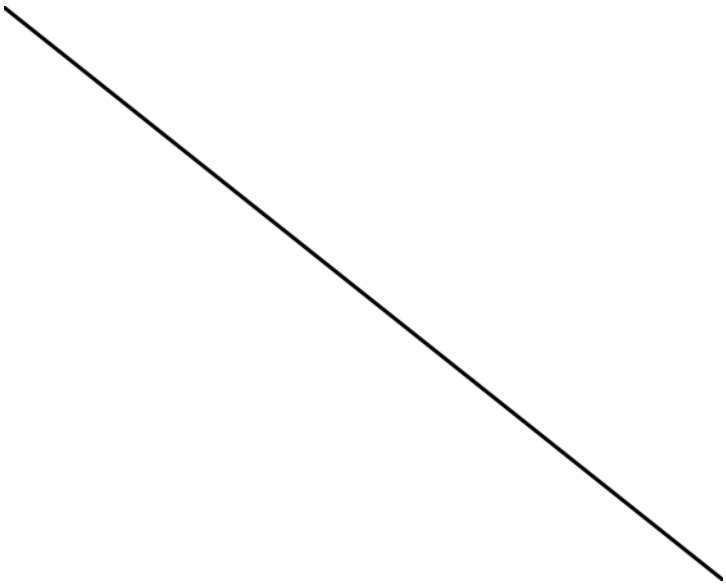
[82] Bruno Nourry, « *Arnaud Théval, Reconstitution* », fiche format pdf. jointe à la page http://www.iufm.univ-nantes.fr/79040781/0/fiche___pagelibre/&RH=1222940566411, 07-2010

[83] *Idem*

recherches [84]. A l'instar des maquettes de *« . »* laissant percevoir les strates de leur construction et les marques du bricolage dont elles sont issues, les détourés ne dissimulent rien du procédé qui leur a donné jour. Le public n'a pas à se questionner sur l'habileté technique dont résulte la découpe, ce n'est pas le sujet ; il est davantage invité à s'intéresser au pourquoi de ce processus pour traiter du sujet, à l'intérêt de réduire un public à l'état de petites silhouettes.

Je me sens proche des artistes utilisant le détourage, particulièrement lorsque leurs créations associent les silhouettes à des contextes inattendus, oniriques ou manifestement irréalistes tels qu'Arnaud Théval et Peter Aerschmann, ou Michal Rovner. Mathieu Bernard-Reymond fait exception car il aborde la question de l'individualité en simulant une scène réelle, dans laquelle les silhouettes font figure de leurres. Sa manière de procéder, minutieuse, est différente de la mienne. Pourtant l'œuvre de Mathieu Bernard-Reymond a pour particularité d'interroger la nature même du corps humain, son unicité. Il crée des clones vraisemblables, cultive des monstres [85].

Les *Démarches* ne sont pas non plus dénuées d'une certaine monstruosité. Leur séparation du contexte d'exposition n'est pas libératrice. Car si leurs modèles dans le réel, ont suivi le cours de leur existence une fois sortis du champ de la caméra, elles-mêmes demeurent enfermées dans la maquette d'un lieu d'art. Le détourage ne leur a pas permis d'échapper à leur destin de visiteurs-modèles. Silhouettes, elles le sont ; mais si les étapes de réduction et de modification de leurs teintes ont atténué leurs caractéristiques, la découpe de leurs contours elle-même les éloigne plus encore de l'humanité dont elles proviennent.



11. Mathieu Bernard-Reymond, série « Intervalles », 2003

Car la silhouette dans *« . »* n'est pas précise. L'approximation des détourages donne lieu à des situations étranges : des éléments de la vidéo initiale, des parcelles d'œuvres, d'architecture, s'accrochent aux contours des personnages. Nous l'avons précisé, il ne s'agit pas d'un détourage destiné à leurrer le spectateur. En revanche ce dernier est en position d'observateur et, peut-on supposer face à la taille réduite des *Démarches*, de voyeur. Le microcosme enfermé dans la maquette est l'objet des regards, à l'instar des animaux d'un parc zoologique. Ou des monstres de foire.

[84] Cf. *infra*, p. 359 et suivantes

[85] A propos de l'assimilation du clone humain à un monstre, voir David Smadja, « Approche éthique des manipulations génétiques aujourd'hui », *in Monstre et imaginaire social*, 2008, Paris, Créaphis Ed., pp. 187 à 200

c- Des silhouettes pas tout à fait humaines

> « *Le véritable artiste ne se soucie en rien du public. Celui-ci n'existe pas à ses yeux. Il n'a pas de gâteaux au pavot ou au miel pour endormir ou nourrir le monstre.* [86]» Oscar Wilde

« . » est un espace réduit. *Les Démarches* le sont plus encore. Certains détails jettent le doute quant à la provenance de ces silhouettes fantomatiques. Leur corps disparaissant progressivement sur les parois blanches, leurs déformations dues aux manipulations successives sont autant d'aspects qui m'ont incitée à les considérer sous l'angle d'un microcosme incompréhensible ; leur mise en scène au centre de la maquette attire à elles les regards, dirigés par la lumière de la projection.
J'ai pensé lors des premiers essais de projection sur *la Possibilité*, à ces baraques foraines dans lesquelles des spectateurs sont invités en petits comités à venir observer quelque "monstre de foire". Le dispositif de *« . »*, dans lequel seule une personne est invitée à pénétrer, sa proximité avec ces visiteurs minuscules incitent à réfléchir à la notion de monstre et à sa pertinence au regard de l'installation.

La spécificité commune aux monstres, quelles que soient leurs propres particularités, est qu'ils s'écartent des normes généralement admises, qu'ils étonnent ou effraient. Les causes de leur anormalité peuvent être tant physiques que morales. Les monstres légendaires se différencient des animaux connus par le fait qu'ils se composent de fragments d'êtres familiers : le griffon par exemple associe les ailes et la tête d'un aigle à l'arrière-train d'un lion, quand on ne lui adjoint pas les membres d'autres animaux. De nombreux événements ont été attribués aux monstres tant ils étaient jugés inconcevables, terrifiants ou déconcertants. Le dragon est un exemple régulièrement convoqué afin d'expliquer les faits hors du commun [87].
L'histoire associe également des phénomènes dont la violence dépasse l'entendement, à ces créatures imaginaires. La bête du Gévaudan en est un exemple : la légende lui prêta les traits d'un être hybride, d'un loup monstrueux tant la cruauté du sort qu'elle réservait à ses jeunes victimes ne pouvait être attribuée un homme ni à un animal connu.
Lorsque le terme s'applique à l'humain, le monstre est cet « Individu dont la morphologie est anormale, soit par excès ou défaut d'un organe, soit par position anormale des membres. [88]»
Les Démarches sont le fruit d'une recherche de forme, d'une étude plastique. Cette particularité les ouvre à une autre définition : « Le monstre, dans l'art, peut être défini comme la création, par l'imagination humaine, d'un "être matériel" que son créateur n'a pas pu rencontrer. […] Le monstre se définit donc comme différence par rapport à la perception que l'on a généralement du monde naturel. [89]» Les détourés ont peu de points communs avec leurs modèles ; personnages sans contours, incomplets, changeants, sans ombres, fantômes errants, ils se déforment et se génèrent au gré de leur parcours. Si effectivement leurs déformations ne sont pas dignes d'un Joseph Merrick [90], elles rappellent occasionnellement Franck Lantini, l'homme à trois jambes. Parfois, une tête apparaît succinctement sur le dos d'un autre visiteur, un individu se voit doté de trois jambes, morcelé… Les coiffures des personnages varient de seconde en seconde, lorsque le fond trop sombre du film

---

86 Oscar Wilde, *L'âme humaine*, *op. cit.*, pp. 54-55

87 Cf. Edouard Brasey, *La petite encyclopédie du merveilleux,* 2007, Paris, Ed. Le Pré aux Clercs, 432 p.

88 http://www.cnrtl.fr/definition/monstre, 07-2010

89 *Encyclopedia Universalis*, 2008, Paris, p. 414

90 Dit *Elephant Man*, il trouva au XIXème siècle dans un cirque son seul moyen de subsister.

initial ne permettait pas de distinguer le contours des cheveux. Un sac plastique devient prothèse inséparable d'un bras. Le spectateur se "fabrique" pour le lieu. Il apparaît en fusion avec le musée et ses œuvres, illustrant par là-même cette désidentification produite par l'appellation sans nuance de *public*, à laquelle le détourage lui-même ne parvient pas vraiment à les arracher…

Extraits des *Démarches*, 2007-2009

Et c'est finalement au seul moment d'union véritable, ce moment uniquement *visible* qui les liait au musée et aux œuvres dans une même image filmée, que l'action de détourage les redéfinit presque violemment en tant qu'individus différenciés, individualité nous l'avons noté, qu'ils ont bien du mal à s'approprier. Ils laisseront, comme tribut à cette vaine lutte qui les conduira dans le simulacre d'un nouvel espace d'exposition, quelques pixels de bras ici, quelques millimètres de cheveux ailleurs. Tout comme ils hériteront d'une ligne évadée d'une œuvre exposée, d'un détail architectural ou d'un peu du blanc des murs. Devenus silhouettes égarées, ils ne sortiront pas indemnes de cette rencontre avec l'art contemporain…

A l'instar des monstres mythologiques, ceux nommés publics empruntent aux visiteurs leurs membres. Etres à têtes multiples et jambes innombrables, leur assimilation à une créature surnaturelle est rendue plus évidente sur la projection du *Public*, alors même que le contexte, se fondant dans la silhouette des personnages, accentue leur amalgame.

Le monstre est également une « personne qui suscite la crainte par sa cruauté, sa perversion. [91]» L'analyse de Henri-Jacques Stiker, anthropologue et philosophe, retrace l'évolution de la signification de "monstre" qui a conduit à son association aux comportements brutaux :

> « Quant à l'imaginaire, ce n'est plus dans la bosse du bossu ou dans la petitesse du nain qu'il trouve à s'alimenter, mais, la monstruosité découverte comme une mutation biologique, c'est dans l'attirance et la peur que suscite une mutation que l'homme pourrait provoquer. Nous sommes passés aujourd'hui du monstrueux à la monstruosité d'une part, de la monstruosité biologique à la monstruosité sociale d'autre part. [92]»

La monstruosité ne s'attache plus spécifiquement à désigner une difformité. Henri-Jacques Stiker souligne que le monstre est aujourd'hui surtout associé au criminel, homme le plus souvent banal et sans histoire ayant commis un crime abominable, ainsi que dans cette citation de Victor Hugo : « Depuis qu'il avait l'âge d'homme, il portait cette armature rigide, l'apparence. Il était monstre en dessous; il vivait dans une peau d'homme de bien avec un cœur de bandit. [93]»

Il ne s'agit bien sûr pas d'assimiler les spectateurs à des êtres cruels ou pervers, ou plus simplement à une foule se distinguant par le développement exacerbé d'un vice. Cependant l'intérêt du monstre social réside dans le fait qu'il agisse masqué sous les traits de l'homme ordinaire, dont nous ignorons

[91] http://www.cnrtl.fr/definition/monstre

[92] Henri-Jacques Stiker, « Monstruosité et infirmité aux XIX[ème] et XX [ème] siècles », *in Monstre et imaginaire social*, *op. cit.*, p. 240

[93] Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer, Tome II*, 1866, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie. Ed., pp.60-61

les crimes. Sa monstruosité réside en partie dans le décalage entre son apparence et sa vraie nature. De même nous ne savons rien du visiteur qui parcourt l'exposition, il est protégé par son rôle. C'est pourquoi sa virulence peut surprendre lorsque, à l'occasion, il se montre monstrueusement intransigeant ou fermé à l'encontre de l'art contemporain.

Si l'utilisation de "monstre" comme désignation des *Démarches* est plastiquement pertinente pour désigner les transformations des silhouettes, c'est dans son étymologie que nous découvrons une nouvelle facette du terme ; on l'associe au latin *monstrum*, faire songer à quelque chose, avertir (relation au présage, à la divination) ou encore instruire, éclairer.

> « Le monstre montre, la langue le rappelle, le monstre désigne, expose, met sous les yeux, représente ce dont la norme nous garde, ce dont la norme nous éloigne, nous protège. Le monstre nous confronte à cette part invisible, indicible, que la norme tient à distance. Le monstre nous parle de nous-mêmes sur un mode subversif. Notre question, et c'est bien de là qu'il faut partir, est de savoir ce qui constitue le sujet humain et si le détour par le monstre peut nous y aider. [94]»

Anne Longuet-Marx, maître de conférence en littérature comparée, relie clairement le monstre à l'acte de monstration; Jean Céard, professeur de littérature et culture de la renaissance, affine ce rapprochement : « s'il vient bien de *monstrare*, comme l'a dit Isidore de Séville, c'est moins parce que le monstre montre aux hommes l'avenir afin des les avertir (*monere*), que parce que sa singularité le fait *montrer* du doigt. [95]»
Les Démarches, dont les déplacements sont limités à l'espace de la maquette, se laissent voir. Le spectateur réel pénétrant l'espace de *« . »* peut à loisir observer le petit peuple dans l'étrangeté de ses comportements ; comment en effet désigner autrement leur parcours sur des murs blancs et vides ? Le seul monstre hantant *« . »* est ce *public*, composite et hétéroclite, inconnu, objet des attentes et des appréhensions.

Je me suis appliquée dans cette première partie à développer les caractères de l'individu contemporain. La tension existant entre une revendication du moi et le nivellement subi de toutes parts est un point essentiel ; la pratique du détourage va dans ce sens.
Les Démarches offrent l'image d'un public. Issu d'une observation de visiteurs réels, il subit néanmoins une transformation ; ce que *« . »* donne à voir est une vision étrange et décontextualisée de spectateurs de l'art contemporain. L'installation les résume à ce rôle, on ne peut les imaginer en dehors de l'exposition, menant leur vie quotidienne. Ces visiteurs-là sont prisonniers du lieu d'art simulé par la maquette *la Possibilité*. Ils sont un archétype, de l'adjectif latin *archetypos,us* signifiant « original, qui n'est pas une copie [96]». En ce sens, ils n'existent qu'à l'état de représentation d'un public qui, à défaut d'être idéal, reflète les comportements de visiteurs réels.
Bien que *« . »* réduise les visiteurs dans leur diversité à l'état de public stéréotypé, je pense que les manifestations de leur individualité sont à considérer lorsque l'on étudie le spectateur de l'art. Cette

---

[94] Anne Longuet-Marx, « *L'invention de l'humain* », http://www.philagora.net/humain1.php, 07-2010

[95] Jean Céard, « Monstres et monstruosités à la Renaissance », *in Monstre et imaginaire social*, *op. cit.*, p. 212

[96] http://www.cnrtl.fr/etymologie/archétype

approche orientée de l'individu me permettra au fil des pages d'enrichir la construction d'une figure contemporaine du visiteur. Mais avant d'aborder cette question complexe qui nécessite de s'intéresser à l'évolution de son rôle dans l'art, il convient de prendre en compte une approche plus générale du public et du spectateur.

C- Première approche du public et du spectateur

Le public est l'objet d'une frustration permanente car bien que conscient de l'impossible identification de ses composantes, le monde de l'art demeure en recherche d'une définition approchant son inconstance et sa disparité ; « il est extrêmement difficile d'étudier "un" public, d'une part, parce que "le" public est imprévisible et, d'autre part, parce qu'il est souvent extrêmement hétérogène. [97]» constate Jean-Pierre Esquenazi. La notion de public se heurte sans cesse à cet autre poncif pourtant incontestable, l'art est une expérience personnelle.

C'est ainsi qu'avant même de lire à son propos différentes études tentant d'affiner sa définition ou soulignant au contraire son impossible identification, j'observais à travers la caméra le spectateur parmi le groupe, relevant les récurrences de comportement, le mimétisme des gestes ; c'est pourquoi également, acceptant le fait qu'ils n'illustreraient pas une réflexion d'ordre sociologique sur les publics, les détourages s'appliquaient à lui conserver, par un langage plastique, son aspect insaisissable et fuyant.

Conservant au public ses caractéristiques, *les Démarches* se contentent donc de *simuler* une étude sociologique : le travail fastidieux de détourage aurait pu, dans un cadre scientifique, consister en l'extraction des visiteurs de leur contexte afin d'en mieux étudier chaque membre ; pourtant il n'en est rien. La fin de cette étape est plastique. A peine isolés ils sont réduits à des dimensions ridicules, rendus méconnaissables, uniformisés. Ils n'ont d'autre but que d'imposer leur libre droit à l'anonymat, masqués sous le label du Public.

Après avoir fait émerger les paradoxes habitant la notion d'individualisme, c'est désormais à la figure du spectateur que nous allons nous intéresser. Ce premier pas sera peu à peu étayé par des considérations sur son intégration au processus artistique, sur l'évolution de sa réception, sur les aménagements du lieu d'art pour accueillir le visiteur, ou encore sur le développement des médiations.

Malgré les multiples catégorisations que créent les études des publics, il n'est possible de construire que

[97] Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics*, 2003, Paris, Ed. la Découverte, p. 81

la vague représentation d'une situation tout en nuances, quitte à adopter l'ironique constatation de Brian O'Doherty, « Le Spectateur à l'air un peu idiot ; ce n'est ni vous ni moi. [98]» Et effectivement, qui accepterait de se limiter à cette définition, alors que notre individualité est devenue notre plus grande richesse ?
Pourtant cette approche globalisante, à laquelle nous allons désormais nous intéresser, est incontournable.

a- Plus qu'une foule, un public

> « *Commençons donc par rappeler qu'il n'existe ni spectateur ni public en soi. On ne naît pas spectateur, on le devient. […] Le spectateur est toujours en formation de soi, et la corrélation œuvre/spectateur est toujours réactivée de manière critique. Alors, qu'entendons-nous au juste par spectateur ?* [99]» Christian Ruby, philosophe

Il ne s'agit pas, après avoir abordé le cas complexe de l'individu, de sitôt se réapproprier quelques confortables catégorisations. Cependant, pour tenter de dégager des spécificités de l'individu-spectateur contemporain – spécificités qui enrichissent l'interrogation sur les évolutions du lieu d'art – il semble important d'approfondir certains des termes régulièrement convoqués par la suite.

Dans *« . »*, l'image du public est ainsi disséquée ; les visiteurs sont découpés, isolés, mis en valeur sur un fond blanc. Pourtant, qu'obtient-on de lui à travers le dessin flou de ses contours, sinon un stéréotype muet ?
Etymologiquement, le terme public serait issu de *publicus* : « population mâle adulte en âge de porter les armes et de prendre part aux délibérations de l'assemblée [100]» ou encore *publicum*, « domaine public, propriété de l'État ; intérêt public ; foule ».
Et c'est effectivement en ce sens que la littérature et les écrits usent du terme à partir de 1320 lorsqu'il désigne l'action qui se produit « devant un certain nombre de personnes », se dévoile au grand jour ; en 1391 le *publique* signifiera plus largement "les gens" tandis qu'il n'acquerra qu'au XVIII[ème] siècle une dimension culturelle en désignant l'« ensemble des personnes réunies en un lieu pour assister à un spectacle, à une réunion, à une manifestation[101]».
Ainsi l'on peut dissocier deux formes de public : le premier possède un sens très large : « Tout le monde, indistinctement ; la population [102]» donnant lieu à des expressions telles que le *grand public* ou même le *gros public*. « La masse des gens dont les goûts et les idées ne sont pas très précis, qui manque

---

[98] Brian O'Doherty, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, 2008, Zurich, Ed. jrp/ringier, p. 65

[99] Christian Ruby « *Politiques du spectateur* », texte de la conférence du 27 mars 2010 rédigé pour le « JT du off », http://jtduoff.net/IMG/pdf/Texte_Christian_Ruby_pour_le_JT_du_OFF.pdf , 11-05-2010

[100] Yves Jammet [sous la direction de], « *Médiation culturelle et politique de la ville : un lexique* », 2002, http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/ville/mediation-culturelle/index.html, 01-2010

[101] Duclos, *Considérations sur les mœurs*, p. 120 *in* http://www.cnrtl.fr/definition/public, 23-03-2010

[102] *Nouveau Larousse Encyclopédique*, *op. cit.*

généralement de culture et de finesse d'esprit. [103]» Le Dictionnaire *Larousse* précise que le grand public s'oppose au public d'initiés ou de connaisseurs. Paul Rasse précise son statut dans le cadre du musée :

> « Nous nommons sous ce terme approximatif, les visiteurs qui entrent dans le musée poussés par leur quête érudite de savoir esthétique, de délectation, ou bien encore au hasard d'une visite de simple curiosité, en famille, entre amis, seul, à l'occasion d'un voyage touristique, d'un après-midi de temps libre à occuper, d'un projet éducatif… [104]»

Pourtant le "grand public" demeure une notion peu sensée, qui regroupe des individus aux profils trop différents pour qu'ils puissent être rassemblés sous une même appellation. En effet, lorsqu'on parle d'*un* public, l'on fait allusion à un ensemble d'individus au profil plus défini, à une « Catégorie de personnes de même tendance, de même goût, ou de même couche sociale [105]». Gabriel Tarde s'applique dès 1901,dans *l'Opinion et la Foule*, à mettre fin à la confusion assimilant le public à la foule. « Le public y est défini comme une collectivité purement spirituelle, composée d'individus séparés mais dont la cohésion est mentale *a contrario* de la foule assurée par un contact physique. [106]» Le contexte particulier de l'action des *Démarches*, le lieu d'art contemporain, caractérise la foule en tant que public. Extraites de l'installation *« . »*, il serait peut-être plus difficile d'associer les silhouettes détourées aux visiteurs d'une exposition d'*art contemporain* en particulier ; mais on pourrait en revanche, par l'intermédiaire de leurs déplacements et de la présence récurrente des "feuilles de salles" (documents de médiation écrite) sont ils s'accompagnent, supposer qu'ils parcourent une exposition. Ces seuls actes communs les rassemblent en tant que public d'un même objet.

Les publics se rassemblent dans des pratiques similaires, leur rencontre n'est pas le fruit du seul hasard. Christian Ruby précise qu'il faut les penser dans le cadre de l'édifice social et politique en son entier. « Autrement dit, le public n'est pas seulement une masse mouvante mue par des désirs et des identifications, il est une des formules possibles des foules et des masses prise dans une théorie du pouvoir. On peut lire en lui la domination sociale, la soumission, la bêtise névrotique, etc. [107]»

Le lexique de la médiation culturelle et politique de la ville proposé par le Ministère de la Culture et de la Communication, caractérise le public en fonction de quatre démarches :

« - Sortir de chez soi pour aller vers un "ailleurs"
- Sortir de chez soi pour aller dans un lieu spécialisé, ou du moins approprié (cinéma, cirque, galerie, musée...)
- Sortir de chez soi pour voir une œuvre originale, "en vrai"
- Sortir de chez soi en acquittant le plus souvent un droit d'entrée [108]»

Ajoutons également que le public peut se rendre dans certaines places culturelles afin de revendiquer sa présence dans un lieu renommé, cartes postales et souvenirs touristiques à l'appui.

On étudie les publics en fonction d'un objet d'observation qu'ils ont en commun, d'une volonté primordiale, selon Martine Azam, maître de conférence en sociologie à l'Université Toulouse II le Mirail :

> « Un autre élément essentiel attaché à la notion de public est la dimension de l'intentionnalité.

---

[103] http://www.cnrtl.fr/definition/public, 23-03-2010

[104] Paul Rasse, *Les musées à la lumière de l'espace public*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1999, p.177.

[105] http://www.cnrtl.fr/definition/public//1, 1-2011

[106] Hélène Bourdeloie, « Le(s) public(s), de multimédia muséal à domicile en question », *in Le Sens de l'Usine, Arts, publics, médiations*, 2008, Paris, Ed. Créaphis, p. 162

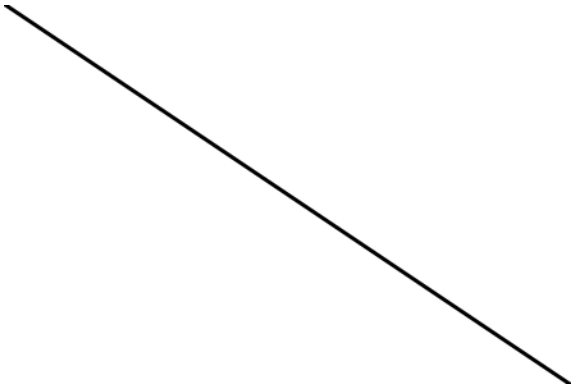
[107] Christian Ruby, « Réification et émancipation du " public " culturel », *Art et politique*, 2006, Paris, Ed. l'Harmattan, p. 214

[108] *Médiation culturelle et politique de la ville : un lexique*, *op. cit.*

> Car, avant d'être un ensemble d'individus dotés de caractéristiques sociales communes, le public de telle ou telle expression artistique est supposé avoir choisi une participation à une œuvre ou une pratique. [109]»

En matière d'art contemporain, on suppose que les publics les plus susceptibles de visiter les lieux sont constitués d'individus par ailleurs intéressés par l'art classique, mais également ouverts aux œuvres modernes, notamment abstraites et non-figuratives [110] (le public de l'art classique et moderne n'étant, inversement, pas nécessairement intéressé par l'art contemporain).

Une autre tendance observée associe ainsi le public aux manifestations culturelles, intellectuelles ou artistiques : « Ensemble des personnes qui sont réunies dans une salle, qui voient un spectacle, etc. [111]»



12. Isabelle Grosse, *Container 4*, 2008

Il existe également un "non-public" ; Martine Azam, traitant de la question de l'art actuel, désigne les non-publics en ces termes :

> « en matière d'arts plastiques, on assimile participation et présence physique : le public d'une exposition serait composé des personnes physiquement présentes sur le lieu d'exposition. Par contraste, les personnes absentes des lieux, voire "absentes des consciences" des médiateurs de l'art seraient considérées comme "non-public". [112]»

Ces derniers en conséquence ne sont pas en contact, ou ne le sont que fort involontairement, avec la création contemporaine. Martine Azam précise à ce propos que la distinction entre public et non-public ne suffit pas à figurer la situation actuelle : la transmission de l'art par de nouveaux médias peut désormais mener à l'œuvre celui qui ne cherchait pas à la rencontrer. L'exemple le plus manifeste de cette réalité demeure sans doute la commande publique.

Nous citerons régulièrement *les* publics et non *le* public, car, et cela nous intéressera notamment lors de la recherche sur les médiations, les attentes de chaque groupe de spectateurs ne sont pas les mêmes et, au sein de chaque groupe, la culture, les connaissances, l'expérience diffèrent d'un individu à l'autre.

> « Ce que l'enquête lexicologique nous a révélé […], c'est que le public est une notion mort-née. L'emploi du pluriel par les sociologues n'est pas qu'affaire de commodité. Il révèle un malaise profond. La pensée du public part d'une définition politique qui obéit à un idéal, et, comme toute définition de ce type, aucune enquête sociologique ou historique ne peut la corroborer pleinement. [113]»

constate Jérôme Bourdon, historien et sociologue. Le propos n'est pas de réitérer cet échec, la méconnaissance

---

[109] Martine Azam, « La pluralité des rapports à l'art : être plus ou moins public », *in Les non-publics : les arts en réceptions*, Volume II, 2004, Paris, Ed. l'Harmattan, p. 67

[110] Daniel Jacobi et Delphine Miège, « La médiation écrite de l'art contemporain : tensions et paradoxes », *in Las languas de especialidad : nueavas perspectivas de investigación*, 2005, Ed. Université de València, p. 113

[111] *Nouveau Larousse Encyclopédique*, *op. cit.*

[112] Martine Azam, « La pluralité des rapports à l'art », *in Les non-publics : les arts en réception*, *op. cit.*, p. 67

[113] Jérôme Bourdon « La triple invention : comment faire l'histoire du public ? », *in Le Temps des médias* n°. 3, février 2004, Paris, Ed. Nouveau Monde, p. 15

des publics est intrinsèquement liée au propos de *« . »*. Sans chercher à affiner une enquête impossible je m'appuie sur ces études afin d'observer la manière dont les institutions tentent d'agir, munies de leurs faibles données sur les visiteurs.

« . » interroge ainsi la notion de public sous différentes facettes. Dans *Le Public* comme dans *Les Démarches*, on observe avant tout l'omniprésence des visiteurs, mais également la désidentification qui brouille leurs visages.
Intituler une projection de *« . » le Public* n'est ainsi pas un acte anodin. Ce titre venant contredire les tentatives d'identification des différents groupes de spectateurs, tend à confirmer le fatal regroupement des publics sous une notion de masse. Plastiquement, *Le Public* désigne des silhouettes se déplaçant sur un fond blanc ; leur déplacement forme l'image d'un white cube. Clairement, elles sont désindividualisées et seule leur masse permet de distinguer plus précisément ce lieu d'exposition, qui les identifie en tant que publics de l'art.
Cette grossière catégorisation qu'entraîne la réduction des spectateurs à l'état de silhouettes, mène à aborder l'inévitable question de l'étude des spectateurs de l'art : quels résultats comptent obtenir les institutions mettant en place ce type d'observation ?

b- Plus qu'un public, des visiteurs

« *Le spectateur idéal est sans certitude mais de bonne volonté.* [114]» Katerine Louineau, artiste

Si le musée tel que nous le connaissons est une invention relativement récente, plus de deux siècles se sont écoulés avant que le rôle du visiteur soit réellement étudié. Au XVIII[ème] siècle, des démarches de connaissance du public ont vu le jour alors qu'émergeaient les marchés du livre, de la presse, du théâtre, de l'art [115] ; la question des publics culturels se posa alors pour la première fois, notamment à la lumière de l'ouvrage d'Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*. « C'est Emmanuel Kant qui, en envisageant l'art […] du seul point de vue du spectateur, introduit celui-ci comme une quasi-évidence au cœur même de notre conception de l'art. [116]» note le théoricien de l'art Stephen Wright.
Les musées américains ont toujours favorisé une approche didactique de leur objet ; après s'être intéressé au cours des années 1930 au comportement du visiteur, ils l'évaluent dès les années 1960. C'est ainsi qu'en empruntant les outils des sociologues qu'en 1969, Hans Haacke propose aux visiteurs de la galerie John Weber à New York, de situer leur lieu de résidence sur une carte afin que soit produit, suite à l'exposition, un portrait sociologique des spectateurs de l'espace d'art. Ils doivent également indiquer le tableau qu'ils favorisent et celui qu'ils détestent. A partir de ces données, l'artiste modélise le goût moyen d'individus

---

[114] Katerine Louineau, *in* Jerry Krellenstein (Sous la direction de) *Art contemporain et pluralisme : nouvelles perspectives*, 1999, Paris, Ed. L'Harmattan, p.177

[115] Bernard Lamizet, *La médiation culturelle*, 1999, Paris, Ed. L'Harmattan, p. 267

[116] Stephen Wright, « Vers un art sans spectateur », *in Le Sens de l'Usine, op. cit.*, p. 222

issus du monde entier, et observe une étonnante concordance des goûts. Il fait cependant l'impasse sur des informations capitales telles que le niveau social ou l'éducation, tournant en dérision ces inclinaisons esthétiques communes sans chercher à en connaître la cause. Aujourd'hui plus que jamais, et pour de nouvelles raisons, les études des publics influencent les institutions [117], les incitant à développer un accueil et des missions pédagogiques appropriés. Cela s'explique notamment par le fait que tout spectateur (à l'exception des "publics obligés") choisit l'objet de son attention, comme nous l'avons constaté à propos des publics.

> « Le visiteur d'exposition, » notent Elisabeth Caillet et Catherine Perret, « agit directement ; il choisit, regarde, décide, produit de la signification. Au fond, c'est lui qui tient lieu d'acteur énonçant, à travers son activité même de visiteur, l'histoire qui résulte de la temporalisation de la mise en espace et de la mise en scène. [118]»

Olivier Donnat distingue trois méthodes d'étude des publics, plus ou moins centrées sur une approche quantitative :

> « le dénombrement des entrées, la réalisation d'enquêtes sur le lieu de visite qui permet de cerner l'importance et les caractéristiques socio-démographiques du public d'un lieu donné, et enfin les enquêtes nationales par sondage du type de "Pratiques culturelles des Français" qui, sur la base d'un échantillon de population française, fournissent une évaluation de la fréquentation des Français au cours d'une période de référence [119]».

Bernard Schiele est chercheur au CIRST (Centre Inter-universitaire sur la Science et la Technologie) ; ses travaux portent sur le rôle et l'impact des musées et des médias dans la diffusion de l'information et de la culture scientifiques. Il participe en 1992 à une publication ayant pour thème l'évolution des musées, et intitule son article « L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition ». L'auteur y souligne que les évaluations de publics alors développées (dans les années 1980-1990) visent ce double objectif : décrire l'évolution du comportement de ces visiteurs, et tenter de *transformer la notion même de visiteur* [120]. Les institutions à l'origine des études souhaitent modifier leur représentation du visiteur, point essentiel car cette reconsidération peut mener à des modifications importantes du lieu lui-même et de son fonctionnement ;

> « rappelons que les premières études d'audience visaient essentiellement à caractériser le visiteur moyen, ce n'est plus le cas. Pour dire les choses simplement, la problématique de l'évaluation est passée d'une description de l'audience moyenne à son découpage en segments. [121]»

La diversité des spectateurs est désormais prise en compte, dans la mesure du possible tout au moins.
En 1992, alors que depuis plusieurs décennies les artistes remettent en question la position du public, critiquent sa mise en retrait, les études commencent tout juste à considérer sa diversité et à l'observer, à le questionner. Malgré

---

[117] Pierre Bourdieu et Alain Darbel abordent le sujet dès 1969 avec *L'amour de l'art, les musées d'art contemporain et leur public*. S'ensuivront des ouvrages d'observation des visiteurs et d'étude de leur réception, particulièrement nombreux à partir de la fin des années 1990. Pour ne citer que quelques exemples, Jean-Pierre Esquenazi écrit *Sociologie des Publics* en 2003 ; Christian Ruby est l'auteur de *L'âge du public et du spectateur* en 2007. Jacqueline Eidelman, chargée de recherche au CNRS, développera plusieurs études concernant les publics des musées et la médiation.

[118] Elisabeth Caillet et Catherine Perret, *L'art contemporain et son exposition (1)*, 2002, Paris, Ed. l'Harmattan, p.54

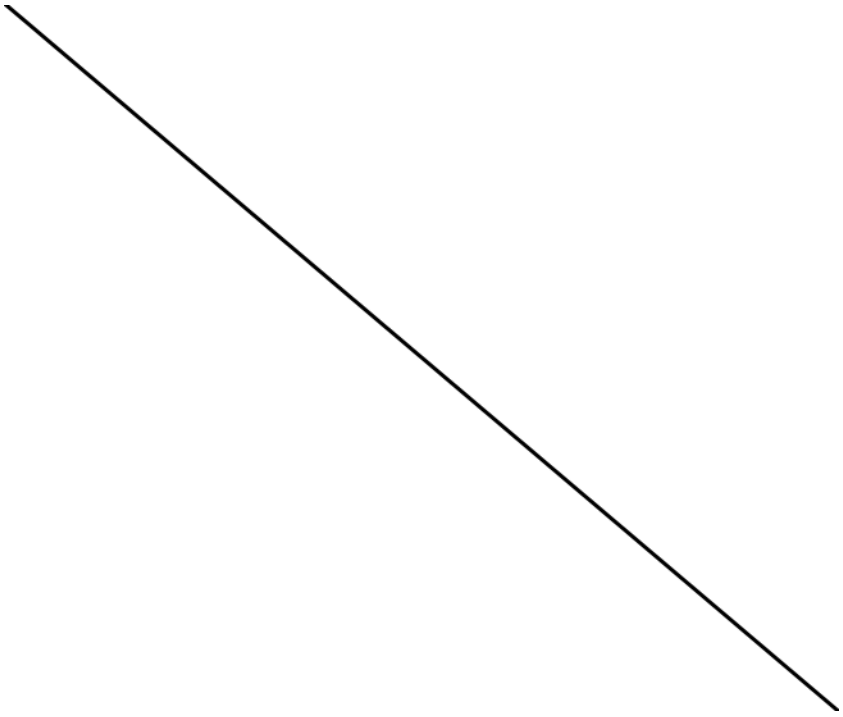
[119] Olivier Donnat, « Les publics des musées en France », *in Publics et Musées*. N°3, 1993, p. 29

[120] Schiele Bernard. « L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition », *in Publics et Musées*. N°2, 1992. « Regards sur l'évolution des musées », p. 76

[121] *Ibidem*

tout bien sûr, conclut l'auteur, « ne nous laissons pas abuser, l'évaluation construit à sa manière un visiteur fictif.[122]»
Nous sommes sans surprise confrontés une fois de plus à la modélisation du spectateur, qui était apparue comme une évidence lors de la réflexion sur *les Démarches* comme silhouettes.

Aborder l'individualisme est chose possible. L'étude d'une telle conception politique, sociale et morale peut être pensée et théorisée sans qu'elle se heurte aux nuances infinies caractérisant l'être humain. En revanche l'individu est destiné à l'anonymat. Indivisible et unique, il se noie dans la foule de ses *semblables*.
Or c'est parce qu'il est sans cesse classé, associé à des *semblables* chaque fois différents, que l'individu perd aux yeux des institutions son identité, au point de ne devenir qu'une représentation. *« . »* manipule une de ces représentations, celle du public. Un public bien précis cependant, celui de l'art contemporain. Mais l'installation résume les individus, filmés puis détourés, à leur visite du lieu d'exposition.
Le fait que je m'intéresse spécifiquement aux spectateurs de l'art contemporain n'est cependant pas anodin. Bien sûr, l'évolution de leurs pratiques est essentielle dans *« . »*, en tant que dispositif actuel incluant la présence, même passive, du visiteur. Cependant, il existe une raison plus rationnelle : les plasticiens ont au cours du XX^{ème} siècle tourné – ou baissé ? – leur regard vers les spectateurs. Cette considération les a progressivement menés à repenser le rôle du regardeur, à considérer la passivité de son corps face à l'œuvre. Cette prise de conscience a largement contribué au développement d'une création à laquelle le public prend part, sans laquelle l'art n'a pas lieu. L'art contemporain a regardé le spectateur. Il a même cherché à atteindre l'individu.
C'est à ce propos que nous allons désormais nous intéresser : dans quelle mesure la prise en compte de l'individu a-t-elle influé sur le comportement de ce dernier ? Comment a-t-elle pu inspirer des dispositifs tels que *« . »*, qui manifeste son indécision quant à la place qu'il doit lui ménager, entre méfiance et acceptation ?



13. Hans Haacke, *John Weber Gallery Visitor's Profile 2*, 1973

[122] *Idem*, p. 87

2 – *Esquisser les démarches minimums* : l'œuvre estompée, le public surexposé

Le spectateur de l'art contemporain n'est pas un spectateur comme les autres. Les demandes formulées par le plasticien à son encontre ont évolué. Il n'est plus simplement le visiteur observant de lointaines œuvres juchées sur leur piédestal, avec admiration et recueillement. Un point essentiel différencie la création contemporaine des périodes artistiques précédentes, note Arthur Danto : « ses ambitions ne sont pas d'ordre esthétique. Son mode de relation essentiel ne le lie pas aux spectateurs en tant que spectateurs, mais à d'autres aspects des personnes auxquelles il s'adresse. [123]»
Le spectateur fut regardeur, passif ; l'œuvre s'adresse désormais à l'individu qui entre dans le lieu d'exposition. Entend t-il son appel ?
Tantôt manipulant son image, tantôt attendant de lui une action, l'art contemporain, lui, ne l'ignore pas. Même lorsque le plasticien décide d'exclure le spectateur de la création, ce rejet est réfléchi en amont et répond à une volonté précise. Nicolas Bourriaud estime que face à l'œuvre contemporaine, plusieurs questions se posent inévitablement : « Me donne t-elle la possibilité d'exister en face d'elle, ou au contraire, me nie t-elle en tant que sujet, se refusant à considérer l'Autre dans sa structure ? [124]». Le doute peut s'avérer la seule réponse possible. En tous les cas, l'œuvre ne se définit plus en dehors du regardeur, qu'elle l'accepte, n'existe que par son action, ou le rejette.

« . », manipule la représentation du public avec une certaine ironie, mais il ne déroge pas à la règle. L'installation met en scène des spectateurs détourés ; elle intègre également le regardeur réel à l'installation. Bien que son action demeure celle d'un observateur, celui-ci est néanmoins invité à pénétrer un espace exigu, dans lequel son ombre parasite les différentes projections. Il devient un figurant grandeur-nature de l'installation. Mais à l'instar des *Démarche*s, je ne peux m'intéresser qu'au spectacle qu'offrira son corps aux visiteurs demeurant hors de *« . »*. Car s'il est possible de prévoir ses gestes, ses réactions et remarques demeurent *a priori* inconnues.
Afin de ne pas entrer en contradiction avec le système de *« . »* destiné à fonctionner en autarcie et sans intrusion étrangère, le public inclus dans le système est soumis à des contraintes spatiales, aux règles de l'installation : elle lui suggère qu'il a pénétré un espace interdit dont il bouleverse le fonctionnement. En cela, je m'appuie sur maintes expériences, vécues et observées, d'indécision face à un dispositif méconnu. Les doutes empêchant les spectateurs de traverser une œuvre pourtant destinée à l'être ; les incitant à toucher ce qui ne devrait l'être … En 2001, pour l'exposition Kusama, des gardiens des Abattoirs pleins d'incertitudes autorisaient les enfants seuls à toucher les ballons géants. Les autres tentant une approche, se voyaient sitôt rappelés à l'"ordre"…

Poursuivant la quête d'une figure du spectateur contemporain parcourant *« . »*, nous allons observer ses nouvelles fonctions et leurs limites dans les situations d'expérimentation artistique. Qu'attend l'artiste du public lorsqu'il élabore une œuvre sollicitant sa participation ou sa présence consciente ? En quoi cette participation modifie t-elle son statut ? L'histoire de l'art contemporain fourmille d'exemples d'interpellation

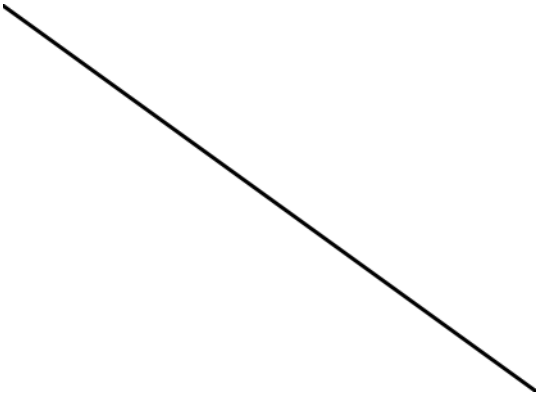
[123] Arthur Danto, *L'art et la clôture de l'histoire,* 2000, Paris, Ed. du Seuil, p.269

[124] Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, 2001, Dijon, Ed. les Presses du Réel, p.59

du public, aux objectifs très variés.

Mon intérêt pour l'évolution du statut du spectateur se manifeste dans *« . »* à travers l'indécision enveloppant son intrusion. N'ayant pas vécu les expériences artistiques des années 1960 à 1980 (voire 1990), je soulève des hypothèses issues des témoignages de ces périodes, et interroge les conséquences des recherches artistiques sur l'émergence d'un visiteur très contemporain.

Ainsi que nous le verrons, la prise en compte du regardeur rencontre des obstacles divers, issus tantôt de l'œuvre elle-même, tantôt de l'institution les exposant et bien sûr, tantôt du public.



14. Rikrit Tiravanija, *Free 1992*, 2007

A- Un nouvel intérêt pour le spectateur

Qu'il l'intègre ou l'exclue de la création matérielle de l'œuvre, l'artiste contemporain s'intéresse au spectateur. Sa conception des œuvres s'en ressent. Si jusqu'au XX^{ème} siècle les formes artistiques se résument essentiellement aux peintures et sculptures, si le regardeur n'a alors pour autre choix que de se tenir devant ou de tourner autour des pièces, les créations modernes et contemporaines développent de nouveaux supports. Désormais il pourra entrer dans l'œuvre, la toucher, la sentir...

Le rôle de l'observateur intellectuellement actif, se vérifie tout au long de l'histoire de l'art ; pourtant, à l'heure d'un désintérêt progressif des spectateurs pour l'art contemporain, les institutions réalisent à quel point ce public, qui à certaines périodes de l'histoire les a contrariées par son affluence ou la virulence de ses jugements, s'avère une condition *sine qua non* de la persistance d'une création saine et vivante. L'omniprésence de la silhouette de ce spectateur contemporain dans *« . »*, indique à quel point est considérée comme essentielle et prépondérante sa présence sur le lieu. Mobile, il attire malgré sa petite taille l'attention sur ses déplacements. Passager éphémère il n'en est pas moins constitutif et entité indispensable à l'art. Le spectateur réel est d'ailleurs invité à s'identifier aux détourés, adoptant l'attitude que prête Silke Schmickl, historienne de l'art, aux regardeurs des photographies de Thomas Struth :

> « En tant que spectateurs de la photographie nous avons sur ce public, certes, un avantage d'information susceptible de créer une certaine ironie. Mais nous restons toujours conscients que nous-mêmes pourrions être l'objet d'une ironie analogue, si quelqu'un nous observait par-derrière à la manière de Struth. Cette prise de conscience nous empêche de juger trop évèrement ce public photographié qui nous ressemble tant. [125]»

[125] Silke Schmickl, *Les Museum photographs de Thomas Struth, une mise en abyme*, 2005, Paris, Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, p. 66

Les Démarches ressemblent tout autant au spectateur réel de *« . »*. Lui-même contraint par l'installation, il observe des visiteurs détourés tantôt déambulant, tantôt évitant l'obstacle d'une œuvre tentaculaire invisible, tantôt soumis à quelque expérience interactive. Le comportement des *Démarches* n'est pas spectaculaire ; mais il souligne la lente acceptation des formes hybrides de l'art contemporain par le corps du spectateur, qui entre en relation avec une œuvre auparavant tenue à distance.

Avec l'art moderne, la relation exclusivement contemplative à l'œuvre est devenue physique, selon l'historienne de l'art Liliane Brion-Guerry :

> « Avec l'art moderne il n'y a plus de spectateur privilégié, l'œuvre plastique n'a plus à être contemplée d'un point de vue déterminé, l'observateur s'est dynamisé, il est un point de référence mobile. la perception esthétique exige du regardant un parcours, un déplacement imaginaire ou réel par lequel l'œuvre est recomposée en fonction des références et associations propres de l'observateur. Indéterminée, modifiable, l'œuvre moderne met ainsi en place une première forme de *participation* systématique, l'observateur est "appelé en quelque sorte à collaborer à l'œuvre du créateur", il en devient le "co-créateur" [126]».

Ce sont l'Ecole de Constance (à laquelle appartint Hans Robert Jauss, qui développa les théories de la réception et de la lecture des textes littéraires), et le courant de pensée française des années 1960 (Barthes, Derrida, Foucault) qui affirment le rôle du spectateur dans la production du sens de l'œuvre et ont entraîné des discours prônant la liberté du spectateur. Avec l'art contemporain, les artistes développent différents types de confrontations, étendent l'œuvre aux sens, imaginent des dispositifs intrigants, ludiques, agressifs, etc. mettant en scène l'image du spectateur. Tous les moyens d'activer un nouveau rapport à la création sont expérimentés ; quelle que soit la forme de sa présence, le visiteur est là.

a- Le spectateur interpellé

Effectivement. Quelle que soit la forme de sa présence il est bien là, s'adaptant ou rejetant les conditions de la rencontre avec l'œuvre telle que l'imagina l'artiste.

L'étude *Art et technologie : la monstration*, donnant suite à une demande de la délégation aux arts plastiques du ministère de la culture, met en relief quatre attitudes possibles du visiteur :

il peut être *spectateur*, exclusivement regardeur ;

actant, agissant sur l'œuvre sans nécessairement apparaître à l'image. Les dispositifs interactifs sur écran modifiés par l'intermédiaire d'une souris, d'un bouton, d'une manette, d'un clavier, etc. nécessitent cette prise de position ;

participant, quand il prend part aux happenings ou performances ;

enfin, *spectActeur*, terme créé par le théoricien canadien Réjean Dumouchel désignant un spectateur à la fois

[126] Liliane Brion-Guerry, « L'évolution des formes structurales dans l'architecture des années 1910-1914 », *in L'Année 1913*, Ed. Klincksieck, 1971, tome I, p.142, *in L'ère du vide, op. cit.*, pp. 145-146

regardeur et mis en scène. Le corps dans les trois derniers cas est utile à l'appréhension de l'œuvre, non au simple déplacement dans l'espace d'exposition [127]. Ce classement trouvera une résonance à travers les différents exemples sollicités au fil des pages.

C'est l'art contemporain dès les années 1960 qui modifie radicalement le rôle du public. Mais cette évolution n'aurait eu lieu si déjà, la modernité, et bien sûr les avant-gardes, ne l'avait envisagé sous un nouveau jour. Christian Ruby cite l'*Urinoir* de Marcel Duchamp comme une étape importante de la construction du nouveau spectateur de l'art. L'œuvre s'ouvre aux commentaires, aux questions, à l'échange entre les visiteurs. La distance et le silence ne sont plus de mise. L'art contemporain, bien avant les institutions,

> « propose un nouveau concept de spectateur, lié à une formation par des exercices qui ne sont pas des épreuves. Ces exercices, artistiques et non plus esthétiques, ont pour propriété de configurer progressivement le corps du spectateur dans et par le rapport à l'autre. Ils induisent des formes nouvelles de construction de soi, dans l'interférence. [128]»

Ce spectateur, Marcel Duchamp le nomme dès 1914 le "regardeur". L'artiste souligne l'activité du visiteur qui ne se contente pas de voir, mais doit prendre le temps de rencontrer l'œuvre, d'en saisir la portée et de partager avec d'autres son opinion, ses analyses. Si *les* regardeurs font l'œuvre, pour paraphraser son expression, sans doute n'est-ce pas une capacité de ceux qui ne font que passer. Cette *démarche minimum* [129] de la part du visiteur, a toujours été nécessaire à l'art ainsi que le confirme Bernard Lamizet : « La création artistique n'a d'existence sociale pleine qu'à partir du moment où elle fait l'objet d'une diffusion, puis d'une appropriation indistincte par les acteurs de la sociabilité, ainsi constitués collectivement en un acteur que l'on nomme le public. [130]»

Mais en soulignant que les œuvres s'adressent surtout à ceux qui les regardent, Marcel Duchamp met en avant un aspect qui s'avérera primordial au fil des décennies : plus que jamais le spectateur devra s'ouvrir à l'autre et à l'œuvre, faire l'effort de dépasser son apparente complexité. « La réalité du travail du spectateur se manifeste au moins par son résultat : la fatigue. » souligne la philosophe Marie-Dominique Popelard, « C'est que «recevoir» l'art exige une grande concentration. Si l'on tient à conserver le mot de recevoir, il faudra lui retirer ce qu'il suppose d'une attitude passive. [131]» Christian Ruby réserve quant à lui l'appellation de *spectateur* à celui qui « se laisse interpeller en sujet esthétique et se laisse interpeller de cette manière par une œuvre qui se fait véritablement "adresse" à lui. [132]» La considération du spectateur en tant que partie de l'œuvre est une constante de l'art contemporain ; ainsi que nous le verrons par la suite, il est intégré au processus de création.

---

[127] Classification empruntée à l'étude *Art et technologie : la monstration*, 1996, Paris, Association Chaos, p. 62. Notons que le cas des capteurs de présence, qui permettent une évolution du dispositif en fonction des déplacements des visiteurs, n'est pas mentionné : est-ce parce qu'il est passif dans le déclenchement de l'œuvre, et demeure alors spectateur ?

[128] Christian Ruby, *L'Age du public et du Spectateur, Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, 2007, Bruxelles, Ed. la lettre volée, p. 184

[129] Référence au sous-titre de *« . »*, composé des titres des pratiques exposées : *Le Public Manifeste la Possibilité d'Esquisser les Démarches Minimums*.

[130] Bernard Lamizet, *La médiation culturelle*, *op. cit.*, p. 177

[131] Marie-Dominique Popelard, *Ce que fait l'art*, 2002, Paris, Ed. PUF, p. 110

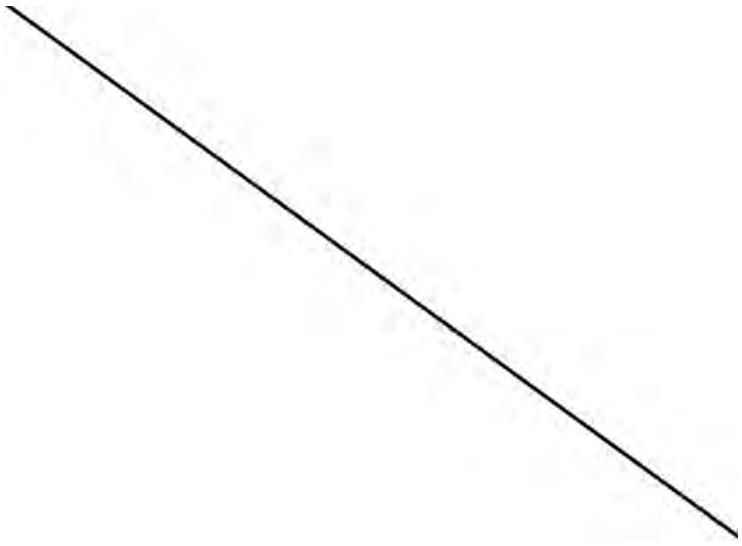
[132] Christian Ruby, « *Esthétique des interférences* », *in EspacesTemps, Les Cahiers* n°78-79, *«* À quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public », 2002, Paris

Les premiers signes d'une évolution de son attitude apparaissent visiblement quand il devient spectateur de performances, notamment lors des actions du mouvement DaDa. Il est alors convié à un type d'art inhabituel, sans rapport avec les formes traditionnelles. Le climat explosif des pièces de théâtre dadaïstes provoquera ses réactions, sa perte de repère, son malaise. « Le dada joue un rôle, le public participe, se laisse aller au scandale, lance des projectiles [133]» observe Vincent Antoine, auteur d'un texte sur le mouvement. Les artistes réfléchissent alors aux moyens de provoquer sa réaction, en le faisant rire, en le provoquant, en le scandalisant.

Les spectateurs seront progressivement invités à toucher les œuvres, à agir sur elles, à participer à leur élaboration. Qu'ils en soient ou non conscients – mais sans doute pas à leur demande – ils en deviendront un composant. Les exemples sont bien sûr multiples de dispositifs mettant en scène le public. Benjamin Patterson et Robert Filliou organisent en 1962 le *Fluxus Sneak Preview*. Ils indiquent sur un carton leurs prochains lieux et heures de rendez-vous, et au cours d'une journée se rencontrent ainsi en différents endroits de Paris, échangeant quelques mots, discutant avec les badauds présents, souvent ignorants du sens de leur démarche...Ainsi l'art quitte physiquement le lieu institutionnel et vient à la rencontre de l'individu, devenu malgré lui public. L'œuvre se déroule en dépit de lui, et avec lui.

Cependant, il ne sera pas toujours traité en compagnon de conversation. Les arts plastiques ne sont pas seuls à souhaiter remettre en cause son apparente passivité. Ainsi, *Outrage au public*, de l'écrivain Peter Handke, est publié en 1966 ; cette pièce agresse, met à mal les critères esthétiques alors largement répandus en littérature allemande et partagés par une majorité de spectateurs. Les réactions du public sont au cœur du texte, qui interroge la condition de l'individu parmi la masse. Paul-Armand Gette, lui, choisit de manière moins offensive de lire en public, d'une voix monocorde, une liste de noms latins. Bien entendu, le public est déçu, constate l'artiste Michel Giroud, « Aucune communication n'est possible. [134]»

Parallèlement, des mouvements tels que l'Art Corporel soumettent à rude épreuve les visiteurs en leur imposant le douloureux spectacle de corps soumis à des situations extrêmes ; plusieurs performances éminemment dangereuses pour l'artiste, posent la question de la responsabilité du public, comme ce fut le cas dans les interventions de Marina Abramovic. Elle expérimenta jusqu'à ses limites les plus extrêmes le rapport au public. Dans *Rhythm 0*, elle prolonge et dépasse en 1974 une performance de Yoko Ono exécutée dix années auparavant. Elle se soumet au public, mettant à sa disposition soixante-douze objets. Si certains n'ont *a priori* pas vocation à blesser, tels des produits cosmétiques, une rose, d'autres en revanche ne laissent pas de doute quant à leur utilisation : fouet, hache, seringue, pistolet pour ne citer que ceux-ci. Les



15. Marina Abramovic, objets de la performance *Rythm 0*, 1974

[133] Vincent Antoine, « Le théâtre Dada, un sursaut de l'éros », *Dada, circuit total*, 2005, Lausanne, Ed. L'âge d'homme, p. 509

[134] Michel Giroud, « Gette », *L'art Vivant* n° 52, octobre 1974, *in L'art contemporain en France*, 2005, Paris, Ed. Flammarion, p. 161

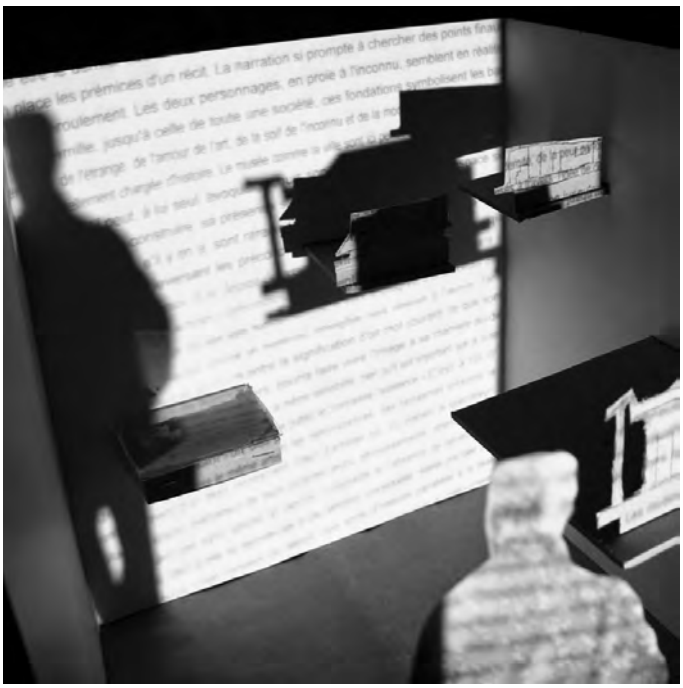
spectateurs sont invités au cours des six heures que dure la performance, à utiliser comme ils l'entendent les outils de leur choix, sur le corps de l'artiste impassible.

Si dans un premier temps le public fait preuve de retenue, peu à peu ses inhibitions s'atténuent. Marina Abramovic est déshabillée, frappée, menacée à l'aide du revolver chargé. Un autre participant empêche qu'elle ne soit blessée. Lorsque s'achève l'expérience, l'artiste rejoint le public. Celui-ci, prenant conscience des excès de ses agissements sur une de ses semblables, s'éloigne, gêné. C'est l'individu, le point de rupture de sa sociabilité qu'explore Marina Abramovic, en se faisant le réceptacle et l'écran de sa cruauté [135].

Par la suite, on ne comptera plus les performances agressant directement les individus, qu'ils fréquentent un musée d'art contemporain ou passent simplement dans la rue ; les artistes ambitionnant le malaise des regardeurs, les expériences dérangeantes à son encontre se multiplieront jusque dans les années 1990. Les attaques gratuites de quelques plasticiens lasseront alors le public moins réceptif, concevant l'art contemporain comme une suite d'expériences excentriques et déplaisantes. S'il arrive encore que des scandales soient soulevés, certaines provocations, jugées répétitives et sans intérêt, ne soulèvent plus que l'indifférence.

Si le rapport d'agression semble plus rarement sollicité (ou peut-être moins représenté dans les lieux d'art français), les artistes exploitent davantage une sensation de malaise, moins directe, à l'instar de *« . »* : prenant en compte les relations ambiguës qu'entretinrent les artistes contemporains avec le public, il instaure une atmosphère d'exclusion, suggérant au visiteur qu'il n'est pas vraiment à sa place entre ses murs.

Pourtant l'agression n'est pas l'unique moyen d'interpeller le public sur l'importance de son rôle. Aux premières heures de l'art contemporain, des artistes entretiennent une relation bienveillante avec les spectateurs. Souhaitant qu'ils prennent conscience de leur position dans le processus de création, ils vont peu à peu rendre évidente la proximité de l'œuvre. Chose jusqu'alors inimaginable, le *regardeur* va pouvoir toucher.



Simulation sur maquette, les projections brouillées par le spectateur, 2011

[135] A la même époque, Stanley Milgram, chercheur en psychologie, s'interrogeait sur le pouvoir de l'autorité sur l'individu anonyme. Sous couvert d'une expérience scientifique, il invita des volontaires à délivrer des décharges électriques à un individu masqué à leur vue, lorsque ce dernier ne donnait pas la bonne réponse à leurs questions. Il s'agissait en fait d'un acteur ne subissant aucune souffrance. Cette expérience aux résultats effrayants a récemment été reprise sous forme de jeu télévisé, afin de prendre la mesure de l'influence des médias. Marina Abramovic, elle, parvient à soulever une cruauté gratuite simplement en adoptant une attitude d'acceptation, donnant l'impression qu'elle se soumet au traitement infligé. La liberté supposée de l'art pousse sans doute les spectateurs à exacerber leurs passions.

b- Corps et sens à l'œuvre

> « *Le substrat organique est le fondement ultime de l'expérience artistique. L'artiste mais aussi le spectateur ou l'auditeur engagent leur affects, leurs énergies, leurs facultés sensori-motrices dans la relation à l'objet d'art. De ce point de vue, le rôle de l'art n'est ni de nier les besoins organiques de l'homme ni de viser une expérience éthérée et désincarnée.* [136]» Jean Caune

Les évolutions de l'œuvre d'art au cours du XX^{ème} siècle vont s'avérer capitales dans la reconsidération de la figure du spectateur. DaDa interpelle le public, provoque sa réaction dans les performances. Les dadaïstes parviennent à modifier l'attitude passive des regardeurs en autorisant les cris, les interjections, les lancers de projectiles au cours de leurs pièces de théâtre. Ce premier pas met à mal la distance séparant l'artiste et la création, de celui qui observe et admire. Il sera accompagné de plusieurs gestes de désacralisation de l'œuvre d'art.

> « L'acte le plus représentatif du théâtre dada est à cette date celui mené par André Breton, le 23 janvier 1920, au Palais des Fêtes rue Saint-Martin, devant un public interloqué. André Breton muni d'une éponge efface une réalisation picturale que crée Francis Picabia. Geste simple mais efficace signifiant ; "il est inadmissible qu'un homme laisse une trace de son passage sur la terre[137]". Le geste d'André Breton synthétise le théâtre dada, il est un acte de dépassement de l'art sur le terrain de la vie. Pour le public, désormais, la donne est définitivement changée. [138]»

L'artiste n'est qu'un homme. L'œuvre seulement une trace. On peut porter atteinte à cette intégrité supposée de l'œuvre par un geste primaire.

L'acte précurseur d'André Breton rencontra-t-il un réel et immédiat écho de la part du public, tout au moins de celui qui ne participa pas à la performance ? Toujours est-il qu'il ne demeurera pas une exception dans l'histoire de l'art. DaDa a probablement permis à l'artiste de reconsidérer son rapport à l'œuvre, de ne plus l'envisager comme un objet intouchable dont l'aura tiendrait à distance toute velléité de contact physique. Et bien sûr, les dadaïstes ont confirmé, à la même période que Duchamp, l'importance des regardeurs observe Michel Sanouillet, spécialiste du mouvement : « semblable à un bélier, dont la seule raison d'être est la poterne qu'il doit enfoncer, le mouvement Dada n'exista que par et pour son public, naquit de sa résistance et mourut de sa désaffection. [139]»

Ainsi que l'envisageaient les mouvements d'avant-garde, le corps ne se contente plus avec l'art contemporain, d'être écrin d'un esprit s'émerveillant face à des pièces inertes. Dès les années 1960 plusieurs formes d'art apparaissent, qui vont nécessiter du visiteur une action physique. Il ne s'agit pas toujours de radicales modifications, mais la prise en compte du public dans le processus de création modifie leur approche. L'ouvrage d'Umberto Eco, *L 'œuvre ouverte*, inspirera à cette époque de nombreux artistes contemporains, soulignant qu' « Aucune œuvre d'art n'est vraiment fermée,

---

[136] Jean Caune, *Esthétique de la communication*, 1997, Paris, Ed. PUF, p. 27

[137] André Breton, *Œuvres complètes I*, p.230, cité par Vincent Antoine, *Dada, circuit total*, , op. cit.

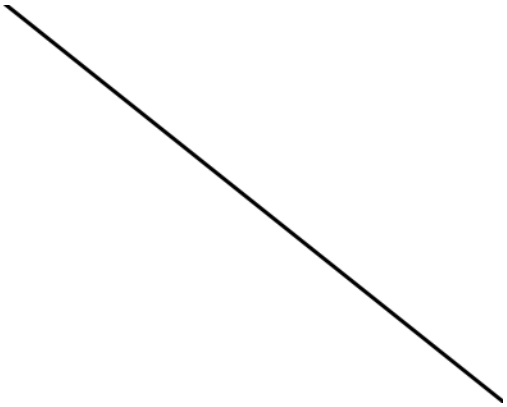
[138] Vincent Antoine, *Dada, circuit total*, op. cit., p. 509

[139] Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, 2005, Paris, CNRS Ed., p. 343

chacune d'elles comporte, au-delà d'une apparence définie, une infinité de "lectures possibles" [140]».

Les œuvres monumentales du Minimalisme exigent ainsi des déplacements permettant de varier les points de vue. N'est-ce pas cependant le cas de toute sculpture, qui plus est des sculptures de grande taille telles que le David de Michel-Ange ?
Dans les faits, certes. Cependant, le rapport aux œuvres du Minimalisme est d'un autre ordre, car il inclut l'espace du regardeur, ne le met pas à distance. Certaines sont d'ailleurs installées au sol, questionnant leur identité d'œuvre à tel point que l'on peut, sans y prendre garde, marcher dessus.

« Les monochromes face auxquels il est impossible de centrer un sujet unique et unifiant, les œuvres cinétiques qui invitent les spectateurs à la mobilité, les œuvres éclatées en fragments dont la synthèse ne peut être accomplie que dans un parcours postulent, chacune, que le spectateur doit réélaborer sa position autrement, réviser son approche, incorporer de nouvelles règles. Ces œuvres ne prétendent plus à la contemplation extérieure. [141]»
observe Christian Ruby.


16. Carl André, *144 Tin Square*, 1975

Les œuvres classiques sollicitaient la seule vue. Mais elles faisaient appel, au-delà du sens, à la capacité à *regarder*. Regarder inclut une volonté, consciente et réfléchie. N'est-ce pas également pour souligner à quel point un sens n'est *rien* sans l'analyse de l'esprit que les artistes se sont progressivement détournés de la vue, usée par l'afflux d'images de la société contemporaine ? Est-ce une des raisons pour lesquelles ils ont sollicité d'autres sens ankylosés, éveillant la curiosité, tant leur utilisation dans le contexte de l'art était jusqu'alors inenvisagée ? Alain Jaubert, écrivain et journaliste, s'interroge : « le tableau, parfois, n'est-il pas comme un "écran" qui empêcherait de voir, de lire l'image ? L'œil n'est qu'un organe grossier. On ne voit pas avec ses yeux (ou seulement un peu), mais avec sa langue, son oreille, sa mémoire des mots (peut-être bien aussi son odorat). [142]» Les installations, puis les œuvres dites interactives, vont prendre en compte le toucher, bien sûr, l'ouïe mais aussi l'odorat voire le goût dans certaines performances.
En incitant le spectateur à prendre part à la création par une action même minimale, les artistes donnent jour à un art *participatif*, même s'il ne s'agit que de provoquer une action minime du spectateur..

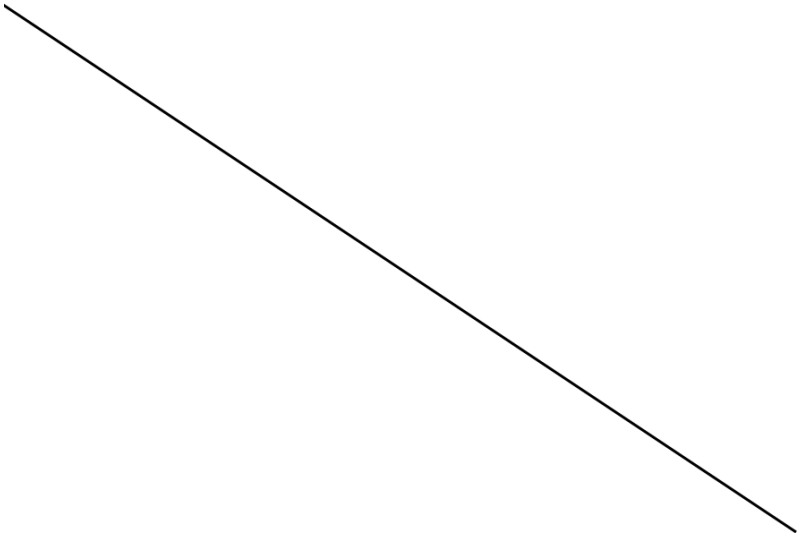
Les propositions sollicitant l'un ou l'autre des sens sont nombreuses, remettant en question l'interdiction séculaire de toucher les œuvres d'art. Les propos des créations participatives dépend de l'époque de leur création, des découvertes scientifiques successives, d'une volonté de démocratiser de l'art, de le libérer des lieux institutionnels en l'exposant à l'espace public, etc..
Les Démarches, sans s'être départies de certaines habitudes héritées du comportement muséal traditionnel, se caractérisent par un rapport à la création très différent de la contemplation passive des chefs-d'œuvre classiques. L'installation *« . »* s'éloigne également des pratiques participatives, qu'elles soient relationnelles

[140] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, 1962, Paris, Ed. du Seuil, p 43
[141] Christian Ruby, *L'Age du public et du Spectateur*, *op. cit.*, p.198
[142] Alain Jaubert, *Palettes,* 1998, Paris, Ed. Gallimard, p. 12

ou interactives, auxquelles nous allons nous intéresser ; mais nous verrons que l'installation n'exclue par totalement la présence et les agissements du spectateur dans son espace. *Les Démarches* font référence aux dispositifs participatifs car la plupart des œuvres filmées lors des expositions et effacées au cours des détourages prenaient en compte, *a minima*, les déplacements ou les gestes des spectateurs à leur approche. Ce fait se distingue à la gestuelle de plusieurs visiteurs, devant contourner les pièces, les chevaucher, se pencher sur elles. *« . »* s'intéresse à ce qu'il rejette ou renie, à ce qu'il efface sans pouvoir pourtant le faire disparaître, ne serait-ce que parce que son propre espace est ouvert au regardeur, qui doit le pénétrer pour en connaître le contenu.

Si les œuvres effacées dans *« . »* sollicitent essentiellement le toucher et entravent le parcours des visiteurs, les autres sens peuvent exiger des types d'actions spécifiques, ainsi que le goût, dans bien des cas lié aux expériences relationnelles (par exemple l'organisation de repas lors d'un happening, ou la réalisation de recettes en résidence) ; le toucher est impliqué dans de nombreuses installations tandis que les odeurs accompagnent plutôt les environnements, etc. ; l'appel aux sens permet de prolonger l'expérience de l'œuvre, de la vivre physiquement, de la ressentir et en conséquence, de considérer notre position par rapport à elle. Ils rendent compte de sa proximité et de sa matérialité.

C'est en 1954 que les œuvres rendues mobiles par l'intervention du vent, d'un moteur ou d'une action du spectateur sont nommées *cinétiques*. Le courant artistique rassemblant les artistes explorant l'esthétique du mouvement est nommé Art Optique et Cinétique. Comme son nom l'indique le courant va s'intéresser aux effets visuels, persistances rétiniennes ou autres illusions d'optique venant troubler le regardeur. On pourrait avec le recul constater que la fin de ces premières sollicitations du corps du spectateur demeure visuelle ; pourtant elles agacent l'œil, obligeant le spectateur à se déplacer, à changer de point de vue pour appréhender l'image, ou encore à ciller pour conserver son équilibre. Sa vue est remise en question et accompagnée d'un mouvement général du corps [143].



17. James Turrell, *Bridget's Bardo*, 2008

Ainsi de manière radicale, certains artistes créeront-ils des environnements dans lesquels le spectateur doit se déplacer, expérimentant une perception visuelle différente. Carlos Cruz-Diez réalise pour une manifestation parisienne, des caissons d'immersion colorée que doit traverser le passant avant de rejoindre

[143] Notons qu'à l'instar des tableaux troublants de l'art cinétique, le procédé de l'anamorphose obligea dès la fin du XV^{ème} siècle le spectateur à se déplacer, afin de percevoir dans ses proportions d'origine une image déformée introduite dans la toile. L'exemple le plus célèbre sans doute date de 1533 , il s'agit de l'œuvre d'Hans Holbein rebaptisée *les Ambassadeurs*. En quittant la salle dans laquelle est exposée la peinture par une porte située sur sa droite, les visiteurs voyaient peu à peu se dessiner un crâne, vanité rappelant la brièveté de l'existence.

une station de métro. Avec *Chromosaturation*, son corps vit la couleur pure. Jésús-Rafael Soto est à l'origine des "Pénétrables", espaces dans lesquels sont suspendus des fils flexibles de différentes matières, modifiant la perception de l'expérimentateur et troublant ses repères spatiaux tout en sollicitant le toucher.

Le plasticien brésilien Servulo Esmeraldo réalise des « Excitables » (Excitáveis) dès 1967, en détournant des objets et matériaux communs ou inattendus : il s'agit de dispositifs électrostatiques qu'active le spectateur en frottant de sa paume la surface des tableaux : il produit de la sorte de l'énergie électrostatique, animant les œuvres d'effets visuels, une fois de plus.

Nous notons ainsi à travers ces quelques exemples que le corps est actionné, certes, mais le résultat de son action demeure la création d'une image, d'un ressenti physique provoqué par la sollicitation de la vue.

Des artistes tels que James Turrell assumeront pleinement cette fin, plongeant le visiteur dans des "environnements perceptuels". La lumière, matériau de prédilection de l'artiste depuis la fin des années 1960, rappelle de manière parfois violente la présence du corps, elle le trompe, le déséquilibre, crée un espace fictif bouleversant les sens.

Les artistes du courant optique et cinétique, s'ils sont souvent à l'origine d'œuvres ludiques, provoquent également un réel bouleversement de ce que l'on peut assimiler à une hiérarchie du monde de l'art ; Franck Popper, théoricien de ce mouvement, réalise progressivement que « l'essentiel de cette tendance était une nouvelle distribution entre les statuts de l'artiste, de l'œuvre d'art et du spectateur, dans un contexte de plus en plus dominé par des questions technologiques et sociales. [144]» Il ajoute que lorsqu'il organisa en 1967 une exposition intitulée « Lumière et mouvement - l'art cinétique à Paris », les clichés du public pris sur le vif témoignaient d'un comportement festif, physiquement actif, bruyant, (*Que la lumière soit*, d'Agam, permettait selon le son produit par le spectateur, de déclencher une lumière plus ou moins intense) très différent de celui des spectateurs de l'art classique. Les œuvres de l'exposition nécessitaient du visiteur qu'il endosse le rôle d'un *actant* donnant vie au dispositif, pour reprendre la classification de l'étude *Art et technologie : la monstration*.

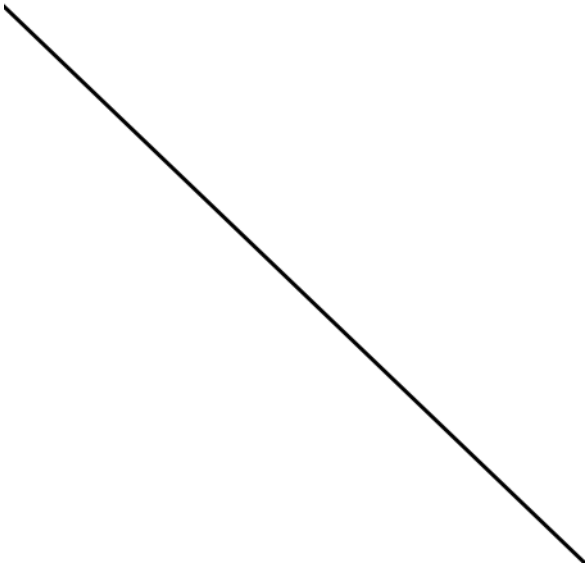
Malgré ces expériences qui touchent un public somme toute restreint, il demeurera longtemps complexe de déclencher l'action de toucher en art. La sacralisation des œuvres, la distance avec le spectateur est remise en question à maintes reprises, mais le public demeure méfiant ; son geste n'altérera-t-il pas celui de l'artiste ? Lorsqu'en 1947, Marcel Duchamp expose « Prière de Toucher », sein de caoutchouc présenté sous une plaque de verre (initialement, il s'agit de la couverture d'un catalogue), il s'oppose clairement à une règle muséale tacite et essentielle. Mais, ajoute Jean-Louis Boissier, « Duchamp lui-même, malgré son injonction écrite, ne s'attendait pas à ce qu'on touche véritablement son livre exposé. [145]» Par la suite précise le théoricien, l'interdit demeure présent lorsque dans les années 1990 les artistes souhaitent inciter le spectateur à manipuler une souris d'ordinateur, un écran : encore peu coutumier de l'informatique, celui-ci conserve ses distances. La question du contact avec l'œuvre est aujourd'hui encore mal appréhendée par de nombreux spectateurs néophytes et par certains concepteurs d'exposition, m'incitant à ajouter auprès des maquettes de *« . »*, l'inscription « Ne pas toucher ». Le doute lié à l'injonction (est-elle une partie de l'installation ou un ajout institutionnel ? S'agit-il d'une plaisanterie ?) est une invitation à s'interroger sur notre positionnement face aux créations.

---

[144] Frank Popper, *Ecrire sur l'art, de l'art optique à l'art visuel*, Paris, Ed. l'Harmattan, p.20

[145] Jean-Louis Boissier, *« Les arts interactifs s'exposent-ils »,* Actes du colloque « *Patrimoine et culture numérique* », 2005, Paris, à la Bibliothèque Nationale de France, p. 5

Sans doute parce qu'elles ne supposent pas toujours une action volontaire de la part du spectateur, les œuvres sollicitant l'ouïe sont très nombreuses. Le son accompagne des installations, vidéos, performances et autres formes artistiques. A l'instar de la vue, ce sens est régulièrement stimulé. Ann Veronica Janssens, elle, le détourne en plongeant les visiteurs par petits groupes dans une *chambre anéchoïque*, caisson aux parois intérieures tapissées de mousse d'isolation, destinée à créer un silence totale exacerbant les sons du corps, sa respiration, ses mouvements (le temps trop limité de l'enfermement, géré par des gardiens de salle, pouvant atténuer l'intérêt de l'expérience). Nous n'approfondirons par le sujet car il dépasse largement le cadre de l'appel au corps ; le son devient, également dans les années 1960, matériau de l'œuvre et demeure essentiel pour de nombreux artistes.



18. Ann Veronica Janssens, *Chambre anéchoïque*, 2009

En revanche la sollicitation du goût et de l'odorat sont moins fréquents et plus difficiles à contrôler. Il est compliqué de circonscrire le territoire de l'odeur, elle se diffuse, peut parasiter les œuvres voisines d'une exposition. Lorsqu'elle intervient, elle devient très vite élément central et objet d'interrogations. Dans une sculpture exposée en 2007 aux Musée des Abattoirs, lors du Printemps de Septembre, l'artiste Sophie Dubosc coiffe un cheval d'arçon de filasse de plombier, matière fort semblable à une chevelure. L'odeur qui s'en dégage, forte, animale, ne laisse pas le public indifférent. Quant au goût, les obstacles purement matériels liés à l'hygiène, à la conservation limitent souvent sa sollicitation au temps des performances.

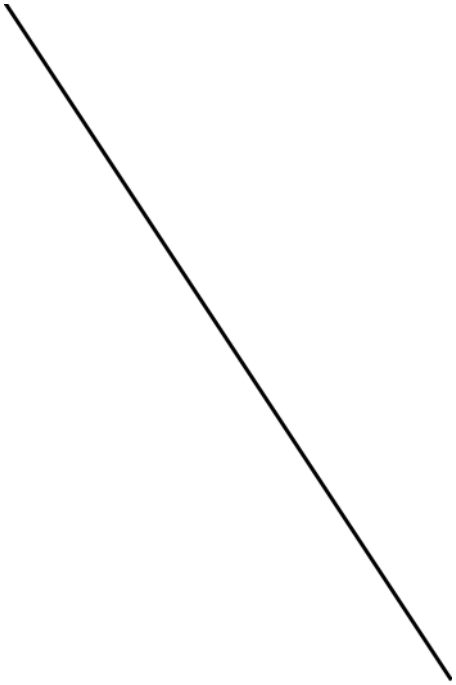
Un exemple récent conjuguant l'ouïe à l'odorat, au toucher et au goût, ainsi que d'une manière inhabituelle à la vue, permet de noter à quel point le corps, lorsqu'il est assailli de stimuli inattendus, peut s'animer de réactions plurielles. Lors de l'exposition « *Solaris* » de l'artiste Ludwig à la Fondation Espace Ecureuil, à Toulouse, le visiteur est invité en 2010 à arpenter l'espace plongé dans une obscurité occasionnellement déchirée par les violentes lumières d'un laser et de vidéo-projecteurs. Les salles, transcrivant les atmosphères et climats de différentes régions d'Asie, l'accueillent tantôt dans un épais brouillard, tantôt dans l'humidité ou la chaleur moite. Les huiles essentielles se mêlent aux barrissements d'éléphants, au chant des crapauds et à celui des machines à fumée. L'expérience, forte, est rendue plus physique encore par le dépôt d'une pellicule huileuse sur le sol, provoquée par le liquide des machines à fumée – ce détail incite alors à demeurer attentif à ses déplacements, afin de ne pas perdre l'équilibre –. Enfin les spectateurs sont invités à déguster un verre de jus d'hibiscus, infusion au goût particulier, dans le hall de la Fondation.

Les retours sur cette exposition furent très variés. Certains visiteurs ne purent dépasser les rideaux marquant l'entrée de l'environnement, tant un parcours dans l'obscurité les effrayait. D'autres étaient particulièrement attentifs à un aspect précis, l'odeur par exemple ; aucun ne quitta les lieux indifférent. L'appel franc à modifier son comportement, était réellement révélateur de la présence du corps dans l'œuvre. Je fus particulièrement étonnée par la rareté des remarques concernant la violence des projections, qui pourtant

interpellaient la vue au point de l'agresser. Peut-être était-ce dû à l'attention portée au déplacement, aux odeurs ou aux sons ?

Cet environnement de Ludwig, à l'instar des "environnements perceptuels" de James Turrell, ne fait pas réellement appel à la participation. Tout au plus le spectateur a t-il le choix d'entrer ou de demeurer à la porte de l'exposition. Lorsqu'il est plongé dans ce type d'espace, il est soumis aux conditions de l'artiste et son corps, malgré lui, est interpellé par les signaux de tous types. Le public est *dans* l'œuvre, il est à la fois sa victime consentante et la condition de son existence. Seule la dégustation de l'infusion d'hibiscus répond à un choix clair, volonté ou refus, du visiteur.

Concluons occasionnellement cette première considération du public à travers l'appel à ses sens ; nous constatons que ces derniers ont été régulièrement stimulés au cours de l'histoire de l'art contemporain. Cette étape permit que soit partiellement comblé le fossé séparant le regardeur de l'objet d'art.



19. Ludwig, exposition « Solaris », 2010

« . » accorde une importance à l'intégration du corps du spectateur, soumis aux contraintes de son espace encombré par les maquettes. Je tiens cependant à ce qu'il ne se focalise pas sur ses déplacements et ses gestes au risque d'ignorer la scène qui se joue, en dépit de lui, dans l'installation. C'est pourquoi dans *« . »*, le visiteur n'est soumis qu'à quelques contorsions. Il doit ressentir sa présence physique comme une gêne au bon déroulement des projections, et non se questionner sur sa seule présence dans un espace réduit. Certes il est impossible de juger *a priori* des effets de ce petit stratagème. Néanmoins il est à souhaiter que les différents éléments composant *« . »* seront également l'objet de l'attention du visiteur …

Il me semble en effet que l'appel au sens, lorsqu'il n'est pas le propos central de l'œuvre (comme dans les environnements de James Turrell), peut restreindre l'accès du public à la démarche artistique. Tout à son expérimentation, il est possible qu'il oublie que l'œuvre ne se limite pas à un divertissement. L'artiste doit, le premier, clarifier sa position. Observons en ce sens le dispositif ludique et participatif de labyrinthe invisible de Jeppe Hein, dont le propos relaté par la critique d'art Christine Macel, peut poser question :

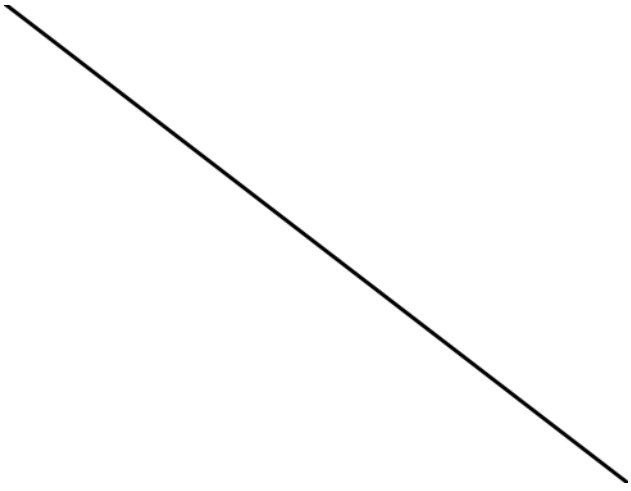
> « Le labyrinthe de Jeppe n'est pas visuel, ni tactile. Il ne cherche ni la révolution, ni la destruction. Jeppe laisse le visiteur libre de repartir sans en faire l'expérience. Il n'a rien contre le visiteur apathique. Par contre, Jeppe aime l'interaction […] son labyrinthe n'existe pas sans le visiteur, ils ne font plus qu'un. [146] »

Jeppe Hein illustre la notion de *spectActeurs* dans ce modèle d'interactivité. Munis d'un casque les rendant aveugles, les visiteurs sont invités à se laisser guider par des vibrations, des ondes infrarouges leur indiquant la

[146] Christine Macel, *315, Espace trois cent quinze*, 2005, Paris, Ed. Centre Pompidou, p.33

présence de murs fictifs, et dirigeant leurs pas. Ici se trouvent mêlées les sollicitations de sens autres que la vue, alors occultée au sens propre, à, comme nous allons le voir par la suite, la liberté totale du visiteur d'expérimenter l'œuvre ou de garder ses distances. Cependant, s'il accepte de s'y soumettre, celle-ci est très contraignante, le soumettant aux signaux d'un appareil devenu son seul guide dans un espace virtuel. Il doit accorder sa confiance et prêter le contrôle de son corps à une machine. Le spectacle qu'offrent les individus se prêtant au jeu est inhabituel ; ils se déplacent dans l'espace vide tels des automates, répondant à des ordres audibles d'eux seuls. Visuellement, les déplacements des participants casqués ne sont pas sans rappeler ceux des *Démarches*. Dans les deux cas les visiteurs se déplacent dans un espace dénué d'œuvres (souvent dans des white cubes). La motivation les guidant dans l'une ou l'autre direction nous est inconnue. En revanche ils semblent également suivre un trajet précis. A leur manière, les deux dispositifs traduisent une contrainte invisible mais incontestable. Le public devient pantin, d'une machine ou d'une institution. Le corps, mû par la seule attention aux sens, apparaît dans l'absurdité d'une démarche imposée. Dans *« . »*, l'image est ironique, elle traduit la toute puissance d'un spectateur qui traversant un lieu devenu sien (notamment dans la projection *le Public*). Chez Hein, celui qui a choisi de se plier aux conditions de l'œuvre devient son pantin. En cela, le visiteur du Labyrinthe se rapproche de celui, réel, de l'installation *« . »*.

Tel est l'intérêt que représente cette première étape de l'appel aux sens, confrontée à l'expérience du spectateur de *« . »*. On peut imaginer dans les années 1960, la scène qu « observaient les spectateurs restés en retrait : sans doute les mouvements de ce nouveau public acceptant de participer à l'œuvre, devaient-ils leur paraître bien répétitifs : mêmes gestes pour saisir les images en mouvement, pour échapper aux filins des pénétrables de Soto, mouvoir les mobiles … En quoi la situation a t-elle vraiment évolué depuis cinquante ans ? En quoi la sollicitation du spectateur est-elle moins contrôlée, moins automatique dans des œuvres telles que le Labyrinthe de Jeppe Hein, dans des installations contraignantes telles que *« . »* ?



20. Jeppe Hein, *Labyrinthe*, 2005

Les dispositifs cités précédemment ont en commun une approche pacifique du spectateur. Sa participation est acquise à condition qu'il ne se sente pas agressé ou rejeté. La dimension ludique de leurs œuvres permettra aux artistes du courant cinétique de s'attirer la sympathie des participants, à défaut de déclencher celle des spécialistes de l'art…

Un dicton populaire dit « On n'attire pas les mouches avec du vinaigre ». Et nous constaterons effectivement que le plasticien prétendant créer une œuvre participative ou relationnelle est lui-même soumis à certaines règles d'approche. Le *ludique*, le *divertissant* font partie de ces méthodes.

c- Le divertissement comme approche

« *L'organisation de la présence physique du public, sa monstration et sa diffusion proposent un modèle identificatoire d'un rapport à l'art contemporain heureux dans un lieu culturel plus ouvert, plus ludique...* [147]» Cécile Bando, maître de conférences en sciences de l'information et de la communication

L'art n'aurait pu inciter le spectateur à prendre part à la création, ou même à manipuler des dispositifs, sans développer certains stratagèmes d'approche. La manière la plus directe d'attirer leur attention était – et demeure – de les divertir, et de faire apparaître leur participation comme possibilité d'entrer en contact avec l'œuvre. Cet objectif était sans doute dans les années 1960 une récompense réjouissante, pour ceux qui jusqu'alors avaient respecté les règles austères du musée.
Sans conteste le ludique est au premier degré de lecture présent dans *« . »*. Le spectateur doit se déplacer, éviter le faisceau des vidéo-projecteurs. Il peut tout à fait ne pas s'attarder sur la démarche ayant donné jour à l'installation, et simplement se réjouir devant les déplacements des détourés, la construction fantaisiste des maquettes, l'exiguïté de l'espace… J'ai vérifié, en travaillant dans un lieu d'exposition, le postulat selon lequel les visiteurs ne cherchent pas systématiquement à dépasser le contact visuel avec l'œuvre, la jugeant séduisante ou ennuyeuse, choquante, etc. Seule une invitation à explorer les pistes de lecture (notamment par la médiation) peut les inciter à reconsidérer leur jugement premier, s'ils le souhaitent. En l'occurrence il est important pour un plasticien d'avoir conscience de cette situation, quitte à la renier.
Je l'ai personnellement intégrée à mes recherches plastiques depuis plusieurs années. En somme le premier contact avec l'installation *« . »* ne doit pas être vain, quitte à n'être *que* ludique…

La dimension ludique est présente dans de nombreuses créations d'art participatif car elle accorde une liberté que peu d'intermédiaires sont aptes à instaurer entre le public et l'œuvre. Elle contribue selon Friedrich Schiller à l'émergence « dans l'âme humaine [d']un état d'indétermination qui est possibilité d'être libre, c'est-à-dire pouvoir pour la pensée et la volonté de se manifester dans leur autonomie [148]». Elle permet de s'affranchir du contrôle sur soi qu'impose le quotidien ; le jeu est pour l'artiste un moyen d'inviter le regardeur à pénétrer l'univers de l'œuvre à travers une action, même minimum ; il possède également la qualité non négligeable de désamorcer des situations potentiellement critiques en plaçant une image dérangeante sur le compte de l'humour.
Des artistes tels que le groupe Ludic, Paul Reich, François Morellet … revendiquent dans les années 1970 la dimension ludique de leur œuvre. Ils « semblent s'accorder sur un point essentiel : le concept artistique de jeu répond à un besoin esthétique fondamental de l'homme. Leurs propositions s'accompagnent de ces "règles du jeu" [149]».

Plus récemment, des artistes tels que Pierrick Sorin, dont le ludique est, tout comme le bricolage, un ingrédient constitutif de l'art, le manipulent à différentes fins ; en 2001, le plasticien imagine repousser

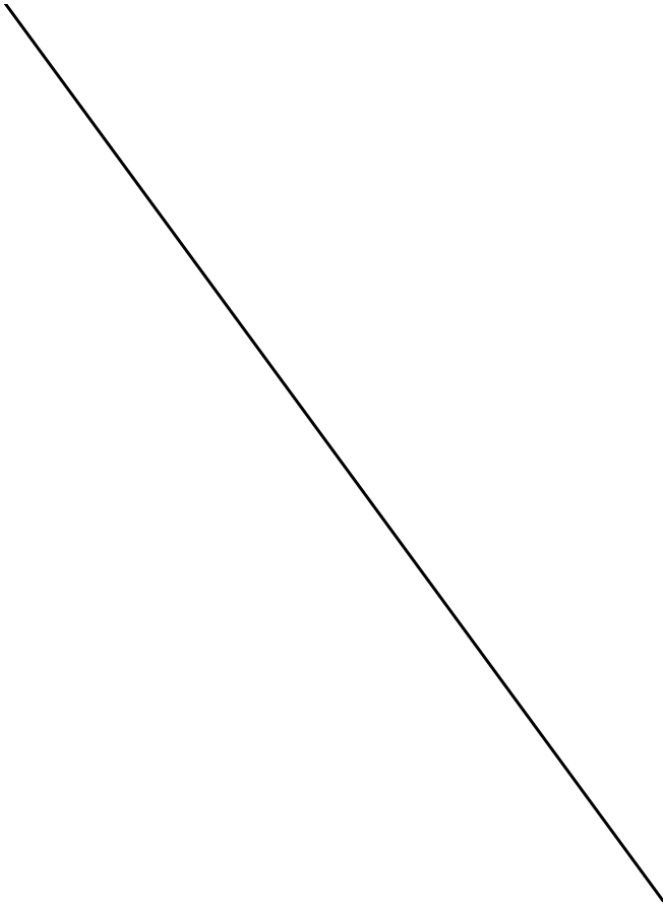
[147] Cécile Bando, « Publics à l'œuvre », *in Culture & Musées* n°. 5, 2005, Arles, Ed. Actes Sud, p. 191

[148] Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Aubier-Montaigne, Paris, 1943, p. 9

[149] Franck Popper, *Art, action et participation. L'artiste et la créativité*, 2007 (traduction), 1ère édition : 1980, Paris, Ed. Klincksieck, p. 201

les tabous du public à travers le projet d'une installation [150], dont le dispositif rappelle une expérience communément partagée. Un mur propose de placer sa tête au niveau d'ouvertures ovales, à l'instar de ces parois percées derrière laquelle les touristes peuvent s'installer ; de l'autre côté, les promeneurs voient alors leurs visages s'inscrire sur les corps de personnages peints ou d'animaux, l'ensemble se révélant souvent assez cocasse. Pierrick Sorin décrit ainsi la scène qu'aperçoivent les visiteurs, lorsqu'ils s'installent devant la fenêtre ovale,

> « [les visiteurs] découvrent un tableau "animé" présentant un effet de relief. Le tableau représente trois personnages, assis côte à côte, très statiques. […] Les personnages sont hybrides : même si celui du centre tend à être davantage une femme et les deux autres des hommes, ils ont tous les trois des seins et des pénis. Celui du centre caresse simultanément les pénis des deux autres. Celui de gauche caresse le pénis de celui du centre. Celui de droite titille le mamelon de celui du centre. Les trois éjaculent sans cesse avec une parfaite régularité. Ce qui va rapidement provoquer la surprise des spectateurs, c'est qu'ils sont eux-mêmes les personnages de ce "tableau animé". Sur ces corps hybrides, c'est bien leurs propres visages qu'ils découvrent, et entre eux sur le mode du simulacre se crée une relation intime. Ils devront l'assumer lorsque, sortant la tête du trou, ils croiseront le regard de l'autre spectateur... [151]»



21. Pierrick Sorin, croquis de projet, 2008

Pierrick Sorin exploite à travers ce projet le souvenir innocent de ces murs à fenêtres, pour le diriger vers un autre univers, à la fois gênant car on s'y verrait nu, hybride, éjaculant en public ; et amusant, les seules personnes témoins de la scène se trouvant de la même manière victimes de la manipulation de l'artiste. Les participants y seraient réunis sur le registre de la sexualité, d'une "intimité surexposée [152]" ; on les priverait du contrôle de leur image. Seule la dimension surréaliste et ludique de l'œuvre aurait pu la prémunir contre un rejet partagé ; mais nous n'en saurons pas plus à ce sujet, la pièce n'ayant pas vu le jour. En revanche, c'est plus concrètement qu'il "s'attaque" au visiteur avec l'installation *Sans-titre* de 1992 ; une fois de plus invité à glisser un œil dans un judas placé en position basse, le spectateur se voit dans une vidéo parmi les autres visiteurs, penché sur l'œilleton. Soudain, un personnage se détache du groupe, s'avance derrière l'image d'un autre

[150] Cette installation n'a pas été exposée. Notons cependant qu'elle était envisagée pour la Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC), dont le public est en général amateur à défaut d'être averti

[151] Pierrick Sorin, entretien accordé à creativtv lors de la FIAC 2001, http://www.creativtv.net, 07-2010

[152] Pour reprendre l'expression de Serge Tisseron dans le livre éponyme : *L'intimité surexposée*, 2002, Paris, Ed. Hachette Littérature, 179 p.

individu également penché sur un judas, et lui donne un coup de pied aux fesses avant de s'approcher du spectateur, prêt à renouveler le geste. Pierrick Sorin renouvellera ce type de dispositif, tantôt crachant de la peinture sur le judas, tantôt semblant entarter le regardeur. Dans l'espace conventionnel, l'artiste remet en question les règles du comportement muséal, induit un jeu de mains enfantin. Il parvient par l'intermédiaire de l'humour à dédramatiser une scène qui pourrait être humiliante.

Dérivé du latin *ludus*, le jeu, l'amusement [153], le ludique a à voir avec une activité de rien, une bagatelle, une occupation enfantine destinée au rire. Les critiques sont sévères à l'encontre des œuvres contemporaines ne maniant pas à bon escient la dimension ludique. On leur reproche alors, comme c'est le cas de bien des créations interactives, d'opter pour une séduction facile et peu apte à développer la réflexion du spectateur. Frank Popper aura à essuyer de tels commentaires en tant que commissaire de l'exposition « Lumière et mouvement, l'art cinétique à Paris » en 1967 : « Les premières réactions du public à ces propositions pouvaient faire penser à celles des visiteurs d'une fête. On me l'a beaucoup reproché au prétexte que l'art est une chose sérieuse mais la fête l'est tout autant. [154]» Car le premier contact plein d'entrain était suivi selon le critique d'art, d'une observation attentive des œuvres par les visiteurs, qui cherchaient à en percer le fonctionnement. Or justement, la curiosité ciblée sur le mécanisme du dispositif, peut également s'avérer un obstacle à la compréhension de la démarche artistique. Le plasticien, s'il souhaite échapper à ces critiques, doit aborder *sur le mode ludique* un ou plusieurs thèmes, ainsi que le propose Pierrick Sorin en détournant les codes de la sexualité et de l'intimité. L'artiste dans la pièce *22 h 13 (ce titre est susceptible d'être modifié d'une minute à l'autre)* prête à l'acteur jouant son rôle, ses doutes quant à la gratuité de certaines de ses idées. Il est conscient du danger à vouloir amuser le spectateur, le divertissement risquant alors de devenir fin de l'œuvre. Adopter le registre du ludique nécessite une constante interrogation sur les retours critiques concernant ses propositions. A cette seule condition, le plasticien ne sera pas rejeté de la sphère de l'art contemporain, pour rejoindre celle de la réjouissance populaire. Belu-Simion Fainaru en est bien conscient lorsqu'il propose *Pingpong* (2004) : la table de ping-pong est tapissée de la carte des territoires israélo-palestiniens ; la séparation du filet insiste sur la notion de frontière, tandis que le jeu même, que sont invités à expérimenter les visiteurs, devient terrain de guerre et d'acquisitions par impacts sonores. Le conflit est simplifié, emprunte les traits d'un hobby ludique et gratuit. « Or, jouer le jeu, c'est reconnaître l'œuvre comme le champ possible d'une épreuve. Opportunité est offerte d'expérimenter le conflit, dans le cadre d'une activité délestée de sanctions véritables. [155]» analyse l'historienne de l'art Danielle Orhan. A l'instar de cette œuvre, l'art n'est jamais *uniquement* divertissant, choquant, conceptuel… Mais la pluralité des interprétations est parfois plus discrète que dans ce jeu de Ping-Pong territorial.

Qu'elle choisisse de s'ouvrir à la réflexion par la porte de l'humour ou de toute autre approche, la sollicitation du spectateur découle de la volonté de le libérer de sa passivité, d'affranchir l'art de la sacralisation des œuvres, mais également de créer une interférence, une « pulsion d'échange » entre les individus : « l'envie de proférer des mots, de prendre plaisir à entendre qui comprend ou non, d'éprouver auprès des autres

---

[153] Dictionnaire latin-français *Gaffiot*, 1934

[154] Frank Popper, *Ecrire sur l'art, de l'art optique à l'art visuel*, *op. cit.*, p. 22

[155] Danielle Orhan, « Faites vos jeux dans l'art contemporain », Actes de la journée d'études « *La Satire, Conditions, pratiques et dispositifs, du romantisme au post-modernisme XIXe-XXe siècles* », 10 juin 2006, Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne

comment on est mis en question. [156]» précise Christian Ruby. De nombreuses expériences participatives regroupent ainsi les spectateurs en une action commune.

Progressivement, dépassant la dimension ludique inhérente aux premières œuvres interactives, c'est ainsi le statut même de spectateur que questionnent les artistes. Fred Forest demeurera fidèle à cette préoccupation. En 1973 déjà, il propose un dispositif consistant en une caméra qui enregistre l'activité de la rue et la projette simultanément sur un écran géant, dans une salle de la Galerie Germain. Le spectateur quitte la rue pour le musée, où il retrouve la rue [157]. Apparaissent les premières interrogations sur la place du regardeur, sur son identité et au-delà, sur la fonction même du musée et de l'art dans la vie sociale. Bien qu'il soit au centre du dispositif, le spectateur n'agit pourtant pas, directement ou indirectement, sur l'œuvre. Sa participation est inconsciente.

Pourtant, c'est par l'intermédiaire de ce type d'expériences que commence à se dessiner une esthétique relationnelle, ainsi que le note Yves Michaud : « la présence d'un système vidéo captant l'image du spectateur pour la réinjecter dans le dispositif réalise au sens propre cette opération d'enveloppement. L' "in-ter-activité" devient alors "relationnelle" ou "transactionnelle". [158]» Sous certains aspects, c'est peut-être de ce moment de l'art que se rapproche *« . »* : le spectateur se déplace dans l'installation, y exécute une démarche minimum destinée à l'impliquer dans le propos, sans qu'il n'ait à déclencher un quelconque système. Si son corps est impliqué car entravé dans ses mouvements, il n'est invité à toucher, sentir, ni jouer avec les maquettes. L'actualité du dispositif réside cependant en sa prise en compte d'une seconde étape de l'histoire de l'art très contemporaine : celle de l'implication du visiteur en tant qu'individu, dans le dispositif mis en place par le plasticien.

Les artistes se sont intéressés au positionnement et à l'apport du spectateur au XX^{ème} siècle, en l'intégrant progressivement au processus de création. Les premiers contacts entre l'œuvre et son public ne se sont pas toujours déroulés en toute quiétude. Des œuvres l'agressant et d'autres, sollicitant sa participation, se sont côtoyées.

Les déplacements et gestes, les sens du spectateur sont désormais pris en compte dans la démarche de l'artiste. Ce dernier peut supposer que le public acceptera de participer à l'expérience artistique, à condition toutefois de soigner sa "méthode d'approche". Ces précautions sont utiles face à l'éloignement du public, à sa méfiance à l'encontre de l'art contemporain.

L'écueil de la sacralisation est aujourd'hui partiellement dépassé. Certains publics, même néophytes, savent qu'ils peuvent être invités à toucher un objet exposé, à déclencher un dispositif, voire à entrer en scène. Conscients des possibilités offertes par les dispositifs participatifs, certains plasticiens ont envisagé que la relation entre le regardeur et l'œuvre pouvait également s'étendre à une expérience esthétique exclusivement relationnelle, favorisant un lien social entre les individus. Les très nombreuses expériences dites de l'Esthétique Relationnelle, contre lesquels *« . »* s'inscrit en opposition volontaire, découlent en partie de cette ambition.

---

[156] Christian Ruby, « Esthétique des interférences », *in EspacesTempsLesCahiers* n°. 78-79, *op. cit.*

[157] Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, *op. cit.*, p.186

[158] Yves Michaud, *L'art à l'Etat Gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, 2003, Paris, Ed. Stock, p.38

B- La relation comme création : fonctions d'un spectateur de premier plan

« . » veut bien faire l'effort d'accepter l'appellation d'installation participative. L'espace est conçu pour accueillir un spectateur dans des conditions préalablement pensées, sa participation est certes minime mais néanmoins nécessaire. En revanche, *« . »* n'est pas un dispositif relationnel. Il s'y refuse. Le regardeur est seul dans son approche de l'installation. Ce qui se passe après, les discussions auxquelles elle donnera peut-être lieu, ne la regardent pas.

Car toute œuvre participative ou interactive, n'est pas nécessairement *relationnelle* ; elle doit, pour prétendre à cette appellation, créer des corrélations entre les spectateurs :

> « l'œuvre contemporaine engendre des situations dans lesquelles les spectateurs entrent en liaison les uns avec les autres et doivent donner leur consentement à des modes d'existence collectifs. Plus précisément même, ce qui fait œuvre, c'est la manière dont une proposition artistique pousse les spectateurs à œuvrer entre eux, sans cacher leurs différends. Parce que, dans le même temps, le rapport de l'œuvre à la parole a changé et la parole est reportée vers les spectateurs (l'échange). L'œuvre n'a plus à parler de quoi que ce soit (classique) ou à parler quoi que ce soit (moderne). Elle n'a plus à être prise pour prétexte aux fins de parler de soi. Elle fait parler. Et les spectateurs parlent maintenant, fut-ce dans le bégaiement, le bafouillis de l'interférence. [159]»

Le spectateur fut dans un premier temps autorisé à toucher. L'œuvre n'existait que grâce à son intervention, lorsqu'il était invité à la manipuler ou à l'investir afin de vivre physiquement l'expérience artistique.
Mais l'ambition des artistes était, déjà, d'offrir au public un rôle de premier plan. Son corps n'était plus passif, il fallait désormais faire appel aux spécificités, à l'individualité de chacun.
Je distingue deux ambitions, dans le développement de la nouvelle figure du spectateur. Elles sont bien souvent liées et découlent de l'observation des premières œuvres participatives. La volonté première est d'inviter le spectateur à réaliser qu'il peut également prendre part à la création. Les œuvres participatives à partir des années 1960 l'utilisent comme outil indispensable à l'émergence de l'image. Frank Popper note que « Le public est très souvent invité à appliquer ces règles, sans en chercher de nouvelles et, par conséquent, ses facultés d'association, d'invention et d'imagination sont très peu stimulées. »
C'est dans un second temps un spectateur-producteur, force de proposition, que l'on souhaite inviter à agir. Ainsi dès la fin des années 1960, des ateliers de spectateurs voient le jour, et l'on multiplie les expériences lui permettant de produire et non de consommer, la production de l'artiste [160].
Cette ambition revendique une dimension sociale : l'art participatif doit désormais créer des relations entre les spectateurs. L'œuvre est la relation. On pourrait nommer le fruit de cette quête le "spectateur-coexistant", existant au même moment que d'autres spectateurs (du latin *co-* et *exsistere*, « exister ensemble »).
Nous l'aurons compris, ces deux figures du spectateur-producteur et du spectateur-coexistant ont pour particularité commune de faire appel à l'individualité de chacun. Peu à peu les spécificités du visiteur contemporain se dessinent.

---

[159] Christian Ruby, *L'Age du public et du Spectateur, op. cit.*, p.201

[160] Franck Popper, *Art, action et participation. op. cit.*, p. 206

a- La figure du spectateur-producteur

> « *Le spectateur consommateur est enrôlé activement dans la production de sa propre passivité, au nom de sa prétendue liberté.* [161]» Stephen Wright

Les exemples d'œuvres participatives cités jusqu'à présent dataient essentiellement des années 1960-70, période célébrant la liberté du spectateur ; Stephen Wright associe cette préoccupation à l'émergence des théories de la réception issues de l'Ecole de Constance, ainsi qu'au courant de la pensée française des années 1960 développé par Roland Barthes, Jacques Derrida ou Michel Foucault [162].

Des années 1980 il n'a pas encore été fait mention, et pour cause : l'évolution de la fonction du public de l'art contemporain ne fut pas linéaire.

Les années 1980 n'ont sans doute pas été innocentes dans la progression d'une défiance des spectateurs vis à vis de l'art de leur temps. Les œuvres participatives sont à cette époque négligées par la majorité des artistes, réhabilitant la figure d'un créateur démiurge et irremplaçable [163]. L'artiste et maître de conférence en art Jérôme Glicenstein qualifie le visiteur d'alors de «sujet-médusé», sommé de se laisser prendre au piège des artifices de l'art et du discours des critiques et plasticiens. Les œuvres, élitistes, éloignent le grand public malgré la multiplication des expositions et des lieux d'art.

> « L'œuvre ouvre un monde, instaure un ordre. De ce point de vue, elle ne semble pas être du côté de l'éventualité, de l'indétermination, mais bien au contraire de l'impératif dicté par l'"ego" d'un artiste-démiurge tout-puissant. Elle ne peut donc s'offrir, simplement «ouverte», au(x) spectateur(s), mais nécessite une médiation tenant lieu en quelque sorte de fermeture par l'initiation "hermétique", d'où à l'époque l'inflation du nombre des "médiateurs" en tous genres. [164]»

Le public est ainsi une nouvelle fois repoussé aux portes du lieu d'exposition ; tout au moins en a t-il le sentiment. Après s'être vu offrir l'accès à des œuvres ludiques et accessibles, il a de bonnes raisons, en effet, d'être médusé, face au positionnement radicalement opposé des artistes des années 1980.

Sans doute cette étape a t-elle provoqué le retour et le développement dans les années 1990 d'un art participatif dont Paul Ardenne précise qu'il « relève de la sollicitation, il recherche de manière ouverte et souvent spectaculaire l'implication du spectateur. S'il vit lui aussi de transitivité, comme l'art classique, il n'offre pas des objets à regarder mais des situations à composer ou avec lesquelles composer. [165]» La notion d'"œuvre ouverte" proposée en 1962 par Umberto Eco apparaît à nouveau comme un modèle pour les artistes contemporains.

Cependant, les œuvres conservent selon Jérôme Glicenstein les marques du volte-face des années 1980. « si de nos jours il y a implication du spectateur, » déclare-t-il, « l'art ne s'adresse assurément pas à n'importe qui.

---

[161] Stephen Wright, « Vers un art sans spectateur », *in Le Sens de l'Usine, op. cit.*, p. 223

[162] Stephen Wright, «Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur», Texte d'introduction au catalogue *XV Biennale de Paris*, 2006, Paris, Editions Biennale de Paris, p. 22

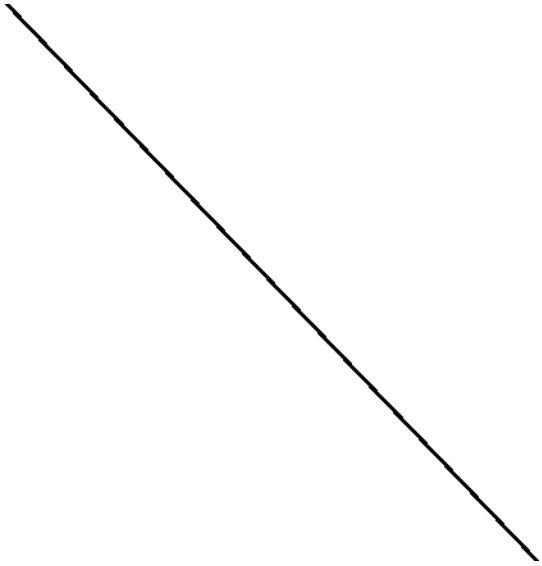
[163] Jérôme Glicenstein, « La place du sujet dans l'œuvre interactive », contribution à la revue en ligne *Artifices n° 4*, « *Langages en perspective* », 1996, http://www.ciren.org/artifice/artifices_4/glicen.html, 11-2010

[164] *Idem*

[165] Paul Ardenne, *Un art contextuel*, *op. cit.* p. 181

Le spectateur des œuvres actuelles – notamment celles mettant en jeu l'esthétique relationnelle – se doit d'être en quelque sorte initié, préparé, instruit. [166]» Il est important de prendre en compte le fait que le passage des années 1980 incite le plasticien à réexploiter un art certes participatif, voire relationnel, mais dans lequel l'implication du spectateur se révèle plus réfléchie et exige de sa part une certaine motivation.
Mais sans doute le retour ponctuel à un art élitiste a t-il également laissé des traces chez le public, conscient d'avoir subi une mise à l'écart. On peut supposer que ce sentiment persiste aujourd'hui encore chez bien des spectateurs.

Jérôme Glicenstein fait apparaître une figure du spectateur qui lors de l'écriture de son article (en 1996), se dessine depuis une dizaine d'années environ. Il la nomme "sujet-interactant", et la lie au développement récent de l'interactivité.
L'informatique a ouvert des horizons et permis de faire cohabiter le temps de la création et celui de la visite. Un élément de définition nous informe sur la spécificité des processus interactifs : « l'interactivité désigne la relation particulière entre les humains et les machines, et plus particulièrement les ordinateurs, ou encore une relation humain/humain médiatisée par des machines électroniques. [167]»
Cependant, Jérôme Glicenstein la différencie, et cela nous intéresse ici, de la participation et de l'esthétique relationnelle car « l'interactivité ne met pas en avant une "socialisation" liée à la pluralité des spectateurs, mais fait beaucoup plus appel à l'implication d'un ensemble de subjectivités *uniques*. [168]» Toutes les œuvres sollicitant la participation du public ne sont pas interactives, et toutes les œuvres usant d'outils informatiques ne sont, ainsi, pas participatives.



22. Le GRAV., *Une journée dans la rue*, 1966

L'émergence d'une interactivité artistique s'esquisse seulement depuis vingt-cinq ans environ. Pourtant, la notion d'interaction apparaît bien en amont dans les préoccupations des plasticiens ; en 1963, le manifeste du GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), rassemblant certains membres de l'Art Cinétique, en fait mention : distribué sous forme de tract, intitulé « Assez de mystifications », il présente ainsi les objectifs du collectif :

> « Nous voulons intéresser le spectateur, le sortir des inhibitions, le décontracter.
> Nous voulons le faire participer.
> Nous voulons le placer dans une situation qu'il déclenche et qu'il transforme.
> Nous voulons qu'il s'oriente vers une interaction avec d'autres spectateurs.
> Nous voulons développer chez le spectateur une forte capacité de perception et d'action.[169]»

Selon l'artiste Joël Stein, ils s'appliquent à « réhabiliter une certaine conception du public, dévalorisée

---

[166] Jérôme Glicenstein, « La place du sujet dans l'œuvre interactive », *in Artifices* 4, *op. cit.*

[167] *Art et technologie : la monstration*, *op. cit.*, p. 39

[168] Jérôme Glicenstein, « La place du sujet dans l'œuvre interactive », *in Artifices* 4, *op. cit.*

[169] http://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_des_arts_interactifs, 01-2010

par une critique d'art obscurantiste, qui considérait que l'art ne s'adresse qu'à l'élite [170]» en demeurant à son contact, en dehors des galeries, des musées, des ateliers. En 1966, au cours de l'action *Une journée dans la rue*, les membres du GRAV parcourent une journée entières les rues de Paris en fourgonnette, véhiculant des objets hétéroclites destinés à être expérimentés par les passants. Ce type d'événements destinés à rendre l'art plus accessible, se répètera à plusieurs reprises.

L'interaction et l'interactivité sont cependant deux notions différentes, et pourtant souvent confondues. Yolla Polity, maître de conférences en sciences de l'information et de la communication (IUT de Grenoble), tente de définir la parenté complexe entre ces termes. "Interactivité" daterait de 1982, provenant du mot "interactif", employé dans le domaine de l'informatique. Il désigne le « dialogue entre un individu et une information fournie par une machine. [171]» Le Petit Robert 2011 étend la définition d'"interactif" aux supports de communication favorisant l'échange avec le public [172] : l'apparition de cette notion d'échange retisse des liens entre l'interactivité et le terme dont elle est issue, l'interaction.

Ce dernier apparaît en 1876 et désigne une action réciproque ou « l'influence réciproque de deux phénomènes, de deux personnes. [173]» Le terme est fortement lié au domaine de la physique, bien qu'il soit également utilisé dans d'autres champs tels que les sciences humaine et sociale, la politique, la sociologie, la communication…

L'interaction et l'interactivité possèdent donc des liens forts, notamment car on utilise le verbe "interagir" indifféremment en association avec les deux termes. Pour des raisons d'ordre chronologique, on ne peut parler d'interactivité pour désigner les dispositifs du GRAV. Pourtant à travers le manifeste du groupe se dessinent les préoccupations d'actions et d'échange entre les spectateurs, qui par la suite se révèleront essentielles dans bien des œuvres interactives.

« . », lui, se défend d'être interactif ou même participatif. Le regardeur intégrant son espace se révèle une gêne tout autant du point de vue de la compréhension de l'installation que de celui, esthétique, de la projection des silhouettes sur les supports appropriés. Cependant, Paul-Emmanuel Odin relève et développe à raison une citation de l'artiste Georges Quasha qui tend à nuancer les définitions développées ci-dessus, et la méfiance à l'encontre de l'interactivité :

> « "Il faut y être [...]
> Il faut y être [...]
> Il faut y être [...]
> Il faut y être. [174]"
>
> La formule de Georges Quasha, répétée dans son texte *Glass Onion*, résume pour moi l'implication d'une nécessaire présence du visiteur, elle pointe l'épreuve d'un manque que le visiteur ne peut jamais tout à fait combler, qui rend vivante la relation à l'œuvre

---

[170] Joël Stein, Catalogue de l'exposition *« 60-72, Douze ans d'art contemporain en France »*, cité par Jean-Louis Andral, « Tous les pluriels du rien et du singulier », *in Art contemporain en France*, 1996, Paris, Ed. ADPF - Ministère des Affaires étrangères, p. 13

[171] Yolla Polity, « *Eléments pour un débat sur l'interactivité* », 2001, http://www.iut2.upmf-grenoble.fr/RI3/TPS_interactivite.htm, 11-2010

[172] Le Petit Robert, 2011, Paris

[173] *Idem*

[174] Georges Quasha, *Glass Onion*, Barrytown N.Y., Ed. Station Hill, 1980, *in* Paul-Emmanuel Odin, *L'absence de livre, Gary Hill et Maurice Blanchot - Ecriture, vidéo*, 2007, Dijon, Ed. les Presses du Réel, p. 296

(ce en quoi elle est interactive, en dehors de toute préoccupation technologique). [175]»

La citation est intéressante à plus d'un titre. Elle relève tout d'abord l'inévitable *interactivité* de l'œuvre, qu'elle se revendique ou non comme telle, qu'elle use ou nom d'un dispositif informatique ; son interactivité réside en cet espace d'interrogation qui la sépare du regardeur. L'insu est la condition de son existence, elle ne peut se dévoiler dans son intégralité sous peine de perdre ce qui fait d'elle une œuvre. Il faut y être, voire y revenir, car seule la confrontation à l'œuvre crée la relation.

En somme, à son corps défendant, *« . »* est interactif car il est dédié aux spectateurs sans lesquels il perd tout intérêt.

La fonction de l'interactivité et plus largement, l'interaction entre l'œuvre et le public, ont progressivement évolué, s'adaptant aux préoccupations des plasticiens. Dans les années 1960, la visée de l'ouverture de l'art au public est idéaliste :

> « Il s'agit avant tout d'une remise en cause de la société et du système de l'art selon deux axes : d'une part, un refus et une lutte contre la consommation en général et celle de l'art en particulier et, d'autre part, l'idée de l'éducation des masses. L'artiste agit donc un peu comme une «avant-garde du prolétariat» qui éduque le peuple et lui propose d'autres modèles. [176]»

Ainsi s'explique notamment la formulation du manifeste du GRAV et sa *volonté* d'"intéresser", de "faire participer", de "développer" la capacité d'action, de perception du public. L'artiste demeure maître du jeu, il construit une image du spectateur correspondant à ses propres attentes. Selon les écrits théoriques les œuvres cinétiques de l'époque rencontrent un certain succès chez un (grand) public enthousiaste et volontaire [177].

Dans les années 1990, les objectifs des dispositifs interactifs évoluent ; moins naïfs, ils questionnent leur nature même et les effets du progrès technologique dont ils sont issus. L'interactivité, de l'avis de Frank Popper,

> « ne repose plus sur une idéologie politique et sociale ni même artistique et ne vise plus particulièrement à transformer le public, en lui faisant atteindre un niveau supérieur de conscience. Même dans une certaine idéologie naïve du réseau aujourd'hui, ce ne sont plus ces idées qui sont au cœur des débats. Si, dans les années soixante, on tentait de répondre à un "malaise dans la civilisation" […], aujourd'hui il s'agit plutôt de la prise de conscience des changements profonds engendrés par les techno-sciences dans la société, de la volonté d'accompagner ce changement, de l'influer [178]»

Précisons que l'étude dont est issue la citation date de 1996. Le recul sur l'utilisation des œuvres interactives n'est sans doute alors pas suffisant pour distinguer une autre préoccupation pourtant prégnante : l'interaction va également se mettre au service de l'individu-spectateur, lui permettre non pas d'atteindre un "niveau supérieur de conscience", mais d'avantage de mettre en relief son individualité à travers les dispositifs interactifs. Le spectateur est confronté à l'œuvre lors d'une relation exclusive voire privée (c'est le cas des

---

[175] *Ibidem*

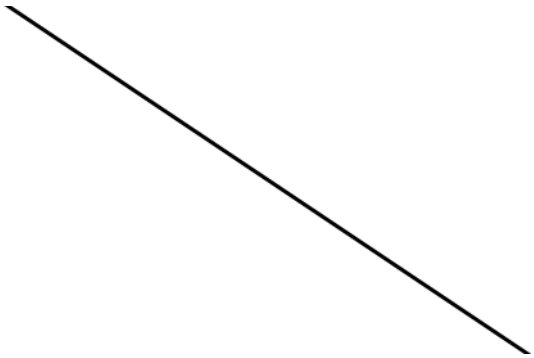
[176] Annick Bureaud, Nathalie Lafforgue, Joël Boutteville, *Art et technologie : la monstration*, *op. cit.*, p. 60

[177] Frank Popper aborde la question lors de son entretien avec Aline Dellier, *Ecrire sur l'art, de l'art optique à l'art visuel*, 2007, Paris, Ed. l'Harmattan, 249 p.

[178] *Art et technologie: la monstration*, *op. cit.*, p.61

œuvres accessibles sur Internet) ; mais il est cette fois invité à agir sur elle, lui permet d'exister le temps de son actualisation. Le sujet-interactant est libre de choisir ou de refuser d'offrir à l'œuvre son attention, de la "réaliser", précise Jérôme Glicenstein. On peut prêter à *réaliser* le sens de « Faire exister, accomplir [179]». L'étude « Art et technologie, la monstration » souligne que « L'interactivité est généralement décrite, définie et analysée par le degré de liberté du spectateur par rapport à l'œuvre, son niveau d'autonomie ou sa capacité de contrôle de celle-ci . [180]» Jean-Louis Weissberg distingue ainsi deux types d'interactivité. La première, qu'il qualifie d'"interactivité de commande[181]", est similaire aux actions demandées au public des premières œuvres participatives : un geste simple et dirigé est attendu, tel qu'activer un programme en cliquant sur un bouton, une pédale, une souris, en déclenchant un détecteur, etc.. La liberté créative de l'expérimentateur n'est pas sollicitée, pas plus que ne l'est le langage. Jean-Louis Boissier lui préfère la notion d' « interactivité *pressebouton* [182]» ou degré zéro de l'interactivité. L'artiste et commissaire d'exposition précise que cette action peut faire passer de l'état d'attente à celui de transformation ou d'accomplissement, de la boucle à la transition.

Le second type d'interactivité, décliné sur le mode conversationnel, confronte le spectateur à une machine ou à un autre visiteur par l'intermédiaire d'un dispositif. Les interlocuteurs "communiquent" ; l'artiste à l'origine de l'œuvre n'est pas maître de l'échange qui s'installe. Ce type de création interactive se rapproche de l'esthétique relationnelle car le dialogue construit l'œuvre. Le spectateur ne se contente plus d'attendre que les consignes lui soient livrées, il est actif et productif.



23. Marion Tampon-Lajarriette, *La visionneuse*, 2008. Le spectateur peut déplacer le joystick afin de faire évoluer le film.

Cécile Bando, maître de conférences en sciences de l'information et de la communication, développe les effets souhaités des dispositifs participatifs, lorsqu'ils ont pour objectif de créer l'œuvre *avec* le spectateur ou le public :

> « Ces dispositifs participatifs, de natures diverses, impliquent des modalités d'action qui vont de l'élément à activer, jusqu'à la mise en place d'une situation "ouverte" où l'on tente de transférer au spectateur la responsabilité de la création en l'intégrant dès la phase de conception de l'œuvre à un processus collaboratif. Des attentes en termes d'égalité de relations et de potentiel performatif de l'action sont au cœur des dispositifs participatifs qui entendent faire de l'œuvre une création partagée, et du public-participant un co-auteur. [183]»

Je préfère nommer ce type de spectateur le "spectateur-producteur". Sa participation volontaire et originale est attendue afin d'enrichir l'œuvre. Mais s'il est actant, le cadre de son action est instauré par l'artiste. Jean-Louis Boissier soulève ce paradoxe : « Le visiteur déclenche, il touche. Qualifié d'*utilisateur*, il peut lui-même

---

[179] http://www.cnrtl.fr/definition/realiser

[180] *Art et technologie : la monstration*, *op. cit.*, p. 39

[181] Jean-Louis Weissberg, *Présences à distance, Déplacement virtuel et réseaux numériques : pourquoi nous ne coyons plus à la télévision*, 1999, Paris, Ed. l'Harmattan, p. 175

[182] Jean-Louis Boissier, *« Les arts interactifs s'exposent-ils »,* colloque « Patrimoine et culture numérique », *op. cit.*, p. 6

[183] Cécile Bando, « Publics à l'œuvre : appropriation et enjeux des dispositifs artistiques participatifs. », p. 189, *in Culture & Musées*. n°5, *op. cit.*

faire des œuvres. [184]» En l'utilisant, le spectateur devient une partie du *faire* de l'œuvre, de sa production.

> « Il ne s'agit pas pour moi d'assimiler, comme on le fait souvent en commentaire de l'interactivité, le spectateur (ou le lecteur) à l'auteur de l'œuvre. » précise Jean-Louis Boissier, « La part du destinataire dans la réalité de l'œuvre est éminemment variable et ce n'est pas l'exclusivité des œuvres interactives. Je pointe seulement ici le geste relationnel essentiel pour l'art qu'est celui d'un déclenchement par le spectateur. [185]»

L'acte créateur du spectateur réside en sa décision de participer à l'œuvre, sans laquelle celle-ci n'a pas lieu. Si dans une moindre mesure, ce fait est commun à toute œuvre (le spectateur doit faire le choix de participer à son actualisation en la regardant, touchant, parcourant, etc.), le visiteur assiste avec les œuvres interactives, à la concrétisation de son importance : il est invité à prendre conscience qu'il est la condition de son existence.

On assiste à une responsabilisation du spectateur. Jusqu'alors en attente des consignes du plasticien, il doit désormais faire preuve d'autonomie, exprimer sa créativité. C'est dans une certaine mesure vrai lorsqu'on observe les œuvres interactives. Mais un courant particulier de l'art contemporain rend plus évident encore le désir des artistes de provoquer une action du spectateur, uniquement dictée par sa volonté propre et non par le cadre institutionnel du musée ou du centre d'art. Pour ces raisons je vais désormais m'intéresser au Net Art, regroupant des plasticiens dont l'œuvre évolue sur la Toile grâce à la participation des utilisateurs.

b- Bref détour par les œuvres du Net Art : créer un spectateur à domicile ?

> « *là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels* [186]»
> Guy Debord

J'aborde le sujet en toute modestie, n'expérimentant que rarement les œuvres du Net Art dont Anne Cauquelin note qu'elles subissent le silence des esthéticiens et critiques, « silence d'autant plus remarquable qu'il n'est pas remarqué [187]». Et ce n'est effectivement pas un sujet évident à traiter, d'une part parce que les œuvres en réseau sont éparpillées (cela me semble l'expression exacte) sur Internet, d'autre part parce que l'absence de reconnaissance institutionnelle rend leur reconnaissance en tant qu'œuvre complexe [188].

---

[184] Jean-Louis Boissier, *« Les arts interactifs s'exposent-ils »,* colloque « Patrimoine et culture numérique », *op. cit.*, p. 4

[185] *Idem*, p. 6

[186] Guy Debord, *La société du spectacle*, 1992, Paris, Ed. Gallimard, p. 23

[187] Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, 1996, Paris, Éd. du Seuil, p. 79

[188] Sans doute est-ce la raison pour laquelle les œuvres remarquées par ces mêmes institutions sont depuis plusieurs années conservées dans des musées au même titre que les créations artistiques matérielles. Voir à ce sujet la thèse d'Anne Laforet sous la direction de Jean Davallon, « La conservation du net art au musée. Les stratégies à l'œuvre », 2009, Université d'Avignon

Aborder certains aspects du Net Art me semble cependant s'inscrire dans la continuité des interrogations de *« . »*. L'installation, notamment à travers les silhouettes détourées des *Démarches*, expose un visiteur confronté à des formes contemporaines ; elle met en regard son comportement traditionnel dans le lieu d'exposition, et celui qu'il doit adopter face à des installations contraignant son parcours. L'intérêt que je porte à la catégorisation des spectateurs, à la perte de l'individualité m'invite à poser un regard sur les propositions d'artistes cherchant à contrer le double obstacle des attitudes institutionnelles et de la méconnaissance des publics. Les œuvres en réseau, en pénétrant la sphère de l'intime, ont pour objectif d'atteindre la personne, tout en la mettant en relation virtuelle avec d'autres anonymes.

En théorie, l'accessibilité de ce type d'œuvre est maximale, elle permet à chacun de se familiariser avec la création sans avoir à se déplacer, à se confronter à un espace parfois jugé élitiste. J'ai choisi de m'intéresser à une œuvre en réseau de Gilbertto Prado, *Desertesejo*. Après observation de différents types de créations du Net Art, celle-ci a paru convenir à l'orientation des recherches : elle s'est distinguée à plusieurs reprises, dans des textes en ligne et à travers les choix de commissaires d'exposition de Net Art, comme particulièrement axée sur une préoccupation participative. (Ce n'est pas le cas de toutes les créations du Net Art, qui n'exploitent pas systématiquement les spécificités de leur support.) L'artiste brésilien semble manipuler les notions de participation et d'interaction de manière relativement conventionnelle, reprenant les codes des jeux en ligne [189]. Il souligne qu'avec les œuvres en réseau,

> « L'artiste […] potentialise une situation où les personnes vont entrer et vont pouvoir partager ce monde avec d'autres. Ce qui est créé est une potentialité, une ambiance dans une situation poétique virtuelle et partageable. Ce que je veux montrer, c'est comment faire pour se servir de toute cette technologie pour vivre et nous mettre à communiquer ensemble. [190]»

Nous allons aborder *Desertesejo* sous l'angle, certes restrictif, de la contribution et de l'action des utilisateurs, sans nous attarder sur les dimensions onirique, culturelle, poétique de l'œuvre.

Voici la description de cette œuvre rendue accessible en 2000 sur Internet :

> « *Desertesejo* est un projet artistique de Gilbertto Prado développé […] à Sao Paulo, Brésil, en 2000. Le projet consiste en la création d'un contexte virtuel interactif […] qui permet de mettre simultanément en présence jusqu'à cinquante participants. *Desertesejo* explore avec beaucoup de poésie l'extension géographique, les ruptures provisoires, la solitude, la réinvention perpétuelle, la prolifération des points de rencontre et la participation. […]
>
> En s'immergeant au cœur de cette atmosphère virtuelle, le voyageur découvre une caverne dont les pierres de toit chutent sans à-coups. Chacun des participants peut intervenir en cliquant. Le clic l'introduit dans une nouvelle "atmosphère" ; chacun porte une pierre qu'il peut déposer elle/cela sur certaines collines représentées […]. La pierre constituera une marque du passage de ce voyageur et sera l'indication, pour les futurs participants, qu'il est passé par là. […] [191]»

---

[189] Au point de rendre complexe sa spécificité d'œuvre, Gilbertto Prado annonce l'œuvre en énumérant les "règles du jeu" (symbolique des éléments, actions à accomplir) et le contexte de l'action. Sous bien des aspects, la question de son identité artistique est ambiguë. Sans doute est-ce d'ailleurs là la principale originalité de cette œuvre.

[190] Interview de Gilbertto Prado, http://www.demiaux.com/a&t/prado.htm, 09-2010

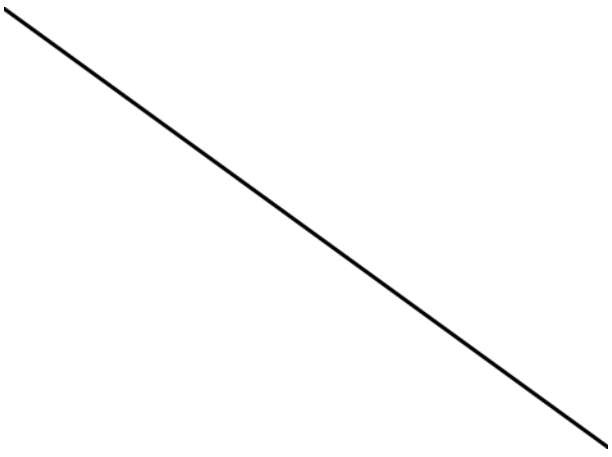
[191] http://www.cap.eca.usp.br/gilbertto/desertesejo.html, 03-2010, traduction du portugais. (Des vidéos de l'œuvre sont accessibles sur ce site, bien que de médiocre qualité).

Selon Julien Verhaeghe, doctorant en Art des Images et Art Contemporain, Gilbertto Prado souhaite rompre la relation traditionnelle de transcendance « pour laquelle un spectateur aurait à tenir une position de retrait, propice à une évaluation esthétique de l'œuvre d'art. [192]» Sur ce point, l'œuvre n'est pas novatrice. Mais Gilbertto Prado considère également que le participant à l'une de ses créations interactives est en "immersion", qu'il appartient plastiquement à l'œuvre.

L'idée d'un spectateur devenant matière de l'œuvre est très séduisante ; c'est sous cet aspect que les projections de *« . »* l'envisagent, tant en présentant son image détourée, qu'en l'incitant à pénétrer l'installation. Mais avec l'œuvre en réseau, l'artiste cherche essentiellement à façonner son comportement, prévoyant et espérant une riche palette de réactions de la part des participants. Julien Verhaeghe considère les avantages dont bénéficie *Desertesejo* en empruntant les codes du jeu en ligne :

> « L'intérêt du jeu vidéo, sera de dévoiler au mieux, ce rapport à la multiplicité qui compose tout un chacun. Bien que ce trait apparaisse quel que soit le travail participatif, la diversité des réactions possibles que peut prendre un participant semble trouver dans le jeu vidéo une expression privilégiée. [193]»

Il n'est pourtant pas certain que cette donnée soit réellement exploitée dans les œuvres participatives telles que *Desertesejo* ; l'interactivité y permet essentiellement la mise en relation d'inconnus par l'intermédiaire de la machine. En revanche, les libertés laissées par le programme semblent trop restreintes pour permettre de juger du "rapport à la multiplicité" de chaque utilisateur. D'autant plus si l'on considère que les agissements des utilisateurs ne reflètent pas nécessairement la diversité de leurs réactions dans un contexte non virtuel, et ne peuvent pas modifier le cours du jeu.



24. Gilbertto Prado, image extraite de *Desertesejo*, 2000

Ce type d'œuvres en réseau possède une fonction, celle de permettre l'observation des attitudes, de quantifier ses utilisateurs grâce à la pierre que chacun dépose sur une colline, ou, simplement, de laisser se dérouler l'existence de la création et de sa perception. La capacité des médias informatiques à transporter le joueur dans un monde virtuel, traversé de rencontres qui le sont tout autant, permet de considérer l'intervention du spectateur sous un jour nouveau et paradoxal : l'individualisme y est maître car chacun joue isolément, même si son action a des conséquences sur le jeu en général. La création en réseau devient vecteur de rencontres d'un autre type, laissant de côté les affinités de caractère, de physique, d'esprit pour favoriser celles fondées sur l'apparence d'un avatar.

Que devient le spectateur de l'œuvre en réseau ? Un expérimentateur ? Un visiteur actif ? Un public qui s'ignore ? La question se complexifie, pose plus de problèmes encore que l'approche d'un public certes inconnu, mais tout au moins matérialisé et conscient de son statut de visiteur d'exposition.

La logique de participation et d'immersion d'œuvres telles que *Desertesejo* n'est pas vraiment novatrice, cette

---

[192] Julien Verhaeghe, Séminaire INHA (Institut National d'Histoire de l'Art) 2005/2006, « *En quoi le travail de Gilbertto Prado est-il original ?* », p. 1, www.cap.eca.usp.br/wawrwt/cap5030/textos2006/julien.doc, 03-2010

[193] *Idem*, p. 4

approche est récurrente en art depuis quelques décennies sous des formes jusqu'alors plus familières[194].
La principale révolution des œuvres du Net Art réside sans doute dans la création d'un nouveau public, qui échappe encore aux sondages et statistiques institutionnels. J'ignore cependant dans quelle mesure ces œuvres sont aujourd'hui rendues visibles au plus grand nombre. En pénétrant la Toile elles courent le risque d'être enfouies parmi les autres informations, sans parvenir à exprimer leur identité d'œuvres. Nous ne pouvons pas même savoir si les utilisateurs de dispositifs tels que *Desertesejo* ont conscience de participer à une œuvre commune, ni comment ils ont découvert leur existence.

> « dans le contexte de ces sites Web, on ne sait pratiquement rien de ce public invisible, du double fait de son absence physique et de son anonymat. Il faut donc, pour les artistes, essayer d'atteindre ce public afin de l'identifier et mieux le connaître. Deux principales missions doivent être remplies : le passage de l'exposition à la monstration et la quête du public. [195]»

Jean-Paul Fourmentraux, sociologue, souligne leur inadéquation aux circuits traditionnels de diffusion, qui nécessite la constitution de réseaux, collectifs … se questionnant sur la manière de rendre visibles ces productions ; ils doivent élaborer des situations de communication, des rendez-vous, des manières d'atteindre les œuvres [196].

Cette approche de l'œuvre virtuelle souligne à quel point la dimension relationnelle préoccupe les artistes. En usant de procédés technologiques, ils s'offrent la possibilité d'aborder un public différent ; ils s'adressent non plus au visiteur, mais à l'individu susceptible de le devenir. Le barrage de l'institution ne se pose plus, demeure celui de la visibilité.
Car quels que soient les efforts fournis par les artistes œuvrant sur le Net, un problème persiste : les œuvres demeurent dans bien des cas à la connaissance d'un petit nombre d'individus pour la plupart directement intéressés par le sujet, et mis au courant de leur existence par leur propre réseau. En conséquence, il est non seulement difficile de connaître leur impact sur le public, mais on ne peut pas non plus traiter de l'utilisation qu'ils en font. L'expérience n'appartient qu'à celui qui la vit.

Ces constatations ne s'appliquent cependant par à toutes les œuvres en ligne, et leur dimension parfois ludique peut masquer un propos très pointu. Une seconde création très différente, bien qu'également participative soulève des questions quant à la place de l'art et au rôle du spectateur.

Sowana est une œuvre interactive au sens premier du terme, qui organise une conversation entre l'homme et la machine.
Le Cercle Ramo-Nash, fondé en 1987, est constitué d'artistes prétendument anonymes. Ses deux membres, Yoon Ja et Paul Devautour, y tiennent en fait tous les rôles, de plasticiens à critiques (ils adoptent alors d'autres noms, Pierre Ménard et Maria Wutz). Ils s'emploient à gérer et à présenter lors d'expositions temporaires, la production de ce cercle d'artistes fictifs.

---

[194] Si la question n'est ici pas abordée, je n'oublie cependant pas que la dimension relationnelle n'est pas l'unique raison pour laquelle les artistes adoptent le Net Art. L'intérêt pour les avancées technologiques, l'exploration d'un terrain non institutionnel ainsi que, d'une manière plus pragmatique, le prix abordable d'une création en ligne sont autant de critères attractifs.

[195] Jean-Paul Fourmentraux, *Art et Internet, les nouvelles figures de la création*, 2005, Paris, CNRS Ed., p. 146

[196] *Idem*, p. 32

Sowana [197] est un logiciel critique d'art, qui attend de son expérimentateur des réponses aux questions qu'il se pose en matière de création contemporaine. On se rend très vite compte, bien que certaines de ses remarques soient particulièrement pertinentes, que son choix de commentaires est pré-enregistré et en conséquence limité, et que l'on ne peut l'amener à aborder des sujets pour lesquels il n'est pas programmé. La critique d'art imaginée par le Cercle, Maria Watz, nomme le logiciel "artiste artificielle", conçue car deux membres du collectif imaginent la conversation comme l'opération la plus déterminante d'une production plastique [198].

Chacun peut en faire l'expérience sur son ordinateur personnel, à l'abri de son domicile. Lorsque l'internaute est confronté à *Sowana*, il peut ignorer avoir affaire à une œuvre : elle ne se revendique pas comme telle. Les questions qui se posaient avec *Desertesejo* quant à la perception et l'identité des utilisateurs demeurent donc.

Cependant, un dispositif adapté à l'exposition existe également : la *Black Box* est l'installation mettant en scène le logiciel Sowana. Elle se constitue d'un cube noir d'environ deux mètres de côtés. Les artistes le souhaitent idéalement présenté dans une salle blanche et silencieuse. Le long d'un mur, trois ordinateurs sont disposés devant des chaises, invitant les visiteurs à s'asseoir et à découvrir ce que proposent les écrans.

Le décor laisse à penser que les moniteurs sont reliés par des câbles à la boîte noire, elle-même munie de diodes et autres armoires noires, et que tout se passe dans cette cellule, que la conversation se déroulera sous son égide. Les écrans, eux, n'affichent que la fenêtre de texte de *Sowana* sollicitant des questions que le participant doit taper et envoyer. « Pourtant, en dépit de son apparence fonctionnelle, l'ensemble n'est qu'une mise en scène. Les armoires sont vides, les câbles sont inutiles, seuls les trois ordinateurs sont matériellement nécessaires au fonctionnement du logiciel *Sowana*… [199]» précise David-Olivier Lartigaud. Cette mise en exposition n'est qu'un simulacre, car d'un point de vue fonctionnel le logiciel présenté dans le lieu d'art n'apporte rien de plus que lorsqu'on l'expérimente chez soi. Il bénéficie simplement d'une plus grande visibilité et permet au visiteur de constituer un récit à partir des différents indices matérialisés par ce qu'ils reconnaissent comme œuvre. Et David-Olivier Lartigaud de poursuivre :

> « Dans tous les domaines d'activité, le concept a remplacé l'objet. L'information est devenue aujourd'hui l'enjeu central de l'économie aussi bien que de la pratique artistique. Au sein de cet univers, l'art continue à produire des objets, et paradoxalement, de plus en plus d'objets. Mais ces objets sont conçus, réalisés et distribués en tant que produits dérivés des échanges d'information. [200] »

Les objets, comme le titre, sont autant d'éléments propices à la narration. Mais cet ensemble ne constituerait que la « première strate "visuelle" de l'œuvre [201]». La fiction proposée dans le lieu d'art est très différente de celle que crée le dialogue privé avec *Sowana*. Dans le cas de *Black Box*,

---

197 http://www.thing.net/~sowana/dialogue.html

198 Notices sur les œuvres de l'exposition « Double Bind, Arrêtez d'essayer de me comprendre ! », http://archives.villa-arson.org/stories/accompagnement/2010DOUB_AC_02.pdf, 02-2011

199 David-Olivier Lartigaud, Extrait d'une version préparatoire de « *La Black Box du Cercle Ramo-Nash (1998), Une simulation du "monde de l'art"* », 2001, p.1, http://www.rurart.org/ludart_rurart/annie/BLACK_BOX_Lartigaud.pdf, 04-2010

200 Texte de la téléconférence non tenue par Paul Devautour le 28-02-1996 à Saint-Denis, pour l'exposition Artifices 4

201 David-Olivier Lartigaud, « *La Black Box du Cercle Ramo-Nash* », *op. cit.,* pp. 3-4

on réalise rapidement que la machine est un simulacre de récepteur, tandis que le doute persiste bien plus longtemps quant à sa nature, lorsqu'on engage la conversation dans un cadre privé.

Les artistes du Cercle réfléchissent l'œuvre également d'art dans sa compréhension, trahissant une attitude propre à un certain nombre de plasticiens qui conçoivent la communication de leur production au même titre que sa dimension esthétique :

> « Sans informations une œuvre d'art n'est qu'un objet parmi d'autres, et c'est probablement pourquoi vous êtes en train de lire cette notice. L'art est d'abord un jeu de communication, et la conversation est sans doute aujourd'hui pour l'art un media au même titre que l'exposition. […] Le Cercle Ramo Nash introduit donc sa boîte noire dans l'espace blanc du musée pour nous débarrasser de ce que nous ne voyons pas et qui ne nous regarde pas. [202]»

Signé des initiales de la fausse critique Maria Wutz, David-Olivier Lartigaud précise qu'il faut considérer ce texte comme une parodie d'écrit sur l'art. Ainsi la référence à la notice s'oppose-t-elle clairement au *Petit traité d'art contemporain* d'Anne Cauquelin qui annonce que le propre des objets à notice est de ne pas entrer dans le monde de l'art [203]. Le Cercle valorise et souligne l'importance de l'écrit dans l'art contemporain, propos que nous nous appliquerons à développer par la suite. Dans *Sowana*, la conversation est fondamentale ainsi que le soutiennent les plasticiens :

> « Si l'on admet qu'il suffit qu'un robot de dialogue ait l'air intelligent pour qu'il le soit effectivement, acceptera-t-on de considérer pour autant qu'il suffit à une proposition artistique d'avoir l'air d'une proposition artistique pour qu'elle le soit vraiment ? Et comment s'y prennent alors les artistes pour faire reconnaître en tant qu'art des objets, des gestes ou des idées qui n'en ont d'abord pas vraiment l'air ? On risque l'hypothèse, en suivant Maria Wutz, que cela se joue dans la conversation. [204]»

On ne peut passer outre la critique formulée à l'encontre des théoriciens de l'art contemporain, mais également et surtout des artistes, que formule ici le Cercle. Une proposition peut être nommée œuvre simplement si la parole qui l'accompagne permet de la valider comme telle ; et plus particulièrement la *conversation* ; il est à noter qu'historiquement, ce terme apparaît dans les textes en 1160 sous la définition de « genre de vie, commerce » ; et qu'il est issu du latin *conversatio* signifiant « commerce, intimité, fréquentation[205]» : sa relation initiale au commerce rappelle l'importance pour l'artiste de "vendre" sa production, de proposer des arguments pertinents pour en souligner les qualités et la spécificité.

Le texte de "Maria Wutz" fait également référence à l'ouvrage de Didi-Hubermann, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* [206], en en détournant le titre ; peut-être faut-il moins prendre l'expression « ce que nous ne voyons pas et qui ne nous regarde pas » comme une analyse sérieuse que comme un bon mot ; pourtant

---

[202] *Idem*, p. 3

[203] Anne Cauquelin différencie l'œuvre de ces objets ainsi décrits : « Un objet que l'on utilise pour des fins précises est accompagné d'un mode d'emploi, d'une notice explicative. […] Le traitement de texte avec lequel je compose ces lignes nécessite le recours au volume de 964 pages qui l'accompagne. Je dirais que mon ordinateur et son logiciel sont des *objets à notices*. » et d'ajouter plus loin « Les objets à notice sont donc limités par leurs fonctionnalités. Ils sont destinés *à*, pourvus *de*. En tant que tels, et conformément à la règle kantienne du désintéressement, devenue *vulgate*, c'est-à-dire détournée, ces objets à notice ne peuvent entrer dans le site de l'art. Ils en sont exclus. Seuls seront dits «d'art» les *objets sans notice*, sans mode d'emploi, sans fonctionnalité.» *Petit traité d'art contemporain*, *op. cit.*, p.58

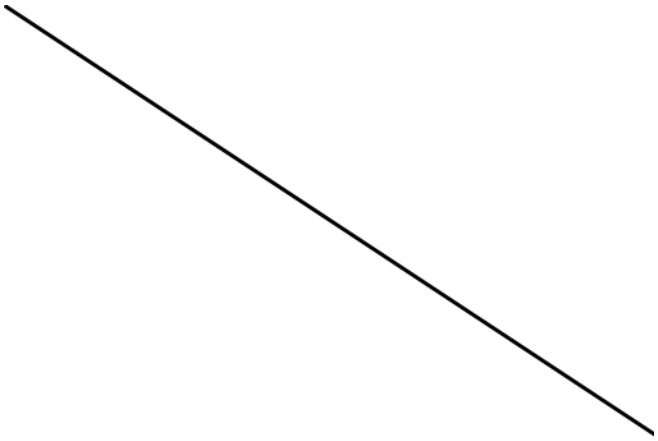
[204] Texte de la téléconférence non tenue par Paul Devautour, *op. cit.*

[205] http://www.cnrtl.fr/definition/conversation

[206] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 1992, Paris, Ed. de Minuit, 208 p.

elle pose question car elle met à mal la fonction essentielle de l'espace d'art.

Car en introduisant la *Black Box* dans le contexte d'une exposition, les artistes disent vouloir *nous* (le public, les critiques, les expérimentateurs) débarrasser de quelque chose. Est-ce une allusion au fait que ce dispositif de boîte noire, rendu visible, simule la présence physique de l'expert virtuel en art *Sowana* ? Qu'ainsi, la question de son existence, de sa réalité ne se pose plus et permet de se consacrer à la conversation, jugée essentielle par le Cercle. « ce qui ne nous regarde pas » fait-il allusion au fait que la boîte noire n'est qu'un faux-semblant, incapable de créer un contact (visuel ou intellectuel) avec le visiteur ? Ou bien est-ce une remarque plus critique sur le fait que nous n'avons pas nécessairement à connaître les secrets d'élaboration de l'œuvre ? L'inclusion dans l'espace traditionnel d'exposition, qui n'est pas indispensable à une création déjà présente sur le réseau, serait donc à considérer comme une solution permettant de recentrer l'attention sur ce qui importe réellement aux artistes : une fois les éléments les plus évidents de la fiction positionnés dans l'espace (la boîte, les moniteurs, …), une fois l'œuvre définie et identifiée d'un point de vue esthétique (il s'agit d'une installation), nous pouvons nous concentrer sur le propos même, la réflexion sur l'art à laquelle *Sowana* attend, depuis plus de dix ans, que nous apportions des précisions…



25. Cercle Ramo-Nash, *Black Box*, 1998

La *Black Box* est une mise en scène de *Sowana* à dimension de leurre. Alors que *« . »* trouvait sa forme définitive, il a semblé intéressant d'introduire dans l'installation des éléments jusqu'alors destinés à rester cachés. Il s'agit des *Minimums*, prenant forme de croquis, photomontages, simulations présentés dans une vitrine. Ces quelques miettes issues du processus de création des différentes pratiques, sont données à voir comme des documents précieux, plus protégés que les maquettes elles-mêmes. Elles apparaissent comme des indices permettant de comprendre l'origine des maquettes. Pourtant, aucune note ne les accompagne, leur ordre est aléatoire. Il s'agit d'un piège, intermédiaire erroné qui s'il explique vaguement la réalisation des maquettes, peut détourner de la démarche de *« . »*. En cela elle se rapproche de l'installation proposée par le Cercle Ramo Nash dans laquelle l'imposante boîte noire a surtout pour fin de troubler la réception du spectateur.

> « Une conversation sur l'art se met véritablement en place, avec la sensation de communiquer avec la *Black Box* qui pourtant n'est qu'une "coque vide". A noter que l'aspect "numérique" de l'œuvre est "hypertrophié" afin de jouer avec la crédulité du spectateur. La présence physique de la *Black Box*, le mystère quant à son contenu, font illusion pour donner véritablement une "aura" à *Sowana*. [207]»

David-Olivier Lartigaud souligne la fonction essentielle de la matérialisation de l'œuvre, qui dès son investissement matériel du lieu d'exposition, change de statut, s'impose davantage que lorsqu'elle n'apparaît que sous forme d'une fenêtre sur un écran.

Le cercle Ramo-Nash jette de la poudre aux yeux du spectateur qui désormais accepte aveuglément de prendre

[207] David-Olivier Lartigaud, « *La Black Box du Cercle Ramo-Nash (1998)* », *op. cit.,* p.8

place dans sa fiction : « L'histoire "racontée" est celle du "monde de l'art" tel que le perçoit le Cercle et dont le spectateur fait "automatiquement" partie en entrant dans le lieu d'exposition où se trouve l'œuvre. [208]»

Sowana m'intéresse pour des raisons qui dépassent le cadre strict d'une approche du spectateur contemporain. La position de *« . »* me semble très proche de celle de cette œuvre. Après avoir expérimenté le dialogue avec la machine à plusieurs reprises (l'exercice est assez captivant), nous réalisons que cette dernière n'était vraiment intéressée que par deux quêtes impossibles, celles d'une définition de l'art, et celle d'une définition de l'artiste. En tant que visiteur-expérimentateur conscient d'avoir affaire à une expérience artistique (ce qui n'est pas évident si l'on découvre, au hasard des errances sur la Toile, la page d'accueil de l'œuvre), je n'étais qu'à moitié surprise par le déroulement de la discussion. Mais il est certain que *Sowana* n'est pas destiné à nous mettre à l'aise. Ses réponses sont sèches, le logiciel avorte la conversation s'il n'en apprend plus assez, ignore les réponses même les plus serviles. Je distingue dans ces faits des caractéristiques de *« . »*, fonctionnant en autarcie et peu désireux d'accueillir le visiteur dans les meilleures conditions. Les deux dispositifs se satisfont de leur sort, de leurs erreurs, de leur ignorance. Celle de *« . »* réside dans sa manipulation de lieux communs sur la médiation, le public ; l'ignorance de *Sowana* se niche dans son indifférence pour les réponses formulées à ses questions. Ces créations se contentent de singer les œuvres relationnelles.

Le parti pris du Cercle est de considérer l'expérimentateur de *Sowana* comme une parcelle de l'histoire de l'art. Ce n'est pas l'individu qui l'intéresse ; quelles que soient ses réponses le logiciel le dirige où bon lui semble. Lorsqu'il est présent dans le lieu d'exposition de la *Black Box*, il est membre du public sans autre nuance. A l'instar de *« . » Sowana* met en relief et intègre ce phénomène inévitable de désidentification, qu'aucun artiste n'est jusqu'à présent parvenu à démentir.

Nous avons pu constater que l'œuvre interactive accessible sur Internet, qu'elle se prétende ou non participative, pose la question de l'émergence d'un nouveau public, dont nous ne pouvons ni vérifier l'existence, ni distinguer s'il est amateur d'art ou utilisateur du Net confronté par hasard à une œuvre en réseau. J'ai tenu à ménager cette parenthèse car il me semble que le Net Art peine à se positionner en tant qu'art relationnel, mais tente cependant de développer une nouvelle approche, démocratisée, des œuvres contemporaines. Le problème de leur visibilité est certes très handicapant, mais si elles parvenaient à force d'effort à s'ouvrir à un public plus large, elles évacueraient – pour un temps – la question de la connaissance des publics (nécessairement anonymes) et démocratiseraient réellement l'art.

Extrait d'une vidéo personnelle

[208] *Ibidem*

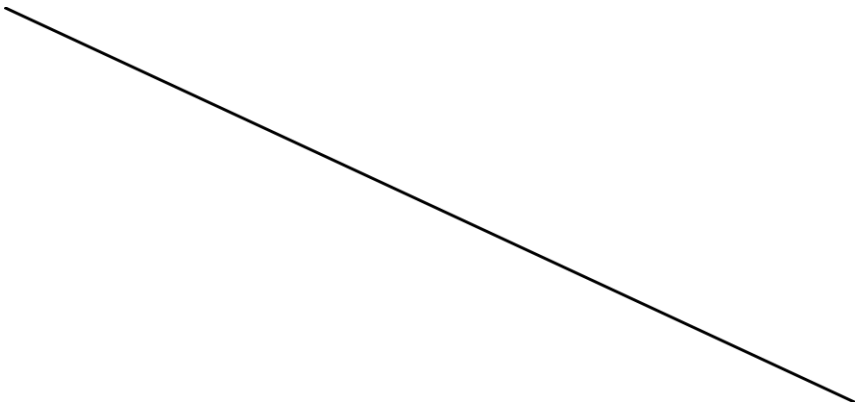
Cependant, il n'est pas certain que cette quête rencontre le succès ; revenons-en donc à des dispositifs plus traditionnels, dont le but ultime est résolument sociologique : instaurer une relation entre les visiteurs, tout au moins le temps d'une œuvre.

c- Emergence d'un art dédié à l'individu

« *Une esthétique, dont l'objet se situe "dans la relation", hors du tangible, hors du visible* [209]» Fred Forest, artiste

Le spectateur participant, producteur, qui investit le lieu de l'art dans le but de rencontrer l'œuvre, est seul concerné par les œuvres dont nous avons traité jusqu'à présent. Qu'elles soient matérialisées, interactives ou en réseau, le volontarisme est essentiel de la part de celui qui les expérimente. Pourtant, ce spectateur coopérant et curieux n'est pas la facette qui intéresse certains artistes, qui dans leur volonté de s'évader du carcan de l'institution, ne tardent pas à mesurer l'écart qui les sépare de l'individu, qu'il se masque derrière la figure du visiteur ou passe dans la rue, fasse ses courses, exécute ses tâches quotidiennes. Cette préoccupation va donner lieu à ce que Nicolas Bourriaud théorise sous le nom d'Esthétique Relationnelle, mais également à une série d'œuvres manipulant l'image du spectateur, dans le but (utopique ?) de le mener à une reconnaissance de son individualité.

Ces œuvres sont importantes, car elles affinent le portrait de ce spectateur contemporain, de cet *individu-spectateur* qui selon moi représente une partie du public, inconsciemment nourri de cette double influence de l'individualisme, et des invitations des artistes et des lieux d'art à investir les espaces et les œuvres, quitte à les désacraliser.



26. Braco Dimitrijevic, *The casual passer-bye I met at 3.01 pm*, 2007

« La nature de l'œuvre d'art est relationnelle. Une œuvre d'art n'existe pas en tant que telle indépendamment de certaines compétences possédées par ceux qui la considèrent comme une œuvre d'art.[210]» Le philosophe Roger Pouivet introduit dans les relations exclusives public/œuvre et public/artiste une nouvelle composante, que nous avons jusqu'alors laissée dans l'ombre. Une œuvre d'art ne se revendique pas d'elle-même. L'artiste peut difficilement l'autoproclamer,

[209] Fred Forest, *« Pour qui sonne le glas, ou les impostures de l'art contemporain »*, *Quaderni* n°. 21, Automne 1993, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, p. 137

[210] Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation, un essai d'ontologie de l'art de masse*, 2003, Bruxelles, Ed. la Lettre Volée, p. 45

il n'a pas le recul et l'objectivité nécessaires à ce rôle. Quant au public, il n'intervient que dans la réception de l'œuvre, ne peut l'identifier en tant que telle que parce que sa valeur est reconnue par l'institution exposante. Or, aujourd'hui, les ambitions de l'art ne sont pas d'ordre esthétique. « Son mode de relation essentiel ne le lie pas aux spectateurs en tant que spectateurs, mais à d'autres aspects des personnes auxquelles il s'adresse. Par conséquent, le champ essentiel de cet art n'est pas le musée [211]». Est-ce un paradoxe ? Sans doute, un de plus : l'art contemporain a besoin du musée pour valider sa forme en tant qu'œuvre, mais c'est pourtant les individus, plus que les spectateurs, que bien des œuvres actuelles envisagent de toucher. Pour cette raison, selon Arthur Danto, la rencontre entre l'œuvre et l'individu se déroulant dans le musée, est fatalement faussée.

Cécile Bando semble confirmer cette prise de position. Elle met en relief les raisons pour lesquelles les œuvres relationnelles ont connu un tel essor dès les années 1990. Et ces préoccupations ne s'avèrent pas uniquement humanistes :

> « Leur multiplication, par conjonction du projet artistique et de besoins sociaux, s'explique par une crise profonde où des artistes et des institutions d'art contemporain contestés sont conduits à fournir les signes d'une proximité, d'une attention, et d'une réconciliation avec un public en souffrance sur lequel on prend appui pour générer des effets d'entraînement et exprimer une légitimité sociale, économique, et politique. [212]»

Ces implications seront, de l'avis de Paul Ardenne, à l'origine de l'effet de mode que suscitera, à la fin du XX^{ème} siècle particulièrement, l'esthétique relationnelle [213]. Les raisons politiques expliquent l'acceptation des créations relationnelles par l'institution, et la multiplication des projets de résidence fondés sur l'échange plasticien/participants. De cette manière, les lieux d'art contemporain confirment et répondent à la mission sociale de rapprochement des populations locales, qui a été à l'origine de leur implantation dans des territoires isolés, décentrés [214].

D'un point de vue moins politique, la préoccupation commune des artistes de l'esthétique relationnelle est de mettre en place une rencontre entre des individus anonymes à travers l'œuvre. Le manifeste du GRAV en 1963 le laissait pressentir, les plasticiens sont désormais dépositaires d'un message social que laissent transparaître leurs créations. Quant à l'un des membres du groupe, François Morellet, il constate progressivement que la seule manière pour les plasticiens d'influer sur le public sans culture, est de l'encourager à « découvrir ce qu'il cherche, c'est à dire en d'autres termes ce qu'il a lui-même apporté. [215]»

« . », lui, se défend de véhiculer un message d'ordre social : il observe à l'égard de la dimension participative une certaine méfiance. L'installation s'applique à signifier au visiteur la gêne qu'il représente, l'intrusion dans un système fonctionnant en dehors de sa présence.

A la différence de *« . »*, les dispositifs regroupés par Nicolas Bourriaud offrent au spectateur une place de premier ordre, qu'il soit mis en scène seul ou parmi ses semblables,. Si les œuvres interactives

---

[211] Arthur Danto, *L'art et la clôture de l'histoire, op. cit.*, p.269

[212] Cécile Bando, *op. cit.*, p. 191

[213] Paul Ardenne, *Un art contextuel*, *op. cit.*, p. 195

[214] Ce propos est développé en troisième partie

[215] Franck Popper, *Art, action et participation. op. cit.*, pp. 214-215

lui permettent d'agir sur l'œuvre et d'y exprimer sa subjectivité, les dispositifs relationnels sont sans doute les plus à mêmes de témoigner du nouvel intérêt des plasticiens pour le public.. L'"esthétique relationnelle" n'est pas un mouvement de l'art contemporain, elle balaie ce dernier et en fait émerger des œuvres hétéroclites, dont la particularité commune est l'attention portée aux relations entre les individus expérimentant un dispositif artistique. Nicolas Bourriaud définit cette tendance de la manière suivante : « ensemble de pratiques artistiques qui prennent comme point de départ théorique et pratique un ensemble de relations humaines et leur contexte social, plutôt qu'un espace autonome et privatif. [216]» On y discerne des entretiens, résidences, la construction d'outils de communication, performances etc.. On retrouve différentes appellations d'expériences souvent similaires, l'Esthétique Relationnelle intégrant les notions d'art participatif, d'œuvre "autriste" (terme utilisé par Paul Ardenne [217]), parfois même d'art sociologique. (qui selon Daniel Vander Gucht, est le précurseur de l'art relationnel [218]) Il est en conséquence naturel que les exemples par la suite cités, sollicitent des œuvres de mouvements artistiques divers.

Il est possible qu'en grande partie, le public néophyte ignore l'existence des œuvres relationnelles ; beaucoup sont éphémères et ne persistent que sous forme d'images et de récits dans les livres d'art, et dans la mémoire d'heureux expérimentateurs. *Les Démarches* errent parmi les vestiges invisibles d'objets matériels, effacés au cours du détourage : cette disparition relative de l'œuvre, ne caractérise pas un point important de l'art contemporain, qui revendique le concept sans nécessairement lui donner une forme plastique ? L'art peut être éphémère, invisible, contenu dans les relations entre les individus *et/ou* les spectateurs. Toutefois, si les œuvres relationnelles sont en un sens élitistes, puisqu'elles ne concernent que ceux qui ont eu l'opportunité de les expérimenter, leur étude n'en est rendue que plus complexe : elle n'est possible que par l'intermédiaire des ouvrages traitant de cette tendance, qui quelquefois se font l'écho des réactions de participants. Nous garderons cependant à l'esprit que la question essentielle du comportement des visiteurs face aux créations participatives s'avère très difficile à traiter ; chaque confrontation est unique, l'intégralité des témoignages est impossible à recueillir et, ainsi que le note Cécile Bando, la confiance à accorder aux textes abordant le sujet doit être relative. Car dit-elle,

> « Là où les observations de terrain et les entretiens démontrent la difficulté de la participation et du fonctionnement de l'œuvre, ces représentations exposent au contraire une rencontre harmonieuse, dans un contexte idéal, autour d'une œuvre réconciliatrice. L'œuvre est précédée et suivie de ces récits qui valorisent une expérience participative qu'ils contribuent eux-mêmes à produire. [219]»

Ainsi, il semble naturel que les témoignages aillent dans le sens de l'œuvre, qui se fonde sur le présupposé d'une harmonie entre les individus. Mais songeons également à ceux qui n'étaient pas présents lors de l'expérience, et n'en observent que les traces : « Un dîner convivial autour de soupes thaï, comme le propose Rikrit Tiravanija, consisterait en une simple installation, si personne n'est physiquement sur place pour déguster. [220]» constate à raison Julien Verhaeghe. Il est nécessaire dans le cas de toute production

---

[216] Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p.117

[217] Paul Ardenne, *Un art contextuel*, *op. cit.*, p. 183

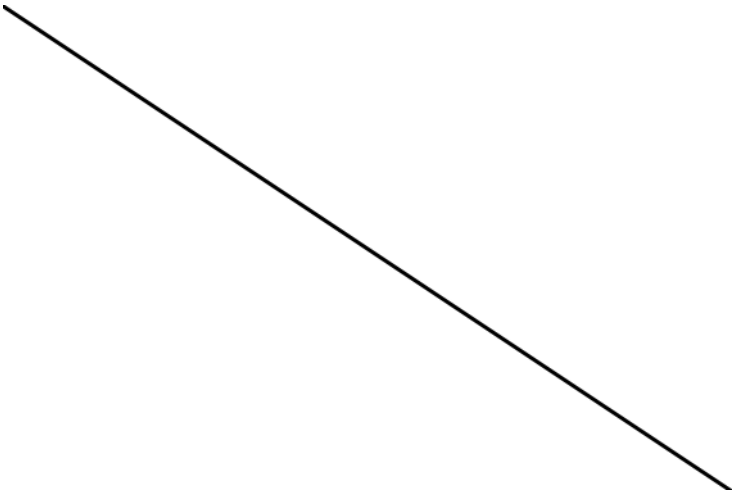
[218] Daniel Vander Gucht, « Cours de sociologie de l'art », *op. cit.*

[219] Cécile Bando, *op. cit.*, p. 191

[220] Julien Verhaeghe, « *En quoi le travail de Gilbertto Prado est-il original ?* », *op. cit.*

participative, d'élaborer un dispositif incluant le spectateur. Sans l'action de ce dernier, l'œuvre, quelle soit interactive ou seulement relationnelle, n'existe plastiquement plus pour ce quelle est.– Ajoutons que sans médiation, les traces de l'échange qui s'est produit ne peuvent être interprétées en tant qu'épaves d'une expérience relationnelle éphémère. Un intermédiaire est indispensable au public absent au moment de l'œuvre [221]. – Les œuvres participatives, éphémères, occupent une place ambiguë dans l'espace d'exposition et nécessitent la présence du spectateur au moment voulu, afin qu'il appréhende pleinement l'action.

Un plasticien tel que Fred Forest milite depuis les années 1970 pour que se dessine la figure d'un spectateur participant, actant, échangeant avec d'autres, un spectateur comme pièce fondamentale de l'œuvre. Il propose en 1982 la *Bourse de l'Imaginaire*, dans l'optique de créer un grand média issu du peuple : il invite, par l'intermédiaire des médias de masse, les spectateurs à envoyer des faits-divers au Centre Pompidou. Trois semaines durant, le musée reçoit des textes découpés dans la presse, inventés par les participants ou relatant une expérience vécue. Affichés dès réception (par téléphone, courrier, rédaction sur place) sur des cimaises, ils sont ensuite enregistrés sur ordinateur et rendus accessibles au public [222]. Cela donne lieu à l'une des plus importantes œuvres basées sur la communication des participants, dégagés par cette action, pour un temps tout au moins, du joug des médias informatifs. « La relation entre spectateurs devient le cœur du comportement esthétique, recentrant au passage la compréhension de l'œuvre sur le résultat de ce dialogue. [223]» constate Christian Ruby. Il est à noter que Fred Forest témoigne sa sympathie au public, qui en général répond à ses sollicitations [224]. C'est en ce sens que l'*art de l'implication* est opérant, il parvient à relier des individus sans points communs, tout au moins le temps de l'expérience artistique. La dimension sociologique de ce type d'expériences artistiques est claire. Pierre Lévy, docteur en sociologie et en sciences de l'information et de la communication, leur prête même une dimension curative :



27. Franz Erhard Walther, « 1. Werksatz », 1963-1969 : expérimentation par des visiteurs de l'un des 58 objets que l'artiste leur propose de manipuler.

> « l'art de l'implication se veut thérapeutique. Il invite à expérimenter une invention collective du langage qui se connaîtrait comme telle. [...] Sortis du bain de leur vie et de leurs intérêts, loin de leurs zones de compétence, séparés les uns des autres, les individus "n'ont rien à dire".

[221] Le sujet de l'édition 2010 du Printemps de Septembre concernait l'exploitation muséale des vestiges d'expériences artistiques éphémères. Le commissaire d'exposition, Eric Mangion, rassembla pour le festival les traces de performances, les décors, vidéos, photographies, etc.. Il proposa parallèlement un calendrier de happenings auxquels étaient invités les spectateurs, en tant que figurants ou simples regardeurs. Cette édition du festival rencontra une adhésion très limitée, témoignant d'un désintéressement de la part du grand public pour des actions dont ils n'ont pas été témoins. Ces critiques illustrent la méconnaissance de l'histoire de la performance et des actions ponctuelles.

[222] Fred Forest, « La Bourse de l'imaginaire », *in Communication et langages* n.° 55, 1er trimestre 1983, Ed. NecPlus, Paris

[223] Christian Ruby, « Esthétique des interférences », *in EspacesTempsLesCahiers* n°. 78-79, *op. cit.*

[224] Pierre Restany, « De l'art sociologique à l'esthétique de la communication, un humanisme de masse », *in Fred Forest, pionnier expérimentateur. De l'art vidéo ... au net art*, 2004, Paris, Ed. l'Harmattan, p. 57

> Toute la difficulté consiste à les saisir [...] en un groupe, à les engager dans une aventure où ils prendront plaisir à imaginer, à explorer, à construire ensemble des milieux sensibles. [225]»

Plus encore qu'à l'individu, des plasticiens de ce que Pierre Lévy qualifie d'"art de l'implication", s'intéressent à un manque, le manque de relations entre anonymes en dehors de leurs groupes définis (et définissants). L'individualisme, la liberté utopique, la consommation passive d'images et d'informations, celle de produits marchands, la possibilité de connaître pour quelques minutes une célébrité médiatique de peu de valeur, met en place « le règne de "l'Homme infâme", défini par Michel Foucault comme l'individu anonyme et "ordinaire" brusquement placé sous le feu des projecteurs médiatiques. [226]» Nicolas Bourriaud craint que les relations entre humains ne s'organisent à l'avenir que dans les espaces marchands, entraînant la disparition des échanges non-commerciaux [227].

N'est-ce pas pour revaloriser cet individu manipulé de son plein gré, inconscient ou se satisfaisant de sa servitude, que les artistes tentent de ménager une zone de réel intérêt à son encontre, offrant un terrain agréable et divertissant à un échange inhabituel ? Ainsi, des plasticiens s'emparent des médias de communication pour offrir une nouvelle position aux participants, une position dans le monde de l'art contemporain. Braco Dimitrijevic, dans la série « *Casual passer-by* », célèbre le nom et le visage d'un passant anonyme sur une immense affiche publicitaire, ou auprès du buste d'un personnage connu. Si effectivement, l'individu est ici mis en valeur sans qu'un but commercial ne guide le geste de l'artiste, l'on peut se questionner sur la réception de ces images placardées dans l'espace public, empruntant les codes médiatiques. Cette interrogation, déjà soulevée par l'œuvre d'Arnaud Théval, s'appliquera à un certain nombre de créations relationnelles organisées en dehors de l'espace institutionnel.

c1- Les terrains d'action de l'art relationnel

L'implication citée plus haut par Pierre Lévy, si elle concerne les individus, peut tout autant s'appliquer à l'artiste qui s'implique sur un terrain qui n'est traditionnellement pas celui de l'œuvre : au contraire, il prend soin de favoriser la répétition par le public de gestes qui lui sont familiers, quotidiens, comme le fait de manger, danser, discuter, lire, travailler …

Le monde du travail est investi par de nombreux plasticiens, souvent dans le même objectif que Philippe Parreno lorsqu'il invite des volontaires à pratiquer leur hobbies dans une usine, le jour de la Fête du Travail ; en ce sens on peut considérer le travail d'Arnaud Théval comme appartenant à l'esthétique relationnelle, il organise un dialogue avec des travailleurs, des étudiants, et affiche les images qui en résultent dans l'espace public.

C'est également dans l'espace de consommation que d'autres choisissent d'intervenir. Christine Hill endosse le costume de caissière ou d'animatrice, entrant en discussion avec les usagers de ces espaces communs. Fabrice Hybert inverse le processus et déplace le supermarché dans le lieu d'art (1995, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris), invitant les spectateurs-usagers (ou *individus-spectateurs*) à acheter des produits usuels

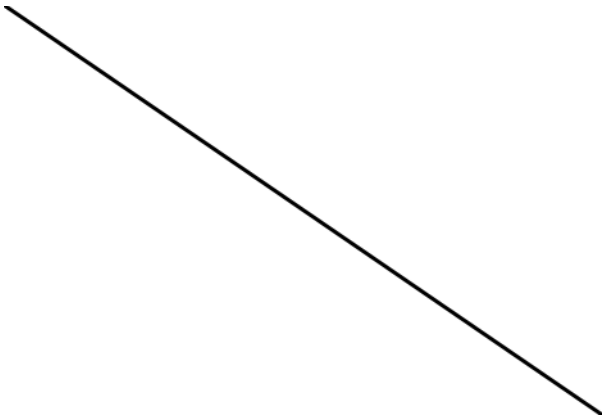
[225] Pierre Lévy, « L'art de l'implication », *in Fred Forest, pionnier expérimentateur. op. cit.*, p.61

[226] Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 117

[227] *Idem*, p. 9

ainsi que des œuvres de l'artiste. Quant à Lincoln Tobien, c'est un média de communication qu'il utilise dans les galeries, proposant aux spectateurs de discuter avec lui tandis que leur échange est diffusé sur les ondes. L'artiste vénézuélien Alexander Gerdel, lui, se fonde sur les disparités socio-économiques de sa ville natale, Caracas ; avec *Workshop* 69, il crée dans le musée un white cube et y expose des appareils électriques usagés lui appartenant ; deux réparateurs professionnels sont invités afin de les réparer, avant que l'artiste ne propose aux visiteurs de faire remettre en état , gratuitement, leurs propres appareils [228]. Son action est clairement sociale, l'art est un moyen de venir en aide aux habitants des quartiers défavorisés.

Ces actions ne sont pas toujours aussi harmonieuses et optimistes, et lorsque Jes Brinch et Henrik Plenge Jacobsen installent sur une place de Copenhague un autobus renversé, ils provoquent, par émulation, une émeute dans la ville : la cohésion s'organise *contre* le geste des artistes, elle devient elle-même une composante de la démarche qui dans une autre situation, aurait peut-être créé un autre type de réaction de groupe.



28. Christine Hill, *Volksboutique Armory Apothecary*, 2009. L'artiste transforme la galerie en pharmacie. Les visiteurs sont invités décrire à l'artiste leurs symptômes, qui propose des remèdes à une variété de maladies contemporaines.

A défaut d'être curatif, le fait de participer activement à l'élaboration d'un projet artistique provoque sans doute, même *a posteriori*, un sentiment de fierté et de satisfaction, notamment lorsqu'il met en relation l'artiste et les visiteurs. En 2001, Jan Kopp distribue des tracts dans les rues de Vienne afin de demander aux passants de rassembler des éléments pour son installation ; le projet s'intitule *Exit*. Sur un modèle similaire, Joël Hubaut, fait la même année appel aux Toulousains afin qu'ils déposent des objets de couleur rose au Musée des Abattoirs. Dans les deux cas, les sollicitations produisent des résultats impressionnants, la récolte se révèle féconde et l'unicité des installations qui en résultent est le fruit de l'investissement même des participants. L'artiste propose une matrice dont l'originalité résidera en l'intervention des participants ; soumis à la bonne volonté du public, lui-même ignore la forme finale qu'adoptera son projet.

En échappant aux murs du musée ou en détournant l'usage de l'institution, les artistes *relationnels* investissent l'espace de l'individu. Les actions proposées sont essentiellement (à quelques exceptions près) agréables et détendues. Le plasticien n'œuvre pas dans son milieu conditionné, il doit donc prioritairement s'adapter à son entourage, et non forcer ce dernier à répondre à ses attentes : en dehors du musée, il parviendra alors sans doute à susciter des échanges plus naturels, spontanés. Nous pouvons cependant douter de la réception unanime de ces gestes en tant qu'œuvres : empruntant les codes de la vie marchande, du quotidien, de l'espace public ou professionnel, les artistes sont peu visibles, perdus dans la masse des médias, des images et des préoccupations externes à l'art.

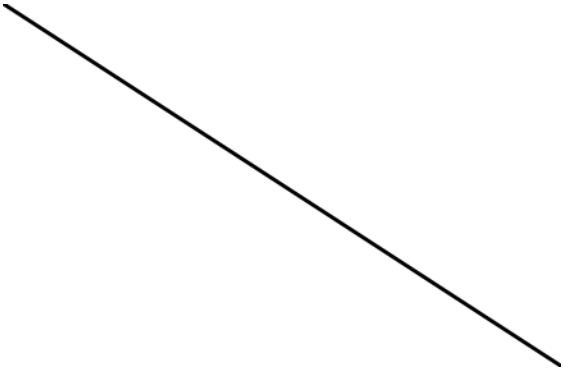
Choisir de travailler dans l'espace public ou non-artistique présente des obstacles non négligeables : l'artiste évolue sans protection, sans validation institutionnelle ; pourtant,

[228] Jens Hoffmann, Joan Jonas, *Action*, 2005, Ed. Thames & Hudson, p. 39

les traces de son œuvre sont destinées à rejoindre les archives du musée, sous forme de photographies, de vidéos, de vestiges (devenant souvent des installations) ou de documents écrits. Les critiques adressées aux actions relationnelles voire plus généralement aux arts participatifs, sont ainsi nombreuses. Concernant la discrétion des actions et la difficulté à les intégrer à l'espace institutionnel lorsqu'elles sont achevées, Stephen Wright cite le cas de l'œuvre *Le musée de la rue*, du Colectivo Cambalache. Ces jeunes artistes colombiens invitent dans la rue les passants à troquer leurs objets contre ceux qui se trouvent sur une table. Un jour, un commissaire propose d'exposer leur action sans cesse changeante et animée au musée : « De manière parfaitement factice, et sous le regard vaguement désapprobateur du gardien, un cartel invite discrètement le visiteur à troquer quelque chose contre un des objets étalés sur une table. [229]» Des photographies rappellent le contexte original de l'action. Le dispositif est un échec.

Bien que conceptuellement riches, Stephen Wright qualifie ces projets de "déceptuels", ils ne trouvent en l'espace d'exposition pas la forme adéquate à leur réception, et ne se rendent intéressants qu'au regard d'une élite informée. C'est également une certaine méfiance que ressent Eric Mangion à leur encontre, hésitant à présenter des œuvres sollicitant une intervention active du visiteur :

> « par expérience, je sais que vouloir créer de l'activité dans une exposition est souvent un leurre, car ni les artistes, ni les opérateurs culturels n'arrivent à assumer réellement la confrontation avec le public sur le long terme. Du coup, on traverse souvent des espaces fantômes qui singent une production sans que celle-ci soit opérante. Cela n'a souvent pas de sens, si ce n'est de montrer des velléités tronquées et des exercices démagogiques. [230]»



29. Colectivo Calambache, *El museo de la calle*, 1998

Des exercices qui risqueraient de résumer les gestes artistiques à des actes de communication, l'œuvre à une «machine à communiquer [231]». Ce à quoi bien sûr, l'art ne peut se limiter.

Les positions traditionnelles de l'artiste qui fait et du regardeur qui regardent persistent également, et des artistes tels que Jeffrew Shaw s'accordent simplement à douter du « désir du spectateur de maîtriser l'image [232]» . Malgré tout, ces critiques sont moins violentes que celles de Paul Ardenne, qui assimile l'artiste relationnel à un prostitué racolant les utilisateurs potentiels, offrant du bien-être sans en tirer de profit financier [233].

Ce bien-être d'ailleurs, est-il durable ? Rien n'est moins sûr. Un artiste de renom, Jochen Gerz, est invité en 2000 par le Fresnoy - Studio National des Arts Contemporains (Tourcoing), à créer une « action de reliance à l'adresse de la population [234]», ainsi que la décrit Tristan Trémeau, critique d'art. Sa proposition est de photographier chaque riverain selon le même cadrage. Suite à l'exposition des portraits au Fresnoy,

---

[229] Stephen Wright, « Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur », *XV Biennale de Paris*, *op. cit.*, p. 20

[230] Eric Mangion, communiqué de presse de l'exposition « Double Bind, arrêtez d'essayer de me comprendre », 2010, Nice, Villa Arson, p.21

[231] Jean-Louis Boissier, *La relation comme forme, l'interactivité en art*, 2008, Dijon, Ed. les Presses du Réel, p. 93

[232] *Idem*, p. 142

[233] Paul Ardenne, *Un art contextuel*, *op. cit.*, p. 205

[234] Tristan Trémeau, « L'art contemporain entre normalisation culturelle et pacification sociale », *in L'art même* n°. 19, 2003, Ministère de la Communauté Française de Belgique, p. 3

chaque modèle se verrait offrir le cliché d'un de ses concitoyens. « L'illusion n'a duré que le temps de l'exposition des photos, qui s'est voulu le tableau d'un rassemblement œcuménique, bienveillant et heureux de la communauté. [235]» Et sans doute nombre d'expériences ont-elles sombré dans un oubli similaire [236].

Nicolas Bourriaud a conscience de ces écueils auxquels peuvent se confronter les œuvres relationnelles ; jusqu'ici ont été essentiellement citées les démarches se déroulant en dehors des lieux dédiés à l'art, mais nombreuses sont pourtant celles se développent dans le musée, la galerie, le centre d'art ; or ceux-ci demeurent les terrains d'action privilégiés des artistes, qui savent y rencontrer des visiteurs prêts à jouer leur jeu ; leurs pratiques peuvent dès lors apparaître comme une « forme édulcorée de critique sociale. [237]» – Ne peut on pas adresser cette remarque à des œuvres telles que le *Hybermarché*, la *Bourse de l'imaginaire* ? – Pourtant ajoute le théoricien, ces expériences n'ont pas pour objectif de créer des réalités utopiques, mais plutôt de fournir des modèles d'action, de vie dans le monde réel.

L'institution s'avère un espace difficile à investir par des artistes désireux de développer les relations entre les individus. La forme de leur action va épouser une forme très différente, selon sa présentation dans un cadre prévu à des fins d'exposition, ou dans l'espace public ou non-muséal. Jacques Rancière considère la volonté des plasticiens de présenter l'intérieur et l'extérieur du lieu d'art, comme équivalents en terme de production de rapports :

> « la dispersion des œuvres de l'art dans la multiplicité des rapports sociaux ne vaut qu'à être vue, soit que l'ordinaire de la relation où il n'y a "rien à voir" soit exemplairement logé dans l'espace normalement destiné à l'exhibition des œuvres ; soit qu'à l'inverse la production de liens sociaux dans l'espace public se soit pourvue d'une forme artistique spectaculaire. [238]»

La manière de présenter l'œuvre varie, mais sans doute de manière moins radicale ; selon les configurations, le banal emprunte les codes du spectacle pour investir le musées (comme dans le cas du *Hybermarché*); ou emprunte des formes artistiques pour se distinguer dans l'espace public ; ou encore il travestit à peine la réalité quotidienne pour s'y fondre ou au contraire, se révéler dans le lieu d'exposition. Jacques Rancière révèle cependant que quel que soit leur terrain d'action, le but ultime des œuvres relationnelles est bien d'apparaître à travers les rapports interhumains qu'elles engendrent.

Ceux qui choisissant d'œuvrer dans le lieu d'art, s'adressent à une facette particulière de l'expérimentateur. Ils ne reprennent pas les codes de sa vie quotidienne mais font plutôt appel à sa singularité, à son individualité. Les œuvres ne sont alors plus nécessairement *relationnelles*, ou bien à un niveau différent de celui décrit par Nicolas Bourriaud.

---

[235] *Ibidem*

[236] Peut-être exception faite de *Salle du monde* qui depuis 1993, rassemble fidèlement chaque année les riverains du Château d'Oiron autour d'un dîner. Chaque pièce du service de table, fut à l'initiative de Raoul Marek illustrée des portrait/empreintes/ initiales des cent-cinquante convives, témoins de la première heure de ce grand projet.

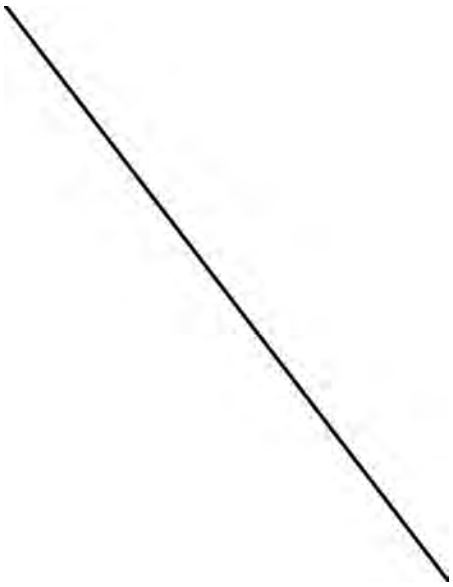
[237] Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.* p. 86

[238] Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 78

c2- L'image de l'individu dans le lieu d'exposition

Les œuvres participatives ne vont pas toujours solliciter l'individu dans son lieu de vie, elles n'attendent pas nécessairement qu'il se comporte en usager ou en travailleur ; la majorité d'entre les artistes œuvre dans l'espace institutionnel, et tente de faire émerger l'individu sous le masque de spectateur. Il ne s'agit alors pas toujours de créer une relation entre visiteurs, davantage de révéler à chacun qu'il est pris en compte par l'artiste à travers l'œuvre, que l'œuvre a besoin de sa présence pour faire sens.

Des dispositifs tels que *Invisibile* de Giovanni Anselmo posent les jalons d'un type de pratique subtil ; en 1971, l'artiste installe un projecteur et une diapositive sur laquelle est inscrit le mot *visibile*, "visible" en italien. Ce dernier n'apparaît que lorsque le spectateur s'inscrit dans le faisceau du projecteur, formant écran de son corps [239]. L'œuvre apparaît grâce à lui, il l'extrait de l'invisible, il est condition de l'œuvre, condition du visible, il est visible. Le mot le définit.



30. Giovanni Anselmo, *Invisibile*, 1971

Gary Hill organise une rencontre plus étrange, plus dérangeante aussi entre le visiteur et *Tall Ships* (1992). Pénétrant un long couloir plongé dans l'ombre, le spectateur est confronté à de grands écrans. Y sont projetées seize images d'individus fantomatiques réagissant à ses déplacements. Quand il fait face à l'une d'entre elles, elle prolonge le tête-à-tête ou choisit de rebrousser chemin et de disparaître [240].

« Si l'on considère que le fond noir des images se fond dans l'espace, que les bords des projections sont donc invisibles, et que les hommes dans l'image semblent être debout sur le même sol que les visiteurs, du fait du positionnement des projections vidéo au ras du sol, alors toutes les conditions sont réunies pour que l'illusion du réel et de présence des images soit maximale. [241]»

observe Paul-Emmanuel Odin ; l'effet qui en résulte est troublant, le spectateur se sent comme en intrusion, étranger. Cela le rapproche du visiteur de *« . »* qui, cette fois confronté à de minuscules personnages, peut se sentir mal à l'aise, dans un univers qui n'a pas été conçu pour ses proportions, pour sa liberté. Mais alors que l'installation met en scène des silhouettes aux traits indiscernables, c'est l'homme, l'individu singulier, non le peuple, qui parcourt les écrans de Gary Hill : on en distingue chaque trait, chaque caractéristique [242]. L'individualité du spectateur est questionnée à travers celle des figurants projetés. L'œuvre de Gary Hill (comme pratiquement toutes celles que les théoriciens suite à Nicolas Bourriaud, qualifient de relationnelles) dépasse la rencontre inter-humaine. *Tall Ships* interroge le regard, la manière de voir l'œuvre en sollicitant le corps, la place de l'individu.

Dan Graham propose également des dispositifs complexes manipulant l'image des spectateurs et/ou des passants, filmés, épiés à travers des miroirs sans tain, etc.. L'artiste développe depuis les années 1960 une

---

[239] Véronique Mauron, *Le signe incarné, ombres et reflets dans l'art contemporain*, 2001, Paris, Ed. Hazan, p. 195

[240] *Idem*, p. 203

[241] Paul-Emmanuel Odin, *L'absence de livre, op. cit.*, p. 42

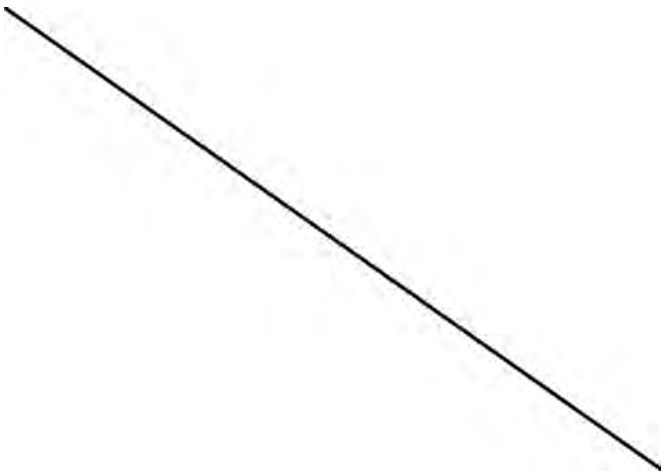
[242] *Idem*, p. 40

pratique protéiforme prenant pour sujet le contexte artistique politique et social de son époque. Les notions d'espaces public et privé l'intéressent notamment ; régulièrement, le spectateur est invité à participer à des actions dans lesquelles il tient le rôle principal. Ses œuvres investissent les musées et galeries : le dispositif minimal qu'elles sollicitent les rend intemporelles, elles poseront sans doute de nouvelles questions aux générations futures qui s'y trouveront confrontées.

Ainsi aujourd'hui, *Cinéma* (1981) consistant en un écran de cinéma et deux murs formant un triangle, posera inévitablement la question du droit à l'image. Les deux murs sont en fait des miroirs sans tain : lorsque l'espace est plongé dans l'obscurité afin que le public puisse visionner le film, les passants, à l'extérieur, voient les images inversées de la projection, mais également les spectateurs installés. Dan Graham s'intéresse ainsi à la notion de voyeurisme, d'intrusion dans une sphère privée.

Present Continuous Past(s), (1974) est une installation dans une salle d'exposition : deux parois de miroirs réfléchissent la scène. Une caméra enregistre les déplacements des visiteurs ainsi que leurs reflets dans le miroir lui faisant face. Huit secondes plus tard, l'enregistrement est diffusé sur un écran. Le visiteur est à la fois regardeur et regardé, les différents temps de sa présence se mêlent. L'artiste l'incite à se questionner sur son statut, sur sa démarche, son rôle. L'une des installations les plus célèbres de Dan Graham date de 1976 : dans *Public Space/Two Audiences*, le spectateur pénètre dans un espace constitué une fois encore d'une paroi de verre sans tain. Ainsi, il peut tout en restant invisible observer les visiteurs situés de l'autre côté de ce mur. Ces observés peuvent eux-mêmes apercevoir leur image dans un miroir, et sur un écran de télévision. Ils sont à la fois interrogés en tant que sujets percevant, qu'individus, que corps agissant. C'est l'action de l'individu, sa perception du temps et de l'espace à travers la prise en compte de son image que Dan Graham trouble dans ce dispositif.

> « Dans *Public space / two audiences*, la cloison en verre est, pour un des deux publics, une fenêtre psychologique qui montre, en l'objectivant, le comportement des autres, de l'autre public (le public second, celui qui est observé devient par analogie un "miroir » » du comportement extérieur du public qui observe) ; simultanément, le miroir placé au fond de l'espace d'exposition permet au public qui regarde de se voir comme un corps unifié (un corps unifié pris dans le processus : celui de regarder l'autre public ou de se regarder lui-même en train de regarder l'autre public). [243]»



31. Dan Graham, *Present, Continuous Past(s)*, 1974

analyse l'artiste. D'ajouter que le spectateur à travers ses œuvres doit à la fois prendre conscience de lui-même, et de sa relation au groupe : « C'est l'inverse de la perte commune du "'moi" qui intervient quand le spectateur regarde une œuvre d'art conventionnelle. [244]» En utilisant l'image de l'individu, il mène celui-ci à considérer ses semblables.

---

[243] Dan Graham, *Ma position, écrits sur mes œuvres*, 1992, Ed. les Presses du Réel, pp. 109-110

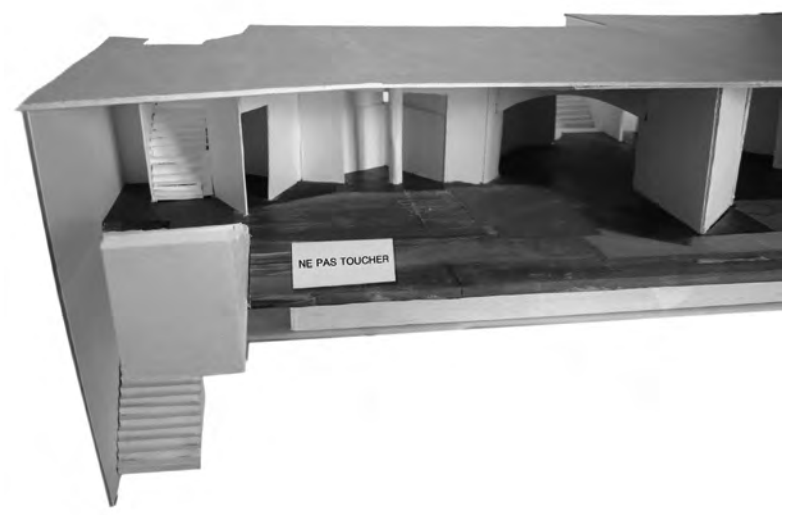
[244] *Idem*, p. 111

Ces exemples ont inspiré maints travaux plus récents, mais ils demeurent exemplaires des recherches artistiques de l'époque contemporaine. Par l'intermédiaire de dispositifs à la fois minimalistes et sophistiqués, les artistes cités interrogent l'individu en interpellant son corps, en enregistrant ses mouvements, sa représentation. Il prend place plus que jamais au centre des préoccupations : car effectivement, l'utilisation de l'image du visiteur est le moyen le plus sûr de soulever en lui des sentiments mêlés et personnels, gêne, fierté, incompréhension, rejet… L'installation technique n'est qu'un moyen de faire émerger le concept de chaque œuvre, et de mettre en valeur le récepteur.
Cependant toutes les œuvres ne choisissent pas d'aborder cette question en affirmant au spectateur son importance. Son intégration à l'œuvre est parfois moins valorisante.

c3- Relation malgré tout

Les œuvres citées jusqu'à présent soulignent à quel point l'individu, notamment depuis les années 1970, intéresse l'artiste plus encore que le spectateur habitué aux lieux d'exposition. Le vaste et hétéroclite courant de l'esthétique relationnelle, les créations participatives, *autristes*, traduisent également la volonté, palpable chez les avant-gardes, de désacraliser l'objet d'art ; mais également peu à peu, d'estomper les frontières qui séparaient jusqu'alors la figure de l'artiste du public.

Pourtant tous les plasticiens ne se satisfont pas de ce compromis. Certains choisissent au contraire de traduire un rejet du spectateur, voire de nier sa présence. Cette attitude n'aurait pas de sens si les œuvres citées auparavant n'avaient ouvert la voie d'un rapprochement physique et conceptuel entre l'art et le public.
Cette posture est manifeste dans *« . »*. Lors de la réflexion qui m'a menée à donner à l'installation la forme qu'elle adopte aujourd'hui, j'ai pris en compte les remarques de certains spectateurs parcourant les lieux d'art : ils notaient ainsi chaque détail peu soigné de l'accrochage, projection mal cadrée sur le mur, installation aux détails négligés, cimaise mal peinte, fils d'appareils grossièrement masqués... Le passage des visiteurs dans le faisceau d'une projection peut perturber la lisibilité du film et déranger le public. C'est en ce sens que j'"utilise" la présence du spectateur dans *« . »*, il est invité à prendre conscience qu'il n'est qu'invité, il n'a sa place dans l'installation que pour quelques instants.



Etiquettes de *« . »* sur la maquette *d'Esquisser #1*, 2011

« . » intègre la participation du visiteur à son déroulement, mais cette participation possède toutes les caractéristiques d'une intrusion. Un refus de l'art relationnel est exprimé, l'installation semble rejeter toute velléité d'échange avec son public.

En 2006, le Frac PACA propose une exposition d'un type bien particulier, « Partenaire Particulier ». Les dispositifs présentés ne s'adressent qu'à un spectateur à la fois, et à défaut de vernissage, des séances de visite privées sont organisées. Dans un contexte d'ouverture de l'art au plus grand nombre, cette initiative éloigne toute notion de consommation et de spectacle, et rappelle que chaque membre du public est un individu, auquel l'œuvre s'adresse en tentant de faire émerger une interprétation qui lui est propre :

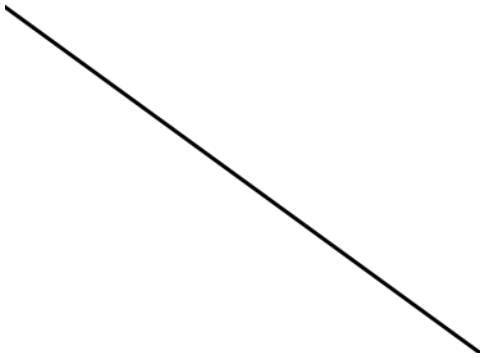
> « Plus question cette fois-ci de rassembler une "communauté" dans le lieu d'exposition ou dans l'œuvre mais bien de forger une "communauté différée", soit un ensemble d'individus dont le point de convergence n'est pas le partage en direct d'une même expérience, mais le partage à posteriori de cette expérience vécue en solitaire [245]»

Les commissaires d'exposition, Claire Moulène & Mathilde Villeneuve, reconsidèrent ici les expériences relationnelles ou participatives, favorisant à l'instar de *« . »* la solitude face aux œuvres. Elles soulignent également la dimension schizophrénique, dérangeante de certaines propositions, pièges se renfermant sur le spectateur : l'exemple le plus concluant en ce sens est sans doute *Œuvres* d'Edouard Levé : la lecture de l'ouvrage éponyme est déléguée à une personne, peut-être une gardienne, ou bien une actrice, qui interpelle le visiteur et lui propose de s'asseoir près d'elle ; puis elle énonce les règles du jeu proposé par l'artiste : le livre comporte cinq cent trente-trois propositions d'œuvres non réalisées. Le participant doit proposer à la lectrice des chiffres correspondant à des paragraphes, qu'elle lui lit. Elle ne cesse que lorsqu'il se lève de son fauteuil. Les attitudes sont laissées au choix du spectateur, partagé entre son pouvoir sur la durée de l'expérience, sa curiosité, la politesse qui peut l'inciter à poursuivre alors qu'il souhaiterait partir. Il est à la fois prisonnier de certaines conventions et en possession des rênes de la lecture.

Marcelline Delbecq installe un sentiment de frustration, en acceptant de ne rendre accessible son livre [246] qu'à celui qui lui fera la meilleure proposition pour entrer en sa possession. Les critères qu'elle retient pour récompenser le plus offrant demeurent secrets, entretenant la déception des perdants.

Le spectateur n'est pas, malgré l'exclusivité de son rapport à l'œuvre, malgré le fait qu'il soit indispensable au déclenchement de son sens, maître du jeu dans l'espace de l'art actuel : son individualité, son individualisme également, sont tantôt flattés, tantôt moqués par les plasticiens. Certains vont jusqu'à le nier ou l'ignorer, exacerbant le sentiment de frustration exprimé dans l'œuvre de Marcelline Delbecq.

Nous retrouvons chez les artistes Fabien Giraud et Raphaël Siboni, qui exposent en 2009 un simulateur de vol généralement utilisé dans les fêtes foraines, la volonté de restituer au visiteur son rôle de regardeur poussée à son paroxysme. Le ready-made, enfermé et protégé par des barrières, fonctionne pourtant, offre le spectacle de ses virages et de ses spasmes à un public sans doute frustré de ne partager l'expérience. Devenu sculpture, il n'est plus destiné qu'à la vue et à l'imagination. D'autres œuvres traduisent leurs doutes ou leur défiance vis à vis de la participation de spectateur ; Loris Gréaud fait cesser la projection d'un film dès l'entrée des spectateurs dans



32. Fabien Giraud et Raphaël Siboni, *Outland*, 2009

[245] Claire Moulène et Mathilde Villeneuve, « Partenaire Particulier », http://www.fondation-entreprise-ricard.com/expositions/past/2006/partenaire_particulier/pres/, 03-2011

[246] Une fois encore : le livre, à vocation privée, s'avère un support idéal pour traduire une communication avec un seul spectateur

la salle, tandis qu'elle reprend dès leur sortie (*Dark Side* 2006) et dans une démarche similaire, Jeppe Hein exclut le spectateur avec *No Presence* (2003), globe formé de néons colorés qui ne s'éclairent que lorsque les regardeurs quittent l'espace d'exposition ; quant à *Cosmos* (2002) de Boris Achour, il prend la forme d'une porte coulissante s'ouvrant ou se fermant sans tenir compte de l'intervention des visiteurs. Ici, l'indifférence prend le pas sur l'exclusion, éloignant les questions de présence du public pourtant centrales dans l'œuvre.

Cependant, malgré leur attitude ironique, distante voire leur rejet du spectateur, ces œuvres créent par défaut une relation entre les regardeurs :

> « quelque chose de l'art arrive néanmoins qui, paradoxalement, se fait remarquer, et nécessairement, mais cette fois par d'autres spectateurs, des spectateurs au second degré, apparemment extérieurs au dispositif. Pourtant, la sortie du dispositif de corrélation, si elle doit avoir lieu, ne prend sens qu'à manifester son exemplarité dans une corrélation avec d'autres spectateurs qui regardent l'ensemble. Si ces derniers ne peuvent éprouver l'œuvre elle-même autrement que conceptuellement, ils sont conduits à s'interroger réciproquement, du moins à se regarder en s'interrogeant, sur ce même dispositif. Partant, il n'est pas inepte d'affirmer que l'œuvre de l'art contemporain nous fait sans aucun doute passer de l'ancienne corrélation œuvre-spectateur à l'interférence entre les spectateurs. [247]»

Cette forme de corrélation décrite par Christian Ruby, qui rapproche les victimes du rejet de l'œuvre, s'apparente à une relation ; et cette relation devient essentielle au dispositif. Car sans rejet, il n'a plus de sens tout comme *« . »* perd tout intérêt si le spectateur n'est pas simultanément introduit entre ses murs, et sitôt traité en intrus, subissant interdictions et inconfort de l'installation.

Le spectateur de l'art contemporain depuis les années 1960 s'est vu attribuer de nouvelles fonctions, des rôles plus actifs. Plusieurs raisons dans l'histoire de l'art peuvent expliquer cette évolution. Je n'esquisserai que celles qui selon moi ont conduit à la réévaluation du statut du visiteur.

Plus que jamais les plasticiens du XX^{ème} siècle développent de nouvelles formes d'art. La réception du public n'en est rendue que plus difficile. Lorsque Marcel Duchamp expose des ready-made, ou quand DaDa s'essaie à la performance, la réaction du regardeur devient essentielle ; l'artiste la prendra progressivement en compte dans sa démarche. Avec l'art contemporain, le public doit s'adapter au rythme effréné des mouvements qui tantôt l'intègrent dans l'œuvre, lui réservant une place agréable dans des dispositifs ludiques, tantôt le rejètent, l'insultent ou l'ignorent, puis de nouveau l'invitant à participer et à agir dans des projets qu'il ne comprend pas toujours …

Le XX^{ème} siècle est sans conteste l'ère du spectateur. Mais si sa présence est essentielle, c'est progressivement son absence qui se fera ressentir. Les années 1990 sont confrontées à la désertion des lieux d'exposition. Chaque nouvelle expérience relationnelle s'apparente désormais à un pas accompli en direction des visiteurs mais par dessus tout vers les individus, les aidant à se réapproprier un art dont ils se sentent depuis longtemps écartés. Une manière, peut-être, de rendre par tous les moyens l'œuvre aux regards : n'est-ce pas surtout dans ce lien entre art et spectateur que réside tout l'intérêt de la

[247] Christian Ruby, colloque « *Avec le temps, médiation culturelle et art contemporain* », 19 octobre 2009, Lyon, p. 1

relation ? Cela explique en partie le développement des œuvres du Net Art, qui tentent d'atteindre le non-spectateur de l'art en venant à lui. « Ces œuvres d'art Internet sont consultables à tout moment par tout ordinateur connecté au réseau, il suffit de connaître l'adresse de leur serveur. [248]» constate Anne Laforet. Mais comment connaître ces adresses, sinon en s'intéressant à l'art ?

Car quelle que soit la volonté des artistes, les spectateurs sont avant tout des individus qui s'ils ont décidé de ne pas s'intéresser à l'art contemporain, resteront chez eux et ne s'intéresseront qu'aux sites Internet familiers. Cette donnée est essentielle, car elle explique tout autant l'émergence de courants tels que l'esthétique relationnelle, que selon moi, l'apparition d'une certaine figure du spectateur contemporain tel que l'on peut réellement le rencontrer aujourd'hui.
Les effets de l'intégration du spectateur au processus de création ne sont pas tous positifs ; nous allons désormais nous intéresser aux conséquences inattendues et aux échecs d'un art contemporain exclusivement tourné vers le public.

[248] Anne Laforet, « Conservation du Net Art », Actes de l'intervention au colloque « *Les institutions culturelles et le numérique* », 8-12 septembre 2003, Paris, Ecole du Louvre, p.3

3 - Mise en scène et direction du spectateur : une participation compliquée, des objectifs flous

La question de la participation du public, qu'il soit seul derrière un écran, que son rôle se résume à celui d'un outil déclencheur de l'œuvre ou qu'il participe à une action commune, rend manifeste la volonté des artistes de l'inclure dans le processus de création ou dans l'évolution de l'œuvre. Mais *« . »* n'est pas à l'image de ces dispositifs dont un des *rôles* revendiqués est celui de générateur de lien social. Ce n'est pas, mais alors, vraiment pas, dans les ambitions de *« . »*.

Nous l'avons constaté en abordant l'exemple de *Sowana*, *« . »* n'est ni vraiment ouvert, ni vraiment accueillant. Il n'apporte aucune réponse, tout au moins s'en défend. Et malgré tout sa préoccupation essentielle est le public. *« . »* m'apparaît vain dans son fonctionnement en boucle, manipulant indéfiniment les mêmes données sans jamais chercher à évoluer. C'est parce qu'il tourne en rond que je cherche à m'extirper de son auto-satisfaction. Il a donné lieu à bien des questions que je ne pensais approfondir, sans toutefois une seule seconde changer d'aspect.
Et malgré tout, alors que l'image se dessine peu à peu d'un spectateur plus autonome, moins soumis à l'institution et plus créatif, ma volonté est d'aborder la face moins idyllique de cette figure espérée. Car il ne s'agit que d'une figure, celle que modélisent des artistes désireux de solliciter l'intérêt de spectateurs déçus par l'art contemporain, sans toutefois parvenir à leur accorder une place déterminante dans l'évolution de la création.

Le spectateur est bien souvent, aujourd'hui encore, considéré comme une partie de l'œuvre aussi importante que l'outil, la gomme, le marteau, le pinceau. Son départ est rapidement comblé par l'arrivée d'un autre visiteur, aussi simplement et indifféremment que s'acquièrent une gomme immaculée, un nouveau marteau ou un pinceau plus souple.
Nous allons nous questionner sur la place qu'occupe l'individu dans les œuvres relationnelles supposées se construire sur la personnalité de chaque participant. Dans quelle mesure parviennent-elles réellement à exprimer à l'expérimentateur, l'importance de son individualité dans le processus de création ?
Et pourquoi n'y parviennent-elles apparemment pas ? Quels éléments contextuels peuvent mettre à mal cette quête ?

A- Les démarches Minimums : rythmes et contre-rythmes de la visite

Des corps dans la danse.
Le corps du spectateur a le premier été sollicité lorsque les artistes décidèrent de lui attribuer un nouveau statut. L'ère de la contemplation ayant assez duré, l'action se ménageait désormais une place dans l'art.
Avant qu'il ne soit directement sollicité par l'œuvre le corps jouait déjà un rôle, certes fonctionnel, réduit à l'état de véhicule ; il était silencieux, discret et effacé, portait le regard du contemplateur. L'uniformité des comportements rendait manifeste la soumission du public à des règles muséales, désireuses d'effacer toute manifestation prosaïque dans le domaine éthéré de l'art.

Si le regard des artistes sur les publics a changé, les lieux d'art et les concepteurs d'exposition ont également reconsidéré leur positionnement initial. Incités à solliciter des spectateurs diversifiés, ils ont conçu des dispositifs qui tantôt parviennent à interpeller l'individualité de chacun, tantôt confinent le corps du visiteur à des actions préconçues. Le symptôme le plus évident de cette préoccupation est peut-être l'intérêt nouveau accordé à la mise en place des parcours d'expositions.

a- L'exposition mène la danse

> « *une exposition (…) est une installation en un même lieu de choses et d'un public* [249]» Jean Davallon

Les visiteurs des temples classiques furent longtemps confrontés à des œuvres installées en fonction de leur taille, dans des espaces saturés de toiles et de statues. La déambulation était assez inconfortable, obligeant le regardeur à lever la tête vers des toiles positionnées exagérément en hauteur et dont les reflets de l'éclairage sur les vernis entravaient la lecture. Ces désagréments étaient régulièrement moqués par la presse de l'époque.
Au cours du XX[ème] siècle, les institutions ont remis en question cette organisation de l'espace d'exposition s'apparentant davantage à un remplissage qu'à une mise en valeur des pièces. Des études prennent pour sujet, à partir des années 1920, les récurrences dans les parcours des spectateurs, dont on juge le comportement "relativement prévisible" [250], et respectueux des règles.

Ces recherches ont incité les concepteurs d'expositions à réfléchir à la manière d'élaborer et d'enrichir le parcours parmi les œuvres ; on ne peut aujourd'hui aborder le sujet du déplacement sans faire allusion à la réflexion sur la scénographie d'exposition. « Gérer la circulation », note le commissaire et critique d'art

---

[249] Jean Davallon, *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers*, *op. cit.*, p. 205

[250] Jérôme Glicenstein, « La mise en scène des œuvres d'art. Remarques à propos de la scénographie d'exposition », 2006, http://pourinfos.org/cat-apostilles-tit-apostilles, 10-2010

Pierre Leguillon, « canaliser les corps (et les esprits) font partie des premiers impératifs du concepteur d'exposition. [251]» Le cheminement du corps doit accompagner celui de l'esprit, retracer l'organisation des idées du commissaire, créer une lecture dans l'espace plus immédiate que celle de l'écrit, plus intense et ressentie.

En 1983, Eliséo Véron et Martine Levasseur [252] distinguent, en fonction de leurs déplacements dans les expositions, quatre types de visiteurs : les "fourmis" (trajets courts, ordre précis d'observation des œuvres), les "papillons" ("butinent" dans un ordre aléatoire), les "poissons" (traversent la salle sans s'arrêter face aux œuvres), les "sauterelles" (choisissent les œuvres qui leur plaisent, observent à peine les autres). Ils opèrent pour ce faire à l'aide d'enregistrements vidéo des visiteurs du Centre Pompidou, à partir desquels ils exécutent des tracés. « Aucune stratégie ne correspond au "bon corps visiteur", celui imaginé par les concepteurs [253]» observe Sophie Mariani-Rousset, Maître de conférences en psychologie, mais les spectateurs s'approprient l'espace et les pièces exposées. L'étude prouve à quel point le présupposé du comportement muséal est nuancé, et dépend en partie de l'individualité de chacun.

Au-delà du musée, le lieu d'art en général se fait un devoir de réfléchir à la mise en situation des œuvres dans l'espace. Et l'on note que leur lisibilité et leur organisation sont prioritairement développées à destination du visiteur ; tout doit concourir à augmenter la disponibilité de son esprit, par l'intermédiaire de la prise en charge de son corps. Olivier Lugon abonde en ce sens en précisant que quelles que soient leurs fins, « artistiques, commerciales ou didactiques, et quelle que soit la diversité de leurs dispositifs, toutes les expositions se rejoignent sur au moins un point : l'exigence d'une déambulation. [254]»

La déambulation induit l'idée de promenade (le terme est issu du *deambulare* latin, se promener) mais également une dimension d'errance. « L'un des principaux plaisirs des musées était de croire errer, de croire se perdre, de croire découvrir – de se croire libre. Désormais, dans les expositions les plus fréquentées, il est interdit d'aller à rebours du courant [255]» Philippe Dagen fait ici référence aux exigences de rentabilité de certaines grandes expositions extrêmement attendues, des événements tels que « Turner et ses peintres » au Grand Palais, au début de l'année 2010, aux interminables files d'attentes. Certains lieux connaissent le même engouement aux périodes dites touristiques. Il est évident que la visite des vieux muséums d'histoires naturels – tels qu'ils n'existent pratiquement plus – et autres temples classiques de l'art, s'apparentait davantage à cette déambulation au

Extrait d'une vidéo personnelle, 2010

[251] Pierre Leguillon, « Oublier l'exposition », *Art Presse* n°. 21, *op. cit.*, p. 13

[252] Eliséo Véron et Martine Levasseur, *Ethnographie de l'exposition : L'espace, le corps, le sens*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 63-66.

[253] Sophie Mariani-Rousset, « La méthode des parcours dans les lieux d'exposition », *in L'espace urbain en méthodes*, 2001, Marseille, Ed. Parenthèses, p. 33

[254] Olivier Lugon, « Oublier l'exposition », *op. cit.*, p. 17

[255] Philippe Dagen, *L'art impossible. De l'inutilité de la création dans le monde contemporain*, 2002, Paris, Ed. Grasset, p.107

fil de longs couloirs et de hautes salles, sombres, dont chaque grincement de l'antique parquet produisait un écho sur les murs poussiéreux ; combien se sont alors perdus dans leur dédale ?
Clairement, le lieu d'art contemporain n'a en aucun cas cherché à reproduire cette grandiloquence du bâtiment, tout au moins pas du point de vue de la disposition intérieure. Si les salles, même vertigineusement hautes, se ressemblent et pourraient égarer le visiteur, la lumière le guide vers la sortie. Le silence ne l'effraie plus, pas plus que les recoins et interstices quasiment inexistants. Quelle que soit son apparence, et malgré la réhabilitation de bâtisses initialement destinées à un tout autre usage, une certaine sobriété demeure malgré tout de mise dans les espaces d'exposition actuels. Les *Minimums*, ces documents en vitrine retraçant fragmentairement l'élaboration des maquettes, contiennent des photographies de centres d'art prises lors des voyages d'étude. On observe la récurrence des salles blanches ; pourtant les plafonds, les escaliers ou les murs partiellement doublés de cimaises, conservent les caractéristiques de la vie passée de lieux aujourd'hui généralement conviviaux et lumineux.
Ce fut en conséquence une surprise lorsqu'au cours de la visite du Domaine Départemental de Chamarande, dont le centre d'art occupe une aile d'un château maintes fois remanié, la médiatrice me permit d'explorer du regard les étages, en ruine et dans l'attente d'être restaurés… D'autres visiteurs échappaient sans doute souvent à son attention afin de quêter cette inconnue, mélancoliques et mystérieux vestiges en attente des subventions de l'état [256]. En soi le domaine de Chamarande est un cas assez particulier, nécessitant des artistes programmés qu'ils réfléchissent l'œuvre en fonction du lieu. Les traces de l'histoire y sont bien présentes, murs en stuc, boiseries sombres, lourdes portes, mobilier et plafonds décorés. Un tel dialogue avec le patrimoine est rarement aussi évident, hormis lorsque la mission du lieu consiste en ce dialogue ainsi par exemple qu'au château d'Oiron [257].

Cette anecdote à propos du Domaine de Chamarande permet de mettre l'accent sur une nouvelle manière de considérer le lieu d'exposition. Il ne s'agit pas de livrer le spectateur aux mains d'un espace inconnu et imposant. Il est guidé ; à Chamarande comme en divers autres centres d'art, on lui fournit d'ailleurs un plan des salles dès son entrée, l'errance même n'est jamais vraiment hasardeuse.
Dès la fin des années 1920, des artistes tels que El Lissitzky, Bayer, ou encore Moholy-Nagy souhaitent le visiteur mobile, engagé dans l'œuvre et l'espace. Se dessine clairement la fin de l'ère de la contemplation passive ; le regardeur devra s'investir et participer à la visite en retraçant les liens créés entre les œuvres par les concepteurs de l'exposition. Jusqu'alors en effet, les pièces étaient davantage placées à l'instar de marchandises disposées sur les rayonnages d'un magasin. Désormais, il faudra, constate Olivier Lugon

> « créer de toutes pièces la matière et l'argumentation proposées, élaborer un jeu d'éléments graphiques, textuels, photographiques ou mécaniques fabriqués expressément pour la démonstration , sans pertinence en dehors d'elle et le plus souvent détruits après elle. [258]»

Les missions du curateur et les caractéristiques essentielles des expositions temporaires se dessinent peu

[256] Je n'ai ressenti cette curiosité, cette étrangeté que récemment, en parcourant les couloirs de l'Hôpital de La Grave à Toulouse, alors qu'il ouvrait ses portes jusqu'à la nuit. Accueillant en des salles marquées par la fonction du lieu et le passage du temps de jeunes plasticiens, il autorisait également à jeter un œil, dans l'obscurité, sur le labyrinthe de ses services désertés, espérant patiemment leur réhabilitation.

[257] Mon lieu de travail (la Fondation Espace Ecureuil) propose de poursuivre la visite dans quatre caves voûtées aux murs de briques, nécessitant un choix soigneux des œuvres à présenter. Malgré les *white cubes* aménagés lors des réhabilitations, la majorité des centres d'art nécessite *a minima* une prise en compte de l'identité du lieu dans l'exposition de l'œuvre.

[258] Olivier Lugon, « Oublier l'exposition », *Art Presse* n°. 21, *op. cit.*, p. 17

à peu. Au même moment apparaîtront également les premières créations d'un design spécifique au lieu d'art. Ici également, les photographies des *Minimums*, dont les maquettes reprennent des détails, soulignent l'intérêt que des centres d'art portent au mobilier : l'exemple le plus étonnant, visible dans un des espaces de *d'Esquisser*, présente une salle de projection aux fauteuils émergeant, telle une étrange végétation, de la moquette. La même maquette reprend un mur d'étagères du Centre d'Art Contemporain de Brétigny (CAC Brétigny) destiné aux tracts, réalisé par le designer Mathieu Lehanneur. Intitulée *Les moulures utiles*, cette installation est l'exception à la règle fondamentale des maquettes d'effacer toute trace des œuvres. Il s'agit cependant d'une méprise ; au cours de ma visite, je n'avais pas reconnu en ce mur pourtant original la création d'un plasticien. *Les moulures utiles* ont été installées lors de « Phalanstère », première exposition du CAC en 2004 ; le projet est ainsi présenté :

« Phalanstère nous renseigne sur la localisation des œuvres dans un espace d'information, de circulation, de restauration et de repos. Il exprime aussi le rapport particulier à l'œuvre que le centre d'art en collaboration avec le théâtre et la médiathèque souhaite proposer aux publics. C'est une approche du travail des artistes déterminée par le fonctionnement d'un lieu et par sa circulation. Phalanstère est une exposition qui propose l'aménagement d'un lieu de vie et de travail avec des œuvres. C'est aussi un nouveau moyen d'information sur les artistes qui est offert aux publics. [259]»

Extrait du photomontage donnant lieu à la maquette la Possibilité. Au centre, Mathieu Lehanneur, *Les moulures utiles*, 2004

En résultent des œuvres paradoxales car *utiles*, se situant à la frontière entre art et design que les artistes n'ont plus peur de traverser. Teresa Margolles crée ainsi en 2005 des éléments de mobilier extérieur et le sol de l'espace d'art, tandis que d'autres plasticiens tels l'Atelier Van Lieshout, Xavier Veilhan ou Roman Ondak dévoilent de nouvelles propositions d'aménagement au fil de ce projet *in progress*. A leur manière, les artistes et le commissaire s'entendent donc pour faire évoluer le lieu, le parcours des visiteurs et leur accueil dans l'espace.

La multiplication des expositions temporaires a rendu indispensable la réflexion sur le parcours des visiteurs. Sans cesse renouvelées, les combinaisons entre les œuvres sont soigneusement pensées par le commissaire afin que le visiteur ne se sente pas livré au hasard.

Mais il est évident qu'en suivant un parcours ne trouvant sa cohérence que dans l'explication de son concepteur, le visiteur demeure entravé, marche sur des pas déjà tracés. Certes il se déplace ; la mise en scène est élaborée afin qu'il ait conscience de sa mobilité. Pourtant, « Loin d'être l'instrument de sa libération, c'est dans sa mobilité même que refluent dorénavant l'emprise de la propagande et le maniement de sa psychologie. [260]» Et Olivier Lugon de poser une question commune à la réflexion sur l'art interactif : « à quoi me sert-il de pouvoir me mouvoir à ma guise à l'intérieur d'un système qui reste malgré tout codifié et

[259] http://www.cacbretigny.com/inhalt/phalanstere.html, 09-2010

[260] Olivier Lugon, « Oublier l'exposition », *op. cit.*, p. 20

circonscrit par d'autres ? [261] » Nous avons suggéré que le visiteur des *Démarches* semblait obéir à quelques ordres primaires de déplacement ; les projections témoignent dans une certaine mesure du mimétisme des comportements, notamment lors des arrêts devant les cartels ou des passages entre les salles d'exposition. Le résultat des détourages évoque, à quelques exceptions près, un public dépassionné et machinal. C'est en tous les cas l'impression que procure l'observation de ces petites silhouettes sans visages.
Pourtant la prise en compte des parcours a évolué depuis les premières expositions temporaires. Le public a retrouvé un semblant d'autonomie ; il peut créer son trajet. S'il demeure dirigé, les signes en sont moins évidents. On peut donc penser que l'effet de masse manifeste sur *Les Démarches et Le Public*, influe sur la manière dont chacun se déplace dans l'espace et uniformise les attitudes.

Si *les Démarches* laissent à penser que le lieu d'exposition demeure la cause d'un comportement mimétique, il faut cependant souligner des détails venant nuancer ce propos. Dans la volonté de faire apparaître les spectateurs comme une foule sans identité, les silhouettes ont été réduites à une taille dérisoire. En conséquence, si l'on possède une vue – partiale – de leurs déplacements – choisis –, on ne peut juger ni de leur expression, ni de leurs réactions dans d'autres salles, devant d'autres œuvres. La seconde donnée importante visant à dépersonnaliser les visiteurs est l'absence de son. Celui-ci est pourtant étonnamment présent sur les documents originaux, notamment quand les films ont été tournés lors de festivals. Cris d'enfants, discussions, commentaires de toutes sortes insufflent une vie à cette foule désormais muette, dont l'écho même des pas disparaît. Supprimer les voix, les cris, les bruits des déplacements ou des œuvres éloigne le public détouré de son comportement initial, mais permet également de concentrer l'attention sur la position du corps dans l'espace, sur la récurrence des comportements isolés de l'ambiance sonore.

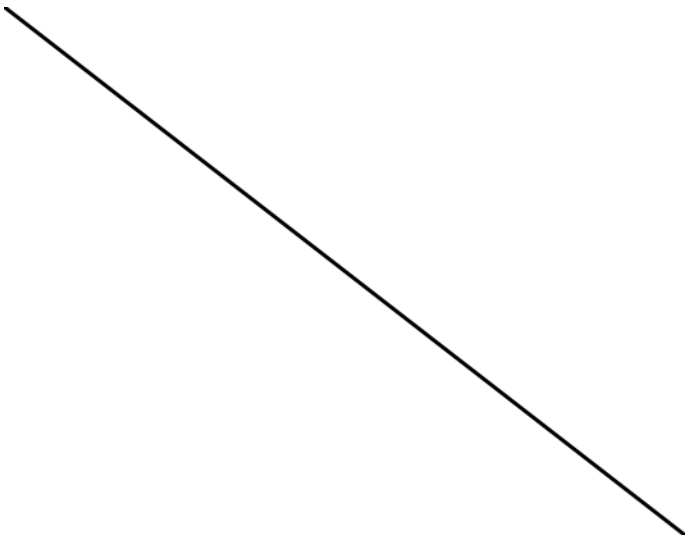
Pour réaliser les détourages, les prises de vue ont été multipliées dans les expositions ; celles dont résultent *les Démarches* ont été sélectionnées selon certains critères. Cependant le rythme global des déplacements dans le lieu se révèle assez uniforme, généralement plutôt lent et interrompu par la station prolongée devant les cartels. Ce fait est important car il révèle que malgré les multiples tentatives des artistes et des concepteurs d'exposition pour libérer le public d'une attitude passive, il n'est pas aisé d'échapper à certaines règles séculaires instaurant tacitement le musée temple de l'art. Conscients de leur persistance, certains artistes les mettront à mal, surprenant le visiteur dans ses habitudes appliquées.

[261] *Idem*, p. 24

b- Un grain de sel dans la chorégraphie

« *En règle générale, l'entrée dans un musée ou une galerie marque de façon claire le début de la séquence d'activité et le comportement correspondant. […] en première approximation on peut déjà dire que se comporter comme il convient dans ces lieux d'exposition consiste généralement à parcourir l'exposition à un rythme qui permet de voir les œuvres, ou tout au moins de leur accorder une attention minimum. En sens inverse, le visiteur n'est pas sensé courir, crier, manger et toucher les œuvres.* [262]»
Martine Azam, maître de conférence en sociologie.

Lorsqu'il pénètre le lieu d'art, l'individu devient visiteur, il est associé au groupe du *public*. Le comportement caractéristique qu'il adopte dans l'espace public se double ou laisse place à un comportement que l'on pourrait qualifier de "comportement muséal". L'expression est occasionnellement sollicitée pour désigner l'attitude des spectateurs dans les lieux d'exposition. Ce comportement hérite des règles plus ou moins tacites instaurées dans les musées classiques. Aujourd'hui les musées ne sont pas seuls à exposer l'art. Les centres d'art notamment ont ouvert leurs portes à un public moins averti. Pourtant, et ici se situe mon propos, bien qu'il ait sans doute connu des évolutions avec la création contemporaine, le comportement muséal demeure le modèle – vague et souvent inadapté – de nombreux visiteurs.
Le spectateur curieux peut aisément observer une facette de ce manège sous sa forme la plus exacerbée, lors des vernissages. Quelques heures au cours desquelles chacun se montre, règle son timbre de voix, dessine sa gestuelle afin d'entrer en communication avec ses semblables. Adel et Eva, «The Hermaphrodit Twins in Art », choisissent ce moment privilégié pour mettre en scène leur accoutrement sophistiqué et leur maquillage outrageusement appuyé, œuvres mouvantes, créatures en présentation dans l'écrin du lieu d'art, des bulles de champagne et des petits fours.
Et pourtant, ce n'est pas le spectacle trop huilé du vernissage qui donne lieu aux chorégraphies des *Démarches*. Il s'agit de périodes plus neutres et plus fréquentes, lorsque l'exposition ouvre réellement ses portes : la visite des anonymes.



33. Thomas Struth, *Museo del Prado 8-3, Madrid*, 2005

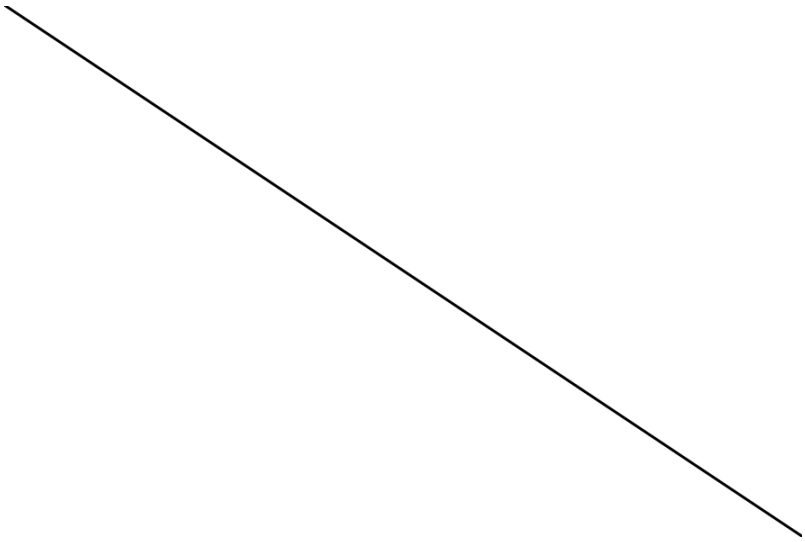
Thomas Struth, entame en 1989 la série « Audience » ; les spectateurs sont alors photographiés dans des musées d'art classique, ils observent des tableaux célèbres tels que *Le radeau de la Méduse* de Géricault sans réaliser qu'un appareil photo les épie [263], note Michael Fried. En 2004, l'artiste installe son appareil sur le socle du monumental *David* de Michel-Ange, à Florence. Des touristes très différents, de tous âges, de toutes classes sociales, nous apparaissent les yeux levés dans une même direction, celle de la statue hors-champ. Les

[262] Martine Azam, *Les non-publics : les arts en réceptions*, Volume II, *op. cit.*, p. 80

[263] Michael Fried, *Contre la théâtralité , du Minimalisme à la photographie contemporaine*, 2007, Paris, Ed. Gallimard, p.195

projections de détourés présentent de nombreux points communs avec ces clichés, bien que Thomas Struth ne se penche pas spécifiquement sur le cas de l'art contemporain. Une forme de mimétisme dans le comportement des visiteurs apparaît, s'organise à leur insu. Le fait est d'autant plus flagrant si l'on considère des œuvres démesurées telles que le *David*. Il faudrait observer la position des regardeurs s'attardant devant – ou sous – les araignées géantes de Louise Bourgeois ou toute autre œuvre monumentale ; sans doute ne serions-nous pas surpris de découvrir des similitudes dans leur attitude face à des pièces si différentes, si éloignées d'un point de vue plastique, conceptuel et historique. Thomas Struth « s'approprie les visiteurs du musée qui contemplent un tableau et les utilise comme autant d'éléments dans de grandes compositions photographiques qui évoquent l'atmosphère paisible et sereine des espaces d'exposition. [264]» James Putnam souligne l'influence de l'espace d'exposition sur la manière de regarder les œuvres, qui ne rencontrent pas les mêmes réactions en d'autres lieux et notamment dans l'espace public. Dans les musées, ainsi que mettent en scène les œuvres de Thomas Struth, les visiteurs se résument presque à des motifs orientés dans la même direction ; *les Démarches* sont également un ensemble de motifs-silhouettes, mais leur particularité réside dans le flux continu de la projection. La contemplation est mise à mal par le mouvement permanent, le fourmillement des spectateurs passant d'une salle à l'autre sans marquer de pause, hormis devant les cartels et, en de rares occasions, sur les bancs du lieu d'art.

La *démarche* est dérivée du verbe marcher et désigne en premier lieu la manière de marcher ; elle peut être mal assurée, déterminée. Désigner par cette appellation les visiteurs, dont la taille réduite résume l'intérêt à l'observation des déplacements, laisse à penser que ces derniers vont être variés. Or ce n'est le cas que dans une certaine mesure.



34. Les Frères Chapuisat, *Métamorphose d'impact*, 2007

Les artistes contemporains ont multiplié les efforts pour que l'œuvre ne dépende plus d'une institution ; ils ont naturellement cherché à détourner ses codes, en proposant de nouvelles formes nécessitant une approche inhabituelle de la création. L'œuvre peut ainsi agir sur l'action du spectateur : des sculptures-environnements telles que celles des frères Chapuisat, structures en bois sous forme de tunnels, de labyrinthes, cabanes rêvées par les enfants et mise en forme par et pour les adultes, peuvent laisser perplexes quant au point de vue à adopter pour leur observation. Lors du Printemps de Septembre 2007, l'une de ces compositions envahissait une salle des Abattoirs. En l'absence d'un médiateur les incitant à entrer, ou d'un gardien muni des consignes contraires, les spectateurs hésitaient à jeter un œil, s'avançaient timidement, entraient sans retenue… Ainsi les possibilités ouvertes par l'art contemporain ne sont pas encore familières au grand public, pas plus d'ailleurs qu'aux institutions. Cependant il est clair avec les *Démarches* que plusieurs œuvres

[264] James Putnam, *Le musée à l'œuvre, Le musée comme médium dans l'art contemporain*, 2001, Londres, Ed. Thames & Hudson, p.117

influent sur le parcours du spectateur sans que celui-ci ne se pose de questions : il chevauche des structures, se penche vers des hauts-parleurs, s'assoit pour profiter d'une pièce sonore.
Pourtant, malgré ces légères variations, l'impression générale résultant selon moi des *Démarches* est celle d'un comportement lissé, uniforme, rythmé. Ce mouvement lent et régulier m'incite à les comparer à une chorégraphie, orchestrée, programmée par le lieu. Le silence des projections accentue l'effet de glissement des silhouettes.
Certains détourages sont extraits d'une scène de happening. Lors d'un voyage d'étude j'ai été confrontée à des danseurs, qui suivant les consignes écrites de chorégraphes et plasticiens suivaient du doigt l'architecture du centre d'art – à cette occasion dénué d'œuvres matérielles –, se déplaçaient en chantonnant, mimaient des situations. Ce projet de Mathieu Copeland, s'intitulait « Une exposition chorégraphiée ». Les réactions des spectateurs étaient variées : tantôt une gêne évidente, tantôt un intérêt poli, ou passionné. Selon la médiatrice présente sur le lieu, certains (notamment les "publics obligés" tels que les élèves de visites scolaires) avaient en vain tenté d'entrer en interaction avec les performeurs, les imitant, les interpellant. Mais les visiteurs demeuraient le plus souvent en retrait, se gardant d'intervenir dans l'évolution des danseurs. Etonnamment face à ce spectacle vivant, les démarches s'avéraient essentiellement contemplatives.

De telles performances prennent en compte les potentielles réactions des visiteurs. Ici les danseurs avaient pour consigne de ne pas communiquer avec le public, même si celui-ci cherchait à accompagner leurs mouvements. Lorsqu'il s'en rendait compte, le regardeur se retranchait dans l'attitude conventionnelle de contemplation.
Sans pour autant se revendiquer du courant de l'Esthétique Relationnelle, voire en reniant telle parenté, certains plasticiens ont ainsi investi l'espace d'exposition en manipulant les codes du comportement muséal. Ce fut souvent de façon ironique.
Les cartels informatifs exercent une certaine attirance sur le public. Ils opèrent un attroupement parfois spectaculaire, notamment lors des grandes manifestations d'art contemporain. Cela se vérifie à travers les regroupements visibles sur *les Démarches*. Lorsque la fiche de salle ou le médiateur sont absente, le cartel demeure l'unique intermédiaire susceptible d'apporter des pistes sur des œuvres complexes. Ainsi certains artistes piègent-ils le spectateur en modifiant son contenu. Marcel Broodthaers, rendant hommage à René Magritte, y inscrit "Ceci n'est pas une œuvre d'art !" : « Le cartel qui indique "Ceci n'est pas une œuvre d'art !" », observe James Putnam, « se réfère à la fois à l'objet, à l'ensemble que constituent l'étiquette et l'objet, à l'exposition et, à la manière d'une plaisanterie enfantine, à l'étiquette même. [265]» Face à cette information, nous pouvons imaginer les réactions de perplexité, d'amusement, d'agacement du public. Dove Bradshaw se contente d'un « Do not touch » au Musée d'Art Moderne de New York en 1979 : « Dove Bradshaw reproduisit un panneau officiel du MoMA sur lequel était écrit "Do not touch" et rédigea un cartel le décrivant, puis elle le fixa au mur de l'une des salles du musée ; le cartel fut par la suite retiré par les agents de sécurité. [266]» Une fois de plus, le comportement souvent inapproprié des gardiens face aux œuvres contemporaines souligne la méconnaissance en matière d'art du personnel des institutions ; or, on peut associer cette réalité à la remarque concernant le fonctionnement des œuvres interactives, bien souvent hors d'usage après le vernissage. Les conditions de monstration, si elles ne sont pas optimales, peuvent rapidement dénaturer le sens de l'œuvre et la réduire à un simple objet décoratif en exposition.

[265] *Idem*, p.22
[266] *Idem*, p.172

J'avais, parmi de nombreux projets, envisagé dans un premier temps d'accompagner les maquettes d'un grand cartel "Ne pas toucher", avant d'y préférer l'idée – elle aussi avortée – de projeter le *Manifeste* sur un rectangle de carton. Le texte se serait alors déroulé non sur les murs de l'installation, mais dans ce cadre ridiculement petit. Le spectateur aurait eu l'obligation de se concentrer afin d'en saisir le sens, figurant l'archétype du public plus intéressé par l'explication que par l'œuvre. Finalement, mon choix se porta sur plusieurs indications «ne pas toucher», venant renforcer la dimension restrictive de l'installation.
Cependant c'est, plus que le cartel, la fiche de salle qui manifeste dans *« . »* l'avilissement du spectateur à un texte conventionnel. Composé de bribes de documents de médiation écrite, il forme un texte formellement cohérent et pourtant absurde, reprenant des formules récurrentes de l'art contemporain et envahissant l'installation. Certains plasticiens s'emploient très tôt à manipuler les textes informatifs dont la présence repérable par les visiteurs permet, à tort ou à raison, de créer des pistes d'interprétation :

> « des œuvres comme celles de Kosuth, de Lawrence Weiner, Dan Graham, Opalka, On Kawara, Bertrand voire de Boltanski… ou d'un artiste très populaire comme Ben jouent de la présence forte de signes linguistiques (ou de chiffres) destinés à être vus mais aussi qui sont lus et plus ou moins naïvement utilisés par les visiteurs comme autant de pistes ou d'ébauches de déchiffrement interprétatif de l'œuvre. [267]»

Agir sur ces éléments d'exposition appelant un comportement institutionnel est aisé, et a essentiellement pour intérêt de provoquer chez le spectateur une prise de conscience de ses habitudes.

L'une des œuvres développant ce propos avec le plus de subtilité est peut-être la série des « Candy Pieces » de Felix Gonzalez-Torres. Emblématiques de l'Esthétique Relationnelle, les tas de bonbons ne sont pourtant pas à l'origine d'interactions entre les visiteurs. Ils témoignent davantage du lien entre l'œuvre contemporaine et le public. Liés à l'histoire personnelle de l'artiste, les bonbons, étalés en tapis ou amassés en tas, disparaissent progressivement dans les poches et le ventre des spectateurs (aucune indication ne les empêchant de se servir) ; Gonzalez-Torres associe l'évanouissement progressif des sucreries au décès de son amant, victime du virus du sida.
Il est possible d'ignorer l'événement à l'origine des "Candy Pieces", la démarche n'en demeure pas moins riche : elle interroge le comportement des spectateurs dans un lieu d'exposition, mais également la place de l'œuvre dans sa confrontation au public. On peut y percevoir une dimension ironique touchant chaque attitude ; celui qui prélève un bonbon n'est en un sens pas respectueux de l'Œuvre : il participe à sa destruction. Celui qui garde ses distances malgré l'autorisation (ou l'absence d'interdiction) de toucher, fige formellement l'évolution de l'installation en refusant de contribuer à la disparition pensée par Gonzalez-Torres. Il est en ce sens difficile de ne pas prendre en compte le rôle du spectateur dans l'œuvre, dont les gestes éclaireront la signification même des "Candy Pieces", « Les *Candy Pieces* posent un problème éthique sous une forme apparemment anodine : notre rapport à l'autorité, et l'usage que les gardiens de musée font de leur pouvoir ; notre sens de la mesure et la nature de nos relations à l'œuvre d'art. [268]» observe Nicolas Bourriaud.

Les artistes contemporains ne se sont pas tous engagés dans la brèche que ménageait l'expression d'"Esthétique

[267] http://www.cultcom.univ-avignon.fr/pages/concept6.html, 12-2009

[268] Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p.57

Relationnelle", polyvalente et rétroactivement appliquée à des œuvres très différentes. Beaucoup ont constaté que malgré tous les efforts de leurs confrères, une distance demeure entre le spectateur et l'œuvre, qui se manifeste notamment par la soumission volontaire au comportement muséal. C'est sur les traces institutionnelles telles que les textes, les bandes blanches de protection, les cartels qu'ils agissent donc, troublant les repères, remettant en question les habitudes.

Car un fait semble manifeste dans l'installation *« . »* : les œuvres relationnelles et participatives ne parviennent pas à modifier un comportement qui, s'il n'est plus exactement celui des spectateurs d'antan, est peut-être hérité des recherches muséologiques du XX^{ème} siècle : c'est notamment le cas de l'inscription de la visite dans un parcours, des déplacements du corps ; les œuvres ne nécessitent plus l'immobilité de la contemplation car leur forme n'est plus figée, ni frontale.

Cependant, dans *les Démarches* les œuvres disparaissent des projections. Et l'on constate en observant les silhouettes, que rares ont été les pièces exposées qui incitèrent le spectateur à modifier le rythme continu de sa marche, à ne pas s'appesantir sur la lecture du cartel ou de la fiche de salle. Lorsque l'image des œuvres disparaît, leurs spécificités ne sont plus perceptibles.

Le flux continu des *Démarches* est caractéristique du comportement des visiteurs contemporains. Sans doute la réduction du nombre de bancs, de fauteuils dans les salles d'exposition est-elle symptomatique de ce fait. L'œuvre se vit dans une (ou des) temporalité(s) différente(s), à laquelle ou auxquelles nous allons désormais nous intéresser.

c- Le spectateur et l'œuvre soumis aux temps

« le temps de l'art doit être un temps d'événement. Il faut qu'il arrive sans cesse quelques chose. Quoi ? Cela n'a au fond pas grande importance pourvu que cela arrive. [269]» Yves Michaud

Les œuvres contemporaines ne résument pas aux performances, aux dispositifs interactifs et aux installations. Demeurent bien entendu des formes classiques telles que les sculptures, dessins tableaux. Pourtant, notamment en raison d'une nouvelle manière de penser l'exposition, la visite et les œuvres sont manifestement soumises à de nouveaux rythmes, de nouvelles temporalités. Ces considérations sont assez éloignées de la notion de contemplation, du latin *contemplatio* (de *cum - templum*, être "avec" le temple) cet « examen approfondi », cette « action de regarder attentivement [270]», tendant à l'absorption par une idée, un objet, sans soumission au temps.

L'œuvre contemporaine prend la forme d'un objet matériel ou immatériel, mais qui, selon Stephen Wright, s'inscrit davantage dans le temps que dans l'espace ; « L'art actuel ne se déploie pas lors du surgissement de l'œuvre, mais tout au long d'une conduite processuelle de création [271]».

Parmi les nouvelles durées auxquelles est confronté le public, se distinguent par exemple la vidéo ou la

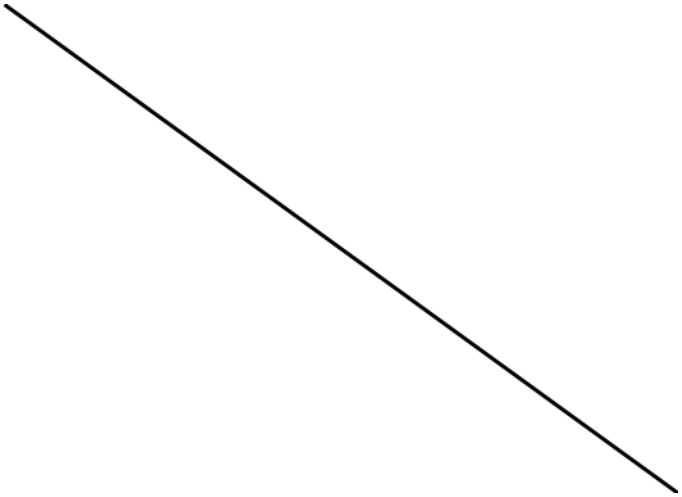
[269] Yves Michaud, *L'art à l'Etat Gazeux*, *op. cit.*, p. 172

[270] Dictionnaire latin-français Gaffiot, 1934

[271] Stephen Wright, « Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur », *XV Biennale de Paris*, *op. cit.*, p. 19

performance, se déroulant dans un temps quantifié. Il s'agit du "temps concret", celui de la durée du film, de l'événement [272]. Pour visualiser les œuvres dans leur ensemble, le spectateur n'a d'autre choix que de se soumettre à leur diffusion.

Les œuvres participatives, elles, sont le plus souvent éphémères, amenées à changer d'aspect ; chaque visiteur n'en mémorise qu'une image personnelle et mouvante. « l'œuvre suscite des rencontres et donne des rendez-vous, gérant sa temporalité propre. [273]» note Nicolas Bourriaud. Chacun choisit de se consacrer plus ou moins longuement à l'œuvre, jusqu'à ce qu'il juge l'expérimentation suffisante ; elle est différente pour chacun. Le temps de ces créations – notamment interactives – est « "abstrait", ou non-linéaire [274]». Par ce contrôle relatif du temps, on signifie au regardeur sa liberté. Il n'est plus soumis à l'attitude répétitive que nécessite la visite d'une collection d'œuvres classiques. Sans s'avérer interactif, *« . »* choisit également d'inscrire la réception dans un temps sans contrainte. Preuve en est la boucle perpétuelle du *Manifeste* et des projections de détourés ; preuve en est également l'absence d'un récit cohérent (tant dans le texte que dans les images animées) qui permet au spectateur d'intégrer le processus à tout moment. Intemporel ? Plus exactement, *« . »* agit en un temps différent, celui de son propre fonctionnement qui se déploie en l'absence ou sous le regard du visiteur.



35. Paul Sermon, *Telematic vision*, 1992

L'une des plus célèbres œuvres manipulant les temps et les durées est sans doute *Telematic Vision* de Paul Sermon (1992). Elle offre la possibilité de mettre en relation des visiteurs situés en deux points opposés de l'espace d'exposition. A l'entrée et à la sortie du lieu sont installés des dispositifs similaires : devant deux canapés bleus identiques, deux écrans de télévision diffusent l'image des spectateurs assis devant eux, et les mixent virtuellement à celle des participants occupant le second espace. *Telematic Dreaming* propose l'année suivante d'expérimenter un dispositif proche mais autrement dérangeant. A la place des canapés, les participants sont cette fois invités à s'allonger sur des lits.

> « Les images des deux lits sont alignées de telle sorte que les occupants, si distants soient-ils, paraissent être dans le même lit. […] sur chaque lit, l'un des occupants apparaît en chair et en os tandis que son camarade apparaît en une image aplatie en deux dimensions. [275]»

Etonnamment, lorsqu'ils font mine de se toucher ou de se caresser, bien qu'aucun contact ne soit possible les individus réagissent comme si le geste était ressenti. Par ce dispositif à première vue ludique, Paul Sermon parvient à intégrer à la question des rapports sociaux entre les inconnus, celle de leur propre sexualité. Nous avons noté avec l'exemple du projet de Pierrick Sorin que les barrages moraux et la pudeur rendent la chose peu aisée [276]. Mais en invitant les spectateurs à fusionner avec l'œuvre, Paul Sermon réussit surtout à les intégrer à une

---

[272] *Art et technologie : la monstration*, *op. cit.*, p. 43

[273] Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p.30

[274] *Art et technologie : la monstration*, *op. cit.*, p. 43

[275] Derrick de Kerckhove, *L'intelligence des réseaux*, 1997, Paris, Ed. Odile Jacob, p. 101

[276] Cf. *supra*, p. 82, « Le divertissement à l'œuvre »

temporalité, celle de leur propre expérience dont chacun retiendra des détails et des réflexions très personnels.

Malgré l'intervention de la scénographie d'exposition et le choix des artistes de cadencer le rapport à l'œuvre, Jean Davallon rappelle le rôle essentiel du spectateur dans la rencontre avec l'art :

> « Le visiteur d'exposition agit directement ; il choisit, regarde, décide, produit de la signification. Au fond, c'est lui qui tient lieu d'acteur énonçant, à travers son activité même de visiteur, l'histoire qui résulte de la temporalisation de la mise en espace et de la mise en scène. [277]»

Si l'œuvre ne lui convient pas il ne poussera pas plus avant l'exploration, partira avant la fin de la vidéo, abandonnera le dispositif interactif avant qu'il n'ait reconnu son intérêt. La dimension ludique ou divertissante de bien des œuvres interactives tente de contrer un désintérêt potentiel en accaparant un moment l'attention du spectateur. D'abord attiré par le dispositif et curieux d'en saisir le fonctionnement, celui-ci, si l'artiste est parvenu à faire coexister les deux étapes, s'intéressera dans un second temps au concept, à la démarche et à l'intérêt de l'effet mis au service du sens.

L'œuvre contemporaine est donc réfléchie pour une durée plus ou moins longue d'observation ou de manipulation. Mais la rencontre avec le spectateur n'est pas la seule temporalité à laquelle elle est soumise.

Ainsi un autre détail concret vient une nouvelle fois souligner le rapport qu'entretient l'œuvre contemporaine avec la réalité. Les restaurateurs notent la fragilité des matières utilisée en art depuis les années 1950 ; les résines, peintures acryliques, vernis résistent mal au passage du temps. Catherine David, conservateur, soulève ce problème, et note que le musée n'est désormais plus à même de conserver l'intégrité des formes actuelles de l'art :

> « Le problème de la conservation est spécifique au domaine des œuvres qui doivent être absolument protégées et conservées. Nombre d'artistes contemporains s'affranchissent de cette conception en ne cherchant pas, le plus souvent, à protéger leurs créations qu'ils ont précisément voulues et savent fragiles ou provisoires. Le musée n'est donc plus le lieu de confrontation privilégié entre le public et les œuvres contemporaines, et il n'est plus à même de garantir et d'imposer des valeurs esthétiques universelles et éternelles. [278]»

Les créations participatives et plus précisément interactives, n'échappent pas au problème. Les œuvres, surtout lorsqu'elles répondent à des actions simples, parviennent sans peine à survivre le temps des expositions. Mais les dispositifs nécessitant des technologies complexes voire aléatoires, ont encore des difficultés à persister dans la durée [279]. Hormis son coût souvent prohibitif, et le risque de vol et de détérioration des outils, le matériel pointu de ces œuvres peut exiger la présence attentive d'un technicien ou les déplacements réguliers des plasticiens.

Malheureusement ceux-ci sont rarement omniprésents. J'ai pu faire l'expérience d'une médiation/gardiennage auprès d'une œuvre incluant et modifiant l'image des spectateurs ainsi que le son des déplacements ; soudain, les haut-parleurs produisirent un vacarme inhumain et déchirant

---

[277] Jean Davallon, *L'art contemporain et son exposition (1)*, *op. cit.*, p.54

[278] Catherine David, *L'art contemporain et son exposition (1)*, *op. cit.*, pp. 66-67

[279] Il est à noter que le problème de la conservation se pose également concernant les œuvres en réseau ; certaines peuvent définitivement disparaître, à moins qu'une institution ne décide de les acheter.

impossible à réfréner, sortant de leur torpeur tous les bureaux avoisinants … A défaut de pouvoir solliciter un technicien dans de brefs délais, l'œuvre fut privée de son jusqu'au lendemain.

Les artistes des années 1960 concevaient souvent leurs œuvres comme des objets éphémères n'existant que le temps de leur manipulation. Victimes des volontés "conservatrices" des musées, elles sont aujourd'hui devenues fragiles poupées de porcelaine, prennent la poussière dans les musées à l'abri des interdictions de toucher, elles qui trouvèrent leur sens dans le mouvement.

> « L'étude de la médiation du participatif montre la défaillance de l'institution muséale dans la contribution à la construction du cadre interprétatif des participants, et l'analyse du fonctionnement de l'œuvre et du travail du personnel muséal le paradoxe de la médiation *in situ* qui tend à faire du participant l'ennemi de la participation. [280]»

déplore Cécile Bando. Face à ces formes artistiques non figées, les lieux d'exposition ne trouvent pas leur place : doivent-ils offrir aux publics un accès libre et sans intermédiaire à l'œuvre, au risque de les voir ignorer la possibilité d'une participation, ou de les surprendre manipulant les pièces à mauvais escient ? Doivent-ils au contraire s'immiscer dans l'interstice séparant l'œuvre du regardeur, proposant une médiation en éclairant la démarche ? L'excès ou le manque d'informations menacent sans cesse les créations interactives et participatives d'une incompréhension précoce.

Ce n'est plus nécessairement en tant qu'œuvres matériellement éphémères que les artistes envisagent aujourd'hui leur production, même participative ; l'immatérialité est peut-être davantage le maître mot. Le visiteur n'entre que rarement en contact avec les œuvres elles-mêmes ; il agit davantage sur elles *par l'intermédiaire* de souris, écran, clavier et autres déclencheurs. Une œuvre de Marion Tampon-Lajariette exposée au Printemps de Septembre 2007 présentait cette particularité. La plasticienne en donnait la description qui suit :

> « *La Visionneuse* est un objet interactif, à mi-chemin entre l'appareil de prise de vue et celui de lecture d'un film. Sans l'action du spectateur, c'est une simple vue photographique qui se présente à nous. En actionnant le joystick, le spectateur anime alors une vue filmée en dirigeant un travelling dans telle ou telle direction tout en ajustant le degré de netteté du paysage. Le spectateur anciennement passif du cinéma se retrouve dans la position de l'observateur, du joueur et du caméraman. [281]»

Or le système ne fonctionnant pas toujours avec fluidité, l'écueil de la technologie rendait la lisibilité de la démarche difficile ; certains n'y voyaient également qu'un jeu sans grand intérêt, les progrès en matière de création d'espaces virtuels ayant connu des avancées beaucoup plus spectaculaires. A l'instar de ces installations à base d'ampoules à incandescence, soumises à la disparition suite à la cessation de la production desdites ampoules, les œuvres interactives ne risquent-elles pas ainsi d'être dépassées par les progrès technologiques, rendant désuet et difficilement remplaçable le matériel leur donnant jour ? De tels risques menacent ces dispositifs liés à leur temps, notamment lorsque l'artiste ne prend pas suffisamment en compte l'importance de l'outil qui, familier à un certain public, se doit de fonctionner de manière optimale.

---

[280] Cécile Bando, « Publics à l'œuvre », *Culture et Musées* n° 5, *op. cit.*, p. 190

[281] Interview de Marion Tampon-Lajarriette, http://www.printempsdeseptembre.com/r8.php5, 09-2010

La désuétude est une caractéristique des dispositifs interactifs. Lorsqu'ils s'attachent exclusivement aux progrès des logiciels informatiques et technologiques afin de provoquer la participation des spectateurs, les artistes doivent avoir conscience que leur œuvre appartiendra rapidement à un art passé, à une époque dépassée par de nouvelles découvertes.

> « Une des particularités de l'art d'aujourd'hui, c'est que l'artiste accepte que son œuvre ne soit pas durable. Le désir d'ancrer son travail dans le temps n'est pas forcément une préoccupation des artistes contemporains qui acceptent souvent son aspect périssable comme la brièveté de leurs existences personnelles. [282]»

constate Isabelle de Maison Rouge. De plus la dimension ludique devient primordiale lorsqu'on use des nouvelles technologies interactives : le propos de l'artiste s'efface souvent derrière la manipulation de son œuvre. Seul le temps et la confrontation régulière du "grand" public aux processus interactifs lui permettra peut-être de dépasser cette dimension d'amusement pour se tourner vers le propos de l'artiste et la raison de l'interaction dans son dispositif. Mais le contexte aura alors changé, et ces processus se résumeront probablement à des vestiges d'une technologie obsolète.

La question de la temporalité de l'œuvre se pose donc sous plusieurs angles, celui de sa durée de vie matérielle, celui de sa manipulation, de son existence voulue par le plasticien, celui également de l'exposition, soumise à des durées limitées ; les œuvres *in situ* instaurent un nouveau rapport d'élitisme en ne se rendant accessibles qu'au visiteur présent au moment voulu.

Un dernier temps peut également être pris en compte. Il est cette fois – et une fois de plus – en rapport avec la réception du spectateur.

Le spectateur est invité à participer à la construction de l'œuvre depuis quelques décennies seulement. Cependant, la création évolue rapidement. Elle s'inspire des changements sociaux, politiques, des progrès technologiques, etc. De tout temps une grande partie des publics est demeurée en décalage avec la création de son époque. A peine se sont-ils familiarisés avec l'objet que de nouveau, celui-ci leur échappe.

> « Dans l'histoire spécifique de la modernité, le spectateur apprend à approcher l'œuvre en y étant intégré, avec d'autres spectateurs. C'est un sujet-spectateur décentré, intégré aux installations, multiplié, qui ne peut plus se contenter de regarder les œuvres et de les tenir à distance visuellement, mais doit entrer en contact avec elles, les manipuler, les déplacer, au gré de ses rapports avec les autres. Un comportement hérité, sur le bord d'une rupture. Car le spectateur fut et est encore largement sous l'emprise classique. [283]»

Christian Ruby met l'accent sur le décalage entre l'assimilation des formes contemporaines par le public, et les habitudes ancrées dans l'histoire de la réception. La temporalité qu'est celle de l'art, évolue sur un rythme et dans un univers différents de ceux des individus formant les publics profanes. Alors que lentement les spectateurs se familiarisent avec la manipulation de l'œuvre, les dispositifs participatifs peinent bien souvent à imposer leur démarche ; aux yeux des professionnels leur aspect ludique et déceptif est évident. A ceux du public, la prise de conscience de leur matérialité peut s'avérer un obstacle.

---

[282] Isabelle de Maison Rouge, *L'art contemporain*, 2002, Paris, Ed. le Cavalier Bleu, pp. 27-28

[283] Christian Ruby, *L'Age du public et du Spectateur*, *op. cit.*, p.199

La relation entre le visiteur et l'œuvre contemporaine est fragile. La frontière temporelle qui les sépare est trop importante, les plasticiens contemporains s'abreuvant de l'évolution de la société pour imaginer de nouveaux dispositifs, de nouvelles manières de partager leurs démarches. De même, la réalité de leur époque exige des plasticiens une formation, puis une reconnaissance effrénées ; l'heure n'est plus à la découverte posthume ou tardive, les jeunes artistes foisonnent sans que l'on puisse deviner si quelques-uns d'entre eux passeront l'épreuve du temps. Il n'est plus utile de parler de talents précoces ou de prodigues, car la virtuosité n'est plus de mise ; pour autant, nous n'attendons pas que la démarche artistique mûrisse pour nommer le plasticien *artiste*, ou pour qu'il se prête lui-même ce titre.

Le visiteur, lui, est un peu perdu. Je suis consciente que la répercussion de *« . »*, bien qu'il ne se concentre pas sur les nouvelles technologies, est assez ponctuelle. Ses préoccupations concernent un moment donné de l'histoire de l'art qui peut-être n'aura plus la même réalité dans quelques années. *« . »* appartiendra alors à une réflexion sur son époque, pourra témoigner d'un certain état d'esprit sur la monstration et la réception de l'art dans les années 2010.

La Fondation Espace Ecureuil expose en novembre et décembre 2010 les peintures et dessins d'une artiste, Patricia Cartereau, dont les techniques classiques (encre-aquarelle sur papier et huile sur toile) sont mises au service d'une vision personnelle de la fragilité de l'être, de l'enfance, de la nature comme protectrice et effrayante … Avant cette exposition, le Printemps de Septembre proposait des traces de performances sous formes de photographies et vidéos. Avant encore, en été, l'artiste Ludwig cité précédemment avait mis en place des environnements atmosphériques. Trois types de productions très différentes s'étaient succédés. Les retours sur l'exposition de Patricia Cartereau, de la part des habitués de la Fondation et des amateurs occasionnels d'art, témoignèrent d'une forme de soulagement intense. Hormis le talent de l'artiste, le recours à la figuration, les supports et les techniques classiques, furent autant de bouées de sauvetage pour un public perdu, que les environnements de Ludwig avaient dérouté et les performances laissé de marbre. Il n'avait pas besoin d'explications pour être ému par les toiles de Patricia Cartereau, et n'hésita pourtant pas à partager sa satisfaction.

J'ai réalisé en plusieurs occasions, depuis que je travaille au contact des spectateurs, à quel point je demeurais en dehors des réalités en ne prenant en compte que les écrits sur la réception du public. Les formes d'art évoluent certes, mais les regardeurs néophytes se retrouvent davantage en les techniques classiques. Ils recherchent une émotion qu'elles seules parviennent à leur procurer sans intermédiaire [284]. Et les retrouver dans un lieu d'art contemporain soulève une satisfaction non dissimulée.

Ces remarques caractérisent la figure d'un certain spectateur contemporain. Il a des difficultés à s'approprier les œuvres participatives car leur manipulation n'est pas naturelle. En différents lieux j'ai pu relever les remarques de médiateurs confrontés à des visiteurs qui actionnaient des œuvres n'étant pas destinées à la manipulation. La réaction première des professionnels de l'art est de s'offusquer de ce manque de respect. Je pense qu'une partie du public ne parvient simplement pas à comprendre qu'il puisse toucher certains objets, déclencher des dispositifs mais conserver ses distances avec d'autres œuvres, dont la forme semble pourtant participative.

---

[284] Des réactions similaires à celle dont bénéficie l'œuvre de Patricia Cartereau ponctuèrent l'exposition de *Refuge* aux Abattoirs en 2007, cabane en bois de Stéphane Thidet à l'intérieur de laquelle tombait la "pluie". Cette installation nostalgique fut l'objet de nombreux commentaires enthousiastes et émus.

Les œuvres contemporaines peinent à s'affirmer tant leur forme s'éloigne de l'image idéalisée que les spectateurs possèdent de l'art. Fragiles, intégrées à un parcours incitant le public à passer son chemin sans vraiment marquer de pauses réflexives, elles appartiennent au temps qui passe.
Plus que toutes autres les œuvres participatives essuient des critiques, tant de la part des spectateurs que de celle des théoriciens. Si les reproches des premiers concernent notamment leur désintérêt pour ce type de dispositifs, les professionnels de l'art soulignent davantage leur incapacité à atteindre leurs objectifs supposés, notamment bien sûr dans leur rapport aux publics. Non seulement ces derniers n'ont bénéficié que d'une cinquantaine d'années pour s'habituer à une métamorphose des formes artistiques, mais ils doivent également assimiler les attentes contradictoires des plasticiens en terme de comportement face aux œuvres.
« . » met en scène les contradictions de l'art contemporain dans sa relation aux visiteurs. Prétendant approcher son individualité, il le soumet bien souvent, nous allons le voir, à de nouvelles règles.

B- Corps-décor, corps d'accord

L'œuvre contemporaine, plus particulièrement l'œuvre participative, est soumise à un certain nombre d'aléas : le rythme effréné de la vie contemporaine, l'évolution de l'art et celle des expositions la contraignent à s'inscrire dans une temporalité. L'indifférence des publics l'incite, pour attirer leur attention, à user de facteurs communs à la publicité, spectaculaire, ludique, l'interactivité [285].
Ces faiblesses font l'objet de sévères critiques ; ainsi Christian Ruby se montre-t-il sceptique quant aux effets des moyens dont usent les œuvres participatives :

> « on peut certes leur reconnaître un travail accompli sur les spectateurs et sur les relations entre spectateurs, mais on n'est pas toujours certain que cet art de la "cohésion sociale" ou de l'expression des émotions esthétiques en public, voire en foule, ne prenne pas le risque de se retourner en une simple animation sociale ou touristique. [286]»

Plus qu'au public indéfini, c'est pourtant aux individus qui le composent que s'adresse une majeure partie des œuvres contemporaines. L'expression des créations à visée participative (qu'elles soient relationnelles ou interactives) passe par un appel différent au corps. La volonté des artistes est d'arracher le public au comportement muséal, de lui offrir un nouveau rôle qui dépasse celui du visiteur, un rôle plus actif. N'étant plus

[285] Yves Michaud, *L'art à l'Etat Gazeux*, *op. cit.*, p. 38

[286] Christian Ruby, « Esthétique des interférences », *in EspacesTempsLesCahiers* n°. 78-79, *op. cit.*

soumise aux codes institutionnels, son individualité devrait pouvoir s'exprimer. Ainsi les repas, les happenings, les résidences hors des lieux d'art sont autant de tentatives pour atteindre l'individu, plus exactement pour que l'individu entre en relation avec l'art sans en être le simple spectateur. L'art se déroule *avec* lui. C'est tout au moins le désir des artistes. Mais un certain nombre d'obstacles rendent sa concrétisation difficile, et à mon sens, inespérée. Le principal est peut-être le fait que l'œuvre soit inévitablement pré-pensée par l'artiste, la réalisation de ses projets avec le public prenant toutes les apparences d'une simple illustration.

Dans *« . »* des corps anonymes sont mis en scène, matérialisant mes doutes quant à la réussite de cette entreprise. Le corps dans les détourages semble accepter les fantaisies de l'œuvre, se soumettre aux consignes des créations.

a- Consignes au spectateur

« . » est un ersatz de processus participatif. La première image qu'il offre est une vue globale. L'installation semble accessible, aucun filin, aucune bande blanche n'en interdisent l'entrée. Les pancartes défendant la manipulation des maquettes ne sont pas immédiatement visibles. Une fois à l'intérieur de *« . »*, le visiteur réalise qu'il ne possède que très peu de possibilités d'action. Il est contraint par l'exiguïté de la pièce, hérissée de constructions fragiles. Les documents informatifs, ou qui tout au moins semblent l'être, sont inaccessibles car enfermés dans une vitrine. Les projections n'apparaissent que lorsqu'il ne se situe pas dans leur champ. En somme, le regardeur est plus figé encore que lorsqu'il se trouve face à un tableau ; il ne peut pas vraiment se déplacer, moins encore manipuler les pièces exposées.

Inconfortable, l'installation met en relief une critique – ou constatation – régulièrement adressée aux œuvres participatives : le degré de liberté des spectateurs demeure finalement assez limité. Ses agissements répondent à des consignes, concrètes ou inconscientes. Mais même s'ils comprennent et suivent aisément la marche à suivre pour déclencher un processus, dans quelle mesure ces consignes facilitent-elles l'accès à l'œuvre ? Parviennent-elles à offrir des clefs de compréhension de la démarche ?

Extrait d'une vidéo personnelle, 2008

« la pratique artistique apparaît aujourd'hui comme un terrain d'expérimentations sociales, comme un espace en partie préservé de l'uniformisation des comportements.[287]» déclare Nicolas Bourriaud. Terrain d'expérimentations sociales, l'art contemporain l'est, sans doute. Pour autant

[287] Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p.10

peut-on penser qu'il est à l'abri de l'uniformisation ? Rien n'est moins sûr. Les publics apparaissent comme des cobayes. La comparaison semble naturelle lorsqu'on aborde l'art comme un champ d'expérimentation. Et mon propos sera bien, par la suite, de souligner à quel point le comportement des spectateurs est en permanence observé, à quel point il donne lieu à des transformations progressives de l'œuvre et de l'espace d'exposition, nous l'avons constaté, mais également de sa médiation. Le petit laboratoire des publics que met en scène *« . »* tend également à confirmer cette hypothèse ; la réduction des silhouettes met en relief leur mimétisme, la similarité de leurs trajets, de leurs arrêts, de leur rythme. L'art contemporain, dans son temple même, ne parvient donc pas à mettre à mal une uniformisation par ailleurs omniprésente dans bien des domaines [288]. Est-il plus apte à s'en défaire lorsqu'il développe une esthétique relationnelle ou participative ? La réponse est, sans grande surprise, "pas vraiment". Les œuvres interactives et participatives, développées à telle fin, ont en général en commun qu'au-delà de la curiosité et de la découverte, elles frustrent souvent le spectateur qui « regarde fréquemment sa propre image hachée menue et recyclée par toute une batterie de médiums. L'art le conjugue, mais c'est un verbe lymphatique [289]» ironise Brian O'Doherty. Les évènements ponctuels, happenings mettant en scène des anonymes, ne sont vécus que par un nombre limité de participants. La grande majorité du public doit donc se contenter de vivre l'expérience par reliquats interposés.

Dans le cas d'œuvres davantage ouvertes à l'expérimentation, le propos du plasticien, ainsi que nous l'avons suggéré en abordant la question du ludique dans l'art, rencontre des difficultés à s'imposer face au dispositif. Le compte-rendu « Art et technologie : la monstration » propose "de manière empirique" selon ses propres termes, une liste des comportements récurrents du public confronté à des processus interactifs :

- Dans un premier temps, et idéalement, les spectateurs font preuve d'ouverture et de curiosité ;

> « Contrairement à l'art contemporain traditionnel, il y a peu de rejets violents de l'art électronique. La détérioration porte sur le vol d'équipements qui nous semble être moins vécu comme le vandalisme d'une œuvre que comme l'acquisition à bon compte de matériels «disponibles». Le bris de matériel est le plus souvent dû à sa fragilité, dans le cas de manipulations intensives, qu'à une volonté délibérée de détruire. [290]»

- Certains spectateurs, ayant des connaissances en matière d'art et d'informatique, jugeront l'utilisation du matériau. « Les professionnels de l'art sont les plus critiques et les plus enclins à dénigrer les œuvres. [291]»
- Bien sûr, certains comportements de crainte et d'inhibition sont récurrents, on ne se donne pas en spectacle, on refuse de franchir la limite séparant l'œuvre du regardeur ; l'œuvre de Jeppe Hein, le labyrinthe invisible, est en ce sens exemplaire : bien des visiteurs ont refusé de se laisser prendre au jeu par crainte du ridicule. Ils n'imaginaient pas errer dans un espace vide en suivant les signaux de leur casque. On redoute également d'ignorer le fonctionnement du dispositif informatique ; ce seraient cependant « les attitudes les plus faciles à modifier par un accompagnement pédagogique et d'accueil des publics. [292]»
- Enfin, et sur ce point beaucoup de remarques ont déjà été formulées, les expositions d'art interactif peuvent soulever une certaine frénésie, devenir des salles de jeu ou encore provoquer l'excitation : « certains

[288] Notons que l'uniformisation notée ici concerne les attitudes, car il est évident que la réception elle-même est originale, propre à chaque regardeur et non qualifiable.

[289] Brian O'Doherty, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, 2008, Zurich, Ed. jrp/ringier, p. 65

[290] *Art et technologie : la monstration*, *op. cit.*, p. 144

[291] *Ibid*

[292] *Idem*, p. 145

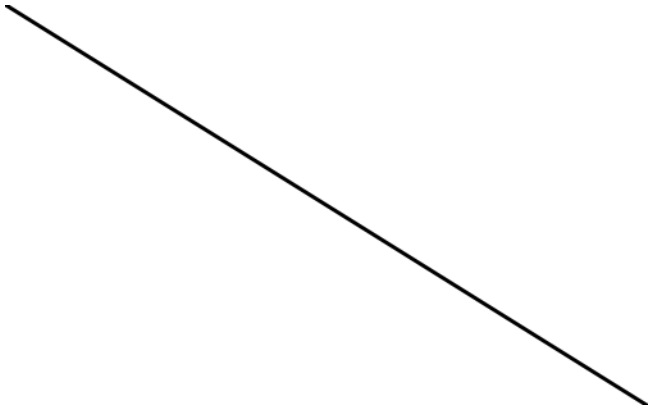
publics «touchent frénétiquement tous les boutons» jusqu'à ce qu'ils estiment avoir «compris comment ça marche» avant de passer à une autre installation et de répéter le processus. [293]»

Malgré son empirisme, la classification ne tient pas compte des marques d'indifférence, ou encore de la réaction des publics éclairés ou amateurs d'art contemporain. Et plus que tout elle ne fait pas état d'un public qui, derrière le processus interactif discerne le propos de l'artiste. Ce dernier n'est-il donc jamais perçu ?

Shadow 3 de Shilpa Gupta est un dispositif dont – pourtant – la description annonce clairement le sujet des préoccupations ; la jeune artiste a récemment proposé une installation interactive dans laquelle les spectateurs sont confrontés à un mur blanc ; leur silhouette s'y matérialise peu à peu en ombre chinoise. Afin de vérifier s'il s'agit bien de leur corps, les visiteurs se mettent à bouger. Des lignes relient alors la projection de leurs membres au haut de la paroi-écran, faisant apparaître les silhouettes comme des marionnettes. Des objets glissent le long des lignes, et les silhouettes semblent se débattre pour tenter d'échapper à leur chute. L'écran est finalement empli de l'image des objets, faisant disparaître celle des spectateurs.

Cette œuvre traite de la société de consommation, mais le procédé plus spécifiquement nous intéresse ici pour plusieurs raisons : il induit tout d'abord des questionnements quant à l'image projetée des spectateurs : il ne s'agit en effet pas de leurs ombres, mais de leur silhouette détourée par un programme informatique. La séparation ménagée entre l'individu et son image – ou ce qui semble l'être – peut être assimilée à une mise à distance de la création. *Les Démarches*, et plus encore *le Public*, prennent également l'aspect de silhouettes d'un public ; elles ne proviennent pas des visiteurs réels de l'installation ; pourtant elles en sont le reflet, le dispositif de *« . »* s'appliquant à créer des corrélations entre l'observateur piégé entre ses murs et la foule projetée, prisonnière des espaces miniaturisés. Le regardeur pénétrant l'installation est considéré, sans plus de nuance que les détourés, comme parcelle d'un public. Le rapprochement qu'il peut créer entre sa propre situation et celle des silhouettes, est en revanche rompu par la petite taille de ces dernières. Bien qu'il pénètre son espace, *« . »* ne se veut pas complice du spectateur ; il s'en tient à distance raisonnable.

L'auteur d'un article sur Shilpa Gupta affirme : « C'est agréable que les artistes nous offrent la possibilité d'abandonner notre attitude statique et silencieuse, adoptée presque instinctivement lorsqu'on arrive au musée, et nous invite à vivre l'œuvre. [294]» C'est pourtant bien l'image d'un visiteur pantin, dépendant de l'artiste que propose Shilpa Gupta. L'effacement de ses traits, les fils qui le relient à l'écran, son enfouissement final au même titre que les autres silhouettes le désindividualisent, le rendent spectateur de son impuissance.



36. Shilpa Gupta, *Shadow 3,* 2007

Mais il faut surtout relever dans cette remarque de l'auteur que l'aspect ludique, attractif importe finalement plus que l'impact de l'œuvre, pourtant théâtre d'un drame symbolique. A défaut d'être critique, elle est "agréable". Le dispositif une fois de plus, par l'interaction, met à mal le propos. *« . »*, en refusant l'interactivité, court le risque de ne pas permettre une identification spontanée du spectateur aux détourés. Cependant, cet écueil est volontaire. Il permet d'éviter le passage

[293] *Idem*, p. 146

[294] Sophie Maurice, « *L'interactivité redéfinit l'attitude du public face à l'œuvre* », 11-2007, http://www.atelier.net/columns/linteractivite-redefinit-lattitude-public-face-lœuvre, 01-2008

inévitable par un jeu de reconnaissance, d'assimilation à l'image, éloignant souvent le visiteur du propos. De même, la réduction de l'espace de l'installation permet de limiter les ombres des visiteurs réels à des parasites, et non à des éléments plastiques divertissants. Une fois intégré à l'espace de *« . »*, le spectateur réalise qu'il n'avance pas en terrain conquis. Les panonceaux « Ne pas toucher », l'étroitesse du passage et la distance ménagée avec les *Minimums* par l'intermédiaire de la vitrine sont autant d'indices de sa présence sous condition.

"Vivre l'œuvre" nécessite t-il l'investissement physique du spectateur ? L'exemple de l'œuvre de Shilpa Gupta souligne à la fois l'incompréhension latente des processus interactifs, et la difficulté du regardeur à dépasser le cap d'une expérience amusante. La consigne de l'artiste est comprise. Sa démarche l'est-elle ?
On peut se poser les mêmes questions à propos d'œuvres telles que le labyrinthe de Jeppe Hein, dans lequel les visiteurs apparaissent comme répondant à un script préconçu. Ils ne seront à l'origine d'aucune action, d'aucun élément concluant venant enrichir le contenu de l'œuvre. Quant à cette dernière, ne sera t-elle pas vécue comme l'expérimentation d'une technologie annonciatrice de quelque nouveau jeu interactif ?

L'œuvre participative est difficilement exposable tant son existence est limitée ; elle est également peu accessible au grand public, qui suit les consignes concrètes sans toujours saisir leur portée conceptuelle. Une critique déjà sous-jacente lorsque nous abordions la question du spectateur-producteur, concerne la créativité limitée des visiteurs, même lorsqu'ils sont censés donner jour, seuls ou avec d'autres, à l'œuvre, à l'événement artistique.

> « Si sur son versant productif, l'œuvre est une création collective, la phase post-participative marque la réappropriation du projet par l'artiste et l'institution culturelle, le repli des attributions des participants, et la réaffirmation d'un écart de position entre les différents acteurs. La séparation créateur/public se maintient et l'œuvre, formellement produite à plusieurs, reste l'objet d'une reconnaissance sociale individuelle qui réaffirme le régime de singularité de l'artiste. L'expérimentation des possibles pendant la phase participative devient expérience des limites de leur action et de leur reconnaissance sociale par les participants qui peuvent vivre cette distorsion entre les principes présidant à l'action et la forme communicationnelle donnée à l'expérience comme une rupture du pacte initial et une violence symbolique. [295]»

Cécile Bando qualifie cette distance ménagée entre le créateur et ceux qui pensaient probablement l'être devenus, de "violence symbolique". Les limites de la participation du public apparaissent plus clairement pendant l'expérimentation. L'artiste demeure chef d'orchestre de son déroulement, en fixe le contexte et les règles, même s'il s'agit d'une quasi absence de règles. Seul son nom accompagnera les traces de l'œuvre, rendant les visiteurs à l'anonymat. Mais cette violence n'est ressentie que par ce public coutumier de l'art contemporain, qui a réfléchi aux possibilités d'une œuvre participative et en reconnaît l'utopie. Le "grand" public est plus généralement concentré sur le fonctionnement et la dimension ludique du dispositif ; cette violence ne le heurte pas, tout au plus sera t-il déçu ou indifférent. L'aura-t-on vraiment informé que finalement, le résultat de son action compte moins que sa présence active, que l'artiste a souhaitée et obtenue ?

[295] Cécile Bando, « Publics à l'œuvre », *Culture et Musées* n° 5, *op. cit.*, p. 191

L'action sensée donner lieu à l'œuvre est en général simple et clairement expliquée ; les artistes s'adressent à un "spectateur moyen", sans connaissances particulières en matière d'art (ni de technologie). En revanche, si les consignes de participation sont claires, le pourquoi de la participation n'est pas toujours discerné.
Nous avons noté que dans *« . »*, les visiteurs détourés se comportent dans le lieu de manière assez automatique. Leur parcours est jalonné d'œuvres-obstacles les incitant à les contourner, les chevaucher, mais sans pour autant les stopper. Même lorsqu'ils participent à une œuvre relationnelle, leur disponibilité ne dure que le temps nécessaire. Sitôt achevée leur mission ils repartent, poursuivent leur incessante promenade, reprennent le cours de leur existence. Cette chorégraphie régulière m'a suggéré un rapprochement entre *les Démarches* et des figurants, déjà soufflé lors de la recherche sur la notion de silhouette. Il me semble important de développer cette idée qui selon moi apporte beaucoup à l'assimilation du spectateur contemporain.
Les consignes appliquées aux créations participatives permettent à chacun de se saisir du dispositif. Mais elles réduisent par là-même le visiteur à un exécuteur. Quels échos rencontre son appréhension personnelle de l'œuvre ?
Le spectateur de l'art actuel est un figurant : il l'a sans doute toujours été, mais cette réalité est rendue perceptible par l'exacerbation de son individualité au quotidien, d'une part, et de l'autre, par l'incapacité des œuvres à communiquer avec chaque visiteur. Néanmoins le figurant ne peut-il pas, à l'instar de *« . »*, occasionnellement endosser un rôle de premier plan ?

b- Un éternel figurant ?

> « *La personne, c'est la persona, le masque. Mais le masque n'est pas individuel : il représente une forme, un look.* [296]» Elisabeth Caillet

La notion de figurant est apparue pour la première fois lors de la recherche sur les silhouettes. Une citation de Jules et Edmond de Goncourt tissait un lien entre le théâtre et ce personnage secondaire :

> « voyant sur le théâtre cette silhouette, faite de rengaines et de grossissements bêtes, sans originalité et qui ne vit pas, je songe, encore une fois, combien le théâtre est un moyen de peinture grossier, sans possibilité d'observation vraie et fine, d'intime histoire d'une société. [297]»

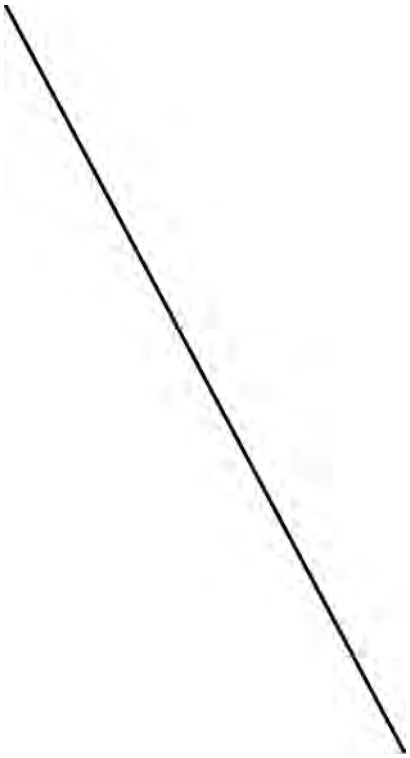
En effet le terme de silhouette est également usité dans le spectacle vivant, désignant un petit rôle ; à la différence du figurant, il a l'insigne honneur de prononcer quelques phrases. Ce qui justement nous intéresse dans l'image du figurant, est son silence. Il est la « Personne chargée de tenir un emploi secondaire, généralement muet, et, le plus souvent, dans un groupe tenant le même rôle. [298]» D'un point de vue historique,

[296] E. Caillet, E. Lehalle, *A l'approche du musée, la médiation culturelle,* 1995, Lyon, Ed. Presses Universitaires de Lyon, p. 97
[297] Goncourt, *Journal*, 1863, p. 873, *in* http://www.cnrtl.fr/definition/silhouette, 04-2010
[298] http://www.cnrtl.fr/definition/Figurant, 05-2010

le *figurant* apparaît dans les écrits en 1756. Il s'agit alors d'un terme d'opéra, s'appliquant aux « danseurs qui figurent dans les corps d'entrées [299]» tandis qu'il désignera dès 1880 les individus qui au théâtre vont « apparaître sans rôle actif, n'être qu'un décor [300]». Tout juste la figuration est-t-elle qualifiée d'intelligente, quand quelques répliques sont prêtées à l'heureux désigné.

En l'occurrence, l'acception de figurant s'adapte à la condition des *Démarches*, spectateurs parmi le public dont on a supprimé les voix. Si l'on considère la définition du figurant en tant que membre d'une société, celui-ci se présente comme un individu à l'importance non effective, « dont le rôle est effacé ou simplement décoratif dans une réunion, une société. [301]»

Les significations du terme figuration couvrent des domaines plus variés. Il est issu du latin *figuratio*, « figure, forme », tandis que figurant provient de *figuratus* (participe passé de *figurare*), « être représenté, façonné[302]». L'idée de façonner le figurant est plaisante, dans la mesure où *les Démarches* sont le résultat d'un processus de détourage, donc d'une mise en forme permettant de re-figurer des individus en les arrachant à leur contexte initial. L'étymologie du terme, sa parenté avec la "figure" rappelle un aspect essentiel de la silhouette, souvent utilisée afin de représenter des types d'individus.



37. Estefania Peñafiel-Loaiza, *Sans titre (figurants),* 2009

Parmi les définitions de *figuration*, la suivante met l'accent sur le domaine de la vue : « Fait de donner d'un élément une représentation qui en rende perceptible (surtout à la vue) l'aspect ou la nature caractéristique. [303]» Estefania Peñafiel-Loaiza met à mal cette affirmation en s'appliquant méticuleusement, avec *Sans titre (figurants)*, à gommer régulièrement dans les journaux quotidiens le visage des anonymes présents sur les clichés. Les feuilles de journal sont présentées dans des coffrets noirs, ou laissées à la manipulation du public. Par leur effacement, l'artiste rend les inconnus à la visibilité, pose la question de leur identité : « elle a choisi de les effacer, afin qu'au lieu de les voir nous puissions enfin les regarder. Si les visages sont désormais estompés, les silhouettes quant à elles apparaissent, blanchies, diaphanes sous les coups de gomme répétés. [304]» observe Camille Paulhan, historienne de l'art. Les vestiges de leurs images inaperçues, sont les copeaux de gomme soigneusement conservés dans de petites fioles.

Pourtant, si le figurant apparaît interchangeable, anonyme, il n'en est pas moins important. Cette ambiguïté vient enrichir la notion de spectateur : Georges Didi-Huberman exprime sa dualité :

> « *Figurants* : mot banal, mot pour les "hommes sans qualité" d'une mise en scène, d'une industrie, d'une gestion spectaculaire des "ressources humaines" ; mais, aussi, mot abyssal,

299 *Idem*

300 *Idem*

301 *Le Petit Robert*, *op. cit.*

302 http://www.cnrtl.fr/definition/Figurant, 05-2010

303 http://www.cnrtl.fr/definition/Figuration, 05-2001

304 Camille Paulhan, « Paraxalles », novembre 2009, http://www.lacritique.org/article-parallaxes-estefania-penafiel-loaiza, 05-2010

mot des labyrinthes que recèle toute *figure*. […] Ils sont à l'histoire qui se raconte quelque chose comme une toile de fond constituée de visages, de corps, de gestes. Ils forment donc le paradoxe de n'être qu'un simple décor, mais humain. On les appelle, en anglais ou en espagnol, des *extras* – *comparsi* en italien, *Statisten* en allemand –, façon d'indiquer à quel point ils ne sont pas nécessaires à la péripétie, à la dynamique du film. » [305]

Ces corps-décor ne modifient pas l'action. Pourtant sans eux, la scène devient artificelle. Ils plantent le contexte d'un événement qui se déroule en dehors d'eux, dont ils ne sont pas acteurs. Ils sont essentiels et interchangeables.

En 2009, l'exposition « Actors and extras » (Acteurs et figurants) est présentée à Bruxelles. [306] Son commissaire, Paul Willemsen, décrit le figurant comme une « figure sans voix, qui se noie dans la masse à l'arrière-plan : un corps sans incarnation » [307]. Une foule, un public. Désincarné comme le sont *les Démarches*. Identifié par le groupe, précise Georges Didi-Huberman.

« Les figurants sont au pluriel. Si l'on veut parler d'un figurant au singulier, on dira, de préférence, "un simple figurant". Simple, parce qu'il lui manque cette individuation qui fait la complexité passionnante du *character,* du personnage, de l'acteur, ce sujet de l'action. Les figurants figurent, donc ils n'agissent pas. Lorsqu'ils bougent, ils sont plutôt agis par un effet de masse qui les entraîne dans un vaste mouvement, un dessin général dont chaque figurant n'est que le segment, le carré de mosaïque, juste un point quelquefois. » [308]

N'est-ce pas ce même terme de mosaïque qu'employait Emmanuel Hermange pour désigner les détourés d'Arnaud Théval, entre motif et image ? Les détourés sont les carrés d'une mosaïque mais qu'importe leur combinaison. Le décor qu'ils forment demeure toujours le public.

Par une entreprise d'estompage de l'identité, l'installation *« . »* s'applique à mettre en valeur et à donner à voir un aspect spécifique de la réflexion sur les publics de l'art contemporain. Ainsi que l'exposition « Actors and extras » le souligne, l'art contemporain est soucieux de centrer l'attention sur des individus jusqu'alors invisibles, non parce qu'ils ne sont pas visibles mais plutôt, au contraire, parce que l'image que l'on a d'eux les écrase, les réduit à la fonction d'accessoires. Il est assez naturel que les plasticiens s'intéressent à l'anonyme, alors que l'augmentation même des possibilités de s'exprimer entraîne une uniformisation des comportements et une difficulté constante à émerger de la masse. « Si l'on voit ou reconnaît l'acteur, le figurant fait par nature et par essence partie du paysage, lui-même décor, à savoir un corps toujours identifiable mais *défiguré*, fondu dans l'image. » [309]

C'est pour lui éviter ce sort que Mark Lewis se met en scène dans *The Pitch* [310], courte vidéo au cours de laquelle il déclame son amour pour les figurants. L'artiste explore ces éléments souvent secondaires de l'industrie du cinéma à l'instar des génériques, des décors, … Mais il s'intéresse ici aux silhouettes ne

[305] Georges Didi-Huberman, « peuples exposés, peuples figurants », *in* revue *De(s)générations* 09, « Figure, Figurants », septembre 2009, St. Julien Molin Molette, Ed. Jean-Pierre Huguet, p. 13

[306] « Actors & Extras », Centre d'art et de médias Argos, Bruxelles, du 15-09-2009 au 19-12-2009

[307] Paul Willemsen, *Actors & Extras*, 2009, Bruxelles, Ed. Argos, p.1

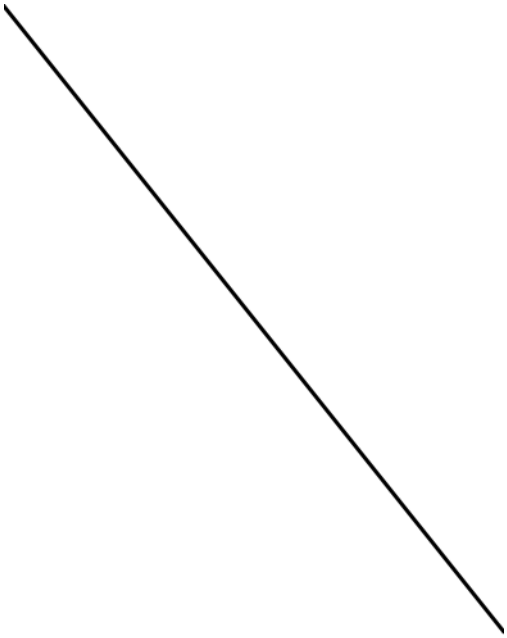
[308] Georges Didi-Huberman, « peuples exposés, peuples figurants », *op. cit.*, p. 15

[309] Muriel Andrin, *L'art même* numéro 45, 4ème semestre 2009, Bruxelles, Ministère de la Communauté Française, p. 30

[310] *The Pitch* est visible sur le lien http://www.marklewisstudio.com/films2/The_Pitch%281998%29.htm, 05-2010

touchant aucun cachet. D'abord concentrée en plan serré sur le visage de Mark Lewis, la caméra de *The Pitch*, en plongée, élargit peu à peu son champ pour laisser apparaître les passants anonymes. Certains traversent l'image sans prendre garde à cet étrange trouvère tandis que peu à peu, d'autres, fixant l'objectif, se tiennent à ses côtés jusqu'à la fin de la déclamation. « En 3 minutes 59, et un effet filmique, tout est dit : la présence/ absence du figurant, sa capacité à rendre l'espace prégnant, sa mutité identitaire et son lien avec la configuration du monde imaginaire ou réel [311]». Etonnamment, le fait d'être enregistré semble davantage leur procurer d'intérêt que la présence de Mark Lewis auquel ils n'accordent au mieux qu'un rapide regard. Et l'on réalise alors leur dimension de figurants *du réel*, attachés à l'image qu'ils peuvent offrir au regard, désireux de laisser d'eux une trace visible, de devenir acteurs, tandis que le figurant d'une pièce ou d'un film sait pertinemment être voué à l'oubli. Mais les passants de *The Pitch* disparaîtront également de la mémoire des spectateurs de la vidéo, sitôt ces derniers sortis du centre d'art. Ainsi que le note la critique d'art Elisabeth Lebovici, « dans ces conditions, tout visiteur en est réduit (ou est amené) à se poser la question de sa figuration en tant que spectatrice ou spectateur voire même à attribuer cette fonction à l'exposition. [312]» Quel que soit le support, ce n'est pas le visage des anonymes qui demeure à l'esprit mais celui de Mark Lewis, celui de l'artiste qui dirige une performance mettant en scène des figurants, celui de l'acteur, du chanteur d'opéra déployant son talent devant d'autres, ceux qui ne font que passer.

Cependant dans *les Démarches*, nul personnage principal déclamant son texte n'est justement présent pour masquer les gestes de ces figurants, soudain mis en avant à l'arrière-plan de la scène. Le fait même de les rendre à l'anonymat par le flou et l'assombrissement de l'image leur offre un rôle d'ensemble, celui du public, héros de l'action.



38. Mark Lewis, *The pitch*, 1998

« Les questions de liberté ou de choix du public par rapport à l'œuvre prennent une autre dimension quand elles ne disparaissent pas. Elles sont exactement similaires ou comparables à celles des acteurs par rapport au texte et à la mise en scène [313]» soulignent les auteurs de l'étude « Art et technologie, la monstration ». Figurant, acteur muet, qu'importe le rôle que la masse impersonnelle des spectateurs joue pour l'artiste. Il est dirigé, les ordres sont simples , pousser la souris, cliquer sur la touche, entrer, traverser, toucher. Observer.

Entrer et observer sans toucher, sans rien casser : le figurant-spectateur sera soumis aux mêmes règles dans *« . »*. Confronté au dispositif théâtral de *la Possibilité*, il offrira lui-même le spectacle de son déplacement dans l'installation, petite arène formée de trois cimaises, où se déplace le visiteur à la vue de ses semblables restés au dehors.

---

311 Muriel Andrin, *L'art même* n°. 45, *op. cit.*, p. 31

312 http://le-beau-vice.blogspot.com/2009/12/en-gros-plan-figurants-remplacent.html, 06-2010

313 *Art et technologie : la monstration*, *op. cit.,* p.40

L'image du figurant est sans doute la plus proche de ma vision des visiteurs de l'art contemporain. Le figurant n'a pas de formation d'acteur. Il n'est pas un professionnel. Il n'est pas important en tant qu'individu mais sa présence est indispensable pour asseoir le contexte de la scène. Interchangeable, son avis importe peu. Il n'a pour seule mission que de répondre à des ordres simples de déplacements, à esquisser des gestes. S'il n'y répond pas correctement, il parasitera tout au plus la scène, sans pour autant laisser de trace sur l'action. Le visiteur rassemble ces caractéristiques. Malgré les efforts déployés par les artistes pour lui signifier son importance, il demeure interchangeable et son avis est de peu d'importance. Hormis bien sûr quand il l'exprime par d'autres voix, plus influentes, mais ceci est une autre histoire…
Pourtant, si cette appellation de figurant correspond en bien des points à la scène des *Démarches*, elle ne me satisfait pas pleinement. Le spectateur de l'art contemporain est un tout petit peu plus qu'un figurant, et ce sont ces nuances qui achèveront de construire cette figure du spectateur d'art contemporain telle que la véhicule *« . »*.

C- « . » ou la mise en scène d'une nouvelle figure du spectateur : l'individu-spectateur

La figure du spectateur contemporain se construit lentement. La modification de son comportement est lente mais décisive. Les efforts des plasticiens contemporains ont dans une certaine mesure payé, et la contemplation immobile ne s'avère plus le modèle de la réception.
J'ai précisé en abordant ce sujet que mon objectif n'était pas de créer une étude sociologique supplémentaire sur le spectateur. A travers *« . »* et les réflexions qu'induit l'observation des visiteurs détourés, à travers également mon contact régulier avec le public, j'ai souhaité dessiner une image qui me semble désormais correspondre au spectateur contemporain. Elle est bien sûr générique, mais s'assume en tant que telle car prend en compte l'impossibilité de nuancer le propos sans soumettre les spectateurs à de nouveaux classements.
Cette figure a été façonnée au fil du temps par les musées et les études d'un parcours d'exposition ; par les artistes souhaitant faire sortir l'art dans la rue, ou bien faire entrer la rue dans le musée.
Parallèlement dans un autre monde, l'individu a évolué, s'est émancipé. Il a découvert des outils de communication lui permettant de partager sa parole, son image avec d'autres, des "amis" virtuels ; ou l'individu, toujours, les a refusés. Ou l'individu ne les a pas compris. Chacun a suivi sa voix dans une société globalisante et pourtant tellement soucieuse des sondages d'opinion, de l'avis des particuliers ; dans une société où l'anonyme le plus ordinaire peut partager avec le plus grand nombre la banalité de son existence. Plus ou moins sensibles à l'uniformisation des comportements et de la pensée véhiculée par les médias, les individus ont plus que jamais pris conscience de leur individualité.

Or si nous avons abordé la position des artistes et des institutions, celle du public, le spectateur individuel masqué par la foule est resté dans l'ombre, rendu anonyme par le détourage, le rétrécissement, l'assombrissement de ses traits. Pourtant, certains indices suggèrent discrètement que derrière ces silhouettes, l'individu commence insidieusement à s'insinuer dans le lieu d'exposition. Seulement, il ne s'y dévoile pas exactement comme les artistes souhaiteraient l'y voir.

a- Un peu plus qu'un figurant

> « *La minute culturelle, c'est fait.* » Commentaire d'un spectateur à la sortie du CRAC de Sète, 2 novembre 2008.

L'attitude, les déplacements du visiteur dans l'espace de l'art ont longtemps été régis par un certain nombre de règles tacites. Le silence bien sûr, le contrôle des pas et des gestes, une certaine lenteur. Le critique d'art Brian O'Doherty offre une description réjouissante de ce visiteur traditionnel, de cet anonyme :

> « Tandis que nous déambulons dans cet espace en regardant les murs et en slalomant entre les choses posées au sol, nous prenons conscience que la galerie abrite un fantôme errant dont il est souvent question dans les dépêches d'avant-garde : le Spectateur. Qui est ce spectateur, que l'on nomme aussi le Regardeur, ou l'Observateur, ou encore, à l'occasion, le *sujet percevant* (Perceiver) ? Il n'a pas de visage ; c'est avant tout un dos. Il se penche et scrute, avec un peu de gaucherie. [314]»

Autant de caractéristiques qui se manifestent encore bien souvent dans les musées et centres d'art, aux heures de faible fréquentation. Le calme du lieu incite alors généralement le visiteur à se faire discret. « Quand le sujet se retrouve au musée, il suspend […] la sociabilité dont il est porteur et que lui assigne le lieu même de la médiation muséale, pour ne se retrouver comme sujet et comme identité que face à l'œuvre, dans une forme de confrontation sublimée. [315]» note Bernard Lamizet ; l'individu deviendrait spectateur consacré à l'œuvre, se construirait face à elle le temps de la visite. Cependant, et la position de médiatrice m'a permis de l'observer à maintes reprises, cette réceptivité totale à l'art n'est pas un comportement généralisé.

Extrait d'une vidéo personnelle, 2007

C'est la raison pour laquelle j'ai entrepris d'observer les publics des lieux d'art avec plus de recul, notamment

[314] Brian O'Doherty, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, *op. cit.*, p. 62

[315] Bernard Lamizet, *La médiation culturelle*, *op. cit.*, pp. 166-167

en visionnant attentivement leur comportement après l'avoir filmé. Il s'agissait de capter une vision assez générale des visites de musées et centres d'art en différentes régions françaises, dans différents types d'expositions. Ce comportement muséal en transition tel qu'il apparaît depuis peu de temps, est peut-être trop actuel pour être théorisé. Pourtant il me semble être le signe de modifications à venir, tant du côté des publics que de celui des institutions. Ma seule manière de l'exprimer avec justesse réside en *« . »*.

Le plus souvent, *Les Démarches* et *le Public* font état de comportements attendus : pas lents, concentration sur le cartel, station devant ou trajet autour des œuvres. De temps à autre pourtant des détails parasitent cette cohésion d'ensemble : des enfants courent, des individus utilisent leur téléphone ; beaucoup discutent de choses et d'autres, familles poussant des landaus, personnes âgées sur des bancs, adolescents désœuvrés. Ma volonté n'est pas de stigmatiser les comportements décalés dans les projections ; pourtant, et incontestablement, ils existent. Le contact régulier avec les publics me permet de relever leur récurrence, à tel point qu'ils deviennent peu à peu coutumiers, que l'on ne prend plus la peine de s'en étonner. C'est notamment le cas des appels téléphoniques ou de la consommation de nourriture, ou encore de la manipulation décomplexée d'œuvres de type classique [316].

Les détourés ont pour intérêt de mêler, au mépris de toute chronologie, les publics parcourant les expositions lors de visites non-événementielles, à ceux qui s'invitent dans les lieux d'art contemporain à l'occasion de festivals gratuits et médiatisés. Reflet frustre, le public de *« . »* reflète pourtant une réalité. Est-il composé d'individus-*visiteurs*, du latin *visitare*, "voir souvent" ? Oui, c'est peut-être le terme. Car s'il parcourt souvent le lieu d'art, en *regarde* t-il vraiment les œuvres ou se contente t-il de les voir ? Nous retiendrons cependant l'expression d'*individu-spectateur*, la notion de spectateur faisant davantage écho à la recherche de l'événement, tout en dénotant une certaine passivité : on peut être *spectateur indépendant*, *involontaire*, …

Une certaine incertitude se dégage des différentes démarches. Est-ce à dire, se demande Christian Ruby, que le lieu d'art contemporain devient celui de la perte des repères, provoquée par des formes artistiques trop hétéroclites [317] ? Les groupes fidèles au parcours studieux et calme, côtoient d'autres groupes caractérisés pas leur désinvolture ou leur indifférence. L'appel de Yves Cusset semble avoir été entendu par ces derniers, « L'art n'a pas besoin de descendre dans la rue si la rue passe par le musée, si le musée devient agora, forum, lieu de passage, de rencontre, de discussion, et pourquoi pas *foire* ? [318]» Mais malgré ces modifications, le lieu d'art conserve pour beaucoup l'image d'un endroit élitiste, peu accessible même lorsque son entrée est gratuite. Jean-Charles Massera adresse ce reproche à l'art en général :

> « L'art a trop tendance à nous convertir immédiatement et exclusivement en spectateurs, sans prendre en considération les différentes dimensions de notre subjectivité – en l'occurrence cette dimension de l'usager qui habite tout individu aujourd'hui à un moment donné de

[316] A la Fondation d'Entreprise Espace Ecureuil, plusieurs spectateurs "empoignèrent"les photographies suspendues à des fils de pêche de l'artiste Alex Ten Appel. Déclarant simplement s'interroger sur le dispositif d'accrochage et la qualité du papier, ils ne prenaient pas la peine d'excuser leur geste ni d'en éprouver la moindre gêne. Cette autre anecdote est survenue au domaine départemental de Chamarande : le membre d'un groupe d'âge mûr se vanta auprès de la médiatrice d'avoir escaladé la grande échelle de Peter Coffin. Ce à quoi elle répondit qu'emporté par la perspective d'un exploit, il n'avait sans doute pas remarqué la grande pancarte en interdisant l'accès, rendu de plus malaisé par son installation dans les douves... Le visiteur n'en sembla pas affecté. Deux exemples parmi tant d'autres… Le manque de civisme affecte les lieux d'art tout autant que d'autres espaces.

[317] Christian Ruby, « Esthétique des interférences », *in EspacesTempsLesCahiers* n°. 78-79, *op. cit.*

[318] Yves Cusset, *Le Musée : entre ironie et communication,* 2000, Nantes, Ed. Pleins Feux, p.54

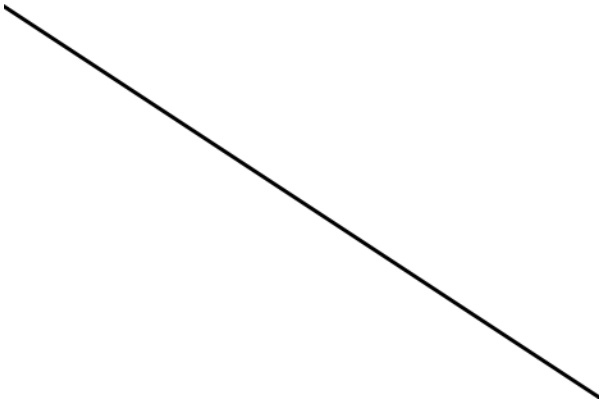
sa journée. L'art ne peut faire abstraction de ce qui constitue l'être contemporain. [319]»

Le critique d'art semble manifester son désaccord avec Nicolas Bourriaud, qui suppose l'art préservé de l'uniformisation des comportements [320].

Ceux qui combattent leur réticence et entrent dans le lieu d'exposition semblent pourtant véhiculer un peu de la rue avec eux ; et leur rencontre avec l'art n'est pas systématiquement l'objet de leurs discussions. Christian Ruby propose dans *L'âge du Public et du Spectateur*, l'expression sans doute la plus à même de décrire la situation : maniant avec prudence les catégorisations, le philosophe parle du phénomène de l'« ère des gens [321]» qui touche, au-delà de l'art, la société toute entière.

De multiples modifications du lieu ont été mises en place afin que le public se sente à sa place dans le musée ou le centre d'art. La mesure semblant essentielle est la médiation, dont nous développerons les aspects par la suite. Dans une certaine mesure la démocratisation de la culture (et les mesures telles que le 1% artistique qui invitent l'art dans l'espace public) a permis qu'effectivement, les "gens" jusqu'alors peu coutumiers de l'art contemporain entrent en contact avec les œuvres. Mais un effet inattendu de ce phénomène résulte en la modification progressive du comportement muséal. Non qu'un changement n'ait été espéré, cette quête a animé bien des artistes depuis les années 1960. Mais s'attendaient-ils à ce que l'ouverture à l'art prenne de tels aspects ?

Dès lors je me base exclusivement sur des observations personnelles : communications téléphoniques dans les musées, enfants courant et cherchant à toucher les tableaux, parfois devant les yeux de leurs parents passifs ou eux-mêmes enclins à manipuler les œuvres, discussions personnelles à haute voix que l'entrée dans l'exposition n'interrompt pas, poursuite du déjeuner, mères changeant les couches de leurs enfants dans les espaces de repos (si si) … j'ai été confronté à ces attitudes à de maintes reprises. Effectivement, certains publics ne marquent plus de différence entre leur statut d'individus dans une foule, et celui de spectateurs parmi le public. Ils entrent dans le lieu d'art comme s'il s'agissait d'un prolongement de la rue. C'est probablement à cet individu-spectateur que s'adresse Peter Aerschmann, artiste dont nous avons abordé l'œuvre à partir des silhouettes découpées qui traversent ses animations. Avec *Where are you ?*, l'acteur principal est cette fois un spectateur bien particulier : dans la salle d'exposition, une vidéo interactive projette la masse informe d'une foule composée de silhouettes déambulant. Quand soudain l'une d'elle reçoit un sms, elle sort de l'anonymat, son image apparaît en détail. Dès lors, le visiteur qui le souhaite est invité à envoyer un message, que recevra un autre des anonymes projetés sur les murs. La question de l'influence de la technologie sur notre quotidien, de l'intrusion de ce dernier dans chaque circonstance de notre vie, se pose ici nettement : le seul à pouvoir partager le jeu proposé par l'artiste est celui (plus probablement, *sont ceux*) qui n'aura pas éteint leur téléphone



39. Dora Garciá, *Steal this book,* 2009

[319] Jean-Charles Massera, *De la nécessité de l'art aujourd'hui*, 2003, Lyon, Ed. CRDP, p. 93

[320] Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 10

[321] Christian Ruby, *L'Age du public et du Spectateur*, *op. cit.*, p. 10

en pénétrant le musée ou le lieu d'art, qui n'aura pas de réticence à accomplir ce geste.

C'est également aux plus bas instincts de l'individu-spectateur que fait appel Dora Garciá, en exposant des dizaines de livres à la couverture desquelles s'inscrit en gros caractères l'injonction : « Steal that book ». Des gardiens encadrent l'installation : la seule solution pour connaître le contenu de l'ouvrage qu'il n'est pas même possible de feuilleter : le voler, s'enfuir. A l'instar des tas de bonbons de Felix Gonzalez-Torres, on lui suggère de se détourner du comportement muséal traditionnel. Non. En fait on ne lui demande pas : on lui ordonne.

Projection des *Démarches* sur la maquette *la Possibilité,* enfants qui courent

Je persiste à la Fondation, à faire cesser les conversations téléphoniques dans le lieu – mais également bien sûr, les vols d'ouvrages ou le contact direct avec les œuvres –, mais cette attitude devient progressivement moins marginale. D'ailleurs les appareils sont bien souvent allumés car ils servent à photographier les œuvres. (A l'instar sans doute d'une des silhouettes des *Démarches* qui accompagne ses gestes du voyant bleu de son téléphone) Là encore, les spectateurs, notamment jeunes, ne prennent pas toujours la peine de demander l'autorisation de prendre des clichés, la question de la propriété des images ne se posant plus systématiquement.

La notion d'individu-spectateur révèle un paradoxe, car selon Christian Ruby, « le spectateur advient à un homme social qui n'est pas en activité immédiatement sociale [322]», son rôle de spectateur se distingue théoriquement de celui qu'il adopte dans sa vie courante. La différenciation n'est aujourd'hui plus aussi claire avec l'individu contemporain : « Impossible de prédire avec certitude ce qui, des multiples schèmes incorporés par l'acteur, va être déclenché dans/par un tel contexte. Nous sommes par conséquent trop multi-socialisés et trop multi-déterminés pour pouvoir être conscients de nos déterminismes. [323]» note le sociologue Bernard Lahire.

Si en soi il s'agit d'une reconnaissance [324] du lieu d'art comme espace non-élitiste et accueillant, cela dénote également une indifférence à l'encontre des œuvres de la part de ces mêmes visiteurs dont la visite ne dure en moyenne que quelques minutes. Dans *« . »*, la ronde permanente des spectateurs semble à la fois traduire l'émergence d'un nouveau comportement muséal hérité de l'art contemporain, mais également un certain désintérêt à l'encontre des pièces exposées, qui retiennent rarement l'attention des regardeurs.

---

[322] Christian Ruby, colloque *« Avec le temps, médiation culturelle et art contemporain »*, *op. cit.*, p. 9

[323] Bernard Lahire, *L'individu contemporain, regards sociologiques*, *op. cit.*, p. 65

[324] La reconnaissance par *certains* individus, et non par tous, bien sûr.

A souhaiter devenir un espace indifférencié, l'institution n'a-t-elle pas mesuré le risque encouru ? Si l'on entre au musée comme au supermarché, quelle différence sera t-on capable de faire entre l'œuvre et une marchandise quelconque ? Dans quelle mesure n'est-il pas souhaitable que les lieux d'art contemporain ne s'ouvrent pas davantage, avant d'avoir pris conscience de l'évolution des publics ?

Il est probable que cette modification des comportements soit due à ce que Nicolas Journet, journaliste, nomme une crise des rôles : « Les rôles (institutionnels, familiaux) ne sont pas seulement des écrans pour l'individu, mais des moyens de se relier aux autres. S'il y a aujourd'hui crise des rôles, ce n'est pas parce qu'ils auraient perdu leur sens, mais parce que les individus trouveraient de plus en plus de difficultés à les tenir. [325]»

Le rôle de spectateur soumis au comportement muséal n'est peut-être, simplement, plus assimilé par les individus-spectateurs accoutumé à plus de liberté.

Les artistes ont peut-être, les premiers, deviné les excès d'un accès physique aux œuvres. La majorité des dispositifs participatifs est manipulable mais l'ordinateur est une constante interface ; quant aux traces des expériences d'esthétique relationnelle, elles ne sont pas l'œuvre à proprement parler : l'œuvre elle-même est un concept, que ne discernent que les publics avertis.

Il semblerait que l'art et l'institution soient confrontés aux effets de leur décalage permanent avec le public. A l'heure d'une volonté de démocratisation de la culture, la position des plasticiens à l'encontre des spectateurs est extrêmement compliquée. Doivent-ils poursuivre leurs recherches artistiques en laissant le soin au lieu d'art de les prendre en charge, de les expliquer, de les médiatiser ? Doivent-ils au contraire se soumettre à ce public si mouvant, qui compte aujourd'hui des passionnés d'art tout autant que des individus assez hermétiques à la création et néanmoins visiteurs ? N'existe t-il pas un risque à multiplier les œuvres relationnelles, qui selon Christian Ruby « cré[ent] des relations, comme s'il s'agissait d'offrir une recette de substitution à un "lien social" absenté [326]» voire s'apparentent à des animations touristiques ?

b- Et l'art dans tout cela ?

Et l'art dans tout cela ... Pour conclure la réflexion sur cette recherche d'une identification du public de *« . »*, de cet individu-spectateur inconsciemment soumis à des règles muséales mais individu avant tout, décrivons-le de la sorte : il ne s'agit pas d'un spectateur-type, le public de l'art contemporain rassemble autant de visiteurs qu'il compte d'individus. L'évolution des musées et les nouvelles formes d'art ont permis l'émergence d'un modèle de comportement muséal physiquement actif. *« . »* diffuse cette figure sans cesse en marche, dont la visite de l'exposition est relativement rapide dans la majorité des cas. Le spectateur contemporain est un promeneur soumis aux œuvres-obstacles, qui n'interrompent que brièvement son parcours. L'individu-spectateur est également un individu avant tout, qui réalise progressivement que le lieu d'art n'est plus soumis aux mêmes

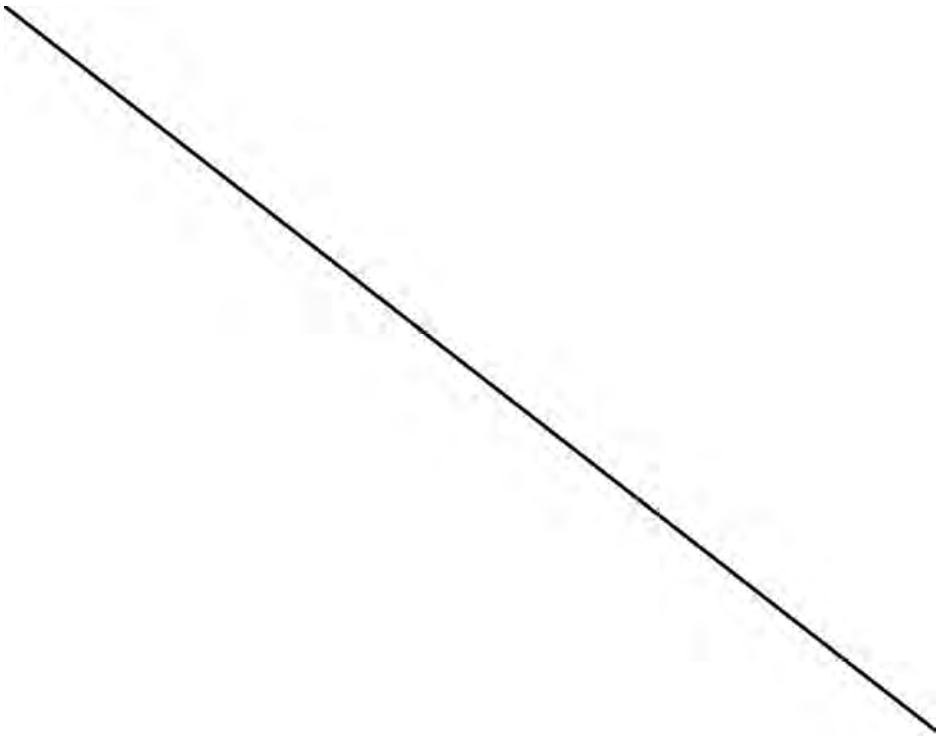
[325] Nicolas Journet, *L'individu contemporain, regards sociologiques*, *op. cit.*, p. 47

[326] Christian Ruby, « Esthétique des interférences », *in EspacesTempsLesCahiers* n°. 78-79, *op. cit.*

règles qu'antan. Plus ou moins conscient de sa liberté nouvelle, il l'exploite avec une démesure variable.

Dora Garcia met particulièrement bien en scène les diverses attitudes des spectateurs, leur prêtant une place essentielle tout en les invitant à prendre conscience de leur comportement. Au bbb, centre d'art contemporain de Toulouse, lors du Printemps de Septembre 2010, une exposition de type assez inhabituel attend l'expérimentation du visiteur. A certains horaires préétablis, il se voit intégré pour ou contre son gré à des situations imaginées par la plasticienne. Seuls des comptes-rendus écrits, les "consignes" ayant donné lieu à ces moments éphémères sont affichés sur les murs. C'est dans ces conditions que je prends bien involontairement part à l'une de ces propositions, *Instant narrative*.

Ce samedi, dans les salles vides et à cette heure peu fréquentée, une femme est installée au milieu de la pièce, devant un ordinateur. Elle semble concentrée sur son occupation. Hormis les textes en lettres autocollantes sur les murs, la femme, la médiatrice, et une télévision dans un coin de la pièce, seul un texte est projeté sur une des cimaises. Il décrit une situation. Peu à peu, le texte s'allonge, se densifie. On réalise alors que les mots nous concernent. Ce sont nos gestes, nos déplacements qui sont l'objet de l'observation de la femme, assise devant son écran. Elle est une « voleuse de démarches ». A mes questions la femme répond que les réactions des spectateurs sont unanimes quand ils réalisent qu'ils sont épiés. Ils trouvent la situation « bizarre ». Elle les dérange et les amuse à la fois. Mais elle-même n'a pas pour mission de discuter avec le public. C'est le travail de la médiatrice, avec laquelle se poursuivra la conversation. Cette œuvre nous intéresse pour plusieurs raisons. Bien entendu, elle est une manière d'enregistrer les comportements spécifiques du public, et clairement, de les mettre en avant. Plus que tout, elle permet aux spectateurs de prendre conscience de leurs agissements, et à terme (au terme de leur visite tout au moins) de les inciter à se contrôler. Les observations de l'épieur sont à première vue générales, à tel point que l'on n'est pas assuré que le texte nous concerne. Puis son regard s'affine, elle se pose des questions sur le contenu des conversations, décrit le moindre geste, suppose des liens entre les différents individus...



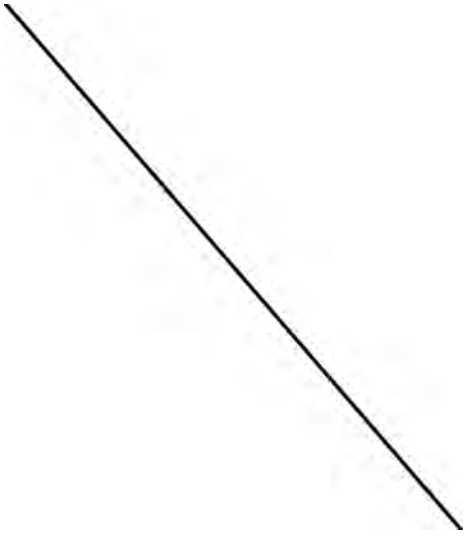
40. Dora Garcia, *Instant narrative* (extrait), 2006

Dans un second temps, son intérêt réside dans sa forme plastique. L'exposition dédiée à Dora Garcia lors de ce Printemps de Septembre consiste en une suite de performances, d'actions ponctuelles sur un ou plusieurs jours, et mettant en scène des spectateurs volontaires ou inconscients. Les consignes de chaque événement sont inscrites sur les murs. On pénètre donc dans une salle quasiment vide, aux murs blancs couverts d'écritures noires. Plus

intéressant encore, le texte projeté lors de la performance *Instant narrative* est déroulant, les premières lignes s'effacent définitivement au fur et à mesure des observations de l'épieur. Le contenu est oublié, disparaît. Il ne demeure qu'à l'esprit de l'observé, directement concerné par les observations. Bien entendu, ces lignes en mouvement ont fort à voir avec *le Manifeste*. Mais alors que ce dernier singe le document de médiation, prétend apporter une information sur les œuvres, c'est ici le spectateur qui est replacé au centre du dispositif, les données l'informent sur sa semblance extérieure. Il est amené à prendre conscience de son corps dans l'espace, de ce que l'on voit de lui : ses chuchotements, ses gestes, son attitude lui apparaissent mieux encore que sur une vidéo parce qu'ils passent par l'intermédiaire de l'observation d'un de leur semblable, et non d'une machine. Il s'agit d'une œuvre dans laquelle le spectateur est à la fois participant et sujet. Bien sûr, la surprise est d'assez courte durée. En très peu de temps la compréhension de la démarche incite à contrôler nos gestes. Ils perdent de leur spontanéité, l'on devine, guette ce que l'observateur va écrire. Cependant, c'est dans l'immédiateté de la rencontre avec cette performance que le spectateur est subitement remis en lien avec son corps. La mise en œuvre des dispositifs auxquels Dora Garcia fait appel pour enregistrer l'image du spectateur paraissent ludiques : l'observation d'un pair s'avère sans doute moins oppressante que celle d'une caméra diffusant l'image froide et objective des publics ; l'épieur, lui, fait souvent preuve d'humour, de légèreté et s'applique par sa propre attitude à dédramatiser l'expérience. L'œuvre de Dora Garcia a pour particularité de ne se baser sur aucun *a priori* à l'encontre du comportement des visiteurs. L'observateur observe, l'épié agit à sa guise, avant de se rendre compte, plus ou moins rapidement, de l'œil posé sur lui. Cependant la variété des comportements se reflète sans doute dans la suite de textes résultant de la performance, et dont certaines structures tel que le Réfectoire à Lyon, ont conservé des exemplaires complets.

L'ouverture de l'art aux publics est un défi complexe. Si la rue passe par le musée, ce sont également les préoccupations de la rue qui accompagneront l'individu-spectateur. Au risque toutefois que les œuvres ne passent qu'au second plan.

Il ne faut cependant pas croire que cette situation est sans précédent, bien qu'elle ne se soit sans doute jamais manifestée sous cette forme. Au début du XIX^{ème} siècle, l'art est systématiquement institutionnalisé. De grandes expositions ouvertes au peuple attirent les foules. Les critiques, les hommes de lettres observent le comportement des visiteurs face aux tableaux, tandis que les caricaturistes « tentent de tracer le portrait sociologique et psychologique du nouvel *habitus*.[327] » explique Silke Schmickl. Sans doute se heurtent-ils aux mêmes classifications déceptives que les études sociologiques contemporaines. Car les artistes représentent essentiellement la masse, et reconnaissent, toujours selon Silke Schmickl, que « Le prix effectif de "l'art pour tous" est, semble-t-il, l'anonymat et l'impersonnalité des relations entre les œuvres et les spectateurs ainsi que celles des visiteurs [328]». Daumier se moque des Salons, s'intéresse au comportement du



41. Edgar Degas, *Mary Cassatt au Louvre*, vers 1879

[327] Silke Schmickl, *Les Museum photographs de Thomas Struth*, *op. cit.*, p. 26

[328] *Idem*, p. 27

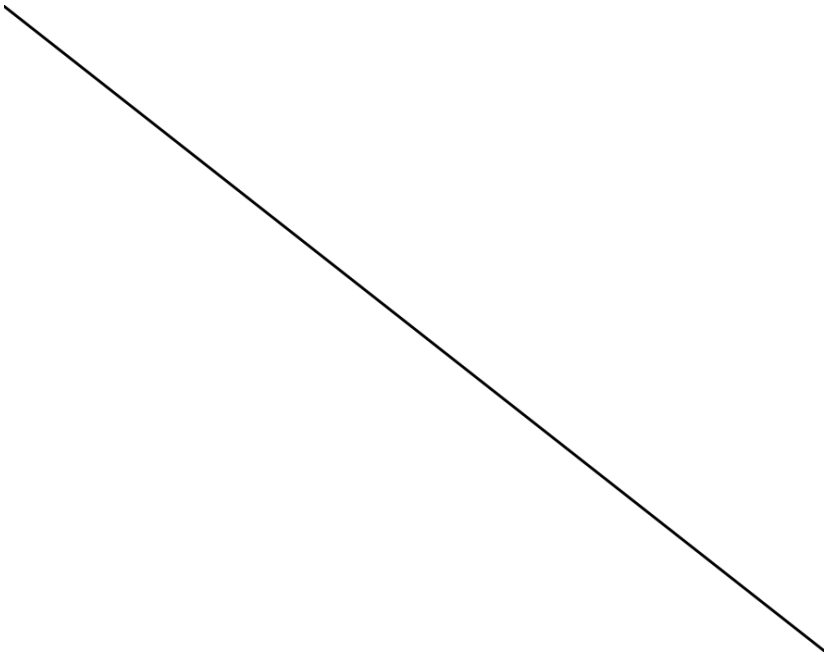
public, des gardiens plutôt qu'aux œuvres ; il croque les hommes attablés à la buvette, devant une bière, ignorant les expositions toutes proches… [329]

D'autres artistes, tels Edgar Degas, vont cependant s'intéresser à l'expérience individuelle reliant l'œuvre au regardeur.

Cependant, les visiteurs demeurent à cette époque des visiteurs, et si les conditions d'accrochage et la foule ne permettent pas d'apprécier les tableaux, ils viennent avant tout voir des œuvres quitte à ne pas mémoriser l'expérience. En cela, les spectateurs anonymes et avides d'une sortie culturelle au XIX^{ème} siècle se différencient de l'individu-spectateur contemporain, environné d'images de tous types, pénétrant le lieu d'art au hasard de ses déplacements.

Tout au long de ce mémoire, fidèle à *« . »* je me concentrerai ainsi que je l'ai fait dans cette première partie sur le contexte de l'œuvre, son spectateur, les outils développés par le musée pour l'accueillir. *« . »* efface les œuvres et met en valeur ce qui les entoure. Pourtant, *« . »* est une installation artistique avant tout. Et mon intérêt est avant tout l'art.

A travers *« . »* c'est le possible éloignement de la rencontre entre l'art et le spectateur qui prend forme. Un éloignement non plus physique (le spectateur entre dans l'installation, même s'il n'a pas le droit de toucher) mais de l'ordre de la réception. En rejetant le spectateur, en le soumettant à ses règles, *« . »* manifeste sa propre importance. Non, les œuvres ne sont pas des objets comme les autres. Même effacées des projections elles demeurent présentes, et leur invisibilité ne marque que davantage l'indifférence de nombreuses *Démarches* à leur encontre.



42. Thomas Struth, *Hermitage 5, St. Petersburg*, 2005

Dans la série « Audience », Thomas Struth photographie des spectateurs contemporains confrontés à des œuvres classiques. Les émotions animant leur visage trahissent leur intérêt pour les toiles demeurées hors-champ. Thomas Struth cherche à comprendre la motivation des spectateurs innombrables peuplant aujourd'hui le musée, s'interrogeant sur ce qu'ils y cherchent.

J'ai longtemps pensé que ses compositions mettaient en scène un public attentif et respectueux bien que chamarré, manifestement composé de touristes de la classe moyenne – à l'instar des *Démarches*, aux tenues estivales ou décontractées –. Pourtant souligne Silke Schmickl, « Les *Museum Photographs* de Struth n'enjolivent pas la nouvelle situation muséale, qui apparaît identique dans tous les musées occidentaux. A l'exception de quelques photographies où Struth capte une situation de

[329] Ségolène Le Men, *Daumier et la caricature*, 2008, Paris, Ed. Citadelles et Mazenod

contemplation silencieuse […], le musée n'a plus grand-chose à voir avec un lieu saint qui se prêterait à une sacralisation de l'art : il est devenu un "espace public forum, carrefour et miroir des évolutions multiples de notre temps". [330]» Et l'auteur de désigner au premier plan d'une image, cette femme à la poussette qui suppose-t-elle, a peut-être remplacé sa promenade au parc par une promenade au musée …

Ainsi le spectateur contemporain, bien que variant son attitude selon les œuvres exposées, présenterait des comportements similaires quel que soit le musée qu'il visite. L'art contemporain lui, subit particulièrement cette modification car les spectateurs se heurtent à l'incompréhension des œuvres exposées. La présence des récents espaces de détente et de vente côtoyant ceux de la monstration ne créent plus une atmosphère d'exclusivité à l'art. J'ignore s'il faut s'en féliciter ou si cela représente un inconvénient ; mais il s'avère que les œuvres sont les premières à pâtir d'une distanciation avec le public. Mon hypothèse est que cette frontière n'est peut-être plus celle du rejet de l'art, plus seulement. La multiplication des outils intermédiaires entre l'œuvre et le récepteur, ayant pour mission de faciliter son accès à la démarche du plasticien, apparaissent davantage comme des obstacles à leur rencontre. La réception est avant tout un processus personnel, une confrontation. Ainsi que le note la philosophe Joëlle Zask, le public est porteur d'autant d'opinions qu'il compte d'individus, et une œuvre peut être unanimement appréciée pour des raisons très différentes [331]. En 2010, Marina Abramovic propose une performance : pendant sept cents heures, les spectateurs du Museum of Modern Art (MoMa) de New York sont invités, s'ils le souhaitent, à s'installer face à l'artiste assise derrière une table, et à la fixer la durée de leur choix, quelques secondes, quelques heures. Le dialogue muet tissé entre Marina Abramovic et le visiteur est une expérience chaque fois différente, elle n'a pas besoin d'explications, d'analyse. Elle est expérience artistique.
Les musées français, s'ils présentaient ce happening, l'enroberaient-ils de multiples explications ? Dans quelle mesure la réception entre-t-elle en jeu quand se multiplient les documents permettent de connaître les raisons supposées de l'œuvre, sans le moindre effort d'appréhension personnelle, sans parfois même les avoir vues ?

L'art contemporain, comme d'autres formes d'art, a-t-il pour vocation d'être accessible au plus grand nombre ? Certains ne feront simplement jamais l'effort d'aller à sa rencontre, c'est leur droit, quels que soient les efforts de démocratisation de la culture, quelle que soit la portion de rue qui passe par l'espace d'exposition. Est-ce si grave ? Pas pour *« . »*, qui se préserve de l'affluence…
Pour ceux qui se confrontent à l'art, qu'attendent-ils de l'œuvre, du lieu ? La réclamation systématique des fiches de salle de la part des visiteurs de mon lieu de travail, n'est pas innocente dans le développement des lignes qui vont suivre.

---

[330] Silke Schmickl, *Les Museum photographs de Thomas Struth*, *op. cit.*, p. 39

[331] Joëlle Zask, *Les Arts de Masse en question*, 2007, Bruxelles, Ed. de la Lettre Volée, pp.133-134

DEUXIEME PARTIE

ENTRE ŒUVRE ET PUBLIC, QUELQUES MOTS SUR L'ART POUR L'INDIVIDU-SPECTATEUR

« Même si l'expérience est suffisamment forte pour se passer de commentaire, des médiateurs sont là pour éclairer les visiteurs. [332]» journal *20 minutes*, 10-05-2011

« . » ne s'adresse pas. Il fait semblant. Donne des miettes. *« . »* livre des textes et des schémas, un dispositif. Mais il singe.
« . » se veut pacifique et accessible. Il n'est rien de tout cela.
Il semble s'intéresser au spectateur et aux lieux d'exposition. Mais il se préfère autonome et possède déjà son propre public, ses propres murs, qui n'observent et n'exposent que lui, se contente de ce que lui-même écrit sur lui.

Ersatz de lieu d'art, «. » aborde la question du public et ne répond à aucune question le concernant, bien sûr. Mais l'attitude même des spectateurs errants attirés par les cartels, l'omniprésence du *Manifeste* envahissant l'installation, les *Minimums* sont autant d'indices évidents de sa concentration sur les dispositifs de médiation. Le silence de l'installation est en soi un élément plastique. Il manifeste ce calme profond dont les lieux d'art ne bénéficient désormais que rarement : espaces bruyants de textes et d'explications, ils viennent au spectateur armés de mille palabres, afin de prévenir ou de contrer, au pire des cas, ses attaques éventuelles.
La médiation est aujourd'hui la préoccupation de tous les lieux d'art contemporain français. Ils se munissent d'un chargé des publics, développent les documents de médiation, multiplient les possibilités de rencontres entre l'œuvre, l'artiste et les spectateurs, organisent des visites accompagnées de médiateurs ; le propos développé dans ces pages sera celui de la place de cette parole sur l'art.

Sur l'art *contemporain* plus particulièrement : l'art contemporain se fonde selon Christian Ruby sur quatre affirmations qui le lient à son contexte d'exposition, de réception, aux conditions de son existence :

- ainsi l'œuvre contemporaine résiste-t-elle à une situation donnée de l'art non par une opposition frontale, mais par d'autres voies : « discrétion, micro-résistance, parasitage des signes, incessants déplacements, indéterminations permanentes, ... [333]» ;

- l'art accorde une place essentielle à l'interférence, non plus au sentiment et au jugement (œuvres classiques) ou au sublime (œuvres modernes) : « l'art contemporain forme à une conflictualité dans la civilité. [334]» Nous avons abordé ce point dans la première partie mais il sera également développé par la suite, tout comme la troisième affirmation :

- l'art contemporain, « surtout depuis que les médias colonisent "les publics" et "les gens" [335]», voit en le spectateur un personnage majeur mais non isolé ; l'œuvre, "relais d'interférence", crée le contact entre les visiteurs, devient en quelque sorte outil de la relation. Cela, *« . »* l'exprime instinctivement en effaçant les œuvres au profit des publics, jusqu'à ce qu'elles n'apparaissent que comme des formes invisibles dirigeant ou contraignant leur parcours.

---

[332] Benjamin Chapon, « Leviathan capturé au grand palais », *in 20 minutes*, 10-05-2011

[333] « Le nouvel objet de la médiation culturelle et artistique : Apprendre à s'exercer. » Contribution de Christian Ruby au colloque *« Art contemporain et médiation »*, octobre 2009, musée des Beaux-Arts de Lyon, p. 3

[334] *Ibidem*

[335] *Ibidem*

- Enfin, selon Christian Ruby, l'œuvre contemporaine tente de réconcilier l'art et la culture. (Nous approfondirons ce point en troisième partie).

Le philosophe souligne, à travers ce qu'il nomme ces "quatre affirmations", le fait que l'art contemporain n'est pas dénué de règles, bien au contraire. Ce propos offre la possibilité de nuancer le statut de pratiques telles que la médiation, qui n'est pas seulement à considérer comme une éventuelle assistance, mais également comme un élément constitutif des pratiques actuelles. Elle trouve sa pertinence dans chacun des quatre points, en tant que possibilité pour l'œuvre de combattre subtilement une situation installée ; en tant que déclencheur d'une interférence, plaçant le spectateur en position centrale ; enfin, comme possibilité d'inscrire l'art contemporain dans le champ de la culture, ou tout au moins d'affirmer cette position.

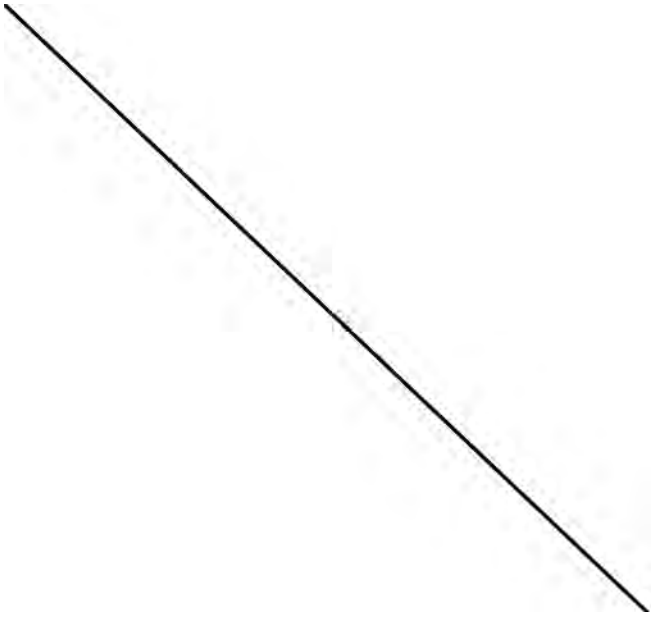
Néanmoins la médiation ne peut prétendre à ces missions que quand elle est consciente d'en être un outil essentiel.

Dans quelle mesure est-elle *communication*, du latin *communicatio*, mise en commun et échange de propos ? Quelles peuvent être les raisons de son développement, et plus particulièrement de celui de la médiation humaine ?

Les études sur le propos, à l'instar de celles concernant les publics, sont bien souvent en peine de répondre à ces questions insolubles.

« . » ne cherche pas non plus à y répondre, ce n'est pas son rôle en tant que création plastique. Il partage sa propre conception de la situation, que chacun peut interpréter selon sa sensibilité, sa connaissance des faits. Certains éléments semblent cependant ressortir de la mise en scène des éléments dans l'installation, et notamment de celle du texte.

Les différents rôles de ce dernier vont retenir notre attention ; dans *« . »* il apparaît à la fois comme entrave à la lecture des maquettes et autres pratiques, mais également comme leur enveloppe protectrice.



Cartel de l'exposition « *Double Bind* » à la Villa Arson, 2010

1- Des maux sur l'art et de leur apaisement

« . » soigne les maux par les mots. Les mots, omniprésents, dépassent leur fonction. Il faut lire entre leurs lignes, deviner les raisons de leur présence.

L'art contemporain se livre rarement à nu, l'installation reflète cette situation en se voilant frileusement derrière l'écran des lettres mouvantes. Pourquoi cette pudeur ? Contre quel mal protège-t-on les œuvres actuelles ?
« . », en mettant en scène cette distance à l'égard du spectateur que nous avons abordée dans les pages précédentes, interroge l'étrange relation qui s'installe aujourd'hui entre le regardeur et son sujet d'attention. Méfiance, repli, l'un comme l'autre semblent évoluer dans une ambiance malsaine qui trouble la réception et oriente le regard, avant même que ne se produise la rencontre avec l'œuvre. La réputation de l'art contemporain est la cause de ces *a priori* négatifs : les scandales médiatisés mènent à douter des pièces les moins agressives, les moins choquantes.

« . » choisit de devancer les manifestations d'hostilité. Nous allons le voir, l'installation choisit elle-même ses armes pour maintenir le spectateur à distance, et n'hésite pas à rendre visible son auto-protection, quitte à complexifier sa réception et son interprétation.

A- « . » et la distance respectueuse du spectateur

Nous avons souligné à plusieurs reprises dans la première partie, que le spectateur de *« . »* n'est pas invité à toucher les pratiques disposées dans l'installation. Des étiquettes "Ne pas toucher" l'en dissuadent. Il se tient à distance du visiteur, semble se méfier de ses réactions. Deux jours avant que je n'écrive ces lignes, un enfant est monté sur une encre-aquarelle sur papier installée à l'horizontale, sur un support peu élevé, dans une des caves de la Fondation Espace Ecureuil. Je n'ai rien vu de l'action, seules de traces de pieds en témoignent. Pas de revendication.
Lorsqu'on surprend un visiteur touchant une œuvre, une installation ou toute autre forme artistique même des plus traditionnelles, et que remarque lui est faite qu'il ne doit pas toucher, il répond dans la plupart des cas qu'il le sait. L'ambiguïté de ses actes et de sa parole incite à se poser la question de son mépris ou de son indifférence pour l'œuvre.

« . » met en scène l'expression d'une création artistique qui se protégerait elle-même des assauts du visiteur, quitte à se priver de la richesse d'une réception directe. Mais le *Manifeste* appartenant à l'installation, la réception ne paraîtra finalement indirecte qu'au spectateur…

a- Méfiance

"Ne pas toucher" est une directive que l'on relie inconsciemment aux œuvres. Si leur possible manipulation est désormais connue des spectateurs contemporains, si les artistes se sont appliqués à les désacraliser, à les rendre accessibles, le public n'en demeure pas moins informé que toutes ne sont pas destinées à être touchées. Lorsqu'ils bravent malgré tout cette "absence d'autorisation" (il ne s'agit que d'une règle tacite), ils agissent en général discrètement, voire tentent de se cacher.
En intégrant les cartels "Ne pas toucher" à son espace, *« . »* s'exprime. L'œuvre ne parle pas. Ici pourtant, l'installation inclut cette formule de dissuasion, fait corps avec elle. Son choix est de tenir à distance le spectateur.

Il est plus fréquent d'entendre parler de la méfiance du public à l'encontre de l'art contemporain que du contraire [336]. Ne l'est-il pas envers l'art en général ? Non, répond Oscar Wilde ; l'irréversible histoire impose que l'on accepte ce qui a été car on ne peut y apporter aucun changement , et l'art ne fait pas exception à la règle [337]. Le public se voit donc dans l'obligation de subir l'art institutionnalisé, mais il ne peut s'exprimer que sur les œuvres qui lui sont actuelles car leur valeur n'est pas encore confirmée par le passage du temps.

Extraits d'une vidéo personnelle

En s'auto-protégeant, *« . »* inverse les rôles. Travaillant au contact du public de manière régulière, je me suis progressivement aperçue que mon propre rapport aux spectateurs avait peu à peu inclus cette dimension de méfiance à leur encontre, d'une certaine crainte plutôt. Certes, ceux qui touchent les œuvres ne sont pas majoritaires. Pourtant ils sont plus nombreux que je ne pouvais m'y attendre avant d'occuper le poste de médiatrice.

« . » manifeste cette inquiétude de se voir altérer. S'il demande à ne pas être touché, il conserve également

[336] Les visiteurs accompagnés d'enfants demandent régulièrement si l'exposition est "visible" pour les jeunes enfants. En général je joue la carte de la naïveté et leur demande ce qu'ils veulent dire. Ils sont souvent embarrassés et peinent à assumer cette question, fortement liée à l'image sulfureuse que véhiculent les médias sur l'art contemporain.

[337] Oscar Wilde, *L'âme humaine*, *op. cit.*, p. 41

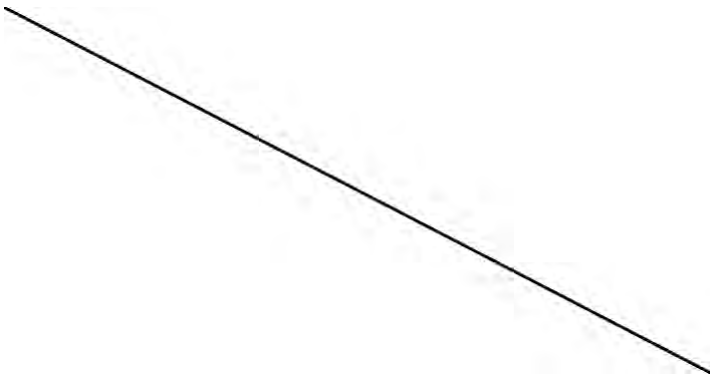
ses distances en se repliant sur son fonctionnement autarcique dans lequel le spectateur, toléré, est surtout importun. Il impose une mise à distance, conscient que « Si quelqu'un aborde une œuvre d'art avec le désir d'exercer une autorité sur elle et sur l'artiste, il sera incapable d'en recevoir la moindre impression artistique. C'est l'œuvre d'art qui doit dominer le spectateur, et non le contraire. Le spectateur, lui, doit être réceptif. [338]» Pourtant, cette domination de l'œuvre décrite par Oscar Wilde, qui lui permet de contrôler la réception, n'est que feinte par *« . »*, qui craint plus qu'il ne domine le spectateur. Ses ordres tels que les cartels « Ne pas toucher », maintiennent un écart fragile entre le regardeur et les modestes maquettes bricolées, que l'individu-spectateur aujourd'hui moins respectueux des œuvres, pourrait sans difficulté réduire à néant. *« . »* ne traduit-il pas la difficulté des créations contemporaines à se revendiquer et à s'assumer en tant qu'œuvres, sans avoir bénéficié de la reconnaissance historique et du confort que représente une analyse distanciée ? Au-delà d'une méfiance, la formule "Ne pas toucher" est impérative. Elle exige – ou supplie ? – que l'ordre soit considéré, que toute marque de familiarité à son encontre soit avortée, rappelant également que l'œuvre aujourd'hui ne peut d'elle-même imposer le respect.

b- Autorité

« La distance n'est pas un mal à abolir, c'est la condition normale de toute communication. [339]» Jacques Rancière

Dans *« . »*, la méfiance à l'encontre du spectateur s'accompagne d'une certaine autorité. Mais cette autorité n'est pas propre à l'installation. Elle accompagne l'art depuis qu'il est exposé au musée, depuis que ce dernier offre à un objet une légitimité en le désignant en tant qu'œuvre.

La position relativement autonome de *« . »*, qui intègre et impose sa propre médiation, son propre système de sécurité peut rappeler la démarche très spécifique de Marcel Broodthaers lorsqu'il créé le *Musée d'Art Moderne (Section XIX*ème *siècle) Département des aigles* ; ce musée fictif se déploie une première fois chez lui à Bruxelles, en 1968. L'inauguration rassemble alors des personnalités du monde de l'art autour d'un buffet, un débat et un discours complétant le leurre ; aux murs, des projections et des cartes postales représentant des peintures du XIXème siècle remplacent les originaux, auprès de caisses de transports fermées. « L'invention d'une entité institutionnelle vide, *un tas de néant*, productrice d'une programmation, de nombreux tracts,



43. Marcel Broothaers, *Musée d'art moderne, département des Aigles, section financière et lingot d'or au poinçon de l'aigle*, 1972

[338] *Idem*, p. 52

[339] Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 16

d'une intense activité épistolaire, était une critique en action des lieux officiels d'exposition, de stockage, et de légitimation de l'art. [340]» observe Marie Muracciole, critique d'art.

Le musée est reproduit lors de la Kunsthalle de Düsseldorf en 1972 ; plusieurs sections (Sections *des figures / financière*…) sont créées ; elles accueillent et organisent des objets de tous types, bibelots, publicités, emblèmes militaires, œuvres. Tous ont pour point commun de figurer un aigle, cette thématique sert de prétexte à leur agencement. Conscient du pouvoir légitimant du musée d'art, Marcel Broodthaers accompagne les pièces d'un écriteau en plastique "Ceci n'est pas une œuvre d'art". La formule est traduite en anglais, en allemand et en français. Les œuvres même reconnues subissent un traitement similaire. Thierry De Duve souligne l'importance du sous-entendu dans cette phrase :

> « Ce qu'il [Marcel Broodthaers] me semble avoir compris comme nul autre, c'est qu'un objet quelconque, pourvu qu'il soit présenté dans et par ce monde de l'art où règne la tautologie, est automatiquement accompagné d'une étiquette invisible qui dit "ceci est de l'art". […] Une équation s'établit ainsi entre le pouvoir de l'institution et le pouvoir des images. Non seulement Broodthaers a compris que le geste de Duchamp avec le ready-made avait été de réduire l'œuvre d'art à la phrase qui la consacre, et que cette phrase, ce n'est pas l'artiste qui possède l'autorité de la prononcer mais bien le présentateur institutionnel, mais il a aussi compris que le geste de Magritte avec *La trahison des images* était d'avoir réduit la représentation à la présentation. [341]»

Thierry De Duve fait allusion à la toile de René Magritte où la représentation d'une pipe s'accompagne de l'indication "Ceci n'est pas une pipe". L'institution présuppose bien des acceptations, bien des postures de la part du public. On ne peut cependant pas se fier à ces *a priori*. Les créations de *« . »* instaurent une ambiguïté rendant ainsi l'injonction à ne pas toucher indispensable : il est possible de pénétrer dans la création, mais les objets qui y sont exposés sont trop fragiles pour être manipulés. *« . »* modèle le comportement du visiteur (dans la mesure où celui-ci respecterait ses ordres, ce qui n'est pas obligatoire), ne se laisse pas apprivoiser. "Ne pas toucher" sous-entend ainsi que les œuvres ne s'accompagnant pas de cette injonction peuvent potentiellement l'être, ce qui est partiellement vrai depuis plus de cinquante ans.

Il est également pertinent de rapprocher *« . »* de *Section des Figures –L'Aigle de l'oligocène à nos jours* car dans les deux cas, un espace simulant le lieu d'exposition est créé. Marcel Broodthaers envisage bien sûr sa parodie d'exposition à grande échelle, à la différence de *« . »* qui se contente de l'espace restreint formé par trois cimaises. Cependant le cartel dans les deux cas occupe une position paradoxale. "Ne pas toucher" peut aussi bien s'appliquer à l'installation dans son ensemble qu'à la seule étiquette, qui fait partie de *« . »*. Si Marcel Broodthaers s'empare du cartel "Ceci n'est pas une œuvre d'art" pour semer le doute dans l'esprit du regardeur et l'inviter à remettre en question l'autorité de l'institution, avec *« . »*, la forme artistique se sert de l'indication muséale comme d'un rempart contre le public. Elle se protège de celui qu'elle pense dangereux pour son intégrité plastique.

L'attitude de *« . »* face au spectateur est étrange. Nous allons développer tout au long de cette seconde partie les relations que l'œuvre peut tisser avec le regardeur par l'intermédiaire du texte ou du dialogue, en commençant par ces rencontres qui ne se créent pas ou se créent dans de mauvaises conditions. Les manifestations de

[340] Marie Muracciole, « …Une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache », *Le Portique*, *op. cit.*

[341] Thierry De Duve, « Petite théorie du musée », *in L'art contemporain et son exposition* (2), 2002, Paris, Ed. l'Harmattan, p. 92

colère tout autant que le développement d'outils intermédiaires posent une question essentielle : celle de la réception de l'œuvre. Elle peut être à l'origine de situations fâcheuses pour l'art contemporain lorsqu'elle n'est pas prise en compte ; or, *« . »* met en scène une réception parasitée, un sorte de voilage de l'installation par elle-même, comme si elle craignait en se livrant à nu, que son propos soit dénigré.

c- Encontres et rencontres : la réception esthétique

> « *Il faut restituer à l'injonction moderniste "What you see is what you see" son caractère de censure. […] l'épreuve d'une œuvre qui n'anticipe rien, ne perd rien, idéalement offerte au regard dans "la virginité idéale du maintenant."* [342]» Patricia Falguières

Les scandales de l'art contemporain, dont nous allons traiter par la suite, naissent souvent d'une rencontre frontale, sans intermédiaire. Le manque est à l'origine de propos violents, d'un manque de recul, d'information, de connaissance. Il est sans doute la raison de l'émergence de la médiation, qui tente de combler l'écart qui sépare les conceptions de l'artiste de celles du spectateur.
« . » aborde la question de la réception à travers l'observation des spectateurs. Leur passage incessant pose la question de ce que l'on attend d'eux, lorsqu'ils sont confrontés à l'œuvre. A travers *les Démarches*, on observe un panel de comportements peu développé ; pourtant, le lieu, ses outils et les œuvres influent, même de manière quasiment imperceptible, sur le spectateur. L'absence de son, de commentaires concentre l'attention sur leurs mouvements. Le déplacement le plus symptomatique est celui du passage, relativement rapide, de la traversée. Les temps d'arrêts, on le comprend, sont essentiellement consacrés à la lecture des cartels tandis que l'observation des œuvres s'accomplit dans la continuité de la marche. La réception des créations contemporaines n'est pas celle des œuvres de type classique ; on ne s'arrête désormais que rarement pour observer silencieusement et décrypter une scène, tandis que la facture ou la virtuosité de l'artiste ne sont plus des raisons de contemplation.
Quel type de réception attend-t-on aujourd'hui de la part du spectateur ? Sa rencontre directe avec l'œuvre contemporaine, que nous avons développée sous l'angle de son autonomisation et de son individualisation *souhaitées*, est-elle encore un schéma envisageable ?

Car il n'existe pas un modèle unique de réception. L'histoire de l'art s'accompagne d'une histoire des spectateurs, en relation avec l'histoire de la réception. Cette dernière ne dépend pas de la spontanéité du regard. Elle est le fruit d'un travail depuis plusieurs siècles proposé au spectateur afin qu'il rencontre l'œuvre. A la différence du paysage bucolique exposé par le premier peintre du dimanche rencontré du côté du Sacré-Cœur, l'art exige un effort, souligne Patricia Esquivel, historienne de l'art :

> « Pour la théorie moderniste, la principale opposition entre les deux types d'art est fondée

[342] Patricia Falguières, *Art Press* spécial numéro 21, *op. cit.*, p.56

sur les caractéristiques respectives de leur réception. L'art de masse [343] incite à une réception passive, un plaisir oisif et de pure diversion, il ne peut produire qu'un plaisir grossier. Par contre, l'art d'avant-garde suscite un plaisir sérieux, proprement esthétique et désintéressé. [344]»

La réception est issue du latin *receptio*, « action de recevoir », qui demeure sa définition principale. Elle désigne également l'« Action, manière de recevoir quelqu'un, de l'accueillir [345]».

La réception d'une œuvre consiste donc en son accueil par le regardeur. Accueillir est issu du latin *colligere*, signifiant rassembler, réunir. L'accueil n'est pas nécessairement chaleureux, mais il suppose que l'on laisse la porte ouverte, que l'on accepte tout au moins la rencontre. Or « L'art », proclame Nicolas Bourriaud, « est un état de rencontre [346]», Mais qu'est-ce qu'une rencontre… Le « Fait de rencontrer fortuitement quelqu'un, fait pour des choses de se trouver en contact » ? ou encore, et presque au contraire, l' « Entrevue, conversation concertée entre deux ou plusieurs personnes : *Une rencontre de chefs d'État* » ? ou pourquoi pas, le « combat imprévu de deux troupes adverses en mouvement » ; le « duel [347]» ?

Trois tendances s'illustrent ici : le face-à-face fruit du hasard, l'entrevue concertée, l'affrontement. Inattendu, préparé, violent.

Ce dernier aspect apparaît très tôt dans la littérature ; en 1234 déjà, la rencontre est l'« action de combattre » dans *Antéchrist* de Huon de Méry ; Rabelais en 1534 [348], Montaigne en 1580 [349] souligneront la dimension belliqueuse du terme dans des expressions telles que « hardi à rencontre » ou « rencontre contre quelqu'un ». Etymologiquement, le mot provient du bas-latin *incontrare*, « se rapprocher contre », qui a donné jour à *encontre* en vieux-français, « à l'encontre de » signifiant à l'opposé, au contraire, à l'inverse. Dès 1310 la rencontre est assimilée à une réplique ou une réponse tandis que la dimension de hasard apparaît dès 1485.

On constate la portée initialement négative du terme, qui pourtant qualifiera par la suite la mise en relation d'individus.

L'étymologie et l'histoire de ce mot nous permettent de mettre en relief l'action dont le récepteur est à l'origine. Il accueille l'œuvre en lui offrant son attention et l'œuvre elle-même en appelle à son interprétation. Le philosophe Karel Kosík le constate,

« L'œuvre vit dans la mesure où elle agit. L'action de l'œuvre inclut également ce qui s'accomplit dans la conscience réceptrice et ce qui s'accomplit en l'œuvre elle-même. […] L'œuvre est une œuvre et vit en tant que telle dans la mesure où elle appelle l'interprétation et agit à travers une multiplicité de significations. [350]»

De l'avis de Christian Ruby, la réception n'est sans doute pas immédiate, bien que l'on fasse souvent l'erreur de le penser :

« Prétendument "naturel", le dispositif de réception esthétique ainsi exposé est de surcroît

---

[343] Voir en troisième partie : distinction entre art de masse et art de la "culture cultivée", p. 332

[344] Patricia Esquivel, *L'autonomie de l'art en question*, 2008, Paris, Ed. l'Harmattan, p. 82

[345] http://www.cnrtl.fr/etymologie/reception

[346] Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p.18

[347] *Nouveau Larousse Encyclopédique*, *op. cit.*

[348] Rabelais, *Gargantua*, Prologue, 1534, Ed. Calder et Screech, p. 14 *in* http://www.cnrtl.fr/etymologie/rencontre, 03-03-2010

[349] Montaigne, *Essais*, I, 45, 1580, Paris, Ed. Villey et Saulnier, p. 274 *in* http://www.cnrtl.fr/etymologie/rencontre, 03-03-2010

[350] Karel Kosík, *Die Dialektik des Konkreten,* 1967, Frankfurt am Main, pp.138-139, cité par Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, 1978, Paris, Ed. Gallimard, pp. 42-43

conçu comme un dispositif non moins "évident" de face-à-face. […] Cependant, à entendre parler des efforts à déployer pour organiser ce face-à-face – apprentissages des écoliers, impacts des distinctions sociologiques, tâche des médiateurs d'art –, il n'est pas certain que la disposition à se mettre dans une telle attitude soit "naturelle" [351]».

Il ne suffit donc pas de confronter le spectateur à l'œuvre pour que la réception ait lieu.

Cependant, ce que Hans-Robert Jauss nomme également l'"expérience esthétique [352]" ne répond pas à un schéma d'apprentissage figé. Au fil du temps et alors que les formes artistiques se modifiaient, l'attitude du spectateur face à elles s'est vue remise en question, son approche s'est modifiée.

Evolution des réceptions

Les études concernant l'évolution du rapport du spectateur à l'art et le comportement esthétique apparaissent selon Christian Ruby au XIX^{ème} siècle, alors même que se développe le désir d'un art autonome, provoquant sur le regardeur un panel d'effets caractéristiques. Le sujet est particulièrement complexe, car il doit être distingué d'autres « objets de spectacle risquant de se contaminer : l'art, la nature, l'histoire, le monarque ou la politique [353]». L'exercice est également rendu plus difficile par les croisements permanents entre ces sujets, auxquels les œuvres du XVII^{ème} au XIX^{ème} siècle sont soumises à travers le classement des peintures (peinture d'histoire, scènes de genre, portrait, paysage, nature morte). Cette distinction de l'art parmi les autres spectacles permet de caractériser la position de son spectateur et de cerner le développement de l'*habitus*, de l'allure spécifique, de l'état d'esprit qui le caractérise lorsqu'il est confronté à l'œuvre. Enfin, prendre conscience de la réception du spectateur s'avère complexe car l'attente des artistes à ce sujet n'est pas clairement définie. Michael Fried fait état de ce paradoxe concernant les toiles antérieures à 1840 et aux écrits de Denis Diderot :

« Reconnaître que les tableaux sont faits pour être regardés et présupposent l'existence d'un regardeur poussait à exiger qu'on réalisât réellement la présence de ce dernier. Un tableau, insistait-on, doit attirer le spectateur, l'arrêter, le retenir en vis-à-vis et l'y maintenir dans l'absorbement et la contemplation. Dans le même temps, à lire les écrits de Diderot comme la formulation décisive d'une conception de la peinture généralement partagée, on postulait que seule la négation de la présence du spectateur pourrait conduire celui-ci à tomber en arrêt devant le tableau, comme frappé par la fiction de son inexistence. Ce paradoxe souligne la nature éminemment problématique du rapport du tableau au spectateur, et, plus fondamental encore, la relation, qu'il résume,

[351] Christian Ruby, « Esthétique des interférences », *in EspacesTempsLesCahiers* n°. 78-79, *op. cit.*

[352] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*

[353] Christian Ruby, « Esthétique des interférences », *op. cit.*

de l'objet au spectateur [354]».

Cette incertitude n'est désormais plus de mise, et l'artiste, depuis l'art moderne, s'est largement préoccupé des regards qui se poseraient sur son œuvre.

On peut distinguer trois "âges" de la réception. Le premier concerne celle des œuvres classiques, jusqu'au milieu du XIX[ème] siècle. Longtemps, suppose Michael Fried, le peintre a proposé des peintures apparaissant comme des univers clos. Les scènes "ignoraient" le spectateur, se déroulaient à l'extérieur de lui pour mieux attirer son imaginaire dans les mondes représentés [355]. A cette époque l'œuvre s'impose ainsi au public, au risque de n'être "que" spectaculaire : « Sa subjectivité […] s'efface devant l'objet, sa volonté s'annule, sa pensée s'arrête. [...] Le récepteur idéal devient une oreille ou un œil innocents. [356]» note Patricia Esquivel.

Plusieurs exercices sont nécessaires au développement de l'*habitus* du spectateur classique ; ils peuvent être résumés ainsi : dans un premier temps, le regardeur doit adopter une attitude corporelle face à l'œuvre, l'observer longuement. Puis un « investissement physique et/ou intellectuel [357]» est attendu de lui. Il doit ensuite être capable de s'abandonner à l'œuvre avant, enfin, d'atteindre la consécration. « la consécration vient alors de la découverte de la capacité à fictionner grâce à l'énergie rencontrée dans l'œuvre. [358]» Le regardeur doit alors ressentir le besoin de parler de son expérience, de partager son observation.

Le spectateur classique est cependant essentiellement un observateur solitaire. « Au moment de son contact avec les œuvres d'art, le récepteur idéal devient un être isolé, détaché de la société, ouvert exclusivement à l'objet. [359]» son expérience ne se vit pas en présence de semblables, elle ne se partage pas. Patricia Esquivel situe la période faste de cet *habitus* de 1750 à 1960.

Christian Ruby distingue, lui, une seconde période située entre la modernité baudelairienne (1857) et les années 1960. La réception n'est plus aussi figée qu'auparavant, la relation est directe, dynamique. « le spectateur moderne […] n'accepte d'hériter de l'élaboration classique figée que pour la pousser jusqu'aux limites de sa dynamique. [360]» S'il apparaît plus actif, le regardeur demeure seul dans son expérience, et la relation à l'œuvre est interne, à l'instar de celle du spectateur classique. On prend pleinement conscience de la possibilité d'éduquer la sensibilité, de l'affiner, de la modifier. Une spécificité propre à la modernité incite également, selon Christian Ruby à considérer la réception sous un angle nouveau :

> « Divers indices font comprendre, en outre, que la modernité ne peut se départir du souci, inconnu jusqu'alors, de la multiplication des spectateurs potentiels des œuvres d'art. Et ce, d'autant moins que les œuvres modernes ne maintiennent plus l'idéal d'une perspective centrée. On peut donc regarder une œuvre en glissant d'un bord à l'autre de la toile, mais on peut aussi la regarder à plusieurs, ou la regarder les uns à côté des autres. [361]»

S'esquisse alors la possibilité d'un partage, d'une construction sur l'échange de l'expérience esthétique vécue dans un temps commun.

---

354 Michael Fried, *La place du spectateur, esthétique et origines de la peinture moderne*, 1990, Paris, Ed. Gallimard, p. 109

355 Michael Fried, *Contre la théâtralité, op. cit.*, p. 142

356 Patricia Esquivel, *L'autonomie de l'art en question*, *op. cit.*, p. 123

357 Christian Ruby,« Esthétique des interférences », *in EspacesTempsLesCahiers* n°. 78-79, *op. cit.*

358 *Idem*

359 Patricia Esquivel, *L'autonomie de l'art en question*, *op. cit.*, p. 119

360 Christian Ruby, « *Esthétique des interférences* », *op. cit.*

361 *Idem*

L'art contemporain, instaurant l'âge actuel de la réception [362], ne peut être envisagé sans faire référence à sa difficulté d'appréhension des formes nouvelles, aspect que nous avons développé dans la première partie. « La mémoire du corps, les attitudes apprises, sont mises au défi et rendues ineffectives. [363]», il est impossible de se fier aux *habitus* propres aux périodes précédentes, qui ne permettraient pas d'entrer en relation avec une proposition plastique actuelle. Un malaise confinant parfois à une sensation de violence résulte de ce choc.

L'œuvre contemporaine s'inscrit en opposition avec les formes d'art précédent. Elle est désormais en lien avec ce et ceux qui l'entourent et lui donnent sens. « Ce que le tableau est c'est *où* il est [364]» déclare Richard Hamilton. Michael Fried, particulièrement critique à l'encontre des œuvres minimalistes, note un passage de l'art à la théâtralité qui déjà s'esquisse à la fin du XIX^{ème} siècle : l'œuvre n'est plus objet autonome, elle prend en compte son contexte et le spectateur désormais intégrés à la réflexion du plasticien : « L'antithèse de l'absorbement était la théâtralité, le jeu pour et devant le public, dont il apparut très vite qu'il constituait l'un des pires défauts artistiques. [365]» Cette considération *a priori* du spectateur par le plasticien est selon l'auteur un obstacle à l'élaboration d'une fiction libérée de l'environnement d'exposition. Cette relation entre le contexte et l'œuvre est une réelle préoccupation des plasticiens actuels, non une dépendance involontaire. Marie-Luz Ceva observe le jeu qui relie la pièce à son lieu de monstration, même lorsqu'elle n'est pas réalisée *in situ* :

> « Les artistes ne se renouvellent plus uniquement en changeant et en produisant de nouvelles créations, mais en modifiant les conditions de présentation de leurs créations. […] Avec l'art contemporain, l'œuvre d'art devient donc à la fois le produit montré et les conditions de sa présentation au public. [366]»

Cette manière radicalement différente de créer appelle logiquement un nouveau comportement à l'encontre des œuvres et ce bien que le public soit, pour se faire, dans l'obligation de remettre en question son éducation passée : « parce qu'elle invite à s'arrêter, surprend, rend perplexe, fabrique de l'écart, l'œuvre d'art contemporain met en œuvre une "pulsion d'échange" [367]» Désormais critique à l'encontre de l'expérience isolée et individuelle de la réception, elle exige selon Christian Ruby des interférences, un dialogue [368].

Bien entendu, on note à quel point cette nouvelle position situe le spectateur en opposition avec celle qu'il adopte dans sa vie quotidienne. Marcel Gauchet dit de lui qu'il est « totalement individualisé de l'intérieur [369]», or on attend bien souvent de lui une découverte dans le partage, "relationnelle". L'œuvre contemporaine est le lieu d'une expérience, de nouveaux exercices aux nouvelles règles, exigeant de nouvelles compétences : « exercice de l'absence de reconnaissance immédiate, exercice de la compréhension qui achoppe,

---

[362] Ce propos est à nuancer ; les créations en réseau du Net-Art, par exemple, proposent une réception très différente d'une œuvre visible dans un musée.

[363] Christian Ruby, « Esthétique des interférences », *in EspacesTempsLesCahiers* n°. 78-79, *op. cit.*

[364] Richard Hamilton cité par Catherine Millet, «*Oublier l'exposition*», *in Art press spécial numéro* 21, *op. cit.*, p. 125

[365] Michael Fried, *Contre la théâtralité, op. cit.*, p. 142

[366] Marie-Luz Ceva, « L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ? », *in Culture et Musées* n°. 3, « *Les médiations de l'art contemporain* », Arles, Ed. Actes Sud, p. 81

[367] Christian Ruby, « *Esthétique des interférences* », *op. cit.*

[368] Christian Ruby, *L'Age du public et du Spectateur, op. cit.,* p. 290

[369] Entretien de Marcel Gauchet avec Pascale Werner, op. cit.

exercice du décept. [370]»

Celui qui accepte de vivre cette expérience, est invité à communiquer ses sentiments, son opinion, ses interprétations. Hans Robert Jauss, auteur de *Pour une esthétique de la réception*, note cependant que l'échange a toujours été une notion indispensable à l'art :

> « L'expérience esthétique est amputée de sa fonction sociale primaire précisément si la relation du public à l'œuvre d'art reste enfermée dans le cercle vicieux qui renvoie de l'expérience de l'œuvre à l'expérience de soi et inversement, et si elle ne s'ouvre pas sur cette expérience de l'autre qui s'accomplit depuis toujours, dans l'expérience artistique, au niveau de l'identification esthétique spontanée qui touche, qui bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire par sympathie, et que seul le snobisme peut considérer comme vulgaire. [371]»

Et l'on peut effectivement souligner que cet échange a sans doute toujours existé dans les conversations émergeant à la sortie des expositions, entre les spectateurs ainsi que dans tout type de transmission d'une parole sur l'art, nécessairement destinée au partage. Cependant, pour la première fois au XX^{ème} siècle, l'œuvre met en jeu les relations entre les visiteurs, au moment même de la réception.

Paradoxale et ambiguë, elle s'inscrit dans la logique des images médiatiques pour mieux les remettre en question, obligeant le regardeur à se défaire de ses habitudes de consommation, à produire un effort afin d'approcher ses subtilités. Ces violences successives relevées par Christian Ruby laissent supposer qu'une réception "réussie" est un Graal à l'accès limité ; abreuvé d'images de tous types, à la différence du spectateur classique et moderne (dans une moindre mesure), le visiteur actuel doit apprendre à lire les œuvres en repoussant les codes extrêmement simplifiés de la société du spectacle. L'art contemporain repousse les limites, séduit rarement ; il n'est pas nécessairement homogène d'un point de vue plastique, oblige au déplacement, au changement de point de vue, à l'échange d'opinions et d'analyses, bien entendu. Il provoque ce que les autres images, par leur nombre et leur immédiateté, ne peuvent susciter : une recherche et une réflexion commune, à condition que l'on dépasse les apparences premières. Les œuvres de l'Esthétique Relationnelle, si elles font de ce principe un élément fondateur, ne sont cependant pas seules à susciter la "pulsion d'échange", note Jacqueline Eidelman.

> « Le public des musées et expositions n'est pas un tout homogène, passif et muet. Différentes catégories ne visiteurs le composent, des novices aux experts, qui commentent, échangent et interagissent. Intérêt des œuvres […] mais également contribution des aides à la visite sont passés au crible de toutes leurs expériences de visite antérieures qu'elles soient réussies ou ratées : les jugements critiques qu'ils formulent sont fondés sur des points de vue informés ; leur répertoire de compétences mais également leurs univers de référence sont étendus, divers, composites. [372]»

En somme, l'apprentissage le plus problématique pour le public contemporain est peut-être de

---

[370] Christian Ruby, « Le nouvel objet de la médiation culturelle et artistique », colloque « *Avec le temps, la médiation culturelle* », *op. cit.*, p. 4

[371] Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 161

[372] Jacqueline Eidelman « La réception de l'exposition d'art contemporain. Hypothèses de collection », *in Publics et Musées* n°. 16, *op. cit.*, p. 163. Ajoutons que c'est cette même instabilité du concept de public qui selon Jean-Pierre Esquenazi, a incité les chercheurs à utiliser le terme de *sociologie de la réception*, afin d'étudier leurs caractéristiques des spectateurs à travers l'exercice d'une activité commune. (*Sociologie des publics*, *op. cit.*, p. 4)

se départir d'un certain devoir de réserve auquel l'art l'avait habitué, de s'éduquer à l'échange d'expériences ; toutes peuvent enrichir le propos de l'œuvre. Il doit également s'adapter à l'œuvre qu'il expérimente. On constate en outre que ses propos peuvent porter non seulement sur les œuvres mais sur l'ensemble du dispositif d'exposition, il est en possession d'un pouvoir nouveau, celui de communiquer ses opinions, quelles qu'elles soient, sur les pièces présentées. Il semblerait que les lieux d'art, soumis à l'oppressante peur du vide, préfèrent un avis négatif à une absence d'avis.

En somme, la réception est un travail, certes, mais un travail en évolution. Son apprentissage s'est modifié au fil de l'histoire et l'avenir prouvera sans doute qu'elle ne restera pas figée à son état actuel. *Les Démarches* ne permettent pas de juger des effets de la réception sur les spectateurs, tant les détails de leurs expressions sont effacés. Pourtant, et bien que les arrêts devant les cartels ou les pauses-lecture du document de médiation suggèrent la recherche de pistes de compréhension, on ne peut s'abstenir de noter un comportement récurrent. Dans *« . »*, le public passe. Les détourés ne s'arrêtent pas devant les œuvres, invisibles mais présentes. Ils flânent, dilettantes, sans que leur attitude ne laisse supposer une particulière attention à l'exposition. D'ailleurs, l'orientation des regards nous interroge quant à leurs préoccupations : ils s'intéressent à leurs voisins, à leurs enfants, au sol, mais le temps qu'ils semblent, autant que l'on puisse en juger, accorder aux œuvres, est infime – je me permets de le noter après avoir visionné de longues séquences de vidéos enregistrées dans les lieux d'art –. Hormis dans le cas d'œuvres très précises [373], cette notion de passage, de promenade est commune aux expositions visitées. Et en ce sens, on peut certes observer que la façon de recevoir l'œuvre change.
Mais qu'elle bénéficie d'une longue contemplation ou d'un coup d'œil moins appuyé, la réception demeure une rencontre entre l'œuvre et le public, rencontre sur laquelle sont aujourd'hui posés de nombreux mots.

Face à une œuvre contemporaine, il ne s'agit pas de consommer une image, mais de produire une réflexion[374]. Le visiteur est invité à se questionner sur le pourquoi d'une forme, d'un dispositif résultant d'une démarche originale. Le propos des lignes à venir va se concentrer sur la position de la médiation dans la rencontre du spectateur avec l'œuvre : dans quelle mesure l'art contemporain doit-il désormais composer avec ces outils intermédiaires ? A quelle place se situent-ils dans la médiation ? N'ont-ils pour seule mission que d'apporter des clés sur les pièces exposées ?

« . » Le Public Manifeste la Possibilité d'Esquisser les Démarches Minimums,
2007-2011, techniques mixtes

Bois, peinture, métal, trois vidéoprojecteurs, verre, papier, carton, mine de plomb, crayons de couleur, feutres, gouache, acrylique, aquarelle, colle, fil de nylon, perles, aluminium, miroir, plastique, mousse expansée

Cartel de *« . »*

[373] Et notamment l'installation de Janet Cardiff, diffusée lors du Printemps de Septembre 2008 : des haut- parleurs incarnant chacun une voix d'un chœur, reformaient *The Forty Part Motet* (1573) du compositeur Thomas Tallis. Les spectateurs demeuraient longuement assis, s'imprégnant de la musique ainsi qu'ils l'auraient fait lors d'un concert. Pourtant, la déambulation était requise pour retracer la démarche de Janet Cardiff. Deux réceptions se confrontaient ici, entre "contemplation" classique et recherche active du sens.

[374] C'est le cas des œuvres plus anciennes, bien sûr ; cependant, l'admiration de la beauté et du savoir-faire, l'oubli des codes picturaux et du contexte artistique qui leur ont donné jour, incitent souvent le regardeur à demeurer dans l'ignorance de leur interprétation. Avec l'art contemporain, la dimension esthétique suffit rarement à provoquer la satisfaction du spectateur.

« . » maintient une certaine ambiguïté quant à la question de la réception, des médiations mises à son service, à défaut d'être mises au service de l'œuvre. *« . »* fait preuve d'autorité, cherchant à imposer son discours auto-généré au spectateur, quitte à faire oublier que le *Manifeste* ou les *Minimums* font pourtant partie de l'installation, ils n'en sont pas les outils.

Pourtant, ils semblent jouer ce rôle : l'installation, que j'assimile réellement à un système autarcique, réalise que l'institution ne constitue plus obligatoirement un abri, et s'applique de sa propre initiative à se protéger, en réexploitant les codes muséaux.
Car effectivement, l'œuvre n'est pas toujours à l'abri dans le centre d'art. Le public peut à l'occasion s'avérer un opposant, décidé à remettre en question sa monstration. Cette situation n'est pas nouvelle mais prend aujourd'hui un nouveau visage, épouse de nouvelles revendications. C'est aux scandales et aux censures que nous allons donc nous intéresser, avant d'aborder la question de la médiation. Dans *« . »*, certains détails suggèrent l'importance de cette séparation entre le spectateur et l'œuvre, qui n'est peut-être pas sans rapport avec l'évolution de l'art contemporain et de sa réception.

B- La place de l'individu dans les scandales et censures de l'art contemporain

> « *Comme si l'art pouvait encore provoquer qui que ce soit. Nous ne sommes plus à l'époque du dadaïsme ou du surréalisme.* [375]» Jean-Charles Massera, critique d'art

La liberté de l'art est idéale, espérée. Relative.
En recherche permanente, l'art se dépasse, repousse ses limites, et celles des autres. Mais libre, l'est-il ? Un urinoir exposé sur un socle a t-il permis, enfin, une expression sans contrainte au gré des inspirations ? Rien n'est moins sûr. La "crise de l'art contemporain" médiatisée dans les années 1990, le dévoilement des subventions accordées aux lieux d'exposition par l'état, liant solidement l'art à l'argent et au pouvoir, ont encouragé les opinions négatives du grand public à l'encontre de la création. *Les Démarches* opèrent une ronde continue ; omniprésentes, elles signifient leur impact sur les expositions. Aucune manifestation de colère ne les anime : est-ce parce que le lieu qu'elles traversent a soigné l'exposition et sa médiation ? Ou bien tout simplement, parce que les œuvres en ont été effacées ?

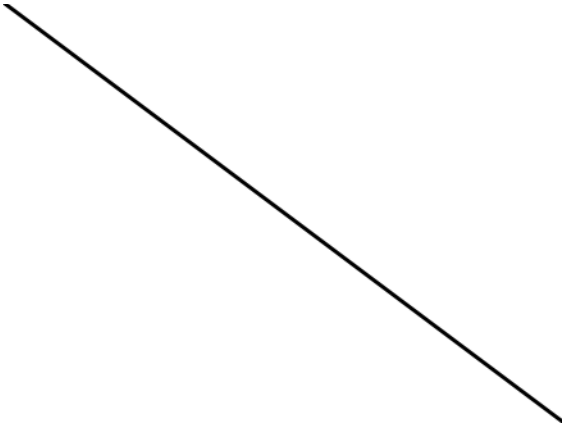
[375] Jean-Charles Massera, *De la nécessité de l'art aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 83

Hormis Internet qui permet aux seuls intéressés de s'informer sur le sujet, les médias traitent rarement de l'art excepté pour annoncer une exposition importante (telles celle de Jeff Koons à Versailles puis de Takashi Murakami,) ou, justement, les affaires de scandales (telles … celle de Jeff Koons à Versailles puis de Takashi Murakami,).

> « [La télévision] ne prend en considération le phénomène musée que sous la forme de l'événement, du spectaculaire […], du marché de l'art […], des accidents comme les dégradations diverses […]. Ou si des émissions plus proches du véritable travail d'un artiste ou d'un musée sont proposées, c'est à des heures d'écoute si tardives qu'elles ne touchent qu'un public extrêmement restreint, ce qui permet ensuite de les supprimer, faute d'audience suffisante. [376]»

déplore Elisabeth Caillet. Les recherches artistiques, les rencontres organisées entre les artistes et la population, les efforts d'accessibilité de l'art présentent moins d'intérêt que les scandales.

Les visiteurs évoluent aujourd'hui dans un milieu contrôlé, parsemé d'avertissements : je pense également que la médiation a en partie pour vocation de désamorcer les comportements les plus négatifs à l'encontre des œuvres. Pourtant, en France, à l'étranger, les manifestations d'agressivité à l'encontre des œuvres d'art sont depuis longtemps à l'origine d'un nombre important de censures. Quel est le rôle du spectateur dans l'émergence des scandales ? Que révèlent-ils de sa relation à l'art contemporain ?



44. Takashi Murakami, *Flower matango*, 2001-2006

a- Le scandale, une tradition historique

> « *Exposées aux désirs de les soumettre à un contenu, de leur imposer des interdits moraux, religieux ou politiques, de les instrumentaliser au profit de la réalité façonnée par les convictions des uns ou des autres, les œuvres, aujourd'hui au moins autant qu'hier, requièrent une protection déterminée et la solidarité de tous.* [377]» Ligue des Droits de l'Homme de Toulon

Le scandale est étymologiquement ce qui occasionne une chute (de l'hébreu *mikchôl,* obstacle), mais aussi ce qui détourne de la morale. Le terme est initialement convoqué dans les affaires religieuses ; il s'apparente également à une surprise indignée, que peuvent provoquer l'originalité ou le non-conformisme d'une personne ou d'une œuvre artistique. Parfois issu de simples ragots, le scandale peut au-delà de l'indignation, provoquer le blâme [378]. Dans l'histoire occidentale, les scandales sont rares avant le XVIII[ème] siècle. Le traitement des scènes

[376] Elisabeth Caillet, Evelyne Lehalle, *A l'approche du musée, la médiation culturelle, op. cit.*, p. 118

[377] Article de la Ligue des Droits de l'Homme de Toulon, « *l'Observatoire de la liberté d'expression en matière de création revient sur la déprogrammation de films israéliens à Lussas* », 30-11-2006, http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article1699, 12-2010

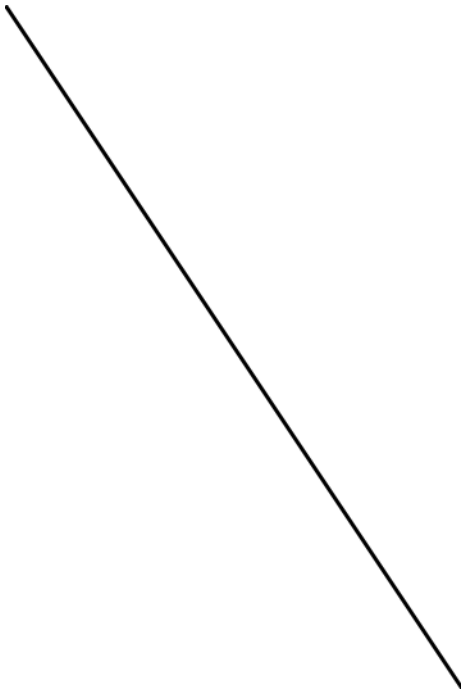
[378] http://www.cnrtl.fr/etymologie/scandale, 09-2009

religieuses a sans doute donné lieu à plusieurs affaires ; celles qui nous sont parvenues nous en apprennent beaucoup sur la position des censeurs, mais également sur les libertés que s'octroyèrent parfois les artistes. Les exemples du Caravage, qui dit-on se servit d'une prostituée ou d'une noyée comme modèle de *La mort de la Vierge*, ou encore des nus de la Chapelle Sixtine dont l'impudeur fut par la suite couverte de drapés maladroits, laissent percevoir la méfiance de l'Eglise à l'encontre d'un traitement trop réaliste, trop trivial de la représentation des scènes ou des personnages divins.

Progressivement pourtant, les artistes revendiquent le scandale déclenché par leur œuvre. On peut aujourd'hui considérer celui-ci comme « nécessité de carrière, [comme] l'étape obligée qu'exige de tout nouvel arrivant le champ artistique depuis la fin du XVIII[ème] siècle. [379]» déclare Stéphane Guégan, historien et critique d'art. Effectivement, l'ouverture des Salons au grand public dès 1750 marque un tournant dans l'histoire de l'art et des scandales. La presse et surtout les critiques (dont Diderot), sont alors investis d'un pouvoir grandissant ; ils se dressent contre la traditionnelle régulation royale. Les innombrables artistes peinent à atteindre la reconnaissance. Certains, dont Edouard Manet, saisiront rapidement le bénéfice des calomnies dont leurs peintures sont l'objet. « Si les artistes savaient ce qui fait scandale, ils passeraient leur temps à le produire. C'est très difficile. Il y a des questions de forme, de public, de contexte. [380]» constate le philosophe Ruwen Ogien. Au XX[ème] siècle, les scandales foisonnent.

Tous les artistes ne cherchent cependant pas à choquer, et subiront au même titre que leur œuvre les assauts d'une morale mal disposée à leur égard ; Egon Schiele est coutumier de telles attaques. Arrêté en 1912 à cause de ses dessins érotiques, le juge alla jusqu'à brûler l'œuvre incriminée. Etonnamment, on lui reprochait surtout le traitement désenchanté et dépressif de la sexualité. Constantin Brancusi, quant à lui rarement sujet d'indignation, est censuré lorsqu'il présente au Salon des Indépendants de 1920 *Princesse x*, statue de bronze poli ; le malaise que créera la silhouette phallique au Salon incitera le préfet de police à la retirer de l'exposition, avant qu'elle y soit réintégrée grâce au soutien d'artistes et de célébrités.

Le traitement du corps, divin ou humain, était et demeurera un tabou à manier en connaissance de cause. Un peintre tel que Balthus voit en 1934, sa *Leçon de guitare* exposée derrière un rideau : la galerie Pierre nourrit l'espoir de s'attirer ainsi le bénéfice de l'indignation publique.



45. Egon Schiele, *Vue en rêve*, 1911

La *Fontaine* de Marcel Duchamp choque quant à elle toujours des spectateurs néophytes pour lesquels un urinoir n'a pas sa place au musée. Cette réaction est intégrée à la démarche de l'artiste, qui interroge la nature de l'objet d'art et de son institutionnalisation. *Fontaine* est à nouveau au centre d'un scandale lorsque Pierre Pinoncelli urine en 1993 dans le ready-made. Il brisera en 2006 d'un coup de marteau un

[379] Stéphane Guégan, *Beaux-Arts magazine* n° 290, août 2008, p.53

[380] Ruwen Ogien, *idem*, p.91

autre exemplaire de l'urinoir exposé à Beaubourg. Pinoncelli revendique ces actes comme des manières de rendre aux ready-made leur véritable implication. L'artiste devra rembourser d'importants frais de restauration à Beaubourg.

Cette destruction de l'œuvre est-elle le scandale absolu ? Ou plutôt, la remise en question du traitement de certaines œuvres par les musées oublieux de leur sens premier – oubli lui-même scandaleux – ? Cependant, les scandales que soulèvent les pratiques artistiques ou les atteintes à ces pratiques sont extrêmement rares aujourd'hui ; ils sont soulevés par les institutions, les amateurs d'art et les professionnels. Les individus néophytes, eux se désolent peu de ces dégradations. En revanche, certains sont prêts à dénoncer les libertés prises par l'artiste, notamment quand ces derniers remettent en question l'intégrité de l'œuvre. Sur ce point, ils poursuivent une tradition ancrée dans l'histoire de l'art.

Les œuvres mettant en question les bonnes mœurs, l'éthique, la religion, ou encore bouleversant les formes artistiques sont nombreuses depuis que l'art s'est ouvert au grand public.

> « Il en est de la provocation comme de tout autre comportement, elle repose sur des conventions et à certains moments de l'histoire elle s'épuise elle-même en postures, en habitudes mécaniques. Mais s'il existe des provocations ratées et d'autres réussies, c'est bien parce que l'histoire s'est emparée du phénomène et que se forme une mémoire ou même une culture de la provocation. [381]»

constate Eric Darragon. Cependant, l'art du passé se caractérise par le fait que ses scandales ne furent pas systématiquement consciemment provoqués par une provocation volontaire des artistes : cette volonté ne leur vint qu'avec l'ouverture de l'art à des publics néophytes, alors que sa visibilité, tout comme le nombre de pièces exposées, augmentait. N'étant progressivement plus réservée aux regardeurs choisis et érudits, la création se confronta à la lenteur d'assimilation qui caractérise les foules ; à la – paradoxale – spontanéité des critiques, également.

Aujourd'hui, l'art se veut accessible à tous. Si le public ne les apprécie pas toujours, il est désormais coutumier des pièces protéiformes dont l'esthétique est rarement objet de scandales.

En revanche, les critiques concernant le contenu des œuvres ne se sont pas atténuées, bien au contraire. La majorité des scandales de l'art contemporain demeure liée à des questions d'ordre moral. Ce phénomène caractérise sans doute la société actuelle, l'importance accordée aux libertés individuelles, la prise en compte de l'individu par les institutions.

Pourtant, les artistes du XXI^{ème} siècle ne sont pas tous animés par la volonté de scandaliser afin d'éveiller l'attention. On peut donc se demander pour quelles raisons l'art contemporain conserve une réputation sulfureuse. Pourquoi *les Démarches* opèrent-elles encore leur inlassable ronde autour d'invisibles œuvres contemporaines, dans un lieu envahi par une approximative médiation ?

[381] Eric Darragon, *La provocation, une dimension de l'art contemporain*, 2004, Paris, Ed. Publications de la Sorbonne, p. 334

b- Insupportables images de l'art contemporain

« *La Loi est-elle l'instrument adéquat pour un domaine par définition en évolution rapide et constante?* [382]»
Gérard Sousi, directeur de l'Institut de Droit de l'Art et de la Culture de l'Université Jean Moulin Lyon 3

Quelles raisons mènent aujourd'hui à soulever un scandale à l'encontre d'une œuvre ? Par raison, entendons prétextes. Car les reproches adressés à l'art ne sont pas toujours des arguments sensés. Pierre Haski (directeur de la publication du site rue89) considère notre société friande du vrai-faux scandale, celui que l'on pourrait apparenter au scandale gratuit, et craint énormément le vrai [383]. De même que le carnaval, héritier des fêtes dionysiaques grecques, était une période de transgression des règles, de moquerie à l'encontre des hommes de pouvoir, d'exacerbation sexuelle, le scandale est nécessaire à toute société ; il apparaît comme un exutoire tant qu'il demeure contrôlé.

La crise de l'art contemporain, que l'on situe dans les années 1990, n'est pas innocente à l'émergence des scandales, mais également au soin que l'on portera par la suite à un public trop longtemps négligé. Le débat émerge en 1988, alors que Jean-Philippe Domecq déclare : « Un débat nous attend autour de la crise de l'art contemporain. [384]» Les médias s'emparent de ce propos, le portent à la connaissance du grand public. Ce dernier pourtant demeure relativement passif, tout autant que les artistes d'ailleurs [385], et c'est surtout au marché de l'art que ces interrogations vont affliger les plus lourds stigmates. Des galeries vont fermer leurs portes ; cependant, note Yves Michaud, l'art contemporain ne sera pas seul à subir cette crise financière qui touchera également les antiquités ou l'art moderne au début des années 1990 [386]. Pourtant, c'est sans doute la création actuelle, plus fragile, moins établie, qui en subira les plus lourdes conséquences.
Mais tous les spectateurs ne sont pas demeurés indifférents à la création actuelle ; si beaucoup ignorent les musées et centres d'art, semblant signifier qu'« une valeur esthétique ne peut pas être systématiquement accordée à l'objet d'art, ou s'actualiser dans la relation à l'objet sous le seul prétexte que l'institution (…) lui reconnaît une valeur artistique. [387]», supposent Linda Idjéraoui, Jean Davallon et Marie-Sylvie Poli, des visiteurs plus offensifs soulèvent parfois des scandales. Cela se vérifie notamment lorsque l'art s'empare de sujets délicats tels que la religion, la pédophilie, la sexualité, etc.. Nathalie Heinich, dans un article traitant des rejets de l'art actuel, voit en ce dernier un « excellent laboratoire des valeurs [388]» : en transgressant les valeurs des publics, il offre à travers l'analyse de leurs réactions, un riche aperçu des thèmes qu'il est aujourd'hui difficile d'aborder.

---

[382] Gérard Sousi, « L'art contemporain entre exigence de droits et contraintes du Droit », Actes du séminaire « *Art et Droit, l'art contemporain confronté au droit* », le 8 juin 2006 à l'université Panthéon-Assas, Paris II, p. 3

[383] *Beaux-Arts magazine* n° 290, *op. cit.*, p. 86

[384] Revue *Esprit*, mai 1988, p. 56, cité par Jean-Pierre Béland, *La Crise de l'Art Contemporain : Illusion ou réalité ?*, 2003, Québec, Ed. les Presses de l'Université Laval, p. 3

[385] Jean-Pierre Béland, *La Crise de l'Art Contemporain*, *op. cit.*, pp. 77-79

[386] Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain,* 1997, Paris, Ed. Puf, pp. 37-39

[387] Linda Idjéraoui, Jean Davallon et Marie-Sylvie Poli, *Les peuples de l'art,* Tome 2, 2006, Paris, Ed. l'Harmattan, p. 355

[388] Nathalie Heinich, « Les rejets de l'art contemporain », *in Publics et Musées* n°. 16, *op. cit.*, p. 161

« . » Le Public Manifeste la Possibilité d'Esquisser les Démarches Minimums : *« . »* met en scène un public indifférencié, réduit et relativement passif. Pourtant, le titre de l'installation est rédigé à la voix active. Le public, sujet, provoque ; il manifeste, découvre sa volonté de pouvoir, si possible, esquisser des démarches minimums. Quelles sont ces démarches minimums ? Bien entendu, je possède une idée sur la question. La démarche minimum lorsqu'on est confronté à des formes inconnues, n'est-elle pas de pouvoir exprimer son opinion, même négative ? N'est-ce pas ce qu'attendent ces visiteurs que l'on a rendus méconnaissables avant de les enfermer dans une maquette, sans espoir d'en sortir ?

Or, il nous demeure impossible de juger l'objet de leur manifestation. Car si public il y a, quelles sont les raisons de son rassemblement en ce lieu ? Pourquoi les visiteurs déambulent-ils ? L'espace est vide. L'absence des œuvres dans *« . »* pose la question de l'action du public, et de ses possibles conséquences.

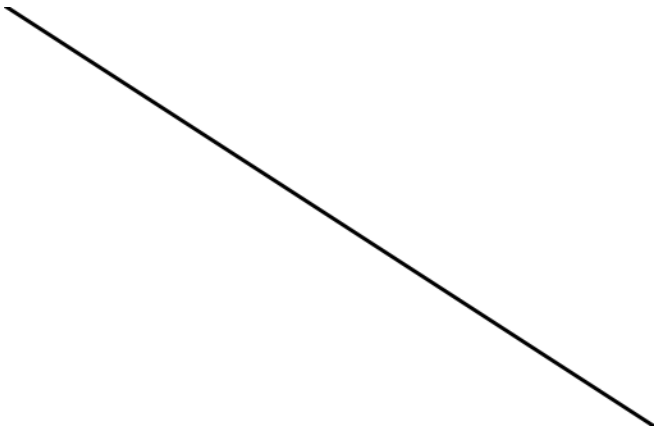
Pourquoi fait-on scandale aujourd'hui ? En quoi le scandale caractérise-t-il une évolution des publics et des individus qui le composent ? Fait-on scandale pour les mêmes raisons dans tous les pays ? Car la question de la nature de scandale, pose également celle de la culture qui reçoit les œuvres.

b1- Une question de culture

> « *il est devenu de plus en plus difficile de transgresser l'institution artistique et […], lorsque celle-ci se trouve malgré tout transgressée, c'est sur un plan d'avantage éthique qu'esthétique ou artistique* [389]»
> Jean-Claude Moineau, théoricien de l'art.

Les plaintes adressées à une œuvre varient clairement en fonction du pays qui l'expose : à Düsseldorf, *Cloaca* de Wim Delvoye sera par exemple accusé de gaspiller la nourriture, tandis que les Etats-Unis percevront davantage les potentielles questions d'hygiène.

Les scandales religieux demeurent révélateurs de la dimension tabou du sujet dans certaines cultures. Ils sont nombreux dans des pays tels que l'Italie ou aux Etats-Unis : Cosimo Calavaro a récemment vu sa galerie new-yorkaise annuler une exposition prévue, après qu'il ait déclaré vouloir y présenter un crucifix en chocolat. La sculpture, visible durant la semaine de Pâques, devait progressivement fondre. C'est le nombre de menaces de mort reçues suite à cette annonce, qui a incité la galerie à refuser la pièce. Quant à la grande photographie d'Andres Serrano représentant un crucifix plongé dans un bain d'urine (*Immersion (Piss Christ)*, 1987), elle demeure exposée à l'abri d'une vitre blindée est objet voire sujet de la colère de certains Américains. Lors d'une séance de Sénat, un politicien en a déchiré une reproduction devant ses pairs. Plus récemment (avril 2011), la photographie est détruite par des extrémistes religieux



46. Gregor Schneider, *Cube Hambourg*, 2007

[389] Jean-Claude Moineau, *L'Art dans l'indifférence de l'art*, 2001, Paris, Ed. PPT, p. 103

en Avignon, alors qu'elle est exposée à la Collection Lambert. Pourtant, les scandales liés à la religion catholique sont rares en France : une telle attitude est-elle symptomatique d'un durcissement des valeurs ? La France se révèle généralement craintive lorsqu'il s'agit d'exposer des œuvres liées à d'autres croyances : Alain Séchas s'est vu refuser la présentation des « chats-Hitler » à la Fondation Cartier, qui redoutait les protestations des familles de déportés et la visite de néonazis ; le Musée Juif de New York avait pourtant exposé ce même travail sans réticence. Quant à Gregor Schneider, son grand cube noir inspiré de le Kaaba, bâtiment sacré de la Mecque, a été refusé à Berlin et à Venise qui craignaient les menaces des intégristes. L'œuvre, considérée par l'artiste comme un "monument à la tolérance [390]", avait pourtant été présentée à Hambourg en 2007 sans soulever la moindre polémique …

> « Fréquents sont les cas où les protestataires réagissent aux propositions en ayant conscience qu'elles sont portées par une intention artistique, mais sans aller jusqu'à les évaluer conformément à leur cadre d'intentionnalité : ce sont alors des valeurs plus proches du monde ordinaire qui sont spontanément mobilisées. [391]»

observe Nathalie Heinich dans son ouvrage *L'art contemporain exposé aux rejets*. Sans doute est-ce essentiellement cette absence d'approfondissement que subit *Immersion*, dont les délateurs ne prennent pas la peine de rechercher les raisons du processus de création d'Andres Serrano.

Cela se vérifie particulièrement avec l'exemple de la religion, mais également avec des sujets sensibles tels que les droits des animaux, l'intégrité du corps, la sexualité, le scandale vient perturber un ordre établi, des règles profondément enracinées. Il apparaît comme un grain de sable dans les rouages des sociétés.
Ces rouages varient, certains pays ne réagissent pas à des œuvres qui ont choqué d'autres contrées : ainsi, *Ruan* de Xia Yu (créature mêlant un fœtus mort à des corps de mouette et de lapin) sera présenté sans complication aux biennales de Lyon et de Venise ; pourtant en 2005, lors de l'exposition de la collection Uli Sigg à Berne, elle soulèvera les passions après qu'un individu ait déposé une plainte pour "atteinte à la paix des morts, représentation de la violence et infraction à la loi sur la protection des animaux". L'œuvre sera donc retirée de l'exposition. En France, le Droit n'aurait théoriquement pu condamner le geste, précise Sophie Joly (maître de Conférences ERCIM, *European Research Consortium for Informatics and Mathematics*) : l'enfant n'étant pas né vivant et viable, n'est pas considéré comme personne humaine [392].
Quant à Huang Yong Ping, il symbolise les conflits mondiaux avec le *Théâtre du Monde*, en rassemblant dans un vivarium des insectes occupant différents grades dans la chaîne alimentaire. Dans les années 1990, après qu'elle ait été présentée sans heurts aux Etats-Unis, la colère de visiteurs parvient à inciter le Centre Pompidou à supprimer l'œuvre de l'exposition. La polémique est à nouveau soulevée début 2007 au Canada. Une société prévenant les maltraitances à l'égard des animaux réclame que l'œuvre soit adaptée à leur bien-être. Huang Yong Ping préfèrera vider le vivarium et le laisser ainsi en exposition, en signe de protestation.

Différents scandales à différents sujets : tous les pays ne révèlent pas les mêmes tabous. Mais les scandales soulevés en ces diverses occasions révèlent également que les œuvres accusées ont été vues, médiatisées, portées à la connaissance du plus grand nombre.

---

[390] *Beaux-Arts magazine* n° 290,*op. cit.*, p.100

[391] Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets*, 1997, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, p. 202

[392] Sophie Joly, « Le corps humain, œuvre d'art ?, *in* « *Art et Droit, l'art contemporain confronté au droit* », *op. cit.*, p. 20

La question est désormais la suivante : les œuvres scandaleuses ne sont-elles pas craintes car elles sont accessibles à chacun, et peuvent révéler des regardeurs, des aspects que l'on ne souhaite pas voir ? L'œuvre ne révèle-t-elle pas ce que l'humain ne veut pas savoir de l'humain ?

b2- Craindre l'œuvre comme miroir d'une non-humanité ?

> « 2004 : l'ambassadeur d'Israël en Suède a détruit la pièce *Blanche Neige ou la Folie de la vérité*, de Dror Feiler. La jeune kamikaze qui sourit en photo sur un lac rouge a tué vingt et un de ses concitoyens. Ariel Sharon soutient son ambassadeur. Ces politiques envisagent-ils l'art comme une simple distraction ? Qu'il soit le reflet de la violence du monde les scandalise. [393]»

Marie Darrieussecq le constate : même en tant que reflet, ce que révèle l'œuvre de Dror Feiler insupporte car suppose-t-elle, l'œuvre n'est pas pour l'état d'Israël le lieu de l'engagement. Si cet exemple traite d'une situation politique délicate, la remarque de l'écrivain ne s'applique-t-elle pas à une conception faussée de l'art qui, désormais accessible à chacun en France, se devrait de ménager le regard et les opinions des spectateurs ?

Pourtant, l'art contemporain est un monde à part. Lorsque la Justice s'empare des affaires de scandale, les œuvres occupent une position inconfortable car elles ne bénéficient pas de lois spécifiques. Sophie Joly, maître de conférences à l'Université Montpellier I, précise que certaines expériences plastiques pourraient ainsi légalement être citées en justice [394], telle que celle de Stelarc qui fit greffer sur son avant-bras une oreille :

> « Ces processus artistiques se heurtent à des textes dits d'ordre public prévus aux articles 16 et suivant du Code civil. Notamment, selon l'article 16-3 alinéa 1, "il ne peut être porté atteinte à l'intégrité du corps humain qu'en cas de nécessité médicale pour la personne ou à titre exceptionnel dans l'intérêt thérapeutique d'autrui". [395]»

Mais d'ajouter que ces textes, destinés à lutter contre la marchandisation du corps humain, sont difficilement transposables à l'art. Doit-on supposer les publics plus tolérants lorsque l'artiste use de son propre corps comme support d'expérimentation, car il est l'unique réceptacle des douleurs ? En revanche, solliciter le corps de ses semblables ou d'animaux, s'avère plus délicat.

En 2005, Kader Attia expose *Flying rats* [396], à l'occasion de la huitième biennale de Lyon : quarante-cinq mannequins d'enfants réalisés à base de mousse et de graines, sont enfermés dans une cage en compagnie de cent-cinquante pigeons, simulant la dégénérescence d'une société incapable de maîtriser ce qu'elle a créé, ces animaux domestiqués que l'on veut chasser des villes où ils pullulent. Les oiseaux se nourrissent des graines composant les silhouettes. Une lettre de protestation reproche à l'artiste l'utilisation des animaux ; s'ils connaissent le propos de l'œuvre, ils déplorent particulièrement que ces oiseaux déjà mal-aimés soient

---

[393] Marie Darrieussecq, *Beaux-Arts magazine* n° 290, *op. cit.*, p.63

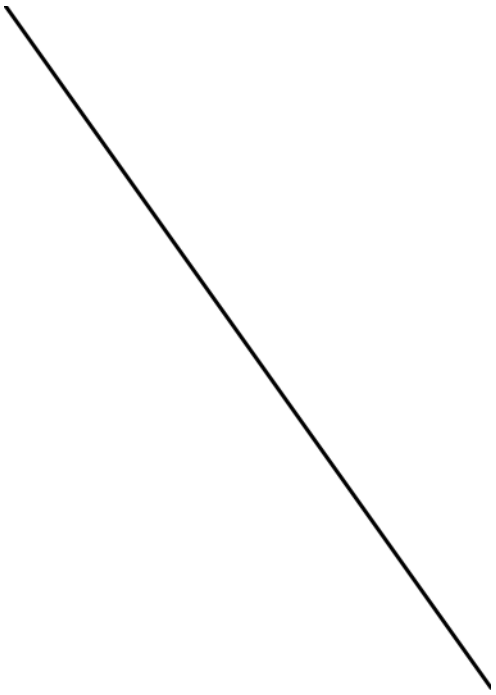
[394] *Idem*, p. 19

[395] *Ibidem*

[396] Les «rats volants», ainsi nommés aux USA car on leur reproche d'être porteurs de maladies.

diabolisés car ils détruisent des représentations d'enfants. Ce qu'ils craignent essentiellement est bien le regard du spectateur sur l'animal, comme si l'œuvre seule parvenait à orienter les opinions des visiteurs, à provoquer des jugements au premier degré.

Pourtant, le pouvoir révélateur de l'œuvre est bien plus manifeste dans une œuvre de Marco Evaristti, qui invite en 2003 les spectateurs à broyer des poissons dans un mixeur ; si *Helena* ne rencontre aucune résistance en Amérique du Sud, le Danemark et l'Autriche s'indigneront, traduisant l'artiste en justice : cette œuvre interroge la morale du public qui est interrogée : qui osera accomplir le geste fatal ? Un individu sur deux, visiblement. N'est-ce pas davantage contre la cruauté de ces 50 % du public que devraient se soulever les protestataires ? Ne reproche-t-on pas en fait à l'artiste de donner les moyens à l'individu d'exprimer une violence sous-jacente ? L'assimilation de certains spectateurs à des monstres [397] revêt ici un sens nouveau, et l'animal est souvent utilisé (et soulève autant de scandales) dans l'objectif de révéler ces dérives humaines[398].



47. Marco Evaristti, *Helena*, 2000

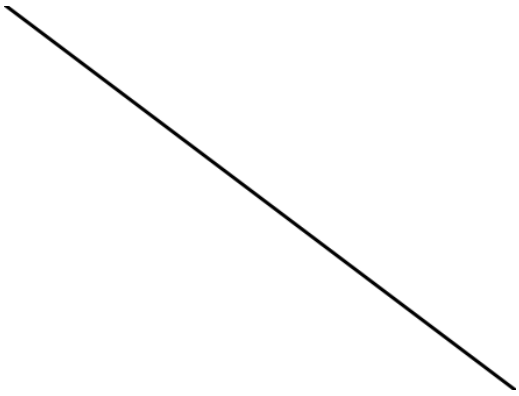
La mort de l'être, animal ou humain, sollicite plus que tout de vives réactions. Cela dépend de l'animal bien sûr : Damien Hirst rencontrera bien peu de plaintes lorsqu'il laissera mourir des mouches dans une cage en verre (*A Thousand Years*, 1990) : la mouche n'est pas la meilleure amie de l'homme. Mais l'exemple le plus logiquement scandaleux est sans doute le projet – non concrétisé – de Gregor Shneider. Depuis 2008, pour briser le dernier tabou de l'art et dénoncer les conditions de soin des mourants dans son pays, l'artiste souhaite inviter en Allemagne un malade condamné à venir décéder en public ; un collectionneur d'art aurait accepté la proposition. Quant à Christian Bernard, commissaire du printemps de Septembre 2008, il déclare lors d'une intervention auprès des médiateurs que les photographies d'autopsies de Maud Fässler exposées au Château d'Eau, seront son petit scandale autorisé (aux plus de dix-huit ans). Sans surprise, il sera satisfait, mais l'espace d'exposition ne désemplira pas.

La question que je me pose est donc la suivante : à l'instar des reproches adressés en son temps à Egon Schiele, n'est-ce pas essentiellement par crainte qu'elles ne révèlent la cruauté humaine ou son animalité, que l'on fait rempart à certaines œuvres ? Les arguments sollicités sont souvent ceux de l'image qu'elles donnent à voir d'actes possibles, dont on préfère ignorer l'existence. Des photographies de Oleg Kulik datées de 1994, attirent en 2008 l'attention de la douane française effectuant des vérifications d'usage dans les stands de la FIAC à Paris. L'artiste s'y montre nu ou avec un chien, mimant des attitudes animales. Ce type de performance est exemplaire des questionnements de l'artiste sur l'ambivalence des limites entre l'humain et l'animal. Deux jours après le passage des douaniers, les images sont décrochées par les policiers

[397] Première partie de la thèse

[398] Voir à ce propos *Eres Lo Que Lees* de Guillermo Vargas, qui laisse dépérir un chien dans une galerie en interdisant qu'il soit nourri ; ou encore *Usine* D'Adel Abdessemed, qui filme des animaux domestiques et révèle que leur comportement est plus cruel que celui des animaux sauvages : quelle influence l'homme a-t-il sur les animaux qui lui sont proches ? Etc.

s'appuyant sur l'article 227-24 relatif à la "diffusion d'images à caractère violent ou pornographique ou contraires à la dignité humaine…" On considère la série de l'artiste pornographique ou zoophile. Les images seront restituées à la Galerie, avec interdiction de les exposer [399]. L'animalité de l'humain gêne, les forces de l'ordre s'immiscent dans le monde de l'art afin que ces images qu'ils jugent dégradantes, ne soient pas véhiculées.



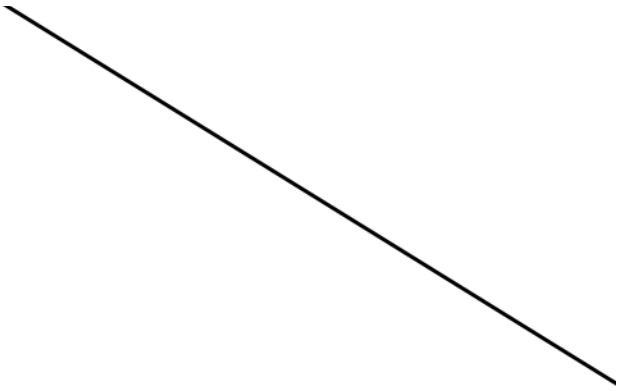
48. Maud Fässler, *Autopsie*, 2006

N'est-ce pas également en se prémunissant contre les regards voyeuristes que l'exposition de photographies d'adolescents de Larry Clark, est interdite aux moins de 18 ans en 2010 ? Ou que la Poste impose à la galerie Templon de masquer, sous des vignettes ou une enveloppe, le sexe et les seins du nu figuré sur le carton d'invitation de Nobuyoshi Araki (2010) ? La confiance en l'humanité du regardeur est réduite ; le scandale essentiel de ce type d'œuvres, au-delà de leur sujet réel, n'est-il pas de révéler une absence d'empathie du spectateur ?

En Amérique, les œuvres de Mapplethorpe apparaissent comme « un indicateur parfait des limites que les opposants à l'art contemporain ont tenté d'imposer. [400]», déclare David d'Arcy, journaliste. Certains musées les présentant ont connu des démêlés avec la justice concernant le contenu sexuel des photographies ; les lieux d'art ont donc progressivement limité, avant de les refuser, les expositions trop controversées.
En France, l'exemple du CAPC se révèle à l'heure actuelle un scandale majeur, qui en un sens confirme la crainte du voyeurisme, tout en révélant le faible intérêt que portent les accusateurs au sens des œuvres. Parce qu'elle est issue de la plainte d'un individu isolé ensuite médiatisée et aveuglément soutenue, nous allons nous arrêter quelques temps sur cet exemple.

b3- Atteinte à la présumée innocence

L'enfance traitée par l'art demeure sans doute l'objet des scandales les plus disproportionnés en France. Christian Bernard constate en mettant en scène un tableau de Franz Gertsch dans une des pièces des Abattoirs (Printemps de Septembre 2009) que la vision de la petite fille de l'artiste, allongée nue et lascive sur son lit, ne posait nullement problème il y a trente ans ; une telle scène peinte de nos jours serait sans doute l'objet de bien des accusations.



49. « *Sept pièces faciles* », Printemps de Septembre 2009

[399] Nedjma van Egmond, « L'art contemporain aboie ? La police censure », 10-2008, http://arts.fluctuat.net/blog/34041-l-art-contemporain-aboie-la-police-censure.html, 2-10-2009

[400] David d'Arcy, *Beaux-Arts magazine* n° 302, août 2009, p. 100

En 2000, l'exposition « Présumés Innocents » rencontre un certain succès. Pourtant la simple plainte d'un père de famille auprès de l'association "La Mouette", suffit à déclencher une affaire politique, médiatique, artistique et d'éthique d'une ampleur inégalée. Selon l'avocate Agnès Tricoire, la réintroduction du délit de représentation pornographique de mineurs et du délit d'exposition des mineurs à la pornographie, a été l'occasion pour les associations familiales, intégristes ou d'extrême droite, de s'opposer aux œuvres jugées tendancieuses. En effet, la dimension pornographique varie en fonction de la jurisprudence et de la juridiction saisie [401].

Le journal Libération rapporte l'affaire en ces termes :

> « L'exposition intitulée « *Présumés innocents - L'art contemporain et l'enfance* » fut exceptionnelle. D'abord parce que cet événement, au musée d'Art contemporain de Bordeaux (le CAPC) du 8 juin au 1er octobre 2000, a réuni deux cents œuvres de quatre-vingt artistes de renommée internationale autour du thème de l'enfance, dans un ensemble très réussi […]. Ensuite parce que, quelques semaines après la fermeture de l'expo, une association agenaise de protection de l'enfance, la Mouette, a jugé nécessaire de porter plainte contre les organisateurs, les artistes et jusqu'aux organismes prêteurs des œuvres, les accusant d'avoir présenté des "images très violentes, à caractère pornographique" . Enfin, parce que six ans plus tard, à la surprise générale, le parquet de Bordeaux vient de mettre en examen Henri-Claude Cousseau, à l'époque directeur des musées de Bordeaux […].[402]»

Ce dernier risquait soixante-quinze mille euros d'amende et trois ans de prison ; les deux commissaires d'exposition furent également mises en examen. L'affaire ne s'achèverait que dix ans plus tard.

La directrice de "La Mouette" (association portant régulièrement plainte contre des images, artistiques ou médiatiques) se base sur l'article 227-24 cité auparavant. Certaines œuvres de l'exposition sont jugées dégradantes pour les mineurs, accusations auxquelles il sera difficile d'apporter des preuves six ans après les faits, alors que débute le jugement : les œuvres décrites n'existent plus, ou sous une autre forme que celle indiquée par les accusateurs ; ils se sollicitent l'exemple de pièces reproduites sur le catalogue de l'exposition [403], alors que certaines n'étaient pas présentées : le sapin de Noël décoré de culottes de Paul-Armand Gette, sera ainsi calomnié alors qu'il n'est visible que dans l'ouvrage [404]. Malgré tout, "La Mouette" réclame la destruction des travaux les plus choquants, ou tout au moins l'interdiction de les exposer.

La présidente de l'association dénonce également l'absence d'avertissements à l'attention des parents et des enfants, que le directeur du CAPC affirme pourtant avoir fait installer. La brigade des Mineurs a d'ailleurs accepté l'ouverture des lieux aux enfants, surveillés par des gardiens veillant à ce qu'ils soient accompagnés. « Le tact et le respect des plus jeunes étaient au cœur de l'exposition. Nous n'aurions pas fait de provocation dans ce domaine. [405]» affirme Henri-Claude Cousseau dans le journal Le Monde.

La présidente de "La Mouette" précise : « Nous souhaitons la création d'un observatoire d'éthique avec des

---

401 Agnès Tricoire, « La création contemporaine aux prises avec l'indécence et la religion », *in* « *Art et Droit, l'art contemporain confronté au droit* », *op. cit.*, p. 30

402 Laure Espieu, Edouard Launet, « L'enfance de l'art mise en examen », 11-2006, http://www.liberation.fr/evenement/010166906-l-enfance-de-l-art-mise-en-examen, 28-09-2009

403 Claudia Courtois, « L'ex-directeur du CAPC mis en examen pour une exposition », *Le Monde*, 19-11-2006

404 On recherchera également Robert Mapplethorpe, mort en 1989.

405 Henri-Claude Cousseau, *Le Monde*, 19-11-2006

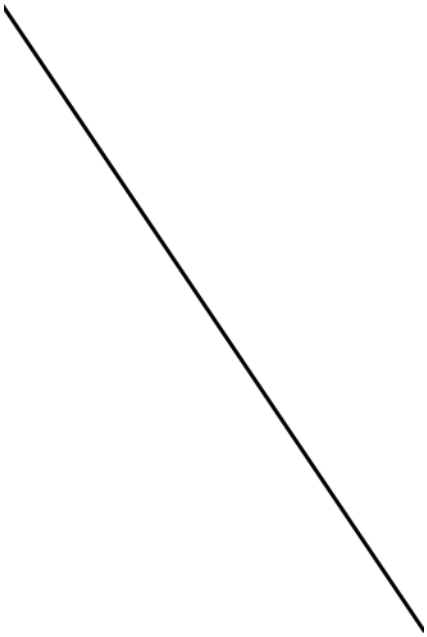
artistes, des responsables de musées, des psychologues et des pédiatres qui pourraient dire :"ça, on ne peut pas." [406]» Le jugement ne serait-il qu'une étape symbolique, en attendant que tout un chacun puisse un jour poser son veto avant l'ouverture des expositions ?

Eric Van Essche le constate, « que les artistes transposent [leurs] recherches plastiques du côté de l'enfance et les choses peuvent radicalement s'inverser [407]», passer de l'admiration au dénigrement. Annette Messager, dont on désapprouve les *Enfants aux yeux rayés*, déclare :

> « Pour moi, l'art doit questionner et déranger. Il propose une interprétation du réel qui doit interpeller. Pas des jolies couleurs et des tapisseries à fleurs ! Dans notre société, avec ce flux d'images, ces campagnes de pub qui fabriquent des scènes de guerre pour vendre des vêtements, de telles poursuites, c'est dérisoire ! Cette exposition était montée par deux femmes qui ont elles-mêmes des enfants. D'ailleurs, à Bordeaux, il y avait beaucoup d'avertissements et de précautions. [408]»

Elle ajoute que seul Alain Juppé, alors maire de Bordeaux, aurait dû subir ces conséquences néfastes car s'il a refusé de participer à son inauguration, il n'en a pas moins accepté l'exposition.

L'affaire du CAPC a réactualisé la question de la liberté de l'art. Une exposition, même si elle s'abrite derrière les appels à la précaution, est toujours à même de subir les plaintes voire leurs conséquences judiciaires, sur une durée indéterminée. La justice elle-même manie avec délicatesse les affaires liées à l'art, consciente qu'elle n'est pas en position de défendre ou d'analyser les propos des artistes : elle est confrontée à une création se voulant libre, face à un individu contemporain très réactif lorsqu'il s'agit de porter plainte contre ce qu'il *juge* choquant.



50. Nan Goldin, *Klara et Edda faisant la danse du ventre*, 1998

b4- L'individu-spectateur- accusateur

L'article 227-24 est rédigé en 1994 par Jacques Toublon, qui n'envisage alors pas de l'utiliser pour censurer les œuvres. Ce texte provoque des dénonciations innombrables, plus ou moins argumentées :

> « Le fait soit de fabriquer, de transporter, de diffuser par quelque moyen que ce soit et quel qu'en soit le support un message à caractère violent ou pornographique ou de nature à porter gravement atteinte à la dignité humaine, soit de faire commerce d'un tel message, est puni de trois ans d'emprisonnement et de soixante-quinze mille euros d'amende lorsque ce message

[406] Marion Guillot, interview de Christine Maze, « *On ne doit pas montrer à des enfants des choses susceptibles de les troubler* », 11-2006, http://www.20minutes.fr/article/128256/Bordeaux-On-ne-doit-pas-montrer-a-des-enfants-des-choses-susceptibles-de-les-troubler.php, 28-09-2009

[407] Eric Van Essche, *Le sens de l'indécence*, 2004, Ante Post, Bruxelles, p.12

[408] Annette Messager, « *L'art doit questionner et déranger* », *Libération*, 20-11-2006

est susceptible d'être vu ou perçu par un mineur. » (Extrait)

La multiplication des plaintes s'explique en grande partie par l'existence de ce texte.

L'affaire du CAPC demeurera sans doute un cas exemplaire de censure, notamment en raison des nombreuses approximations des délateurs qui n'ont pourtant pas empêché le procès. Son exemplarité tient également au

fait que la Mouette s'est fait le porte-parole d'un individu isolé et fortement choqué par les œuvres, et non des plaintes répétées de groupes de visiteurs. En général, en effet, notent Justyne Balasinsky et Lilian Mathieu, les organisations spécialisées initient de leur propre chef les "croisades morales [409]" à l'encontre des œuvres qui leurs déplaisent. Avec « Présumés innocents » – ainsi qu'avec d'autres exemples moins spectaculaires –, semblent s'esquisser les caractéristiques d'un nouveau type de scandale ; une personne isolée n'avait jusqu'à présent jamais été à l'origine, en tous les cas en matière d'art contemporain, de conséquences aussi préjudiciables.

> « Des graffitis – les plus spontanés et individuels – aux tracts et pétitions – les plus organisés et collectifs – en passant par les lettres envoyées aux journaux et aux institutions politiques et culturelles, ces différents types de rejets décrivent un continuum allant du pôle de l'expression, validation d'une opinion passant par l'engagement émotionnel, voire corporel, d'un porteur nécessairement individualisé, au pôle de persuasion, où c'est la cohérence des arguments rationalisés, et leur capacité à fédérer des engagements collectifs autour d'un intérêt général, qui fait la force de conviction. [410]»

observe à juste titre Nathalie Heinich : la plainte de l'individu, dans un second temps portée par le groupe, révèle un certain pouvoir. Oscar Wilde en 1891 ressent déjà les effets de la confrontation entre le spectateur et l'œuvre : « c'est justement parce que l'art est une forme intense d'individualisme que le peuple tente d'exercer sur lui une autorité aussi ridicule qu'immorale, aussi corruptrice que méprisable. [411]» L'envie à l'encontre d'une liberté dont les individus sont conscients de n'avoir accès mais à laquelle ils aspirent, la rancœur à l'encontre de la complaisance des institutions, de ce que Nathalie Heinich nomme un « "paradoxe permissif", permettant aux artistes d'être hors-normes en normalisant cette transgression des normes. [412]», s'exprime aujourd'hui par le rejet et l'attaque d'œuvres prétendument polémiques. Si pour "Présumés innocents" le père de famille se fait encore représenter par une association, bien d'autres depuis lors ont choisi de porter leur accusation devant la justice armés de leur seule conviction personnelle. Vincent Epplay diffusa dans une voiture, installée devant la galerie qui l'accueillait, une vidéo, *Christine* laissant apercevoir par flash une scène de strip-tease. C'est un homme du voisinage que l'installation dérangeait, qui fit appel à la police, entraînant la confiscation du matériel et le jugement de l'artiste.

En créant *le Public* à partir des silhouettes détourées, se faisant au gré de leurs déplacements l'écran du lieu d'exposition, mon propos est de souligner l'importance de l'opinion *supposée* d'un public *anonyme*, capable d'influer sur l'organisation du lieu d'art en le modelant à son image, dans les limites de ses frontières morales. Nous développerons par la suite l'hypothèse selon laquelle l'individu-spectateur demeure absent dans la création d'une médiation qui lui est pourtant destinée. En revanche, incontestablement, son acte le plus influent s'avère aujourd'hui l'acte de refus, car par le scandale et la protestation il détient une

---

[409] Justyne Balasinsky et Lilian Mathieu, *Art et contestation*, 2006, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 20

[410] Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, 1998, Paris, Ed. de Minuit, p. 207

[411] Oscar Wilde, *L'âme humaine*, *op. cit.*, pp. 37-38

[412] Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets*, *op. cit.*, p. 210

possibilité, même fragile, de se rendre maître d'une programmation ; une possibilité d'exercer une démarche qui, si elle est minimum, peut s'avérer lourde de conséquences.

L'*ethicus*, « qui concerne la morale [413]», la *moralis* relative aux mœurs, qui « concerne les règles ou principes de conduite, la recherche d'un bien idéal, individuel ou collectif, dans une société donnée [414]» peuvent également reposer sur la « croyance, l'opinion, le sentiment et non sur la matérialité des faits ou sur la rigueur du raisonnement. [415]» Sont-elles seules en cause dans les rejets de l'art contemporain ? Certains individus ne manifestent-ils pas par cet intermédiaire, leur colère à l'encontre de pratiques dont l'élitisme met à jour leurs propres faiblesses, incompréhensions ou manque de volonté d'ouvrir leur champ culturel ? Or, ne serait-ce pas dû au fait, ainsi que le suggèrent Jean-Louis Déotte et Pierre-Damien Huyghe, que l'œuvre aujourd'hui, n'a plus de destination religieuse ou politique, ni privée comme dans le cas d'une commande de portrait, par exemple [416]? Affaiblie, elle ne bénéficie plus du soutien de l'instance commanditaire.
Les cas cités ont souligné à quel point cette colère peut être destructrice, et rendre ténue la frontière entre scandale et censure. Le lieu d'art s'ouvre à l'individu-spectateur, et revendique cette ouverture. Il doit dès lors, semble t-il, se soumettre aux mêmes règles que toute autre représentation, publicité, article de journal, etc. Est-il réellement libre de sa programmation [417] ?

c- Censure du public, censure de l'institution

« *By giving form to what's disappeared, The File Room reminds us - above all - that art making remains an ethical act.* [418]» Robert Atkins, historien d'art et journaliste

Les œuvres objets de scandales ne sont pas toujours victimes de la censure. Tout comme la publicité, le cinéma ou la presse, l'art voit certaines de ses œuvres interdites par voie de justice, le plus souvent suite à des plaintes de particuliers [419]. Les images s'avèrent davantage exposées à la critique

---

[413] http://www.cnrtl.fr/definition/ethique, 12-2010

[414] http://www.cnrtl.fr/definition/morale, 12-2010

[415] *Idem*

[416] Et elle se serait également affranchie selon eux, d'une destination sociale. Nous reviendrons en troisième partie sur cette affirmation, qui pose pourtant question au regard des résidences d'artistes auprès de différents publics considérés comme exclus, défavorisés, oubliés.

[417] Qui est, bien sûr, également soumise à d'autres attentes, notamment politiques, ou encore aux tendances artistiques du moment qui peuvent influer sur leur programmation.

[418] « En donnant forme à ce qui a disparu, *The File Room* nous rappelle que par-dessus tout, l'acte artistique demeure un acte éthique. » Robert Atkins, *Meditating on Art and Life in the Information Age, Antonio Muntadas and the Media Landscape,* 1996, Barcelone, Centre d'Art de Santa Monica

[419] L'état censure rarement en son nom propre les artistes, bien que des cas tels que celui du journaliste Denis Robert, condamné pour avoir proposé à l'artiste Philippe Pasquet d'exposer des listings compromettants de l'affaire Clearstream, prouvent qu'il demeure attentif au contenu des œuvres.

que les livres ou les documents oraux : « Dans l'écrit, il y a une phase de médiation, la lecture, alors que l'image a un effet d'immédiateté d'autant plus fort que le degré de culture, d'instruction de celui qui la regarde est faible. [420]» explique Jacques Toubon, ancien ministre et député européen. Afin de ne risquer aucune censure, *la Possibilité* et la série *d'Esquisser* sont dénués de représentations d'œuvres. Comme si les spectateurs préféraient ne rien voir, plutôt que des créations qui les désintéressent ; pourtant, des indices témoignent de leur existence passée : des cartels apparaissent, des lignes au sol contournent quelque volume absent. Et que penser des fiches que manipulent *les Démarches* ; pourquoi leur corps est-il parfois morcelé, découpé par une forme invisible mais bien présente ?
Que penser simplement d'un lieu que l'on ne ferait que traverser, quelle fonction aurait-il ? Quelle fonction *aura* t-il s'il n'est plus maître de ses choix d'expositions ?

La censure est essentiellement, au XIV[ème] siècle, une mesure disciplinaire religieuse, et n'apparaît qu'au milieu de ce même siècle comme l'« action de critiquer les œuvres, les paroles ou la conduite de quelqu'un[421]»
Au lendemain de la Révolution, on parle enfin de la censure comme d'un contrôle et d'une autorisation préalable des publications. Par son intermédiaire on critique, de façon le plus souvent sévère, en émettant un blâme, la conduite ou les œuvres de quelqu'un [422].
La manière la plus aisée de saisir la nature des censures en matière d'art est sans doute de consulter *The File Room* cité auparavant, archivage Web réalisé par l'artiste Antoni Muntadas qui depuis 1994, récolte les cas dans le monde entier [423]. Ils sont classés selon la date, le lieu, la discipline et le motif de censure d'œuvres culturelles. Les internautes interviennent s'ils le souhaitent et proposent de nouveaux exemples. On y observe des récurrences dépendant des périodes historiques, de la politique des pays censeurs.
Pourtant, bien que le climat général dans lequel émergent les tensions puisse expliquer leur origine, il demeure complexe de cerner les limites de la censure. « C'est dans la bouche de ceux qui subissent ou déplorent les brimades qu'apparaît le mot, mais quand une autorité politique, religieuse, juridique ou autre dit non à une forme de création, c'est évidemment au prétexte d'une préservation du bien commun, et jamais pour s'avouer liberticide ! [424]» constate Thomas Schlesser, historien d'art. Dès lors, sa justification n'en devient que plus aléatoire.
Les institutions, redoutant d'être au centre d'une nouvelle "affaire CAPC", sont désormais très attentives à la nature des œuvres qu'ils exposent. « Des artistes se sont parfois vus privés de subventions, car les institutions craignaient que leur œuvre ne soit en "décalage avec les attentes du public" [425]» constate Claude Lévêque. Il s'agit d'une censure préventive afin d'éviter que ne se manifeste les contestations du public, des médias et enfin de la justice. Cela s'explique également par le fait qu'aujourd'hui, les structures sont davantage exposées au blâme que les artistes. Les artistes et les lieux d'art sont pour des raisons différentes victimes de cette censure des institutions, qui peut apparaître comme une autocensure. Le plasticien subit la frustration de voir son œuvre refusée, tandis que la structure se prive de la liberté de

---

[420] Jacques Toubon, *Beaux-Arts magazine* n°. 302, août 2009, Paris, TTM Editions, p.73

[421] Du Bellay, *Œuvres,* tome II, p. 104

[422] http://www.cnrtl.fr/etymologie/censure, 09-2009

[423] http://www.thefileroom.org/

[424] Thomas Schlesser, *L'art face à la censure*, 2011, Paris, TTM Ed. / Beaux-Arts Ed., p. 8

[425] Eliane Burnet, *Le sens de l'indécence*, *op. cit.*, p.39

programmer les pièces qui lui conviennent. Quant à l'œuvre, elle n'est rien sans le regard d'un public. Adel Abdessemed relève l'exemple des musées qui accepte des vidéos potentiellement choquantes mais ne les diffusent pas lors des expositions, pour des raisons prétendument techniques... [426]

Il existe selon l'artiste Olivier Blanckart trois types de censures [427] : la première sollicite l'article 227-24 du code pénal remplaçant l'ancien délit d'atteintes aux bonnes mœurs. Des groupes, souvent d'extrême-droite, le sollicite régulièrement (comme ce fut le cas dans l'affaire du CAPC) ;
les élus locaux peuvent également exercer une censure arbitraire, lorsque les œuvres ne leurs conviennent pas ;
enfin, la censure politique et budgétaire incite les lieux d'art à éviter toute esclandre risquant d'entraîner une baisse de subvention de la part des élus locaux. Nous constatons dans ce dernier cas que la menace d'une restriction des ressources suffit à enrayer la diffusion de l'art contemporain, sans que le mot de censure ne puisse être prononcé.
Occasionnellement, quand ils en ont le courage, les moyens financiers, et qu'ils ne craignent pas de voir une affaire judiciaire compliquer leur avenir artistique, les plasticiens s'opposent aux organisateurs d'exposition ayant selon eux censuré leur œuvre. C'est le cas de Jean-Marc Bustamente, dédommagé après qu'ait été censurée en 1995 son exposition dans une église désacralisée de Carpentras par le maire de la ville :

> « Nous trouvons qu'un semi-remorque de cinq tonnes dans cette chapelle est inconvenant. Et provocateur. J'ai donc dit non au camion dans la chapelle et c'est tout. Dans une salle normale, je n'aurais pas été gêné. Vous devez comprendre que Carpentras est une ville de province, une ville de 25.000 habitants. Si j'avais maintenu l'expo j'aurais été submergé de lettres sur le thème: Vous avez perdu la boule! [428]»

Une fois encore, le lien à la religion et la crainte des "qu'en dira t-on" dictent ces mesures extrêmes.
Présenter des œuvres polémiques s'avère donc difficile pour les lieux d'art. Le scandale qu'elles peuvent soulever se marie mal avec la volonté de démocratisation de l'art.
Stéphanie Moisdon, commissaire mise en cause dans le scandale du CAPC, reconnaît l'impact de l'affaire sur sa liberté de commissaire :

> « Je me suis moi-même imposé de devoir interdire aux mineurs l'accès aux photos de David Hamilton […]. Ces mêmes images diffusées jusque-là en grand nombre dans des carteries et grandes surfaces étant devenues proprement immontrables. Cette décision curatoriale relevait à la fois d'un acte d'autocensure, mais aussi d'un geste critique qui consistait à montrer l'évolution dans cette dernière décennie d'une société amnésique et liberticide. [429]»

Lorsque les lieux d'art refusent de s'autocensurer, (et donc de censurer les artistes), ils se voient contraints de déployer des dispositifs préventifs qui selon Stéphanie Moisdon encombrent un espace déjà saturé de dispositifs de médiation et de renseignements à l'adresse du spectateur. L'organisation de l'exposition s'en voit modifiée, ainsi que le met en scène une des maquettes de *d'Esquisser* rassemblant plusieurs signaux, bandes blanches et autres figures didactiques, sans bien sûr représenter la moindre œuvre. Que reste t-il

---

[426] « Messieurs les Censeurs bonjour », *L'Humanité*, 11-04-2007

[427] Olivier Blanckart interviewé par Catherine Millet, « Le piège des institutions culturelles », *in* « *Censures : censure d'État, censure populaire, autocensure* », *Art Press* (hors série), juin 2003

[428] Propos du maire de Carpentras rapportés par Annette Levy-Villard, « Carpentras censure le camion dans l'église. La municipalité UDF a annulé brutalement l'exposition de Jean-Marc Bustamente. », *Libération*, 06-10-1995

[429] Stéphanie Moisdon, *Beaux-Arts magazine* n° 302, *op. cit.*, p. 65

alors de la surprise, de l'inconnu, de l'originalité de l'art, si l'on peut en supposer la portée avant même d'y avoir été confronté ? Nathalie Heinich exprime son inquiétude à ce sujet, et déplore l'attitude des spécialistes d'art.

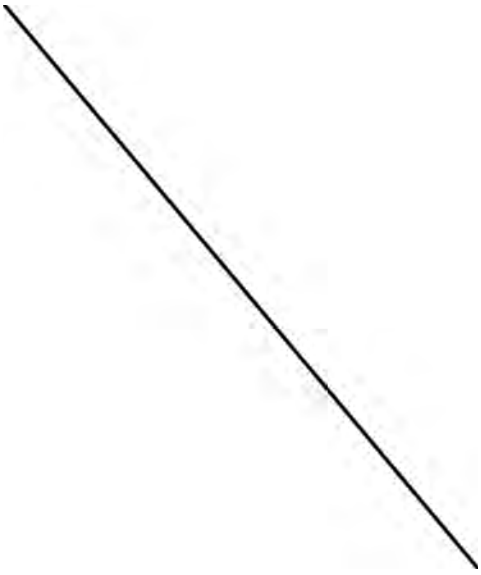
> « Dès lors, tous les efforts de l'artiste pour résister à la normalisation de son œuvre sont vains : l'excentricité, le silence, l'insulte deviennent autant d'atouts supplémentaires pour sa reconnaissance. Mais plus l'innovation en art est *a priori* acceptée, plus elle est confinée dans un petit monde fermé sur lui-même, où l'on ne perçoit même plus qu'elle puisse transgresser. [430]»

A la différence de l'espace public, l'espace d'exposition ne peut-il être le domaine exclusif de la création ? Séchas voit en le musée une zone de protection de l'artiste et de l'œuvre, à l'intérieur de laquelle il peut se permettre certains débordements [431]. Preuve est faite que ces débordements sont limités et surveillés,. La question s'est d'ailleurs posée de créer une « autonomie pénale [432]» qui les préserverait des trop nombreuses attaques en justice. En effet cette dernière reconnaît souvent les abus des pouvoirs locaux, mais déplore également, ainsi que le constate Agnès Tricoire lors du séminaire « Art et Droit, l'art contemporain confronté au droit », qu'une fois la censure formulée par l'administration, l'exposition est fermée et les œuvres rendues invisibles, quelle que soit la décision de justice qui peut ensuite survenir .

Malgré ces obstacles, remarque avec justesse Eliane Burnet, les lieux d'exposition ne devraient jamais refuser une œuvre polémique ; ils disposent de moyens de médiation, permettant de ménager une distance entre le spectateur et le contenu potentiellement polémique. [433]

Tel est désormais le sujet sur lequel se porte notre attention : j'ai développé la question du scandale dans l'art, non parce qu'il caractérise l'art contemporain ; nous avons constaté que les périodes précédentes ne sont pas dénuées d'exemples d'œuvres conspuées. La dimension éthique des critiques qui lui sont adressées, n'est pas non plus une invention de ce siècle.

En revanche, l'ouverture de l'art au public, l'influence d'un fort individualisme et le soutien de groupes fortement opposés à la création, ont permis qu'aujourd'hui l'individu puisse s'exprimer et dénoncer une œuvre, voire la faire censurer. Les risques que court l'institution à présenter un art polémique ne lui offrent que trois possibilités. Elle peut effectivement s'autocensurer et refuser des œuvres qui l'intéressent pourtant ; multiplier les avertissements, au risque de faire concurrence à l'impact visuel des œuvres ; ou enfin, et c'est mon propos, développer les médiations entre l'œuvre et le spectateur. C'est notamment l'avis d'Olivier Blanckart :



51. Larry Clark, couverture de l'ouvrage *Teenage Lust*, 1983

[430] Nathalie Heinich, *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, 2005, Paris, Ed. Gallimard, p. 342 Précisons que les scandales auxquels fait allusion la théoricienne sont intégrés sous condition, lorsqu'ils ne transgressent pas certaines limites éthiques et morales.

[431] Entretien avec Alain Séchas recueilli par Jean-Philippe Antoine, « *Art, publics, art public* », 03-2001, http://multitudes.samizdat.net/Art-publics-art-public.html, 04-2007

[432] Nathalie Heinich, *L'élite artiste, op. cit.*, p. 327

[433] Eliane Burnet, *Le sens de l'indécence*, *op. cit.*, p.41

« Il est par exemple tout à fait significatif que les principales augmentations budgétaires dans les FRACS et les Centres d'art aient porté ces dernières années non sur la création, mais sur la médiation ou la politique des publics. Or, quoi de plus contraignant que cette injonction d'éduquer et de ramener vers le centre d'art le plus large public, quand on sait que derrière ce "public" se cachent en réalité principalement les visites de scolaires, tellement bonnes pour les statistiques de fréquentation et la bonne conscience éducative ? Pour mesurer les effets aliénatoires de ce pédagogisme forcené, il serait par exemple intéressant de demander combien de lieux institutionnels seraient prêts à exposer à la vue de tous, dans leurs murs, la photo de Larry Clark reproduite en couverture du livre *Teenage Lust*… [434]»

C- Développement d'intermédiaires

« *Ecrire, parler sur des tableaux ? Les tableaux ne parleraient donc pas d'eux-mêmes ? Ne serait-ce pas ajouter un bavardage inutile, un obstacle au libre plaisir des images ? Justement, non. Le paradoxe n'est qu'apparent. […] Sans énonciation, pas d'éveil de l'image. Engendrés par des textes donc, les tableaux engendrent eux-mêmes des textes, à l'infini, comme dans une énumération de générations bibliques. Montrer, décrire, énumérer, narrer, comparer, interpréter, juger. Toute image est déjà discours. Tout montage d'images n'est qu'un montage de textes.* [435]» Alain Jaubert, écrivain et journaliste

La réputation de l'art a connu des jours meilleurs. Si les scandales ont sans doute largement influé sur l'émergence de la médiation, ils ont dans leur sillage provoqué des remises en question dont nous ne pourrons juger qu'avec le recul. En attendant, *« . »* préfère se concentrer sur son dispositif, ses spectateurs muets, son absurde et incessante boucle. Et gérer ses propres intermédiaires.

Parler en premier lieu du développement d'*intermédiaires* et non de médiation n'est pas anodin. L'utilisation de ce synonyme, formé du latin *inter* : entre et *media-us* : milieu, associe la médiation à ce qui se cale, s'interpose entre deux éléments. La médiation elle-même, du latin *mediatio*, est l'entremise, elle sert « d'intermédiaire entre deux ou plusieurs choses [436]». Nous allons cependant développer l'hypothèse selon laquelle son rôle ne se réduit pas à cette définition.

Les scandales nous ont permis de souligner le pouvoir que l'on peut attribuer à l'individu-

[434] Olivier Blanckart, « Le piège des institutions culturelles », *op. cit.*, p. 83

[435] Alain Jaubert, *Palettes*, *op. cit.*, p. 12

[436] http://www.cnrtl.fr/definition/mediation, 12-2010

spectateur accusateur ; nous allons désormais nous intéresser aux actes de prévention des institutions afin de contrer ces attaques ; quels boucliers, intermédiaires, moyens de défenses ?

« . » met en scène l'intermédiaire sous plusieurs formes. La plus évidente est sans doute le texte de médiation qui défile sur ses murs et recouvre les pratiques exposées. Les détourés des *Démarches* consultent ou véhiculent une feuille de salle, cette fiche de médiation que l'on retrouve dans une grande majorité de lieux d'art. Quelques cartels apparaissent sur les maquettes, matérialisés quand ils étaient présents sur les photographies ayant servi à modéliser les espaces ; certains cartels provoquent sur les projections des *Démarches* des regroupements de visiteurs, on devine leur présence bien que les silhouettes les masquent.
Cependant, un potentiel intermédiaire demeure invisible dans *« . »*. Il s'agit de l'artiste. J'ai choisi de ne pas développer la question de l'autocensure de l'artiste dans le paragraphe précédent car à juste titre, peu d'entre eux revendiquent cette pratique ; pourtant, le plasticien peut devenir un premier intermédiaire actif entre le regardeur et l'œuvre, il peut atténuer la forme qu'il envisageait initialement pour l'œuvre et la rendre plus accessible, plus exposable aux yeux du public.

a- l'artiste précautionneux

> « *Aujourd'hui, l'art apparaît de plus en plus comme un aimant qui rend possible la communication, et l'artiste ou le médiateur est une sorte d'interface qui permet l'échange de différentes formes d'expérience et de perception. Et l'art s'apparente de plus en plus à une zone d'import de méthodes et de concepts* [437]» Pierangelo Maset, professeur à l'Université de Lüneburg,

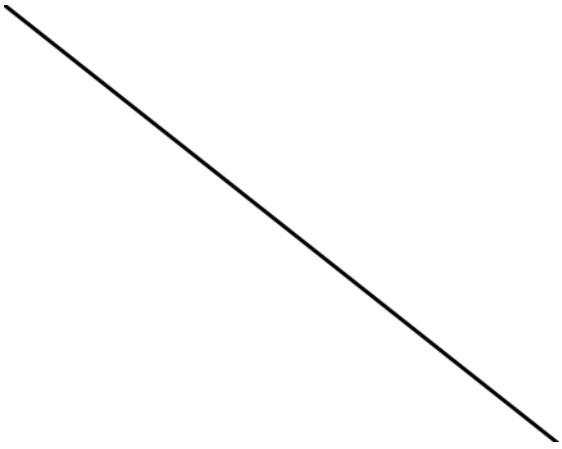
Les nombreux cas de censure indiquent que les artistes contemporains ne sont pas plus libres de leur création que ne l'étaient leurs confrères des siècles précédents ; les multiples actes de dépassement des limites opérés par les avant-gardes au XX^{ème} siècle, puis par les plasticiens jusque dans les années 1980 semblent avoir eu pour conséquence un durcissement des opinions, puis des règles que se doivent aujourd'hui de respecter les artistes s'ils souhaitent être exposés. Claude Lévêque se souvient avec nostalgie de la liberté créatrice des années 1980 ; les censures à l'heure actuelle souligne un renforcement de l'éthique et un rapprochement des frontières du supportable : « Maintenant, c'est la frustration, l'hypocrisie, un certain mal de vivre ensemble et le politiquement correct qui l'emportent. Les artistes sont devenus méfiants. Ils

[437] Pierangelo Maset, *Médiation de l'art contemporain, perspectives européennes pour l'enseignement et l'éducation artistiques*, 2000, Paris, Ed. du Jeu de Paume, p. 55

savent qu'on peut tout faire mais jusqu'à un certain point. [438]»

Lorsque je filmais les visiteurs dans les lieux d'art contemporains, je me suis bien souvent posé la question de la légitimité à utiliser l'image d'individus. En de rares occasions en effet, certains visages sont reconnaissables, et dans l'hypothèse où les modèles seraient un jour confrontés à *« . »*, ils auraient la possibilité de se plaindre car je n'ai pas demandé leur accord avant enregistrement. Certains, s'apercevant que la caméra était dirigée vers eux, ont marqué leur désapprobation. Par la suite j'ai modifié les conditions de prise de vue, masquant la caméra, la posant négligemment sur un banc ou un mur sans qu'elle paraisse fonctionner. Le but n'était pas de rechercher l'agression ou la confrontation. L'aspect flou des visages dans *les Démarches* a ensuite été accentué numériquement ; cet acte souligne l'ineptie des précautions à prendre même lorsqu'on manipule des silhouettes de tout au plus quelques centimètres de haut, ne demeurant que quelques secondes projetées sur une maquette. Notons qu'en 2007, le photographe François-Marie Banier a pourtant gagné ses procès contre trois plaignantes. Les deux premières étaient représentées par une association, accusant l'artiste d'atteinte à la vie privée et à la dignité. La troisième, attachée de presse du monde de l'art, affirmait avoir refusé d'être photographiée, et déplorait d'être exposée parmi des individus plus marginaux dans le livre *Perdre la tête* [439]. Le juge a pourtant reconnu le travail artistique de François-Marie Banier tout comme en 2004, les photographies d'usagers du métro (série « L'Autre ») de Luc Delahaye avaient échappé aux plaintes, en tant que productions d'artiste.

La récurrence des procès contre des photographes et vidéastes – qu'ils soient journalistes ou plasticiens – initiés par des anonymes souvent attirés par l'appât du gain, a incité à réfléchir sur le préjudice réel de telles images pour leurs modèles. Peuvent-elles réellement avoir un impact sur le grand public, confrontées à toutes celles que diffusent en continu la télévision, Internet, les affiches publicitaires, les journaux ? La législation change. Mais à juste titre, Françoise Dargent, journaliste, s'interroge sur les conséquences de ces attaques perpétuelles sur les photographes : « Si la législation semble évoluer favorablement pour les photographes, il faudra du temps, dans la pratique, pour que ceux-ci retrouvent leur spontanéité. [440]» Et de citer l'exemple de Rip Hopkins, qui pour ne plus avoir à faire signer d'autorisations de prise de vue à chaque personne apparaissant sur ses images, a choisi de faire poser des personnes affublées d'un masque blanc. La série se nomme « Paris anonyme », et s'annonce comme geste de contestation. « Aujourd'hui, », déplore l'artiste, « les gens voudraient donner une image d'eux-mêmes qui ne correspond finalement pas à la réalité. Notre vie devient de plus en plus artificielle, et on construit de plus en plus sur le virtuel [441]»



52. Rip Hopkins, *Ligne 5, 75011 Paris*, série « Paris anonyme », 2005

[438] Claude Lévêque, *Beaux-Arts magazine* n° 302, *op. cit.*, p.65

[439] François-Marie Banier, *Perdre la tête*, 2005, Paris, Londres, Ed. Gallimard/Steidl, 256 p.

[440] Françoise Dargent, « Le sacro-saint droit à l'image battu en brèche » *Le Figaro,* 27 août 2007

[441] Rip Hopkins, *idem*

Ainsi, et comme le craignait en 2007 Claude Lévêque [442], ses confrères plasticiens se voient incités à s'autocensurer afin d'échapper à des accusations disproportionnées. Ayant participé à l'exposition « Présumés innocents », il constate :

> « cela va obligatoirement orienter les choix des commissaires dans les expositions de groupe ou dans les choix des thématiques. On ne pourra plus montrer certaines choses, on ne pourra plus aborder des sujets tabous comme la sexualité, la guerre, la famille, etc. On va être dans le politiquement correct, on va pouvoir y aller dans la bonne conscience et ne plus poser de problème de société. L'artiste est quand même là pour poser des questions, interroger la société, et s'il l'interroge, ce n'est pas forcément complaisant. S'il n'y a pas de débat, les choses restent enfouies et les gens sont vraiment livrés à eux-mêmes dans la prise de conscience individuelle ou collective. [443]»

Quelques rares artistes ne se sentent pas concernés par ce propos, et Fred Forest pense nécessaire que ses semblables, tout comme les journalistes, suivent des règles éthiques strictes lorsqu'ils traitent de drames humains. La forme de l'œuvre doit être réfléchie, afin d'amortir le traitement trop cru de certaines réalités[444]. Sans doute de cette seule manière, les plasticiens parviendront-ils à se faire comprendre sans quiproquo. Néanmoins Fred Forest est un cas isolé, et les plasticiens considèrent leur liberté essentielle à la création.

« La très grande liberté que la société contemporaine offre à ses artistes », déclare Catherine Millet, « est une liberté conditionnelle. [445]» Les artistes contrôlant leur expression plastique, sont peut-être les premiers intermédiaires entre le public et l'œuvre. Le fait de penser en amont la réception du public, de l'inclure dans la démarche artistique, nécessite un positionnement de la part du créateur ; conscient des risques que court son œuvre d'être blâmée ou refusée par les structures, il peut se sentir en devoir, ainsi que le préconise Fred Forest, de respecter certaines règles éthiques.

La crainte des réactions du public s'additionne à celle de ne pas bénéficier des aides à la création, dont Bernard Lamizet constate la signification double : « celle d'un encouragement à la pratique esthétique, mais aussi celle d'une limitation institutionnelle de la création. [446]»

En ce sens, l'artiste inquiet se fait également le premier intermédiaire entre l'œuvre *telle qu'il la conçoit initialement*, et le récepteur. *« . »* met en scène la méfiance d'un créateur qui, craignant les reproches extérieurs et redoutant également l'interprétation de l'institution sur son contenu, inclut sa propre médiation et se nimbe d'informations incompréhensibles ou préventives. *« . »* préfère parasiter la réception, plutôt que se livrer sans protection. De même, l'artiste peut décider de modérer ses ambitions afin d'être en phase avec certaines attentes.

C'est une conséquence certaine des scandales, puis de l'indifférence du public à l'encontre de l'art contemporain ;

---

[442] Claude Lévêque, « *Messieurs les censeurs, bonjour* », 04-2007, http://www.humanite.fr/2007-04-11_Cultures_Messieurs-les-censeurs-bonjour, 2-10-09

[443] *Idem*

[444] Fred Forest, *Fonctionnement et dysfonctionnements de l'art contemporain, un procès pour l'exemple*, 2000, Paris, Ed. l'Harmattan, p.174

[445] Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, *op. cit.*, p. 246

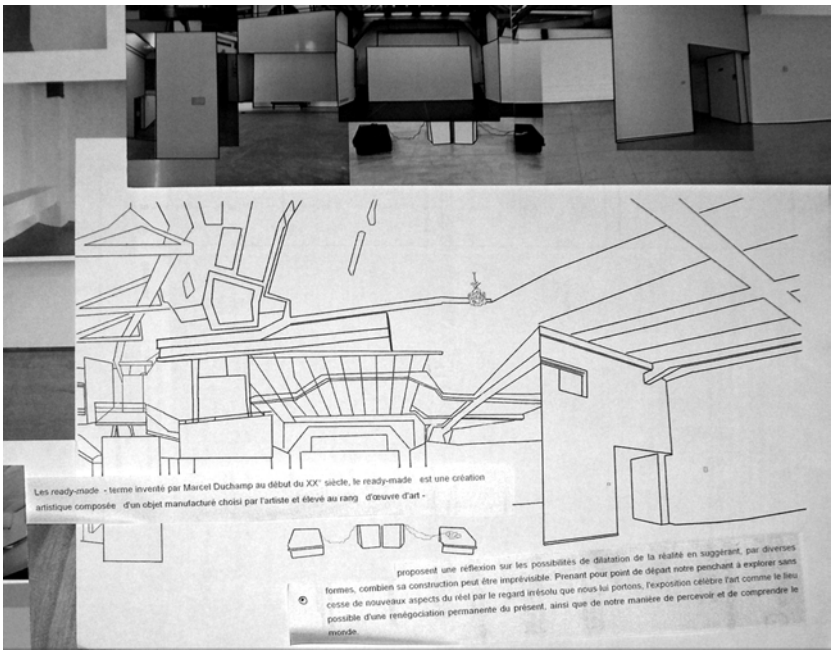
[446] Bernard Lamizet, *La médiation culturelle*, *op.cit*, pp. 318-319

l'artiste d'une certaine manière se prive d'un peu de sa liberté pour que son art ne soit pas rejeté *a priori*, pour que la rencontre entre l'œuvre et le visiteur s'engage dans heurt. Mais qu'il endosse ce rôle préventif ou s'y refuse, il peut néanmoins compter, à l'heure actuelle, sur (ou avec) d'autres intermédiaires prêts, si le besoin s'en fait sentir, à ménager une distance entre le spectateur et l'œuvre.

b- La médiation en art contemporain : une pratique spécifique

« *Par la médiation, l'art se socialise, mais selon des mécanismes qui lui sont propres.* [447]», Jean-Jacques Gleizal

Bien que la préoccupation portée à la réception se manifeste chez certains artistes par une temporisation de leur expression, tous ne sont pas prêts à adapter leur œuvre au public. Afin de pouvoir exposer des œuvres risquant de se heurter à l'incompréhension, les structures développent la médiation sur l'exposition sous différentes formes. Elle a pour vocation essentielle – et idéale – de réduire la distance séparant l'œuvre du regardeur, en proposant des pistes de lecture. *« . »* met en scène un double refus, celui de se livrer aux spectateurs en adoptant une forme plus accessible, mais également celui de se voir accompagné d'outils issus de son lieu d'exposition : nulle fiche de salle, nul cartel. Les seules informations proviennent de l'installation même (le *Manifeste*, les *Minimums*, les étiquettes « Ne pas toucher » et l'indication du titre suivie de la date). Or, ces écrits ne peuvent faire office de médiation.



Détail des *Minimums*

Christian Ruby observe que les sociétés contemporaines d'individuation et de services, ont largement développé les médiations, notamment en matières sociale et culturelle [448]. Une fois de plus l'importance apparemment accordée à l'individu provoque des modifications dans la manière de gérer les conflits, d'atténuer les désaccords.

[447] Jean-Jacques Gleizal, *L'art et le politique,* 1994, paris, Ed. Puf, p. 48

[448] Christian Ruby, « Le nouvel objet de la médiation culturelle et artistique », colloque « *Avec le temps* », *op. cit.*, p. 5

Car c'est essentiellement sous cet aspect que se définit la médiation – dans des domaines aussi variés que la vie professionnelle, la justice, la psychologie, la scolarité, la culture, etc. –, comme « Entremise destinée à concilier ou à faire parvenir à un accord, à un accommodement des personnes ou des parties ayant des différends. [449]» C'est notamment la raison pour laquelle j'ai accordé une telle importance à l'évocation des scandales, qui apparaissent comme une raison essentielle de l'acceptation d'une médiation dans les lieux d'art contemporain. Mais la gestion du conflit n'est pas seule à caractériser la médiation, notamment culturelle : le groupe de recherche sur la médiation culturelle [450] développe une vision plus positive de la pratique :

> « La médiation culturelle est une forme plus récente et élaborée de l'animation culturelle – tant sur le plan de la pratique professionnelle et de la relation avec le public que du discours et de l'action étatiques – du fait de sa portée politique et civique. En effet, la médiation culturelle, telle que conçue par les décideurs politiques et par les intervenants culturels, ambitionne de travailler conjointement au niveau du sens (la vie avec la pensée) et au niveau du vivre ensemble. […] Elle implique donc une transformation des rapports sociaux en même temps qu'une évolution importante des transmissions culturelles [451]».

Le rapport à l'animation est fréquemment formulé, bien que les médiateurs cherchent à se détacher de cette parenté (ce sujet sera occasionnellement approfondi). Les propos du groupe de recherche mettent surtout l'accent sur l'importance des décisions politiques dans le développement de la médiation ; elle permettrait notamment, au-delà de son apport culturel, de favoriser la vie "ensemble". Selon Jean Caune, « Aujourd'hui, l'usage indifférencié de la notion de médiation vaut comme symptôme d'une société qui craint de reconnaître les conflits, recherche les espaces de dialogue et du consensus et, enfin, aspire à renouer le tissu social déchiré par le développement incontrôlé de la logique marchande. [452]» Cette conception éclaire largement l'importance que l'état accorde aux intermédiaires, auxquels il prête une mission susceptible de dépasser les frontières de leur discipline.

Nous le constatons, la médiation n'est bien sûr pas réservée au domaine de l'art contemporain, elle touche des professions très variées.

Elle s'avère une des réponses à l'utopie d'une culture pour tous qui depuis plus de cinquante ans habite et remet en question les projets culturels français. Rendre accessible ce qui était réservé à une élite, amener l'art au peuple sans le vulgariser à outrance, n'étaient et ne demeurent possibles que par la présence d'intermédiaires ; les médiations ont la mission d'apporter au public des éclairages sur ce qu'il voit, tout en se préservant des marques d'une hiérarchie séparant celui qui explique de celui qui écoute : « C'est même, fondamentalement, le rôle majeur de la médiation culturelle de faire exister le public, en donnant au *populus* la consistance esthétique et la symbolique d'un acteur de la signification et de la représentation. [453]» précise Bernard Lamizet.

Lorsqu'elles s'appliquent au champ de l'art contemporain, les médiations cependant sont chargées

---

449 http://www.cnrtl.fr/definition/mediation, 12-2010

450 Groupe de travail formé par l'association « *Culture pour tous* » de Montréal.

451 « Nouveaux territoires de l'art », février 2002, *in Médiation culturelle et politique de la ville : un lexique*, *op. cit.*, p. 115

452 Jean Caune, *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*, 1999, Grenoble , Presses universitaires de Grenoble, pp. 11-12

453 Bernard Lamizet, *La médiation culturelle*, *op. cit.*, p. 258

d'une mission spécifique, sur un objet qui ne l'est pas moins. Le site Internet de Muséopolis, politique des publics des musées d'art contemporain, nous en apprend davantage sur ce sujet :

> « Médiation et art contemporain : des spécificités ?
>
> Les musées d'art contemporain ont fait partie des pionniers de la médiation et de la relation au public, du fait de la difficulté à communiquer l'art contemporain. L'art contemporain a besoin en effet, d'une médiation qui prenne en compte la complexité de ses significations qui ne sont pas figées.
>
> Le rôle de la médiation consiste à accompagner le spectateur pour assurer le sens des œuvres en révélant leurs aspects contextuels par rapport au lieu et au moment de l'exposition. La médiation consistera principalement à mettre à disposition du public, des compléments d'informations sur les œuvres et les artistes [454]»

Le texte de Muséopolis soulignent un aspect essentiel de la médiation de l'art actuel : sa mission est complexe car elle se fonde sur des interprétations non figées. Les informations à communiquer au spectateur sont de deux ordres : il peut s'agir de présupposés que l'artiste pense partager avec le public, ou encore de "présupposés" concernant ses œuvres antérieures. L'utilisation même de ce terme par les auteurs du texte souligne l'incertitude entourant l'œuvre contemporaine, qui oblige à formuler des hypothèses afin de construire l'un de ses sens.

Marie-Luz Ceva complète ces informations en reprécisant le rapport entre médiation et spectateur :

> « La médiation de l'art est conçue comme un moyen de faire accéder le grand public à l'art. Elle explicite son sens par des apports extérieurs nécessaires à sa compréhension, ou pour éveiller la sensibilité du spectateur. Elle apporte un supplément de signification à des œuvres qui ne seraient pas assez "signifiantes" pour le public, compensant ainsi une lacune chez le spectateur, ou dans l'œuvre elle-même. Ces remarques présupposent que l'œuvre a une existence autonome, et que la médiation culturelle est un ajout à l'œuvre parce qu'elle intervient effectivement dans une temporalité différente de celle où l'œuvre fut produite. On la pense donc à côté, et extérieure à l'œuvre. C'est pourquoi on considère que l'on peut mener des actions de médiation, mais qu'elles sont facultatives. […]
>
> Si la médiation a pour finalité de faire prendre sens aux œuvres pour le spectateur, elle peut être amenée à se modifier avec l'art contemporain. Le sens des œuvres contemporaines n'est achevé que si leurs conditions communicationnelles se réalisent, or la médiation ne construit-elle pas elle-même les conditions contextuelles dans lesquelles l'œuvre est donnée à voir ? Ce jeu de l'art contemporain avec son contexte remet en cause une conception de la médiation comme extérieure à une œuvre déjà dotée de sens autonome. [455]»

Il convient avant d'analyser ces propos, de noter qu'une œuvre (de quelque époque date-t-elle) ne peut être dite "lacunaire" sous le prétexte qu'elle ne fournit pas les clefs de sa lecture. Du latin *lacuna*, trou, la lacune ne semble pouvoir désigner l'œuvre ; reconnaître qu'une œuvre possède des manques, des absences, des oublis

---

[454] « *Médiation et art contemporain : des spécificités ?* »
http://artcompublics.wordpress.com/2009/06/10/mediation-et-art-contemporain-des-specificites/, 12-2010

[455] Marie-Luz Ceva, *L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ? op. cit.*, p. 70

semble être l'aveu qu'elle est un objet soumis aux règles de tout objet usuel. L'œuvre s'enveloppe tout au plus de non-dits, d'un mystère, mais le terme *lacune* semble bien mal adapté à son statut. Cette précision va dans le sens de la réflexion d'Anne Cauquelin concernant les "objets à notice", dont elle précise que leur fonction n'est pas d'appartenir au monde de l'art. Que doit donc être la médiation, si elle parvient à ne pas être notice ? Christian Ruby décline différents modèles d'attitudes que la médiation peut adopter afin de favoriser la rencontre avec l'œuvre. Par exemple, elle peut :

> « laisser se confronter à l'œuvre,
> aider d'avance à appréhender l'œuvre,
> présupposer que le public ne sait pas et l'instruire
> refuser le spectateur qui tombe dans le pathos et donc l'intellectualiser [456]»

Selon ces modèles, le spectateur est considéré comme coupable de son ignorance ou de penser qu'il comprend, il faut donc l'éclairer sur le sens des œuvres, en maintenant une hiérarchie entre celui qui instruit et celui qui écoute ; ou encore il est catégorisé, et certaines œuvres sont supposées lui convenir plus que d'autres en fonction de sa position sociale, de sa culture. Le médiateur doit-il alors le diriger vers ce qui est sensé faire écho en lui ? ou bien les œuvres deviennent les obstacles, le médiateur, se positionnant en faveur du public, le pense capable de surmonter ses doutes, ou bien l'accompagne, se rendant alors indispensable à l'art contemporain. Ces modèles dépendent de la conception même que les médiateurs possèdent de l'art contemporain : livre-t-il un message que l'interprète (le médiateur ?) transmet au public ? Les distances œuvres/spectateurs sont-elles abolies ? L'œuvre, destinée à tous, ne signifie-t-elle pourtant rien sans intermédiaire ?

Ces modèles de positionnement si différents traduisent les incertitudes demeurant dans la déclinaison des fonctions de la médiation culturelle ; considérée comme ajout tardif et facultatif, elle n'est qu'une possibilité d'enrichissement à l'adresse d'un public auquel sa méconnaissance de l'art ne permet pas de s'adonner à une rencontre enrichissante avec l'œuvre. En s'appliquant au champ de l'art contemporain, la médiation changerait de statut et appartiendrait au contexte d'une œuvre désormais liée aux conditions de sa monstration.

Marie-Luz Ceva conçoit ce nouveau rôle de la médiation comme une possibilité ; sa place *devrait*, pourrait être celle qu'elle lui prête ici, l'inscrivant dans l'évolution de l'art contemporain ; pourtant, cette remise en question de la médiation est lente et la plupart des structures la conçoivent encore comme cette "béquille" dont elle prend la forme. Ainsi l'intervention de Marie-Luz Ceva semble-t-elle essentielle car elle questionne la pertinence de la médiation telle quelle apparaît aujourd'hui :

Quel est le statut de la médiation ?

A qui doit-elle s'adresser, ne doit-il y avoir qu'une seule médiation ?

Que devient le statut d'une œuvre intrinsèquement liée à la médiation ?

Dans *« . »,* le texte est incompréhensible et recouvre pourtant les pièces de l'installation. Un texte sans adresse, sans contenu spécifique, un texte conçu en même temps que l'installation qui met à distance le spectateur, lui signifie que l'œuvre ne peut lui être livrée seule et nue. *Le Manifeste* apparaît incapable d'occuper la place qui lui est impartie, celle d'accompagnement et non de domination de la création. Il caricature le rapport de proximité entre documents de médiation et visiteurs, qui se saisissent parfois des écrits avant d'avoir observé leur sujet.

[456] Christian Ruby, « Le nouvel objet de la médiation culturelle et artistique », colloque « *Avec le temps* », *op. cit.*, p. 11-12

C'est sans doute, une fois de plus, le manque de recul historique sur la création contemporaine qui rend complexe la pratique de la médiation ; à ce problème incontournable s'additionne la paradoxale volonté de placer l'art à la portée de tous, d'aider le regardeur à en saisir le sens, un sens ou un autre, ou tout au moins de lui donner l'impression qu'il est accueilli et accompagné dans sa visite.
On ne parvient pas encore à réfléchir la médiation autrement qu'en tant que complément subsidiaire de l'œuvre ; rares sont les médiateurs qui imaginent une approche plus créative de leur fonction. Malgré les difficultés que rencontre la médiation à se séparer de ses modèles dans des champs autres que l'art contemporain, les œuvres actuelles s'avèrent un champ d'expérimentation propice au développement d'intermédiaires, adaptés à des langages et à des formes aussi hétéroclites que complexes.

c- L'art contemporain comme domaine privilégié de la médiation

> « *l'art contemporain est probablement ce qui demande, de façon explicite de la part des publics, une médiation. Il n'y a en effet aucune évidence possible, et, plus encore, d'importants risques de contresens*. [457]» Elisabeth Caillet, Evelyne Lehalle

« . » ne l'a pas compris ; il n'a pas compris à quel point la médiation pouvait communiquer avec l'œuvre, épouser sa forme. *« . »* l'impose, se l'impose tel un rempart contre le rejet ou l'incompréhension. Le tissu mouvant des mots modifie la forme, masque les contours ; il habille la nudité blanche des cimaises et des maquettes. Il détourne l'attention des autres pratiques.
Le Manifeste est une caricature de médiation écrite. Mais il existe bien d'autres formes d'intermédiaires qui permettent au public d'appréhender des pratiques complexes, et toutes ne prennent pas la forme d'une fiche de salle ou d'un médiateur attendant patiemment les commentaires du visiteur. Daniel Jacobi, conscient de la confusion et de l'hétérogénéité des missions couvertes par la notion de médiation distingue deux catégories de médiations culturelles :

Les médiations de production, également dites "indirectes", regroupent les activités permettant à l'œuvre d'avoir lieu, à la culture d'apparaître dans l'espace public : création des lieux, programmation, régies... ;

Les médiations de diffusion, qui comprennent l'ensemble des actions permettant une appropriation des œuvres par les publics : accompagnement oral ou écrit dans l'espace d'exposition [458]. L'exposition, qui s'applique à transmettre une lecture des œuvres au spectateur, est l'une de ces formes.

---

[457] Elisabeth Caillet, Evelyne Lehalle, *A l'approche du musée, la médiation culturelle, op. cit.*, p. 182

[458] Intervention de Daniel Jacobi lors des journées d'étude du Laboratoire des Médiations en Art Contemporain (lmac), « *La médiation écrite en art contemporain : un espace partagé. Le devenir des paroles sur l'art dans la médiation écrite* », 11-12/2010, Musée des Abattoirs de Toulouse

c1- Un art contemporain en contexte

> « *Désormais, c'est le fonctionnement de l'exposition, dans son ensemble et dans sa diversité, qui demande à être abordé comme un processus de médiation* [459]». Jean Davallon

L'exposition est le premier outil de la médiation. Jean Davallon dit d'elle :

> « Avec l'aventure de la mise en exposition, l'organisation du lieu dans lequel ces objets sont situés, leur distribution s'offre au spectateur : ils lui offrent la signification qu'ils portent. Cette signification s'expose à travers eux. Voilà donc où commence la mise en exposition : là où l'objet se tourne vers l'utilisateur ou le visiteur ; là où il se présente à lui afin de lui tenir un discours. Du même coup, l'usager ou le visiteur devient partie prenante de la mise en exposition. [460]»

Ce type de monstration apparaît alors que les collections, enrichies au cours du XIX[ème] siècle par les nombreuses campagnes d'exploration, se développent et ne peuvent plus être présentées dans leur intégralité au musées. Le public ne parvient plus à apprécier les objets cumulés dans des vitrines ou sur les murs. A partir de la période d'entre-deux-guerres, de nouvelles manières de valoriser les pièces sont expérimentées. L'exposition apparaît lorsque sont distinguées les réserves, du lieu de présentation. Régulièrement, elle change et permet de découvrir de nouveaux fragments des collections à un public dont la curiosité est désormais attisée par ce renouvellement.

De la manière dont l'œuvre, quelle soit plastique, musicale, théâtrale, … est mise en scène dans un contexte dépend sa réception. Le commissaire organisant les pièces dans un espace pense en termes de parcours, de thématiques, de mises en relation ou en opposition. Il opère des choix, en fonction d'un discours subjectif, qui se présente comme une clé d'accès possible aux œuvres exposées.

> « Dès lors que l'exposition fait l'objet du choix préalable des objets qui en font partie et, par conséquent, des objets qui en sont exclus, dès lors que l'organisation de toute collection repose sur un principe de choix, le musée représente une forme de discours, d'opinion. [461]»

Avec *« . »* je joue le rôle de commissaire pour un espace minuscule, mais rassemblant néanmoins plusieurs pratiques. Le statut de l'installation est ambigu, elle est à la fois espace et élément plastique. Cette double identité est propre à certains dispositifs de Dan Graham :

> « L'œuvre d'art exposée dans mon "environnement" était le contenant architectural lui-même, dans sa propre structure matérielle ; en même temps, l'œuvre était aussi conçue pour être un lieu d'exposition des spectateurs entrant dans le pavillon s'observant eux-mêmes, observant la structure du contenant et les effets que les matériaux particuliers employés pour sa construction pouvaient avoir sur leurs perceptions. [462]»

En s'appuyant sur le titre *« . » Le Public Manifeste la Possibilité d'Esquisser les Démarches Minimums*, l'installation accueille les maquettes, projections et autres photomontages dans une organisation précise fondée sur la lecture occidentale, de gauche à droite : *le Public* est visible sur la cimaise gauche de *« . »*. Cette projection est une première approche réductrice des spectateurs, qui pourtant met en valeur la capacité du public à

---

[459] Jean Davallon *in L'art contemporain et son exposition (1)*, *op. cit.*, p. 51

[460] Jean Davallon, *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers*, 1986, Paris, Ed. du Centre Pompidou, p. 14

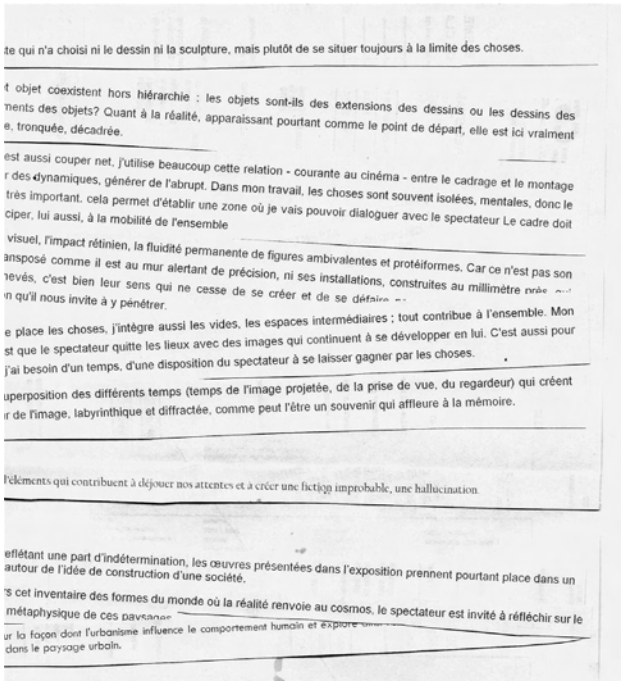
[461] Bernard Lamizet, *La médiation culturelle*, *op. cit.*, p. 116

[462] Dan Graham, *Ma position, écrits sur mes œuvres*, *op. cit.*, pp. 107-108

influer sur le lieu, à le modeler en fonction de ses prétendues attentes. Ainsi l'espace d'exposition n'apparaît qu'au gré des mouvements des silhouettes.

Le *Manifeste* occupe l'espace visuel et couvre les autres pratiques, sa position dans la phrase du titre souligne son importance, il est le verbe moteur, imposant et tapageur.

Sur la cimaise de droite, les maquettes *La Possibilité* et *d'Esquisser* ; la première accueille *Les Démarches*, plus petites, moins visibles.


te qui n'a choisi ni le dessin ni la sculpture, mais plutôt de se situer toujours à la limite des choses.

t objet coexistent hors hiérarchie : les objets sont-ils des extensions des dessins ou les dessins des ments des objets? Quant à la réalité, apparaissant pourtant comme le point de départ, elle est ici vraiment e, tronquée, décadrée.

est aussi couper net. J'utilise beaucoup cette relation - courante au cinéma - entre le cadrage et le montage r des dynamiques, générer de l'abrupt. Dans mon travail, les choses sont souvent isolées, mentales, donc le très important, cela permet d'établir une zone où je vais pouvoir dialoguer avec le spectateur Le cadre doit ciper, lui aussi, à la mobilité de l'ensemble

visuel, l'impact rétinien, la fluidité permanente de figures ambivalentes et protéiformes. Car ce n'est pas son ansposé comme il est au mur alertant de précision, ni ses installations, construites au millimètre près, qui nevés, c'est bien leur sens qui ne cesse de se créer et de se défaire, n qu'il nous invite à y pénétrer.

e place les choses, j'intègre aussi les vides, les espaces intermédiaires ; tout contribue à l'ensemble. Mon st que le spectateur quitte les lieux avec des images qui continuent à se développer en lui. C'est aussi pour j'ai besoin d'un temps, d'une disposition du spectateur à se laisser gagner par les choses.

uperposition des différents temps (temps de l'image projetée, de la prise de vue, du regardeur) qui créent r de l'image, labyrinthique et diffractée, comme peut l'être un souvenir qui affleure à la mémoire.

l'éléments qui contribuent à déjouer nos attentes et à créer une fiction improbable, une hallucination.

eflétant une part d'indétermination, les œuvres présentées dans l'exposition prennent pourtant place dans un autour de l'idée de construction d'une société.

's cet inventaire des formes du monde où la réalité renvoie au cosmos, le spectateur est invité à réfléchir sur le métaphysique de ces paysages.

ur la façon dont l'urbanisme influence le comportement humain et explore dans le paysage urbain.

Construction du *Manifeste* à partir de fragments de médiation, l'un des *Minimums* de l'installation

Enfin, au fond de l'espace et achevant l'intitulé, les *Minimums*, ces indices de lecture qui à la différence du *Manifeste* peuvent en dire un peu plus – mais assez peu tout de même – sur le processus de création. Les photomontages, croquis présentés sous vitrine sont installés en fond d'espace, après que le spectateur ait contourné les maquettes et traversé les projections : ainsi, il n'est pas directement confronté à des pistes de lecture qui pourraient le détourner du propos de *« . »*, qui concerne le public et son rapport à l'art bien plus que la pratique directe du photomontage, de la modélisation ou du détourage. Les relations entre les pièces sont donc réfléchies dans une logique de parcours, à l'instar de toute exposition.

Un exemple probant de ce type de médiation est illustré par les expériences spécifiques de Christian Bernard, directeur de Musée d'Art Moderne et Contemporain de Genève (Mamco). Coutumier des scénographies inhabituelles dans son musée, il propose et reproduit deux années durant au Musée des Abattoirs des conversations originales entre des œuvres classiques, modernes et contemporaines, alors que le commissariat du Printemps de Septembre lui est attribué. Pour ce faire il s'inspire de ses propositions au Mamco, où il

> « "expose des expositions". Un des axes du musée est de présenter les œuvres en recréant leur contexte d'exposition d'origine, sur la base de recherches documentaires. Il s'agit de montrer les contextes historiques dans lesquels les œuvres sont apparues aux spectateurs. Ainsi le Mamco propose une nouvelle manière d'envisager l'histoire de l'art contemporain : non plus par le discours, mais par la vision de citations scénographiques. [463]»

Bien plus que présenter des œuvres, Christian Bernard réfléchit à la réception d'un contexte et à l'évolution du regard sur les pièces. L'une des salles des Abattoirs est en 2008 consacrée à la confrontation entre un portrait de Borgès par Gabriele di Matteo, dont les yeux aveugles semblent chercher à ignorer la présence en vis-à-vis de la très jeune fille de Franz Gertsch posant nue dans une attitude lascive, comme aguichant le vieil écrivain. Cette toile, *Hanna Lore* n'avait pas au moment de sa création, en 1970, choqué le public. En l'installant face au *Blind man*, Christian Bernard fait référence aux nombreuses accusations de pédophilie que l'art contemporain, nous l'avons constaté, a eu à subir ces dernières années, et souligne à quel point notre interprétation est

[463] Marie-Luz Ceva, *L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ?*, *op. cit.*, pp. 87-88

soumise à l'évolution de l'actualité et aux nouvelles peurs, passions, préoccupations soulevées par le contexte. Si dans ce cas précis la mise en scène des œuvres est accessible, le commissariat ne fait pas toujours montre d'intentions aussi claires. Certains curateurs préfèrent effacer la marque de leurs choix, qui néanmoins demeurent toujours présents en filigrane.

> « l'accrochage le plus respectueux des œuvres, le plus soucieux de leur seule mise en valeur, répond de fait à une stratégie communicationnelle qui "interprète" (au sens où l'on parle d'interprétation d'une pièce au théâtre) sinon l'œuvre, du moins l'ensemble d'œuvres choisi et disposé – bref, ce qui fait l'exposition proprement dite. Même s'il entend s'effacer devant l'œuvre, celui qui fait l'exposition crée pour ce faire un objet culturel, un véritable dispositif sémiopragmatique qui va rendre possible la relation du visiteur avec l'œuvre et, du même coup, donner (ou faire reconnaître) à son statut l'œuvre en tant qu'œuvre. [464]»

Il est donc important que cette étape de médiation qu'est la mise en place de l'exposition soit soigneusement réfléchie car elle est le premier pas en direction du public, un pas qui, discret ou visible, est une réflexion sur les relations pouvant lier les œuvres ou les opposer.

Notons également que le commissariat d'exposition tel qu'il existe aujourd'hui, visant à créer un récit, un paysage artistique, un propos à travers le choix et l'organisation d'œuvres apparaît clairement au XX^{ème} siècle. Est-ce cette manière nouvelle d'accueillir les pièces dans un ensemble qui leur donne sens, qui modifiera la conception même des œuvres ? Est-ce parce qu'elles ne sont plus systématiquement isolée (par un cadre, notamment) des autres pièces que les artistes vont la relier de manière de plus en plus claire au contexte de leur création ?

Néanmoins, les productions actuelles contiennent bien sûr des données implicites. Mais à la différence de l'art précédent le XX^{ème} siècle, la création contemporaine utilise un langage dont les codes ne sont pas réservés à la lecture d'un public privilégié.

> « L'art contemporain utilise des sous-entendus du monde actuel dans lequel vivent les artistes et les spectateurs, les références ne sont donc pas figées. Ce procédé donne au spectateur la charge de reconstruire l'implicite selon des règles qu'il repère lui-même à partir de ce qu'il pense avoir en commun avec l'artiste. [465]»

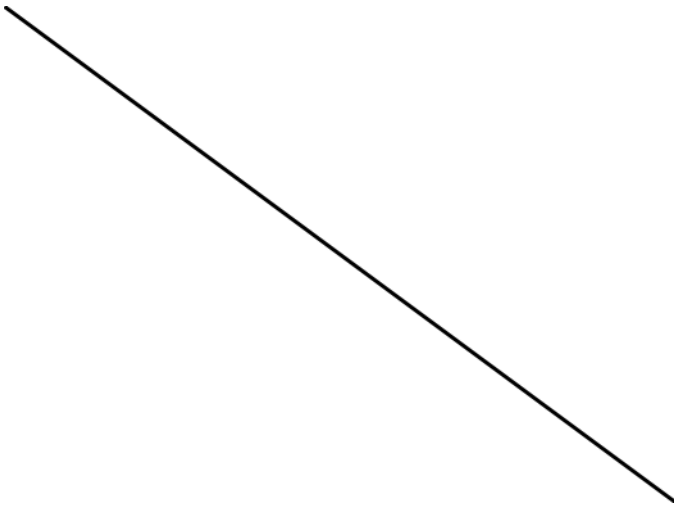
souligne Marie-Luz Ceva. Ainsi, le récepteur d'une œuvre de Jean-Honoré Fragonard ne sollicitera pas les mêmes références que celui d'une sculpture de Daniel Firman. Si dans le premier exemple il observera suivant une grille de lecture des symboles précise – le fruit, signe de la relation consommée, la couleur des étoffes aux codes très précis, et tout autre détail se nichant dans les ombres de la toile –, l'observateur de Firman pourra selon sa sensibilité propre et ses connaissances artistiques, interpréter l'œuvre comme une réflexion sur le consumérisme actuel, un propos sur le déséquilibre ou la dynamique du corps, ou encore pourquoi pas sur l'anonymat, ou sur une déclinaison actuelle de la sculpture… La reconnaissance de ce lieu commun à l'artiste et au spectateur, n'est probablement pas suffisamment portée à la connaissance du public, qui considère majoritairement la création actuelle sous un angle uniquement conceptuel et peu accessible. La conception de l'art comme pratique dont les codes appartiennent à l'époque, permettrait peut-être au spectateur d'appréhender avec plus de confiance les expositions.

---

[464] Jean Davallon, *L'art contemporain et son exposition* (1), *op. cit.*, p. 54

[465] Marie-Luz Ceva, *L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ? op. cit.*, p. 76

La médiation doit souligner le fait qu'aucune interprétation n'est fausse car l'art est ouvert. Mais certaines sont plus fidèles à la démarche du plasticien et permettent d'approcher son univers, de relier ses pièces entre elles. La médiation intervient à ce moment précis. Je regrette bien souvent de n'avoir pas davantage invité une élève à exprimer son opinion face à une sculpture monumentale de Dewar et Gicquel, présentant au Printemps de Septembre 2007 des hippopotames grandeur nature émergeant plus ou moins partiellement de la glaise. Accompagnant sa classe lors d'une médiation, j'invitais les enfants à partager leur ressenti et à interpréter la pièce. Parmi les réflexions habituelles plus ou moins sensées, l'enfant suggéra qu'il s'agissait d'une référence au massacre d'animaux en voie de disparition. La lecture d'articles sur les artistes me confortant dans l'idée que la démarche était éloignée de ce propos, et suivant les conseils de ne pas alimenter chaque suggestion fantaisiste, je ne relevais pas vraiment la proposition et souriais de cette vision pessimiste ; elle était pourtant justifiable et défendable en tant qu'observation de cette pièce isolée.



53. Dewar et Gicquel, *Sans titre*, 2007

On note donc l'ouverture des significations de l'art contemporain. Les remarques peuvent être orientées par le médiateur lorsque le visiteur se trouve démuni. Pourtant, certains spectateurs non initiés aux démarches actuelles aiment à développer par eux-mêmes une interprétation. Que celle-ci ne soit pas en parfait accord avec celle de l'artiste est-il important ? Non. L'indifférence, la défiance représentent des dangers pour la création. Certainement pas l'imagination.

c2- Différents moments de médiation

A l'instar de la médiation écrite ou de la visite guidée, Bernadette Dufrêne et Michèle Gellereau classent les dispositifs d'exposition parmi les « niveau[x] le[s] plus apparent[s] de la médiation [466]». Ces derniers possèdent une caractéristique commune : ils apparaissent comme des discours préconçus en fonction d'un public supposé. Ils ne permettent en aucun cas l'interaction avec le spectateur, l'échange d'idée. Ce sont des dispositifs unilatéraux bien qu'ils se veuillent pédagogiques. A défaut de favoriser le lien social, ils tentent de créer un passage vers l'art et sont désormais considérés comme primordiaux. En effet soulignent Daniel Jacobi, Delphine Miège et Karine Tauzin, chercheurs à l'Université d'Avignon,

> « L'appréciation de l'art contemporain, et ce bien d'avantage que toute expérience esthétique, n'est ni facile, ni immédiate. Dans un domaine de la création qui déroute la plupart des amateurs

[466] Bernadette Dufrêne, Michèle Gellereau, « La médiation culturelle : Enjeux professionnels et politiques », revue *Hermès*, *op. cit.*, p.200

de peinture et même certaines férus d'histoire de l'art, la thèse de "l'art pour l'art", de "l'art comme médiation" n'est valable que pour ceux qui disposent déjà de certaines prérequis ou d'une série de codes. Goûter et apprécier l'art contemporain, prendre plaisir à le fréquenter nécessite donc l'acquisition d'une compétence encyclopédique, ou du moins, de connaissances spécifiques, non conventionnelles parfois. C'est évidemment la tâche que s'assignent les médiateurs qui, dans ce milieu, peut-être plus encore que pour d'autres domaines de la culture, sont investis de cette mission. [467]»

S'il est souhaitable d'appréhender l'art contemporain armé de son interprétation personnelle, l'œuvre s'avère le plus souvent dépendante de la médiation. Néanmoins, l'art ne peut se satisfaire entièrement du langage, il dépasse ce qui est dit. Si cette précision peut sembler superficielle, logique, elle est importante car elle signifie que nul ne peut se contenter de la médiation ou de tout autre discours accolé à l'œuvre, pour appréhender l'art contemporain. Ce dernier n'a pas pour fonction de s'intéresser à des questions auxquelles le langage peut répondre, il conserve une part d'indicible, exprime ce que l'homme ne peut traduire par nul autre intermédiaire. C'est ainsi que le conçoit justement Jean-Paul Curnier, philosophe, soucieux de ménager une distance entre la création et le langage :

« Dans toute œuvre d'art, la question ne peut être posée qu'à partir de la forme proposée qui est déjà une réponse. Ce retour vers la formulation de la question ou, si l'on préfère, cette dissociation *a posteriori*, c'est l'œuvre particulière du langage. C'est là ce qui fait la supériorité de l'art sur le langage [...] : une opération qui ancre sa nécessité dans l'expérience des limites du langage. En ce sens, toute proposition artistique ne peut absolument pas être traduite par le langage. [468]»

« . » soutient cette conception, et combat le discours en donnant corps à son artificialité. *« . »* se veut dégagé des mots, devenus éléments plastiques, motifs. Et toutes les pages que nous pourrons écrire sur *« . »*, toutes les ouvertures que suggère l'installation et que nous explorons ici, ne cerneront jamais sa portée effective.

Nous avons traité des deux niveaux de médiation, distingués en tant que médiations indirecte et directe. Cependant, il n'est dans ce classement aucunement fait allusion aux visites de médiation ou "visites commentées". Lors de ces dernières, et bien que la fonction du médiateur ne soit à l'heure actuelle pas encore cernée, le spectateur est invité à s'exprimer et à apporter des données personnelles, des observations visant à élaborer une approche de l'œuvre qui lui est propre. Le médiateur est présent pour contextualiser les œuvres, enrichir l'échange, au besoin pour inciter le visiteur à développer son observation et apporter des précisions supplémentaires. La visite commentée n'est pas préétablie, elle se construit en permanence en fonction de l'interlocuteur.

En somme, j'y perçois clairement un troisième niveau de médiation, dont la mission se situe entre passage et lien social. Le rapport n'est pas celui de l'instruit au disciple, mais celui d'individus ayant des expériences propres, chacun venant enrichir le regard de l'autre. Si cette conception d'une médiation active construite sur l'échange peut sembler idyllique, il est vrai que lorsque ce type de rencontre provient, l'apprentissage est réciproque.

---

[467] Daniel Jacobi, Delphine Miège, Karine Tauzin, « Savoirs et culture esthétique : le cas de l'art contemporain », *in Médiation et représentation des savoirs*, 2004, Paris, Ed. l'Harmattan, p. 237

[468] Jean-Paul Curnier, « Quelques pistes pour éclairer le soupçon d'un art officiel dans les démocraties », *in Le dialogue avec l'œuvre*, 1995, Bruxelles, Ed. la Lettre Volée, p. 66

On pourrait donc redéfinir les médiations en trois plans :

La *médiation indirecte*, désignant les actions de conception d'une exposition ;

La *médiation directe*, concernant les documents mis à disposition du public dans le lieu ;

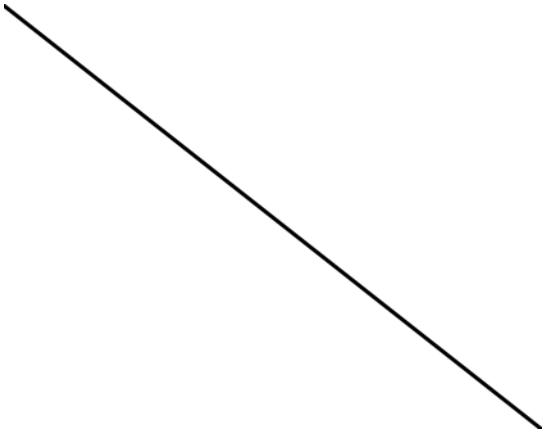
La *médiation humaine* ou *de proximité* sollicitant une interactivité entre le médiateur et le récepteur.

La seule véritable médiation ?

Je serais bien en peine de l'affirmer, les avis divergeant énormément sur le sujet. C'est pourquoi *« . »* se charge de partager mes doutes quant à la forme et au contenu de la médiation.

Si *« . »* est muet, ce n'est pas seulement parce que le travail du son ne s'improvise pas. Plusieurs enregistrements du public ont été effectués au cours des visites d'expositions : commentaires, désaccords, discussions bien sûr, mais également bruits des déplacements ainsi que plus généralement, brouhaha des visiteurs et des œuvres. Pourtant ce matériau n'a pas été exploité autrement que pour nourrir certaines réflexions. *« . »*, à l'image du titre de l'installation, est muet. Je le pense en tant que "dispositif en auto-médiation" : il tente, à travers son fonctionnement autarcique, de compenser en ses propres murs l'absence de toute médiation adjointe par une institution. En somme, nul autre cartel que celui, défilant, élaboré à partir de fragments de textes. Ce dernier possède quelque chose de la fugacité de la parole, éphémère, sur laquelle on ne peut revenir ; une parole dont on ne retient que des bribes, pas toujours essentielles, quoique l'*essentiel* ne se situe pas au même endroit selon le récepteur. De même *« . »* offre ses clefs, à travers les maquettes *d'Esquisser* apparemment inachevées, les *Minimums*. Libre au spectateur de les considérer en tant qu'indices de l'élaboration du dispositif, ou bien uniquement en tant que parties d'un tout, sans signification éclairante. Le spectateur semble autonome, tout comme *« . »* qui s'affranchit d'une béquille extérieure. Mais ils sont pourtant prisonniers l'un de l'autre, le temps de la visite ; quant à *« . »*, il a beau exclure les médiations extérieures, il n'en inclus pas moins ses propres outils d'analyse, traduisant ainsi l'importance des intermédiaires en matière d'art contemporain.

En général, lorsque les médiateurs se rassemblent, ils parlent autour de l'art mais ne citent pratiquement aucune œuvre. Comment parvenir à partager l'art si l'on oublie sa manifestation la plus importante, l'œuvre ? Les intermédiaires s'insinuent entre l'œuvre et le spectateur. *« . »* joue excessivement cette carte en rendant le texte tout puissant et, en quelque sorte, destructeur. Avec le *Manifeste*, la question du bien-fondé du discours sur l'art se pose, qu'il soit véhiculé par une fiche de salle ou par le médiateur ; mais il est une fois de plus impossible d'apporter une réponse à cette interrogation ; *« . »* aurait sans doute du se nommer « ? ».



54. Louise Lawler, *How many pictures*, 1989. Reflet d'œuvre dans le sol du musée

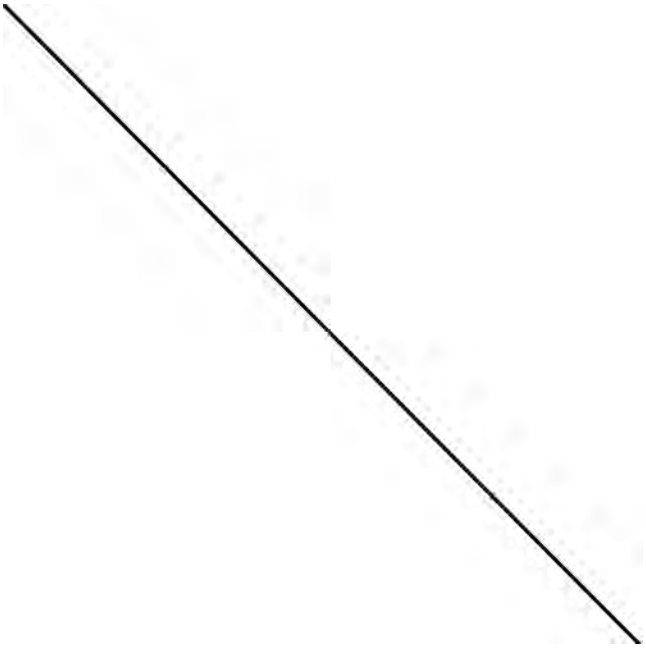
La médiation écrite qui dans l'installation apparaît tel un geste réducteur et uniformisant, m'a particulièrement questionné alors que *« . »* trouvait progressivement sa forme. Quelle place lui octroyer, simple cartel, fiche de salle qui aurait accompagné le visiteur ? Ou bien projection insaisissable et incessante d'une explication sans contenu, envahissant les cimaises ? Finalement fugace, l'écriture immatérielle pèse de tout son poids sur l'installation.

2- Le poids des mots et de la plume

> « *Vous parlez lorsque vous cessez d'être en pensée ;*
> *Et lorsque vous ne pouvez rester davantage dans la solitude de votre cœur vous vivez dans vos lèvres, et le son est un divertissement et un passe-temps.*
> *Et dans une large part de vos discours, la pensée est à moitié assassinée*
> *Car la pensée est un oiseau de l'espace, qui dans une cage de mots peut ouvrir ses ailes mais ne peut voler.* [469]» Khalil Gibran

Je récolte patiemment depuis plusieurs années, tous les documents accompagnant les diverses expositions visitées, les archive, les lis parfois, rarement.
Au cours des voyages d'études, d'innombrables cartes postales, fiches, livrets et autres feuillets ont été accumulés. Ces documents sont devenus centraux lors des discussions avec les médiateurs des lieux visités. Ce n'est cependant que plus tard, alors que les détourages de spectateurs témoignaient de la récurrence des fiches de salle accompagnant leur visite, que je me suis réellement penchée sur la nature de ces textes ; souvent roulés entre leurs mains jointes, à quoi servaient-ils ? N'intéressaient-ils leurs possesseurs que pour leur seul contenu ?

Distinguer les deux types de médiation que sont la médiation écrite et l'autre, "humaine", de proximité, est important : ils agissent différemment sur le regardeur, ne se situent pas au même moment dans sa réception. *« . »* semble considérer la médiation écrite avec une certaine sévérité. Les mots envahissent l'espace et parasitent les créations. Atteignent-il malgré tout leur but, méritent-ils l'appelation de médiation, où se situent-ils dans la visite du spectateur, et tout particulièrement de cet individu-spectateur qui apparaît dans les lieux d'art contemporain ?



55. Mel Bochner, *Language is not transparent*, 1970

[469] Khalil Gibran, *Le Prophète*, 1956, Paris, Ed. Casterman, p. 60

A- Des mots pour le dire. Mais … quelles oreilles pour les entendre ?

Les lieux d'art contemporain sont peuplés de mots. Ceux qui indiquent, interdisent, qui nomment l'exposition, désignent les œuvres ; si l'œuvre ne parle pas, d'autres s'en chargent à sa place. Depuis les années 1980 en effet, les écrits jusqu'alors limités à de brefs énoncés datant et nommant l'œuvre, s'imposent dans le lieu de l'exposition [470].

> « certains écrits prennent en compte la disposition de l'espace, les personnalités et les visées des organisateurs, les lecteurs potentiels. Ils sont souvent indissociables de supports élaborés, de leurs typographies. D'autres fonctionnent comme des étiquettes (qui guident et interprètent le sens, en "mettant en parole" des objets). Dans ce dernier cas, les écrits limitent-ils les interprétations des visiteurs, ou les ouvrent-ils ? Les écrits vont-ils jusqu'à dérober l'attention du visiteur aux objets ? [471]»

Ces questions posées par Vincent Lucci (membre du laboratoire de linguistique de l'Université Stendhal de Grenoble), se révèleront essentielles dans les pages à venir. Les mots à la fois discrets et omniprésents, encadrent les œuvres complexes tout autant que celles qui sembleraient moins hermétiques. Les mêmes formulations, le même vocabulaire, apparaissent régulièrement. Pour créer le *Manifeste*, un long travail de lecture et d'observation de la récurrence des termes a été nécessaire. Le texte issu de cette étude est rythmé de formules fréquemment usitées en art contemporain, dont la signification peut s'appliquer à tous types d'œuvres.

Sans avoir initialement envisagé l'importance que revêtirait l'objet fiche de médiation, je me suis questionnée sur sa matérialité, les objectifs qu'il porte ou doit supporter, son contenu. Le *Manifeste* soulève ces interrogations. A la fois omniprésent, dominant, et pourtant fugace et stéréotypé, le texte projeté incite le regardeur à dépasser la frontière de cette suite de mots insensée. Il suggère de réfléchir à la nature profonde de ces écrits : à qui s'adressent-ils ? Qui cachent-ils, qui sont leurs auteurs, quels sont leurs objectifs ? Qu'induit leur présence dans l'espace de l'exposition ?

---

[470] Françoise Wasserman, *Le texte au musée, une approche sémiotique*, 2002, Paris, Ed. l'Harmattan, p. 20

[471] Vincent Lucci, *idem*, p. 10

a- Le document de médiation : une adresse complexe

> « *l'Art contemporain constitue un «monde» dans lequel un public restreint, assez jeune, généralement déjà convaincu et passionné par ce type d'exposition, a établi des formes de connivence complice avec les organisateurs et les artistes. Le monde de l'Art contemporain, quelle que soit la taille du groupe restreint ainsi désigné, qui se retrouve dans les expositions, les institutions ou dans les colonnes des revues spécialisées sur l'art contemporain, dispense les responsables des institutions de diffusion (acteurs insérés dans le même «monde») d'un projet formalisé et explicite d'acculturation* [472]».

Les structures d'art contemporain se défendent de correspondre à l'image largement véhiculée d'un monde élitiste et fermé. La volonté d'atteindre un public hétérogène et inaccoutumé à l'art s'illustre par la multiplication de la médiation. Pourtant, certains signes semblent, à travers les écrits visibles dans les lieux d'exposition, traduire une difficulté à la vulgarisation de la création. Un vocabulaire précis, des "tics de langage" jalonnent fiches de salle et cartels ainsi que s'en amuse *« . »* dans le *Manifeste*.
Les documents de médiation sont visibles dans la majorité des lieux d'art contemporain. Tantôt précieux livrets en couleur, tantôt simples photocopies noir et blanc, tantôt grands formats ou petits carnets, leurs usages sont divers, tout autant que leur adresse.
Quels sont leurs fonctions ? A qui sont-ils destinés ?
S'il paraît aisé de fournir des réponses à ces questions (la médiation est développée pour favoriser l'accès des publics même les moins érudits à l'art contemporain, par exemple), la présence du *Manifeste* démesuré, imposant et nébuleux, semble suggérer qu'il convient de nuancer cette hypothèse. Les bribes de textes qui le composent proviennent de différents espaces d'art, de différents types de documents. Selon leur présence dans ou hors le lieu et les moyens consacrés à leur diffusion, le rôle respectif de ces écrits varie.

a1- Catégorisation des documents de médiation écrite

Le Laboratoire Culture et Communication d'Avignon distingue quatre types de documents de médiation [473]. Les *avant-textes* sont préalables à l'exposition, ils regroupent le synopsis du commissaire, les échanges écrits, les affiches, flyers, le site Internet, le dossier de presse ; les *textes périphériques* archivent l'exposition ou produisent des connaissances supplémentaires. Le catalogue et les écrits de critiques en font partie.
Les deux derniers types de médiation sont davantage représentés dans *« . »* : les *endo-textes*, inclus dans le parcours de l'exposition, prennent la forme de cartels (nommés "étiquettes" par Daniel Jacobi), signalétiques et autres panneaux ; *« . »* n'efface pas les cartels présents sur les images de lieux utilisées pour les photomontages et matérialisés sur les maquettes, pas plus qu'il ne fait fi de la signalétique, bandes blanches de protection des œuvres, indications directionnelles, …
Quant au *Manifeste*, s'il s'apparente à un texte de cartel, il peut également s'avérer un *exo-texte*, et appartenir

[472] http://www.cultcom.univ-avignon.fr/pages/concept3.html, 12-2009

[473] Intervention de Daniel Jacobi lors des journées d'étude du Imac, *op. cit.*

à la quatrième catégorie, celle des documents consultables sur l'espace d'exposition auxquels appartiennent :

> « tous les documents écrits qui sont à disposition des visiteurs sans être affichés et intégrés dans le discours de l'exposition. Généralement, il s'agit de feuillets de salle ou d'œuvre (gratuits ou payants), de livrets, de parcours, de plans d'exposition ou de dépliants remis à l'accueil, du petit journal, des mini catalogues, livrets pédagogiques ou jeux de découverte... [474]»

(les audio-guides font également partie de cette catégorie.)

Leur conception ne semble pas toujours clairement définie : favorise-t-on leur usage pour le temps de l'exposition, préfère-t-on voir le spectateur ne s'intéresser aux informations que dans un second temps ? Le document fait-il en quelque sorte office de catalogue ? Les réponses divergent d'un lieu à l'autre ; des chercheurs tels que les membres du Laboratoire de Culture et Communication de l'Université d'Avignon se sont appliqués à distinguer la construction de ces documents.

Les membres du lmac-mp, Laboratoire des Médiations en Art Contemporain de la région Midi-Pyrénées (auquel appartient mon lieu de travail) se sont appliqués à évaluer les outils de médiation dans plusieurs structures du réseau. Les résultats de cette étude interne se sont révélés difficiles à exploiter tant la réaction des visiteurs par rapport à ces outils varie et témoigne de positionnements divergents. Ils ont cependant permis de relever deux usages essentiels des fiches de médiation, tantôt consultés avant ou pendant la visite (ce qui relève de logiques très différentes), tantôt peu consultées et conservées dans l'hypothèse d'une exploitation future. Ces attitudes masquent une grande variété d'utilisations, mais permettent de se positionner quant à l'usage que le lieu d'art souhaite mettre en valeur : doit-il favoriser une ergonomie du document et des informations sur les œuvres afin d'être consulté au cours de la visite ? Ou bien y préférer un discours transversal et synthétique, accompagné de visuels de qualité permettant de se remémorer les pièces ?

Ces questions techniques sont importantes car peu de structures travaillent en collaboration avec un graphiste, elles doivent composer "instinctivement" leurs outils de médiation. *« . »* ne conserve la trace de leurs mises en forme qu'à travers le respect des différentes polices utilisées pour rédiger les textes, qui témoignent de la construction du *Manifeste* sur la base de fragments.

Sans doute la diversité de présentation des textes de médiation, trouve t-elle en partie son origine dans cette absence du graphiste essentiellement liée à des questions financières. En revanche, cela n'explique pas une certaine récurrence dans le contenu des outils de médiation. Qui est le récepteur idéal de ces textes ?

a2- A qui écrit qui ?

Les différentes signatures des documents de médiation écrite tendent à indiquer qu'ils sont des "partitions à plusieurs voix" : commissaire d'exposition, journaliste, médiateur, critique ou tout autre auteur sollicité peuvent intervenir dans son écriture. A propos du critique, Jean-Pierre Esquenazi note :

---

[474] http://www.cultcom.univ-avignon.fr/pages/concept6.html, 12-2009

> « un critique attribue à une œuvre une signification précise en associant un ensemble de ses traits formels à un portrait de son auteur. Il est décisif que le critique ne semble pas parler en son nom propre mais apparaisse comme le traducteur ou le porte-parole de l'auteur : l'œuvre ne serait que le véhicule d'une communication entre esprits et le critique ne ferait qu'expliciter le message contenu dans l'œuvre et adressé au public par l'artiste. [475]»

Ce que Jean-Pierre Esquenazi décrit, cette nécessité de recul voire d'effacement par rapport au plasticien et à l'œuvre, semble être une fonction de médiateur de l'art contemporain. Mais il est à noter que ce dernier n'est que très rarement l'auteur identifié des documents, cartels ou textes de médiation [476]. A ce titre des structures telles que l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne font figure d'exception, laissant au soin des chargés des publics et médiateurs de rédiger les documents destinés aux visiteurs.

Malgré l'hétérogénéité des auteurs, l'expression des propos sur l'art n'est pas vraiment diversifiée. Nous nous attarderons par la suite sur le contenu même des textes, sur leur formulation ; mais notons d'ores et déjà que tous semblent s'adresser – sans surprise, nous l'avons déjà souligné en première partie – à un interlocuteur commun, préconçu et idéalisé.

Les structures, note Daniel Jacobi suite à une étude réalisée par son laboratoire en différents lieux d'art contemporain, *prétendent* écrire le document de médiation pour le "grand public" (l'expression en elle-même soulève bien des interrogations, nous l'avons noté) :

> « Fournir en peu de mots et à tous, des repères (lesquels choisir ?) est une mission périlleuse. Et ce d'autant plus qu'un texte, en plus d'éviter la lourdeur, les spécifications inutiles, les considérations agaçantes adressées aux experts, vit toujours sur la plus-value de sens que son destinataire saura y introduire.
>
> Conscient de cette difficulté, le médiateur peut recourir à une rhétorique proche de celle de la vulgarisation. Il s'efforce, alors, de rappeler le contexte, d'employer un lexique spécifiquement adressé à des néophytes, etc. Pourtant, il sait que la majorité des visiteurs de l'art contemporain sont déjà des amateurs de cet art contemporain, voire des experts. [477]»

Celui que les chercheurs du laboratoire d'Avignon nomment ici "médiateur" est l'auteur, confronté à une situation complexe : il se doit de ménager celui auquel s'adresse idéalement la médiation, ce public profane que les centres d'art ont pour mission d'accueillir en lui rendant l'art contemporain plus accessible. Mais le spectateur connaisseur, cultivé, coutumier de l'art et de son jargon, doit également se saisir du document : il est finalement favorisé car il possède des clefs de lecture communes aux auteurs.

L'objectif de démocratisation de l'art par la médiation écrite ne semble pas atteindre son but. Cette situation résulterait selon Delphine Miège, chercheur auprès de Daniel Jacobi, d'une volonté de la part des "scripteurs", selon sa désignation, de s'adresser à tous les publics de la même manière, sans céder à la vulgarisation systématique des termes ; tout en ayant conscience que le langage utilisé peut laisser en marge les spectateurs moins érudits, les auteurs chercheraient à les « élever dans l'ensemble au rang de connaisseur [478]».

---

[475] Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics*, *op. cit.*, p. 10

[476] Daniel Payot *in* Jean-Louis Déotte et Pierre-Damien Huyghe, *Le jeu de l'exposition*, 1998, Paris, Ed. l'Harmattan, pp. 68-69

[477] Daniel Jacobi, Delphine Miège, Karine Tauzin, « Savoirs et culture esthétique », *in Médiation et représentation des savoirs*, *op. cit.*, pp. 237-238

[478] Karine Tauzin, *idem*, pp. 118-119

La spécialisation de la médiation écrite rencontre autant de critiques de la part des visiteurs, que son absence dans le lieu. A la Fondation Espace Ecureuil, les textes sont disposés depuis un certain temps à l'entrée, près de l'une des deux portes. J'ai choisi un temps, à fin d'observation, de ne pas indiquer leur présence discrète aux visiteurs qui ne les ont pas trouvés, afin de relever la fréquence de leurs demandes : effectivement, lorsque dès leur arrivée les spectateurs ne trouvent pas le feuillet, ils hésitent bien souvent quelques instants avant, selon les cas, d'oser le réclamer, ou d'entamer "seuls" le parcours ; mais dans la majorité des cas, ceux qui ne s'en sont pas emparés préalablement, le cherchent en fin de visite. *Les Démarches* circulent ainsi accompagnées de feuilles blanches. Certaines s'y attardent, alternant observation des œuvres et lecture du texte. Mais d'autres se contentent de traverser les salles, le document roulé derrière leur dos. Est-il alors autre chose qu'une présence rassurante, aide éventuelle dont il ne convient pas de se passer ? Le rapport à la médiation écrite varie ; pourtant, rares sont les visiteurs, profanes ou professionnels, qui le dédaignent. Cet acte d'appropriation semble confirmer l'hypothèse selon laquelle l'art contemporain est également un art à médier.

L'écrit accompagnant les expositions est bien à la fois un outil important et désormais fortement lié à l'art contemporain, et un intermédiaire relativement problématique tant il persiste à catégoriser les publics, à intégrer ou exclure les lecteurs selon leurs affinités avec les termes récurrents de la création. Si un certain recul nous permet effectivement de constater l'importance des textes de médiation dans les expositions d'art contemporain, il semble que leur fonction première d'intermédiaire évolue au rythme de cette prise de conscience. Faisant corps avec la complexité des œuvres contemporaines, cette littérature « relativement énigmatique » correspondrait non seulement à une volonté d'éduquer le public, mais également selon Karine Tauzin, à

> « une forme d'exigence en concordance profonde avec cette forme de création qui, au dire de plusieurs commissaires d'exposition, parce qu'elle donne plus à penser qu'à se délecter, doit continuer à «poser question» jusque dans la littérature d'aide à l'interprétation. » [479]

Et sans doute atteignent-ils leur but : la médiation pose souvent question, mais bien davantage quant à la compréhension des termes que quant aux pistes qu'elle prétend ouvrir. Et malgré tout elle attire le spectateur avide d'informations, sans que l'on sache vraiment ce qu'il récolte de sa lecture attentive.
C'est tout particulièrement dans *« . »*, l'observation des regroupements de détourés autour des cartels "développés [480]", qui m'a incitée à réfléchir au pouvoir de l'écrit, à son autorité. Le cartel, objet non identifié, non revendiqué, occupe un statut très particulier dans les expositions d'art contemporain. Souvent décrié par les médiateurs, voire par les institutions exposantes, il n'en demeure pas moins extrêmement important pour les visiteurs : c'est à cet objet ambigu qui occupe une place à la fois discrète et essentielle dans la conception des expositions, que nous allons désormais nous intéresser.

---

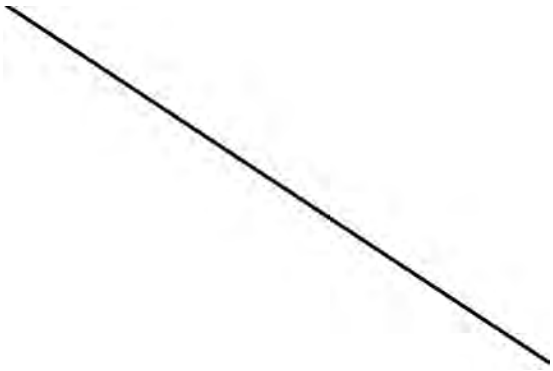
[479] *Ibidem*,

[480] Cette désignation a été choisie dans l'intitulé des journées d'étude du lmac autour de la médiation écrite, *op. cit.*

b- Le cartel développé, objet d'attraction, objet directif

« *Bien souvent le tout un chacun rentre dans une exposition, un peu le dos tourné aux œuvres, un peu en terrain de connivence. Je trouve que c'est une perversion du collage moderne, le fait que l'œuvre serait une simple addition de signification. Telle chose dans une installation veut dire ceci, on demande toujours ce que cela veut dire mais on a un mal fou à regarder.* [481]» Alain Séchas, artiste

Le cartel est un outil extrêmment intéressant car il s'inscrit dans l'espace d'exposition, dans l'espace de l'œuvre. Les musées semblent favoriser le cartel développé, explicatif, qui éventuellement remplace la feuille volante. Les centres d'art y préfèreraient un cartel de type classique (nom de l'artiste, de l'œuvre, date, matériaux et dimensions) voire refuseraient le cartel, et développeraient le document type fiche de salle. C'est tout au moins ainsi que je l'ai perçu au cours de mes visites ; si ce fait n'est pas primordial, il tend à souligner une conception différente de la médiation en fonction des missions imparties à l'espace d'exposition.



56. Elliott Erwitt, *Versailles*, 1975

En revanche, la nature même de ce que Daniel Jacobi refuse de nommer cartel pour y préférer le terme étiquette [482] (je pense quant à moi que la récurrence de son utilisation par les professionnels de l'art contemporain autorise à accepter l'évolution de sa définition, et désignerai donc par cette notion de cartel, le "cartel développé"), est complexe, mouvante et ambiguë. Cette ambiguïté est proche, nous le verrons par la suite, de celle qui entoure la notion de cimaise. Les définitions de ces deux outils de l'art contemporain ont évolué, les professionnels ont étendu leur signification à de nouvelles fonctions, à de nouveaux objets.

Du latin *cartello* (affiche), un cartel désigne tout d'abord un accord entre entreprises visant à limiter la concurrence ; ou encore l'entente de groupe visant à mener une action collective. Il peut également s'agir d'un encadrement décoratif. Enfin apparaît la définition qui nous intéresse ici : « Plaquette, étiquette sur le cadre d'un tableau, le socle d'une sculpture, portant une inscription identifiant l'œuvre. [483]» Sa matière varie (étiquette de bois, de métal, de verre, de carton ou de matière plastique), quant à son contenu, il peut comporter le nom de l'artiste, ses dates de naissance voire de mort, le titre de l'œuvre et éventuellement, son numéro d'inventaire. S'il bénéficiait à l'époque baroque de bordures chantournées, travaillées, il quitta par la suite le cadre du tableau pour s'installer sur le mur, auprès de l'œuvre qu'il identifiait [484].

Or il est à constater que si cette description s'applique aux tableaux et sculptures classiques voire modernes, les données du cartel des œuvres d'art contemporain se sont sensiblement modifiées. Certains se contentent de communiquer une biographie de l'artiste, ou d'aborder sa démarche artistique, sans référence directe à la pièce exposée. On compte sur l'attention du spectateur pour recréer des liens entre l'œuvre et les préoccupations de son créateur. D'autres font office de fiche de salle, véhiculant des données et/ou une interprétation de la pièce concernée. Il n'est en conséquence pas étonnant que ce rectangle blanc

[481] Alain Séchas, « Paroles libres », http://www.culture.gouv.fr/culture/actual/art/paroles.htm, 03-2010

[482] Intervention de Daniel Jacobi lors des journées d'étude du Imac, op. cit.

[483] *Nouveau Larousse Encyclopédique*, *op. cit.*

[484] Isabelle Ewig, Guitemie Maldonado, *Lire l'Art contemporain : Dans l'intimité des œuvres*, 2005, Paris, Ed. Larousse, p. 12

exerce une telle attirance sur les spectateurs. Notons par ailleurs qu'à l'instar du livre d'or, son absence ou son positionnement inadéquat dans certains lieux dérangent, tout comme sa formulation lorsqu'elle est trop complexe [485] ; les cartels sont parfois réclamés par des visiteurs désireux d'atteindre (ou de penser atteindre) simultanément l'œuvre et son interprétation, ce que ne permet pas aussi rapidement ni aussi précisément une fiche de salle traditionnelle nécessitant un effort de recherche et d'observation.

A observer les rassemblements dont il est l'objet, notamment sur le public détouré des *Démarches*, on pourrait supposer que le public décèle en le cartel une vérité de l'objet. Un extrait des *Démarches* met particulièrement en valeur l'importance qui lui est accordée, au dépend de l'œuvre : une séquence a été enregistrée dans une salle du Musée des Abattoirs de Toulouse. La sculpture des artistes Dewar et Gicquel, représentant à l'échelle 1/1 des hippopotames en terre glaise, était rapidement contournée par une grande majorité de spectateurs après qu'ils aient passé quelques minutes à décrypter le cartel développé, à l'entrée de la salle. *A priori* la sculpture livrait suffisamment de clés pour permettre une interprétation des regardeurs : leur modelage dans du kaolin frais se fendant au fur et à mesure du séchage, le morcellement des animaux rappelant un carnet de croquis en trois dimensions, leur fidélité aux modèles réels, étaient autant d'indices permettant de construire un récit, de soulever des hypothèses quant à la démarche des plasticiens. La nature séduisante de cette œuvre même aurait pu laisser à penser qu'elle captiverait l'attention, bien plus que le ridicule carton installé dans le cadre de la porte. Et pourtant … J'ai choisi de détourer une séquence relativement longue ciblée sur les hippopotames de Dewar et Gicquel, d'environ une minute ; une durée importante quand il s'agit d'isoler des silhouettes, mais très courte à l'échelle d'une visite. (Le temps accordé à l'œuvre par les visiteurs au cours de cet extrait témoigne de la rapidité de leur parcours.) C'est l'homogénéité des parcours guidés par la présence de la médiation qu'il m'intéressait de mettre en valeur. La présence du cartel rend les effets de mimétisme plus manifestes, comme si peu à peu, une certaine manière de visiter organisait les déplacements des spectateurs. Aller au cartel, lire, regarder et contourner, repartir.

Je suis restée de longs moments à proximité de la salle de Dewar et Gicquel, tantôt filmant, tantôt épiant simplement ces allées et venues. Sans doute l'assimilation des déplacements des visiteurs à une chorégraphie est-elle apparue à cette période ; la question du positionnement de la médiation s'est également posée, qui dans le cas de cette œuvre apparaissait comme un obstacle à la découverte.

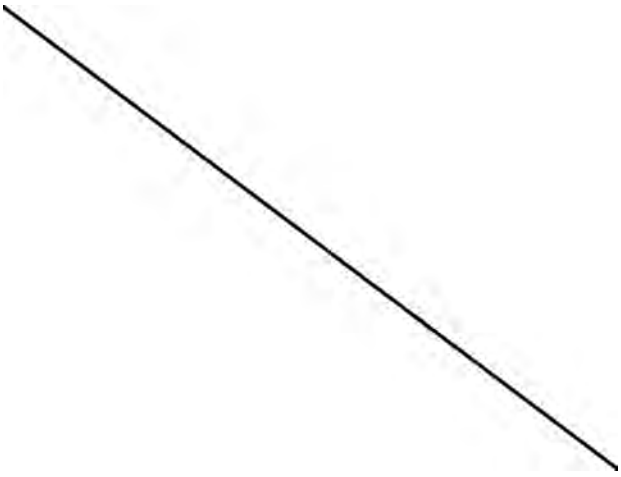
Regroupement autour du cartel de l'œuvre de Dewar et Gicquel , *Sans titre*, 2007

Est-ce la forme hétéroclite des pièces exposées que domptent les cartels, certificats d'authenticité déclarant les objets en tant qu'œuvres, au cas où leur présence dans le musée ne suffirait plus à les authentifier comme telles ? Pourtant les propositions protéiformes de l'art contemporain rendent complexe l'installation des cartels dans l'espace, incitant parfois les concepteurs d'exposition à les regrouper en un endroit jugé stratégique du lieu d'art. Ces dispositions sont souvent des échecs et déplaisent au public.

[485] Françoise Wasserman, *Le texte au musée*, *op. cit.*, p. 14

Lors du Printemps de Septembre 2010, notamment à la Fondation Espace Ecureuil, leur emplacement est inattendu : si les œuvres exposées sont accompagnées d'un cartel classique (nom de l'artiste, titre de l'œuvre, etc.), les cartels explicatifs ne sont accessibles qu'à l'entrée de l'exposition. Le public juge rarement nécessaire de les consulter avant d'avoir vu toutes les œuvres. Mais il ne pense pas non plus toujours à les lire à son retour. En conséquence ceux-ci s'avèrent à peu près inutiles et les clés qu'ils pourraient fournir à des œuvres complexes se perdent pour des raisons d'erreurs de positionnement.

Le rapport au cartel caractérise un certain comportement muséal contemporain, à l'instar de la consultation des fiches de salle qui modèle la visite du spectateur : « Le spectateur est contraint de regarder et, dans le même mouvement, de prendre connaissance du discours et de la documentation qui accompagnent l'œuvre. [486]» En octobre 2010, lors de la Biennale de Belleville, le curateur Judicaël Lavrador imagine une exposition entièrement composée de cartels installés en lieu et place de l'œuvre qu'ils décrivent ; sa démarche le rapproche de l'artiste Gil Joseph Wolman, qui dès 1994 imagine de proposer aux visiteurs de faire appel à leurs souvenirs, en remplaçant les œuvres jusqu'alors exposées dans un lieu d'art par leur cartel. Son projet ne verra le jour qu'en 2001 [487]. Judicaël Lavrador, lui, réfléchit à la de l'objet en tant qu'explication autoritaire et carte d'identité de l'œuvre, mais également comme liaison entre la création et le spectateur. Les textes que proposent ces étiquettes jouent cependant avec l'institutionnalisation de l'objet ; le cartel est ici l'œuvre. Selon les artistes son contenu varie. Si Aurélien Mole s'applique à créer une fiction concernant la pièce d'un autre plasticien, certains, tels Etienne Chambaud, le conçoivent comme un document retraçant l'identité de l'œuvre, ses voyages, son authentification. Quant à Swetlana Heger, elle propose au collectionneur entrant en possession d'un de ses cartels de financer par cet achat la création de l'œuvre à venir, qui y est décrite.



57. Swetlana Heger, *Future work* n. 11, 2010

A travers cette proposition, Judicaël Lavrador offre aux plasticiens l'occasion de partager leur opinion relative à la dépossession de leur œuvre par l'institution, qui parfois en voulant la médier, dévoile plus qu'elle ne le devrait son contenu. Leur regard est souvent ironique, et les œuvres-cartels qu'ils proposent donnent finalement davantage à lire au spectateur, qu'à regarder, l'exposition se résumant majoritairement à des étiquettes blanches.

Pourtant, à l'instar de ces pièces d'artistes et tout comme la fiche de médiation, le cartel développé peut présenter des propos très variés. Les auteurs y développent leur conception de l'exposition ou de l'œuvre, ou adoptent une analyse distanciée ; le texte est transversal ou se concentre sur la pièce exposée. Mais quelles que soient les données qu'il peut obtenir de ce document, le visiteur est rarement confronté à un propos

[486] Daniel Jacobi, Delphine Miège, Karine Tauzin, « Savoirs et culture esthétique», *in Médiation et représentation des savoirs*, *op. cit.*, p. 237

[487] Isabelle Ewig, Guitemie Maldonado, *Lire l'Art contemporain*, *op. cit.*, p. 13

d'artiste auquel on aurait offert la possibilité de rédiger un commentaire sur son œuvre.
Cela peut s'expliquer, le plasticien n'occupe peut-être pas la meilleure place pour traiter de son travail. S'il parle de sa démarche, les traces de son propos se découvrent par fragments, entre guillemets dans le texte ou sous forme d'interviews retranscrites. Il s'agit d'une parole rapportée.

c- L'œuvre et l'artiste dans les écrits de médiation

> « *Il n'est pas rare que le discours de l'artiste tende à nier l'importance du public. Chez l'artiste pour qui ontologiquement les notions de travail (comme pour indiquer l'inachèvement) et de recherche (pour en faire sentir la complexité ou la difficulté) au moins dans le discours reviennent sans cesse comme des topiques réaffirmées, il est clair qu'est exclue de ses préoccupations toute volonté de plaire ou de séduire le spectateur éventuel qui doit plutôt faire l'effort de comprendre et de remonter le chemin tortueux de l'intelligibilité ou de l'expérience esthétique de la création.* [488]» Elisabeth Caillet, Daniel Jacobi.

Les documents de médiation parlent de l'artiste, de l'œuvre, avec plus ou moins de précision.
En revanche, ils laissent une place restreinte à la libre expression de l'artiste. La question de sa parole m'intéresse car si dans *« . »* l'œuvre est effacée, l'artiste, lui, est bien plus encore absent ; seule trace de son existence, l'utilisation de la troisième personne du singulier dans le *Manifeste*, mais également le "je" occasionnel, en tant que citation : « La musique qu'*il* a composée spécialement pour son film » ; « *l'artiste* nous induit volontairement en erreur » ; « *Je* suis le même artiste avec la même sensibilité ; « le côté esthétique de l'objet a été entièrement supprimé par *l'artiste* » ; « Pour *l'artiste*, l'objet ne devient œuvre que par le biais du spectateur, et l'œuvre n'existe qu'à travers l'action. » ; « *Je* m'imagine que nous ouvrons les portails fermés des tableaux », etc.
Les artistes se positionnent assez peu à propos de l'appropriation de leur œuvre par la médiation, par le public, etc., hormis lors de discussions privées avec les concepteurs d'exposition. Ils ne bénéficient pas d'un véritable espace de parole. Bien sûr depuis les années 1960, certains accordent une place prépondérante à l'écrit, et discourent dans des ouvrages. Ces derniers cependant s'adressent à un public choisi auquel n'appartient pas nécessairement le visiteur des centres d'art.

Le laboratoire d'Avignon souligne « le refus de certains artistes d'accepter une quelconque glose ou exégèse de médiateur affichée à côté, ou à propos, de leur travail. [489]» L'art contemporain appartient à une histoire en cours, précise Roland Recht, historien de l'art ; le discours sur ses œuvres ne peut selon lui être qu'implicite, « car, s'il s'exprime trop ouvertement, il tend à figer l'œuvre, à lui assigner un commentaire réducteur, en tout cas considéré comme tel par l'artiste. [490]» C'est ainsi que la conçoivent des artistes tels

[488] Elisabeth Caillet, Daniel Jacobi, *in Culture & Musées*. n°3, *op. cit.*, p. 18
[489] http://www.cultcom.univ-avignon.fr/pages/concept3.html, 12-2009
[490] Roland Recht, *Médiation de l'art contemporain, perspectives européennes*, *op. cit.*, p. 31

que Jean-Luc Moulène, qui témoigne de la difficile expérience d'aborder son œuvre avec des médiateurs : l'artiste propose en 2010 un livre de photographies pour une procédure de "1 % artistique". Cette commande publique d'œuvres prend en général la forme de sculptures sur les places des villes, auxquelles on ne pense pas nécessaire d'adjoindre d'explications. En revanche, il a semblé important d'accompagner le livre *Fénautrigues* d'un journal de médiation, dont les textes sur l'œuvre sont des écrits de médiateurs. L'artiste avoue que la médiation l'effraie, son attitude à l'égard de la profession s'en ressent ; bien qu'il ait accepté le journal, il est clair que ses doutes quant à sa nécessité persistent.

Lors du Printemps de Septembre 2009, aucun texte n'accompagne l'environnement *in situ* des frères Quistrebert, dans les caves de la Fondation Espace Ecureuil ; mais les artistes exigent également des médiateurs qu'ils n'y apportent pas d'explication. Et encore, proposent-ils que l'équipe de médiateurs en permanence à l'accueil préservent leur œuvre des risques éventuels, capuchonnée de bure à l'instar de moines moyenâgeux. Sans doute n'ont-ils pas saisi la nécessité du rôle des intermédiaires leur position traduisant une certaine défiance à l'encontre de l'incompréhension potentielle du public. Sans doute également ont-ils eu conscience qu'il « n'est pas de passage sans transformation [491] » comme le déclare le sociologue Antoine Hénion, et que le sens de leur œuvre risquait d'être détourné ou estompé par le commentaire. Ils revinrent sur ces décisions au dernier moment, acceptant de livrer quelques clés sur leur démarche et éloignant la menace d'un accoutrement embarrassant.

On peut supposer que les artistes qui comme Jean-Luc Moulène [492] ou les frères Quistrebert préfèrent présenter leur œuvre seule que mal accompagnée, afin que la liberté du regardeur soit totale face à elle. Si leur participation aux écrits de médiation est uniquement occasionnelle, des plasticiens prévoient en amont la présence physique des médiateurs sur le lieu d'exposition ; ils acceptent de délivrer certains indices sur leur travail afin que celui-ci ne se résume pas à une rencontre visuelle dont la démarche risque sans indications extérieures de demeurer dans l'ombre. En somme l'artiste voit en le médiateur et en la médiation des outils de transmission de sa parole sur l'œuvre. Certains, notamment ces vingt dernières années, vont jusqu'à choisir de devenir en certaines occasions les propres médiateurs de leur travail, s'approchant des spectateurs anonymes, se refusant à restreindre leurs discussions au cercle des initiés [493].

Rarement auteur des textes, son propos n'est pourtant pas absent dans la médiation écrite. Matière essentielle pour les auteurs, la parole de l'artiste, nous l'avons noté, apparaît sous forme de citations, d'un discours rapporté qui ne lui est pas toujours attribué.

> « l'élément le plus "pur" de ce genre discursif semble être la parole de l'artiste. Par le biais de citations ou d'interviews, elle est mise en exergue comme la précieuse clé de ce qu'il faut voir, reconnaître, de ce que l'auteur (avec toute l'autorité que la racine étymologique de ce mot implique) a voulu nous dire. Les artistes, tel Marcel Duchamp, se sont toujours méfiés de cette intentionnalité, de cette volonté de puissance, comme le soulignait Marcel Broodthaers. Mais le genre discursif n'utilise pas la citation dans une réflexivité critique vis-à-vis de l'œuvre. Rapporter le propos de l'artiste, c'est témoigner d'une conscience agissante, d'une présence au monde[494]»

---

491 Antoine Hénion, « La formule ne vient pas par hasard », *MEI* n°. 19, 2004, cité par Bernadette Dufrêne *in Figures de la médiation et lien social*, 2006, Paris, Ed. L'Harmattan, p. 215

492 Présentation de l'ouvrage *Fénautrigues* lors des journées d'étude du Imac, *op. cit.*

493 Elisabeth Caillet, Evelyne Lehalle, *A l'approche du musée, la médiation culturelle, op. cit.*, p. 179

494 Daphné Le Sergent, « *Le hors-genre de la critique d'art, le discursif* », 2007, http://www.lacritique.org/article-le-hors-genre-de-la-critique-d-art-le-discursif, 12-2010

note Daphné Le Sergent (maître de conférence en théorie et pratique de l'art contemporain et de la photographie, Université Paris 8). La citation de l'artiste , quand elle existe, est précieuse, essentielle et permet de fonder le propos de l'écrivain sur la base solide et considérée comme incontestable de l'interprétation de l'artiste. Mais tous les plasticiens ne souhaitent pas parler de leur œuvre.
Les professionnels de l'art et les plasticiens eux-mêmes, souhaitent-ils que ces derniers occupent la position de scripteurs exclusifs sur leurs œuvres ? Peu nombreux sont les artistes demeurant maîtres des textes, qui parviennent à communiquer leur œuvre sans l'intervention d'analyses extérieures [495].
Le dispositif de *« . »* est, lui, conçu comme excluant son créateur, la seule parole transmise est celle qu'il génère. Je m'efface de son élaboration, et si le geste de création est présent dans le bricolage des maquettes, dans les étapes de création des *Minimums*, mon choix est de ne pas parler d'un rapport à la création, mais davantage d'une vision personnelle de l'art et de son exposition. Le texte du *Manifeste* lui-même est emprunté ; tout n'est que récolte sur les lieux d'art : récupération d'écrits de médiation, récupération d'images de spectateurs, de lieux d'exposition. En revanche *« . »* m'évince, semble autonome. *« . »* évoque l'absence de l'artiste sur le lieu de son œuvre, elle-même figurant au second-plan, derrière la figure du spectateur.

Si l'écrit ne laisse pas sa place au créateur, les véritables temps de parole qui lui sont accordés demeurent également rares. Certains artistes contemporains ont conscience, ou tout au moins expriment clairement le regret de n'avoir que rarement l'occasion ou les moyens de prendre la parole. « Si quelque chose manque, ou a manqué, c'est la parole de l'artiste de pouvoir avoir la possibilité, la chance de s'exprimer. [496]» Jean-Marc Bustamente relève la perte de la "valeur symbolique" de l'artiste. Celle-ci serait le fruit de l'extrême assistance de l'état, dont lui-même et d'autres ont profité. Au point regrette t-il, que l'omniprésence de l'institution ait relégué les artistes « au rang d'animateur, de producteur d'images, de communiquant. [497]» L'artiste est instrumentalisé, tout comme le sont les conservateurs et les programmateurs d'expositions d'art contemporain. Jean-Marc Bustamente fait-il allusion, lorsqu'il cite la fonction d'"animateur", aux nombreuses résidences organisées en différents contextes ; ou encore aux rencontres des plasticiens avec des scolaires, lors desquelles sont mis en place des ateliers ? Au cours de ces expériences, ce n'est pas la parole de l'artiste, ni son propos sur l'art qui priment, mais davantage sa capacité à créer du lien social. Sa démarche artistique compte alors autant, voire moins, que sa personnalité et son sens relationnel.
Effectivement, l'artiste contemporain a la possibilité, sans doute plus que jamais, d'entrer en contact avec le public, de demeurer dans des centres d'art le temps de résidences, de côtoyer les populations avoisinantes voire de construire avec elles des projets. Pour autant, s'il n'est plus érigé sur un piédestal, la place que l'on ménage à son discours sur l'œuvre est minime.

Souhaitant sans doute rompre cet état de fait, Eric Mangion, lors de l'exposition « Double Bind, arrêtez d'essayer de me comprendre » dont il est un des commissaires, choisit dans la mesure du possible de laisser aux artistes le soin de rédiger les "notices" de leurs œuvres. « Il y a des textes prolixes, lyriques, économes, hyper-précis, moins

[495] Hormis peut-être en début de carrière : le plasticien prend alors parfois la plume dans de courts textes explicatifs. S'agit-il réellement d'écrits de médiation ? Peu distanciés, parfois involontairement prétentieux, ils sont des récits d'expérience que l'on ne parvient pas nécessairement à rapprocher des pièces présentées.

[496] Jean-Marc Bustamente, http://www.culture.gouv.fr/culture/actual/art/paroles.htm, 03-2010

[497] *idem*, 03-2010

précis, ou carrément pas précis. Le tout forme, là aussi, une lecture troublante de l'exposition. [498]» Eric Mangion préfère pour « Double Bind » écrire en aval de l'exposition, afin de participer à son interprétation, et non d'inspirer le propos d'autres. Sans doute l'existence de ces paroles d'artistes dès l'origine de l'exposition contribue-t-elle alors à une approche particulière des œuvres, moins formatée, plus décousue peut-être, également. Les œuvres de « Double Bind » interrogent les écarts que les stratégies de transposition créent entre le résultat de la traduction et son objet (texte dans une autre langue, œuvre, …), entre le signe et le référent : altérations, distorsions surviennent lorsque l'on tente de partager, de communiquer le sens d'une forme de codification. Mais ces écarts peuvent aussi produire du sens.

Plusieurs artistes sont chargés lors de cet événement, de "traduire l'exposition" tout au long de sa durée. Yann Sérandour, accompagné de graphistes, réalise un document destiné à la publication, retraçant et interprétant la progression de « Double Bind ». Certaines œuvres réalisées spécialement pour ce projet, seront présentes dans l'ouvrage final qui n'est pas un catalogue, mais davantage la trace d'un *work in progress*. Le groupe *A Constructed World* crée quant à lui une plate-forme d'échange destinée à l'accueil des témoignages, au dialogue avec les spectateurs, artistes, organisateurs.

Ces actions ont lieu dans la Galerie Carrée, dédiée à cette médiation des artistes par d'autres artistes. La Villa Arson n'a exceptionnellement pas édité de fiches de médiation sur l'exposition. Autre commissaire, Sébastien Pluot révèle que « La première hypothèse était de ne pas présenter de notices en regard des œuvres afin de ne pas fermer les possibilités de s'approprier l'œuvre selon son propre jugement. [499]» Cette Galerie Carrée, située à l'entrée de l'exposition, est seule à contenir des informations sur les œuvres, sous la forme d'un grand texte couvrant un mur. Le spectateur est donc confronté, avant de voir les pièces, à cet afflux d'informations et d'interprétations de sources diverses ; il n'aura nullement la possibilité d'opérer une lecture de la médiation face à l'œuvre, devra se remémorer les informations contenues dans la Galerie, ou y retourner en fin de parcours. Or en cet espace, « Ce qui est à lire, ou les discussions qui peuvent avoir lieu ne sont pas des propos "sur" mais des pensées "avec". [500]» Chaque œuvre possède plusieurs interprétations (au nombre desquels peuvent compter celles des visiteurs) et non une seule parole autorisée.

D'autres plasticiens s'emparent en revanche des outils de médiation dans le lieu même de l'exposition. Ils agissent alors tels des parasites, altérant l'interprétation des spectateurs. Antoine Poncet crée un audio-guide ; à défaut de renseigner sur les pièces présentées, l'outil transmet des extraits de l'*Anthologie du Charabia* de l'artiste.

Dora García, citée en première partie, s'interroge sur la clarté des médiations. Elle propose à plusieurs reprises l'œuvre *Visiteurs et résidents* : son objectif est de traduire la communication des musées dans un langue méconnue, afin de saboter, selon son terme, le passage d'informations entre l'institution et ses visiteurs. Le Musée Reína Sofia à Madrid a refusé le projet, considérant qu'il "entachait son image [501]". Elle essuiera un second échec (partiel) à Dijon, qui ne souhaite pas, pour des raisons politiques, que les écrits soient traduits en turc ; Dora García se concentrera finalement sur certaines salles, et "choisira" l'arabe : « mon visiteur idéal est une personne de langue et de nationalité française qui se demandera pourquoi toutes ces informations

---

[498] Eric Mangion, communiqué de presse de l'exposition « *Double Bind* », *idem*, p. 13

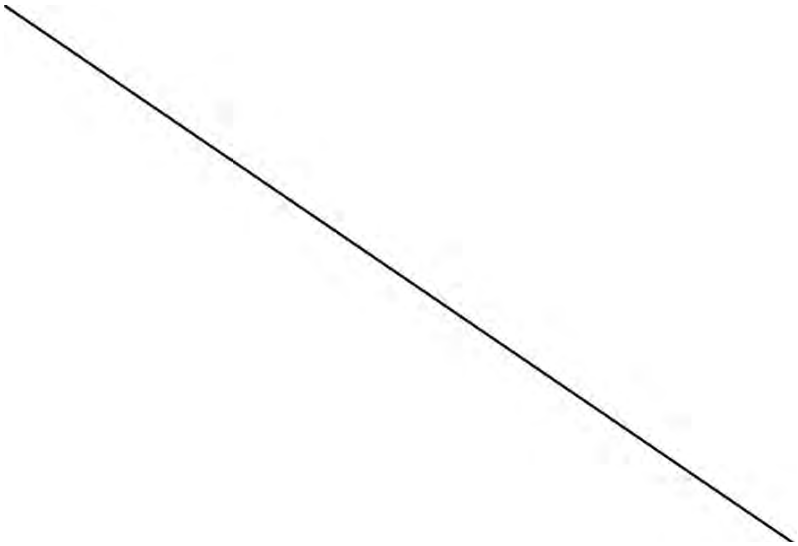
[499] Sébastien Pluot, *idem*, p. 19

[500] *Ibidem*

[501] *Le Génie du Lieu* (2), 2005, Paris, Ed. Ereme, p. 58

sont données en arabe. [502]» Son but n'est pas social, elle ne souhaite pas inciter un public d'origine arabe à visiter le musée, mais plutôt questionner le visiteur sur le contenu des médiations. Ainsi, la plasticienne accorde une importance au type de public qui sera intéressé et concerné par son œuvre. C'est également mon cas dans *« . »* qui, nous le verrons par la suite, est tout particulièrement destiné à des individus coutumiers des lieux d'art.

Quant à Aurélien Mole, il développe une démarche très originale fondée sur la croyance aveugle des spectateurs en la parole délivrée par cet outil institutionnel, qu'est le cartel développé.



58. Aurélien Mole, *Un cabinet d'amateur*, 2009

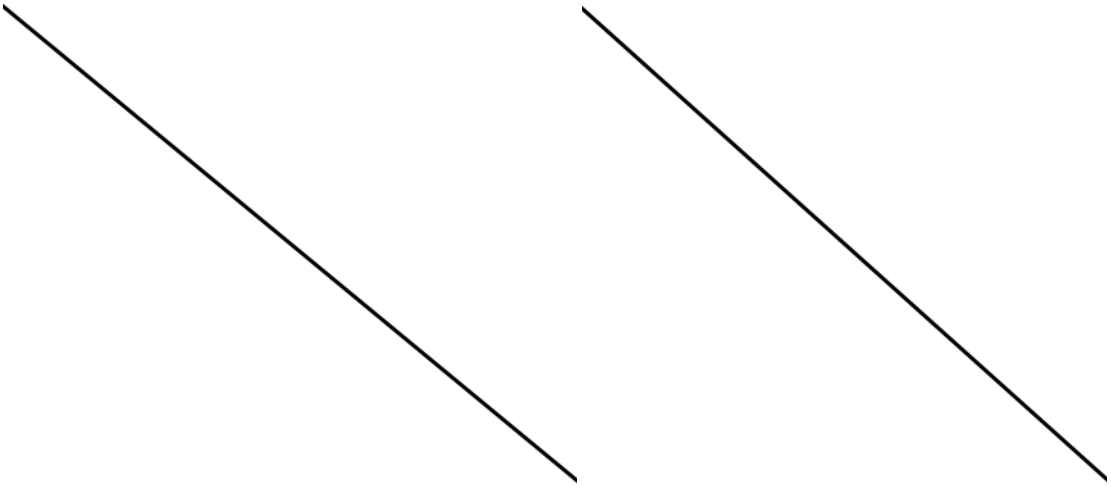
Si *« . »* utilise des fragments de médiation pour composer un texte générique, le processus de création d'Aurélien Monge se fonde également sur des parcelles de l'œuvre. Afin de réaliser une quinzaine de cartels fictifs sur l'exposition « *Double Bind* », il demande que lui soient procurés par les commissaires, une photographie des œuvres de leur choix, ainsi que les informations techniques rudimentaires qui y sont liées, nom de l'artiste, titre de l'œuvre, dimensions, date, matériaux….A partir de ces quelques données et de cette vue unilatérale de la pièce, l'artiste imagine : il crée un texte inspiré par le titre, les quelques éléments visibles sur le cliché, les matériaux utilisés. Il développe, à partir d'un détail qui l'intéresse, une anecdote pour l'œuvre. Usant tantôt de renseignements véridiques, de dates exactes, tantôt laissant libre court à sa fantaisie, il réalise un cartel tout à fait pertinent. Les spectateurs n'ayant pas consulté, dans la Galerie Carrée, le cartel en aluminium indiquant que tout cartel qui, dans l'exposition, sera accompagné d'un second cartel également en aluminium, dont la chartre graphique est similaire à celle du cartel de la Galerie, est un cartel fictif, peuvent être leurrés par ces écrits.
Ce *Cabinet d'Amateur* est une œuvre complexe, qui préjuge de l'attitude des spectateurs et, surtout, de leur interprétation. L'artiste a conscience des caractéristiques du parcours muséal et de la foi accordée aux cartels. Il compte sur ces automatismes pour que son œuvre existe. Combien de spectateurs ont-ils perçu la supercherie ? Sans doute assez peu, les cartels étant disposés avec pertinence auprès des pièces conservées, répondant à une présentation conventionnelle. *« . »* joue également avec les codes de l'institution, multipliant les étiquettes

« Ne pas toucher » en supposant qu'elles inciteront le regardeur à la prudence, sans réaliser qu'elles font partie de l'installation, ne sont pas un ajout de la structure exposante. Quant au *Manifeste*, il récupère les formules récurrentes des documents de médiation et forme à partir de leur réunion un texte pertinent, mais néanmoins fictif. L'œuvre d'Aurélien Mole fait également écho à l'absence de signature des cartels. En adoptant un langage propre à l'art contemporain, en se masquant derrière l'institution exposante, l'auteur

[502] *Ibidem*

du cartel semble non pas partager une interprétation de l'œuvre, mais en délivrer une vérité. Cette particularité est propre à bien des documents de médiation proposés par les structures. Le *Manifeste* naît de paroles non revendiquées ou à un point tel inspirées par d'autres écrits, qu'elles en deviennent impersonnelles. Dans bien des documents de médiation, la présentation de l'exposition par le commissaire ou le responsable de structure, est suivi d'un texte sans signature, développant le propos des œuvres. Tout au moins une de leur interprétation, car ainsi que le note Sébastien Pluot, « au sens large toute œuvre implique un processus de traduction entre la pensée et une expression. Et depuis la réception, toute œuvres est infiniment interprétable. [503]»

Nous avons souligné l'ambiguïté de ces outils dits de médiation que sont les textes. Ce que l'on dit des œuvres est un propos difficilement "traçable", dont l'origine incertaine était une première interprétation, ensuite reprise et adaptée par chaque nouvel auteur souhaitant écrire sur l'œuvre. Le langage adopté est à ce point lissé que l'on a du mal à distinguer l'identité du scripteur. Il s'efface derrière un vocabulaire, des expressions devenus ceux de l'art contemporain. Dans *« . »*, l'écrit en vient même à brouiller la réception des autres pratiques, par sa présence démesurée mais également parce que son sens est à la fois absurde et polyvalent. La question qui va désormais nous intéresser concerne la formulation même des textes de médiation : à trop spécialiser le propos sur l'œuvre, ne s'éloigne-t-on pas de ses capacités à la médier ?



Mur de médiation de l'exposition « *Double Bind* », Villa Arson, 2010, photographie Julie Martin

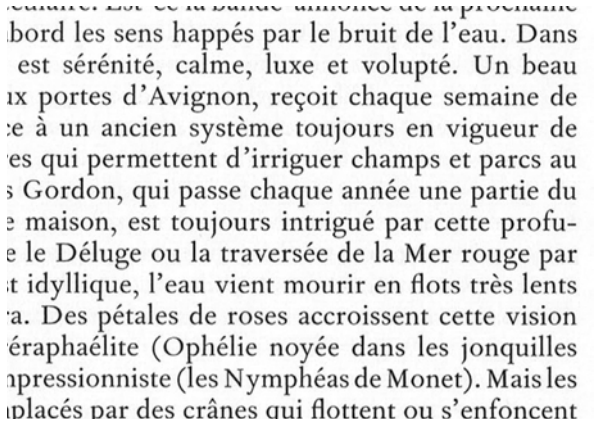
[503] Sébastien Pluot , communiqué de presse de l'exposition « *Double Bind* », *op. cit.*, p. 11

B- « . » ou l'art de la formulation

A plusieurs reprises a été évoqué l'envahissement du *Manifeste*. Il recouvre les maquettes, parasite les détourés au point de compliquer leur lecture, les relations qui se tissent entre les pratiques. Pourtant, ce recouvrement signifie également leurs liens, puisque toutes subissent sa présence.

Nous avons évoqué les textes de médiation comme des "espaces partagés [504]", multipliant les auteurs ; mais également une certaine homogénéité dans le contenu même de ces écrits. A quelques exceptions près (je pense notamment à ce livret rédigé par Eric Mézil, directeur de la Collection Lambert en Avignon lors de l'exposition « *Où se trouvent les clefs* », rassemblant les œuvres de Douglas Gordon.), la plume de l'auteur est rarement identifiable. L'expression en semble conventionnelle, régie par quelques règles tacites.

C'est à cet aspect des textes de médiation que nous allons plus précisément nous intéresser. Dans quelle mesure la formule sert ou dessert-elle l'institution, les volontés de médiation, l'interprétation du public ? Le *Manifeste* va ouvrir la voie de cette réflexion.


bord les sens happés par le bruit de l'eau. Dans
est sérénité, calme, luxe et volupté. Un beau
ux portes d'Avignon, reçoit chaque semaine de
e à un ancien système toujours en vigueur de
es qui permettent d'irriguer champs et parcs au
s Gordon, qui passe chaque année une partie du
e maison, est toujours intrigué par cette profu-
e le Déluge ou la traversée de la Mer rouge par
t idyllique, l'eau vient mourir en flots très lents
a. Des pétales de roses accroissent cette vision
éraphaélite (Ophélie noyée dans les jonquilles
mpressionniste (les Nymphéas de Monet). Mais les
placés par des crânes qui flottent ou s'enfoncent

Extrait du texte de l'exposition « *Où sont les clefs ?* »
de Douglas Gordon, 2008

a- « Manifeste »

> « *Pour lancer un manifeste, il faut vouloir : A.B.C., foudroyer contre 1,2,3, s'énerver et aiguiser les ailes pour conquérir et répandre de petits et de grands a, b, c, signer, crier, jurer, arranger la prose sous une forme d'évidence absolue, irréfutable, prouver son non-plu-ultra et soutenir que la nouveauté ressemble à la vie comme la dernière apparition d'une cocotte prouve l'essentiel de Dieu.* [505]» Tristan Tzara, écrivain, poète, essayiste dadaïste

Pour commencer il convient d'approfondir la question du *Manifeste* sur lequel je m'appuie depuis un certain temps sans pour autant en dévoiler le contenu. Ne pas fournir le texte dans son ensemble est volontaire. Tout au plus quelques fragments en sont-ils communiqués. Le *Manifeste* n'est pas destiné à être analysé en détail, il est fugace et mouvant, ne prend son sens qu'en tant qu'élément plastique intégré à un espace.

Plusieurs raisons peuvent expliquer le choix de ce titre pour la pratique du collage de textes. Si dans sa signification première le terme, empreint au latin *Manifestus* (palpable, évident), désigne ce « qui peut-être

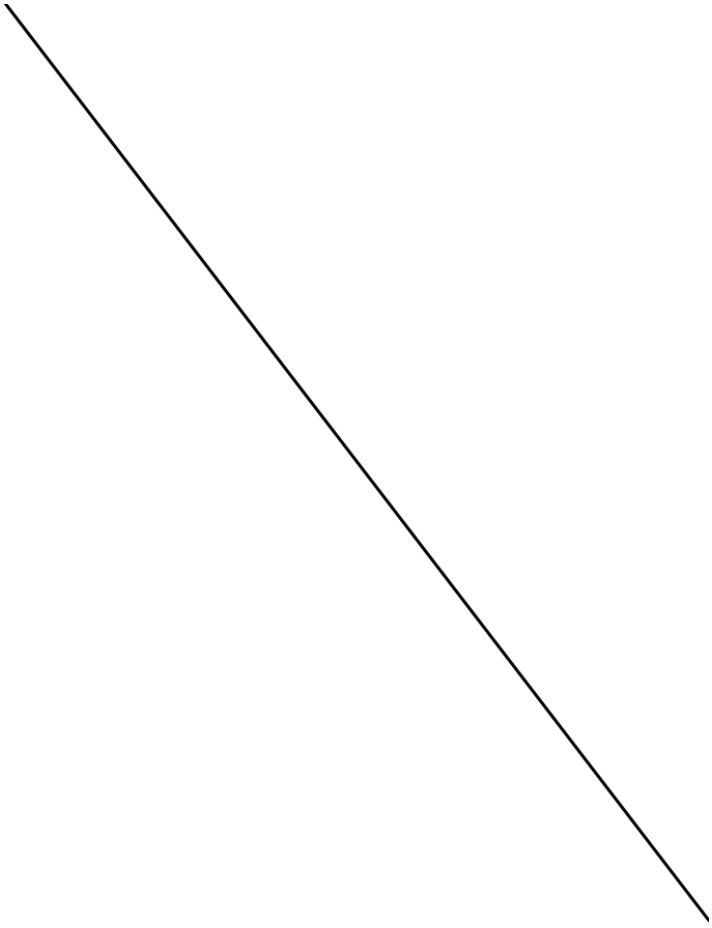
---

[504] Pour reprendre l'expression utilisée dans le titre des journées Imac : « *La médiation écrite en art contemporain, un espace partagé* », *op. cit.*

[505] Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 », *Dada est tatou. Tout est Dada*, 1996, Paris, Ed. Garnier-Flammarion, p. 203, *in* Anne Tomiche, « Manifestes artistiques, art manifestaire », *in Itinéraires LTC* n°. 43, 2008, Paris, Ed. l'Harmattan, p. 33

vu [506]» ou ce « Dont la nature, la réalité, l'authenticité s'imposent avec évidence » [507], il possède également une autre racine, italienne cette fois : de *Manifesto*, le manifeste désigne un écrit public exposant un point de vue politique, mais également un « exposé théorique par lequel des artistes, des écrivains lancent un mouvement artistique, littéraire. [508]» Le premier manifeste exclusivement pictural est prêté en 1910 aux peintres futuristes. Le terme relève cependant des domaines littéraire et artistique dès 1838, quand Sainte-Beuve l'utilise dans son *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVI*ème *siècle* ; ainsi, dès les années 1870, la signification que lui prête l'auteur est reprise, et le manifeste désigne désormais couramment « un texte ou une œuvre auxquels sont assignés, *a posteriori*, une valeur programmatique et/ou polémique. [509]» note Anne Tomiche, professeur en littérature comparée. L'annonce d'une nouvelle conception de l'art et la revendication apparaissent des constantes de ces écrits, expliquant sans doute leur usage quasiment systématique par les avant-gardes au XXème siècle.

« Par élargissement de la désignation "manifeste" aux textes ayant une *fonction de manifeste*, le terme en est venu à désigner des textes de types divers, qui n'ont en commun que d'avoir une dimension programmatique et d'être plus ou moins polémiques. [510]»



59. Tract distribué à l'occasion d'une conférence du poète italien Filippo Tomasso Marinetti, 1921

Certains cependant se distinguent en tant que tels car ils proclament ce statut dans leur intitulé, ou car leur contenu annonce l'acte fondateur d'un nouveau mouvement artistique.

Si j'use de ce terme pour intituler le texte déroulant, dont la méthode se rapproche en bien des points du *cut up* [511], je ne revendique cependant en aucun cas la naissance d'un mouvement. Cela traduirait un manifeste manque de recul. Cependant, appliqué à un dispositif qui prétend fonctionner sans recours à une intervention extérieure, reniant à la fois les cartels explicatifs, les fiches de médiation ou tout autre document

---

[506] http://www.cnrtl.fr/definition/manifeste, 05-2010

[507] *Nouveau Larousse Encyclopédique*, *op. cit.*

[508] *Idem*

[509] Anne Tomiche, « Manifestes artistiques, art manifestaire », *in L'art dans son temps*, 2005, Paris, Ed. l'Harmattan, p.23

[510] Anne Tomiche, « *"Manifestes" et "avant-gardes" au XX*ème *siècle* », Compte-rendu du colloque « *Manières de critiquer : colloque sur les avant-gardes à l'Université d'Artois* », 2005, p.5

[511] Le *cut up* est une méthode créée par l'auteur et artiste Brion Gysin, puis reprise et expérimentée par l'écrivain américain William S. Burroughs, dans les années 1960 : il s'agit de couper différentes parties d'un texte, et de les combiner afin de former un nouvel écrit ; le *cut up* est équivalent au collage en peinture, au montage au cinéma.

théorique issu de la structure exposante, allant même jusqu'à considérer comme gênante l'introduction du visiteur dans son espace, cette arrogance prend tout son sens. L'installation demeurera à son gré autonome et solitaire, de par son fonctionnement en boucle et son indifférence à toute interprétation extérieure. Le *Manifeste* possède un autre point commun non négligeable avec le manifeste d'un mouvement artistique : « le manifeste est œuvre collective. Il n'y a donc pas sacralisation de l'auteur, mais bien tentative d'instaurer une parole collective [512]» déclarent Chantal Massol, Lise Dumasy, professeurs de littérature française. Le *Manifeste* de *« . »* rassemble les voix des scripteurs de médiation, annihilant toute velléité de personnification.

Au-delà de cet aspect, le *Manifeste* adopte un ton et un vocabulaire spécifiques. Il est intéressant de reprendre connaissance de textes tels que le manifeste DaDa, présentant des caractéristiques intéressantes dans sa construction même et dans le contenu de certains passages :

> « […] Et en esthétique, ce qui compte, c'est la qualité. Je lis des vers qui n'ont d'autre but que de renoncer au langage conventionnel, de s'en défaire. Dada Johann Fuchsgang Goethe. Dada Stendhal, Dada Dalaï-lama, Bouddha, Bible et Nietzsche. Dada m'dada. Dada mhm dada da. Ce qui importe, c'est la liaison et que, tout d'abord, elle soit quelque peu interrompue.
> Je ne veux pas de mots inventés par quelqu'un d'autre. Tous les mots ont été inventés par les autres. Je revendique mes propres bêtises, mon propre rythme et des voyelles et des consonnes qui vont avec, qui y correspondent, qui soient les miens. […] Je voulais laisser tomber le langage lui-même, ce sacré langage, tout souillé, comme les pièces de monnaies usées par des marchands. Je veux le mot là où il s'arrête et là où il commence. Dada, c'est le cœur des mots. Toute chose a son mot, mais le mot est devenu une chose en soi. Pourquoi ne le trouverais-je pas, moi ? Pourquoi l'arbre ne pourrait-il pas s'appeler Plouplouche et Ploupoubache quand il a plu ? Le mot, le mot, le mot à l'extérieur de votre sphère, de votre air méphitique, de cette ridicule impuissance, de votre sidérante satisfaction de vous-mêmes. Loin de tout ce radotage répétitif, de votre évidente stupidité.
> Le mot, messieurs, le mot est une affaire publique de tout premier ordre.
> Hugo Ball, Zurich, le 14 juillet 1916. »

Ces extraits du texte révèlent une défiance à l'égard du sens commun des mots. Si Hugo Ball semble se prêter à une forme d'écriture automatique pour échapper aux conventions du langage, le texte projeté de *« . »* est quant à lui issu d'un collage faisant fi du sens. Marie-Dominique Popelard, professeur en philosophie du langage et de la communication, conçoit l'art comme un possible langage, précisant que

> « La valeur d'usage définit l'art comme capable d'opérer une transformation où auteur et spectateur ont leur place, elle transforme les symptômes en signes. Rien n'empêche de dire alors enfin que l'art est un système de signes, un langage alors, mais au bout d'un processus artistique. [513]»

Dans *« . »*, le langage n'est pas celui du *Manifeste* incompréhensible, qui ne désigne ni ne décrit ce qu'il

---

[512] Chantal Massol, Lise Dumasy, *Pamphlet, utopie manifeste XIXe-XXe siècles*, 2001, Paris, Ed. l'Harmattan, p. 15

[513] Marie-Dominique Popelard, *Ce que fait l'art*, *op.cit.*, p. 105

prétend médier. Le langage réside en l'utilisation des bribes, en le collage de ces extraits. Il fait sens au-delà de mots, devenus illustrations. Ce type de pratique a été propre aux surréalistes. Le *Manifeste* de 1924 déclare que ces assemblages spontanés et gratuits de morceaux de phrases, empruntés à des ouvrages littéraires, à des journaux, peuvent être appelés "*poèmes*" : leur « valeur poétique » selon Jean Weisgerber, (professeur à l'Université libre de Bruxelles), « découle de la cohérence imprévue imposée à des éléments disparates. [514]» La cohérence est dans le *Manifeste* de *« . »* un frein à la spontanéité : si le sens général importe peu, la phrase doit répondre aux règles grammaticales. C'est plutôt l'usage systématique de formules qu'il faut y décrypter, qui dévoilent l'attitude paradoxale d'institutions partagées entre élitisme et médiation. Pourtant certains passages semblent se rapporter à l'installation. Ainsi, « La narration si prompte à chercher des points finaux éclatants, ne mène ici nulle part. Elle ne tend vers aucun but qui justifierait son déroulement. » Plus manifeste encore dans ce long extrait :

> « les personnages, s'il y en a, sont rarement identifiables, voire anonymes. En procédant à un montage d'éléments disparates, l'artiste nous induit volontairement en erreur, bouleversant les préconceptions qui gouvernent notre lecture des images. Le spectateur se sent peu à peu immergé dans un rapport proche de l'intime avec ces inconnus. Il se dégage de cette œuvre vidéo constituée de courtes séquences où les personnes se succèdent, une émotion et une proximité immédiates, particulières ave ces « acteurs » éphémères. Les modèles sont à chaque fois figés dans une action dont l'objet est toujours absent de la scène comme dans la plupart de ses pièces, et peut se voir ici, non sans humour, comme le *work in progress* d'un processus de neutralisation d'une action. L'artiste utilise par ailleurs le langage comme un matériau, intangible mais inhérent à l'œuvre l'artiste crée son propre alphabet. »

Bien que montés de touts pièces, ces fragments semblent faire corps avec *« . »*, voire même en développer le sens. Il convient pourtant de préciser que le collage, réalisé avant que l'installation ne trouve sa forme définitive, n'était en aucun cas destiné à en décrire le contenu. Ainsi, on réalise à quel point les formules préfabriquées peuvent s'avérer génériques.

En détournant l'exercice du manifeste, Hugo Ball, auteur d'un autre manifeste dadaïste, illustre pourtant ce que va représenter l'art du mouvement, un joyeux capharnaüm, une prise de liberté, une certaine spontanéité.

> « Ainsi, les manifestes futuristes, vorticistes et dadaïstes constituent aussi et en même temps un espace d'expérimentation artistique où règne la pratique du collage, de la juxtaposition et de l'énumération et où s'effacent les barrières tant génériques (entre le narratif, le poétique et le méta-discursif, entre le fictionnel et le théorique) que disciplinaires (entre poésie et peinture). [515]»

Comme l'indique Jean Weisgerber, la forme du discours écrit devient le miroir des intentions. Tristan Tzara, que Claude Leroy considère à l'origine de l'effacement par les dadaïstes parisiens des limites du manifeste (et de la manifestation [516]), illustre particulièrement cette caractéristique : il proclame dans son manifeste qu'il est par principe contre les manifestes : « J'écris ce manifeste pour montrer qu'on

---

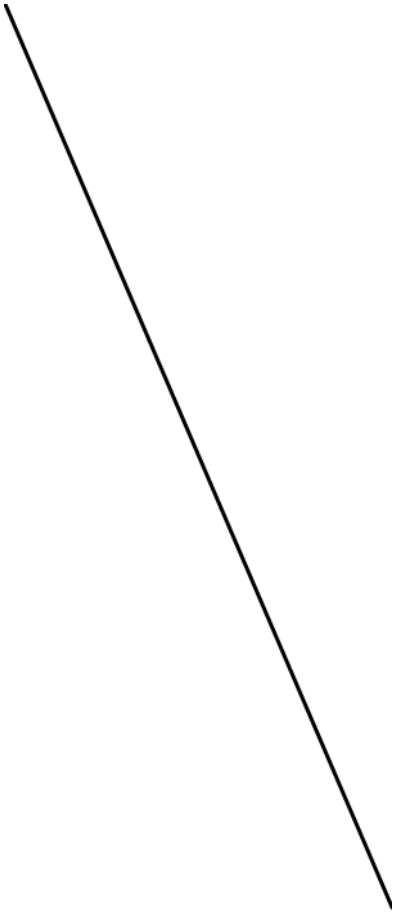
[514] Jean Weisgerber, *Les avant-gardes littéraires au XX*ème *siècle* Volume II, 1984, Budapest, Akadémia Kiadó, p. 737

[515] *Idem*, pp . 17-18

[516] Claude Leroy, « *Mehr Manifeste – keine Manifeste mehr : Dada in Paris* », cité par Wolfgang Asholt, « Intentionnalité et/ou autoréférentialité : les manifestes Dada », *in Pamphlet, utopie manifeste XIXe-XXe siècles*, 2001, Paris, Ed. l'Harmattan, p. 246

peut faire les actions opposées ensemble […] je suis contre l'action, pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas car je hais le bon sens. [517]» Ainsi DaDa s'avèrera un mouvement artistique en opposition, refusant les conventions et les conceptions passées. En effaçant les frontières du manifeste, Tristan Tzara me permet de nommer *Manifeste* un texte qui ne propose rien de nouveau, un texte écrit à plusieurs plumes mais ne revendiquant aucune volonté. Un texte qui pourrait faire écho à bien des œuvres contemporaines parce qu'il parle de tout et de rien. Un manifeste de la bribe, du fragment ? Pourquoi pas. Mais par-dessus tout, le *Manifeste* est un manifeste de la neutralité, ou de la neutralisation de l'œuvre, de l'artiste, de l'auteur. En ce sens il ne risque pas, comme le craint Marc Kober (maître de conférence en littérature comparée), de devenir essentiellement politique tout en perdant tout qualité plastique [518]. N'annonçant aucun programme, il ne cherche pas à se réaliser mais demeure une utopie : celle dans laquelle les scripteurs plongent les œuvres contemporaines en leur appliquant un discours énigmatique.

Le texte dans *« . »* est autre chose qu'une médiation. Il adopte davantage certaines caractéristiques que prête Paul-Emmanuel Odin à l'écriture visible dans l'œuvre de Gary Hill : « L'image du texte détruit le texte comme construction et comme récit. Les significations se dispersent, flottent, l'unité organique du sens n'est plus l'assise et le fondement de l'écriture. [519]» A l'instar de *Incidence of Catastrophe*, vidéo dans laquelle l'artiste filme les pages d'un ouvrage, *le Manifeste* ne fixe pas les phrases. Devenues éléments plastiques au même titre que chaque élément de l'installation, elles circulent, perdent de leur lisibilité, ne marquent l'esprit que de bribes. Pourtant, bien que construit sur des fragments, le texte fait référence aux documents présents sous différentes formes dans les salles d'exposition :



60. Gary Hill, *Incidence of catastrophe*, 1987-88

« le texte », notent en effet Daniel Jacobi et Marie Sylvie Poli, « revêt de plus en plus dans l'exposition d'autres formes matérielles [que celle de cartel] : il est aussi un feuillet mobile ou un catalogue ; il est de plus en plus un texte immatériel. Un texte immatériel est soit directement un texte projeté à l'aide d'un dispositif optique, soit un texte lisible sur un écran vidéo ou télématique. […] Le scintillement et la vibration du signal lumineux interfèrent alors avec la lecture et lui confèrent un caractère particulier, apprécié par certains, mais critiqué par d'autres. [520]»

Le *Manifeste* emprunte la dimension captivante de ce dernier type de présentation : faussement évanescent, ne laissant pas de trace sur

[517] Wolfgang Asholt, *idem*, p. 244-245

[518] Marc Kober, « Le manifeste surréaliste hier et aujourd'hui », *in Itinéraires LTC* n°. 43, *op. cit.*, p. 43

[519] Paul-Emmanuel Odin, *L'absence de livre, op. cit.* p.263

[520] Daniel Jacobi et Marie Sylvie Poli, « Les documents scriptovisuels affichés dans l'exposition : quelques repères théoriques », *in L'écrit dans le média exposition*, 1993, Québec, Ed. du Musée de la Civilisation et La Société des Musées Québécois, p. 50

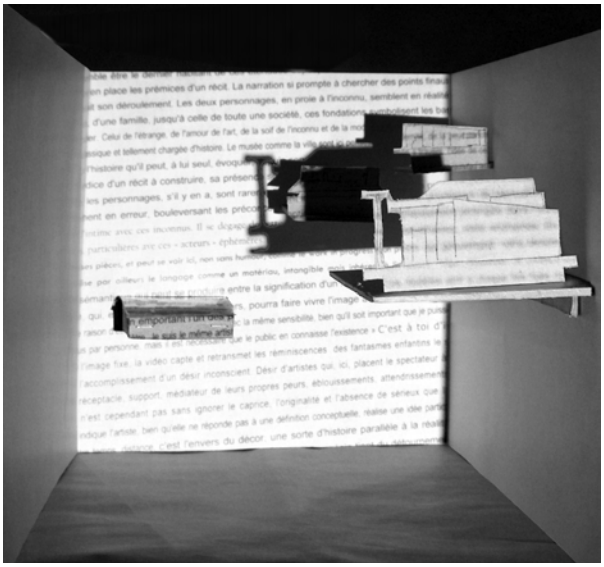
les murs, il opère pourtant une attraction certaine qui peut détourner le regard des autres pratiques. Par son omniprésence, sa mobilité envahissante, le *Manifeste* pose la question de la place des médiations dans un espace dédié aux œuvres ; il pose également celle de la réception, de la rencontre directe entre l'œuvre et le public. Enfin, il s'interroge sur l'œuvre, tout simplement. Qu'en reste t-il, sous cet amoncellement de mots ? A sa façon *« . »* propose un début de réponse : les œuvres … s'effacent …

a- Le langage de l'art contemporain : un certain élitisme ?

> « *Comment trouver le moyen d'écrire sur une œuvre difficile et exigeante sachant que l'on s'adresse à tous et qu'il conviendrait de le faire dans le langage de chacun ?* [521]» Karine Tauzin

Quelles sont ces "formules" propres à l'art contemporain, qui soulèvent tant de critiques de la part de visiteurs et de professionnels en contact avec les publics, et qui pourtant persistent à ponctuer les écrits de médiation ? Non qu'il soit illégitime d'utiliser un langage spécifique à la création actuelle : chaque matière développe son propre vocabulaire. Mais a-t-il sa place dans des documents destinés à tous les publics ?

Trois particularités peuvent caractériser les textes de médiation : en premier lieu, le registre soutenu du langage est à peu près systématique ; on peut ensuite citer l'utilisation d'un vocabulaire et d'expression récurrentes, et enfin celle de la citation d'autres paroles.



Simulation sur maquette de la projection du *Manifeste*, 2011

Il s'agit d'une composition d'avis divers qui forment une parole froide, dans bien des cas non revendiquée, que les chercheurs du Laboratoire Culture et Communication d'Avignon prêtent à ce "médiateur" scripteur. Les propos divers sont articulés par des expressions/formulations et par des thématiques récurrentes que l'on retrouve dans *« . »*, plus ou moins adaptées à la situation et dont voici quelques exemples :

> « la mélodie d'une inquiétante étrangeté » ; « bouleversant les préconceptions qui gouvernent notre lecture des images » ; « comme le *work in progress* d'un processus de neutralisation d'une action. » ; « un matériau, intangible mais inhérent à l'œuvre » ; « qui incluent l'enfant dans un système de signes où il deviendra réceptacle, support, médiateur de leurs propres peurs » ; « histoire parallèle à la réalité concrète de l'objet ainsi qu'à sa valeur d'usage » ; « Un moyen pour l'artiste d'octroyer à ces entre-deux topographiques la possibilité d'exister en tant que tels » ; « Pour l'artiste, l'objet ne devient œuvre

[521] Karine Tauzin « Le texte de médiation à la recherche de ses lecteurs modèles », *in Culture & Musées*. n°3, *op. cit.*, p. 121

que par le biais du spectateur, et l'œuvre n'existe qu'à travers l'action. » ; « C'est précisément parce qu'il a perdu toute fonctionnalité qu'il est redevenu un matériau pur susceptible d'être utilisé par l'art. »

Si ces fragments semblent limpides aux familiers de l'art contemporain, on imagine aisément que leur signification peut laisser sceptique le lecteur profane. Non que les termes en soient nouveaux, ils appartiennent souvent au langage courant ; mais l'art contemporain se les approprie pour leur appliquer une terminologie propre, qui demeure en général mystérieuse. Pourquoi persister à y avoir recours dans la médiation, alors que clairement, elle n'est d'aucun secours au spectateur, et ne favorise donc pas l'ouverture de l'art ? Karine Tauzin, suggérant que ce niveau de lecture soutenu est maintenu afin d'inciter le visiteur à développer sa réflexion personnelle, précise très vite que cette exigence se solde souvent par un échec [522]. Le spectateur non initié, confronté à des textes complexifiant son rapport à une œuvre parfois difficile, n'a pas toujours les moyens de construire ses problématiques à partir des données de l'écrit. Il se pose plus de questions qu'il ne cherche de réponses ; ainsi « cette littérature encourt néanmoins le risque, en ne donnant aucune prise aux néophytes, de ne faire que de la "médiation de surface". [523]»

Ecrire un texte de médiation est un exercice complexe car il oblige le scripteur à s'imaginer à la place du lecteur. Or comment pourrait-il seulement y parvenir ? Il ne le rencontre pas au moment de l'écriture, et ne s'intéresse pas toujours à lui aux cours des expositions. Peut-être cherche-t-il la formule idéale permettant de s'adresser à lui mais l'obstacle principal le séparant du *visiteur profane* est que lui-même, commissaire, critique, journaliste ou même médiateur, ne l'est en général plus depuis longtemps. Face à cette difficulté constante, la facilité d'utiliser un langage spécialisé refait surface, plus forte que jamais.
La distance que maintiennent les connaisseurs entre les publics néophytes et l'art n'est cependant pas une invention de ce siècle, mais elle manifeste selon Daniel Vander Gucht une crainte de perdre la main-mise sur une certaine culture :

> « Le dédain que manifestent les beaux esprits et les esthètes à l'égard des dispositifs pédagogiques qui interfèrent avec leur perception pure et perturbent la qualité de leur émotion esthétique trahit, au mieux, l'oubli de leur propre apprentissage, au pire, leur hantise de voir remis en question leurs privilèges acquis. [524]»

Jean-Pierre Esquenazi fait référence à Umberto Eco concernant la réception du texte de littérature. La médiation n'est pas de l'ordre de la littérature (bien que Karine Tauzin utilise plus haut ce terme pour la désigner) ; en outre elle se doit d'être un passage vers l'œuvre et non une fin en soi. Cependant, l'analyse de la portée littéraire correspond en bien des points aux conséquences de la médiation sur le récepteur :

> « Il [Umberto Eco] conçoit le texte comme une machine à contrôler sa propre interprétation : celui-ci engendre un "lecteur modèle" auquel doit se confronter tout lecteur empirique. Afin que cette relation entre lecteur fictif et lecteur réel se déroule selon ses plans, le texte présuppose chez son lecteur, d'une part, des connaissances sur la réalité et, d'autre part, des

[522] *Idem*, p. 119
[523] *Ibidem*
[524] Daniel Vander Gucht, *L'art contemporain au miroir du musée*, 1998, Bruxelles, La Lettre volée, p. 56

compétences textuelles [525]»

Quel que soit le texte, il s'adresse à un récepteur imaginaire que l'auteur construit selon ses désirs. Il élabore ainsi un spectateur modèle susceptible de comprendre son vocabulaire, ses références ; un exemple notable de cette adresse est relevé par Daniel Jacobi et Delphine Miège :

> « Les mots *œuvre* et *artiste* sont presque interdits. En lieu et place, deux termes différents sont fréquemment mobilisés : *pièce* et non pas *œuvre* et *travail* pour désigner le geste de création de celle-ci puisque celui qui crée et invente ne se contente plus de dessiner ou de peindre. Ce décalage n'est en rien fortuit : le scripteur doit marquer sans ambiguïté que cet art ne saurait être confondu avec celui qui l'a précédé. Les mots de l'art classique semblent soudain devenus impropres, incapables de parler de l'art contemporain. [526]»

Quant à l'artiste précise Isabelle de Maison Rouge, il est désormais le « *plasticien*. L'artiste n'est plus auréolé d'un savoir-faire mais est manipulateur de "choses". [527]» Pourtant, qui plus que le spectateur néophyte aurait besoin de lire qu'il a affaire à des œuvres, à des artistes, et que ces œuvres s'inscrivent effectivement dans l'histoire de l'art ? En reniant ces termes, les scripteurs laissent penser qu'ils communiquent en direction d'un récepteur connaissant et partageant la position du plasticien contemporain, non de quelqu'un qui doute de la qualité artistique des créations actuelles. Le médiateur dialoguant directement avec le visiteur, ressentira en revanche moins de gêne à parler d'œuvres et d'artistes.

Ainsi, en relevant les termes employés par les auteurs des documents de médiation, on constate que dans bien des cas le lecteur potentiel doit posséder une certaine connaissance de l'art contemporain, voire un bon niveau de culture générale, s'il souhaite saisir la portée des propos.

L'utilisation de ce langage spécifique à l'art contemporain, que *« . »* met en scène et en image, soulève beaucoup de questions. Et permet également de formuler plusieurs hypothèses :

la première a été développée, les textes sont écrits afin d'inciter le spectateur à réfléchir par lui-même, à développer son interprétation à partir des pistes dévoilées. N'est-ce pas une justification permettant de masquer la seconde hypothèse ? ;

dans les faits, conscients que le public initié visite en nombre les expositions, et qu'il apprécie que les textes lui soient adressés, les scripteurs choisissent d'utiliser un vocabulaire qui leur est commun, ce qui leur est à la fois plus simple et plus "naturel" ;

la troisième possibilité n'a pas encore été abordée, et concerne la question de la légitimation des écrits sur l'art. C'est à elle que nous allons désormais nous intéresser.

---

[525] Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics*, *op. cit.*, p. 12

[526] Daniel Jacobi et Delphine Miège, « La médiation écrite de l'art contemporain », *in Culture & Musées*. n°3, *op. cit.*, p. 119

[527] Isabelle de Maison Rouge, *L'art contemporain*, *op. cit.*, p. 39

c- Les écrits restent… : la menace du jugement

Le *Manifeste* est autoritaire, mais non signé. Il apparaît comme le produit d'une institution, l'institution *« . »* qui revêt à la fois les fonctions de création plastique, de salle d'exposition et de structure exposante, à l'origine de sa propre médiation, de ses propres outils. Imposant ces derniers au même titre qu'il impose un parcours réduit et contraignant au spectateur, *« . »* se couvre d'un texte devenant une partie de son identité, sa couverture. Et pourtant, ce texte est vide, générique bien qu'inadapté aux pièces exposées. Et surtout, il s'enfuit. Comme s'il n'assumait pas son sens.

La médiation écrite (au même titre que la médiation humaine) est un collage ; *« . »* n'en est que l'exacerbation. Un assemblage d'interprétations variées, auxquelles sans doute le médiateur-scripteur adhère car elles lui semblent pertinentes. Néanmoins, en reprenant les paroles d'autres – qu'il identifie rarement –, l'auteur se protège. Selon Karine Tauzin, « Les médiateurs semblent y avoir recours [au discours rapporté], d'un côté, pour conférer une épaisseur et des bases plus solides à leurs textes, et, de l'autre, par esquive, pour ne pas s'opposer en affichant leurs propres points de vue sur les œuvres. [528]»

En ce point réside une des particularités essentielles du texte de médiation d'art contemporain. S'il permet *apparemment* de sacrifier aux exigences de médiation et de démocratisation de l'art, il n'est pour autant ni une vulgarisation des démarches facilitant l'accès aux œuvres, ni (ou rarement) une vision réellement originale de la structure sur l'artiste exposé, moins encore lorsque la notoriété de ce dernier a donné lieu à de nombreux textes de critiques, commissaires, journalistes. Car en effet, constatent les chercheurs du laboratoire Culture et Communication d'Avignon,

> « sauf à se marginaliser et à prendre le risque d'apparaître comme incompétent, comment le médiateur-scripteur pourrait-il se permettre d'aller à contre-courant du récit autorisé de l'artiste ou du point de vue dominant proposé et imposé par un critique ou un spécialiste faisant autorité ? [529]»

Il n'est pas sécurisant pour l'auteur d'engager son interprétation personnelle, notamment si elle diffère des récits autorisés. L'autorité que représente la parole savante est intimidante, les structures craignent en regard de ces ouvrages de sembler incompétentes et inaptes à produire un texte, une lecture de l'œuvre. Nous verrons qu'il s'agit d'une opposition essentielle entre la médiation écrite et la médiation orale, qui permet de développer librement des propos beaucoup plus personnels puisqu'ils prennent appui sur les commentaires d'un public amateur ou profane. La crainte de se décrédibiliser aux yeux du monde de l'art incite au contraire les auteurs des documents à adopter le point de vue le plus répandu, comme s'il existait une vérité de l'œuvre …

La communication aux publics demeure de longues années durant marginalisée par les professionnels. En 2004, Daniel Jacobi et Elisabeth Caillet constatent dans la préface d'une revue consacrée à la médiation de l'art actuel, que

> « Si par exemple, dans les centres d'art, il est presque partout possible de participer à une visite commentée conduite de manière informelle et sur le mode de l'échange oral, il est par contre un

[528] Daniel Jacobi, Delphine Miège, Karine Tauzin, « Savoirs et culture esthétique », *in Médiation et représentation des savoirs*, *op. cit.*, p. 241

[529] http://www.cultcom.univ-avignon.fr/pages/concept5.html, 12-2009

peu plus rare que soient réalisés et mis à disposition des visiteurs des documents écrits faisant offices d'aides à l'interprétation. Comme si la volonté de vulgariser l'art contemporain ou de proposer des discours adaptés aux besoins de néophytes était une entreprise impossible ou peu justifiée. [530]»

La situation n'est pas vraiment différente quelques années plus tard. Certes, des documents sont accessibles – en général gratuitement – dans pratiquement toutes les structures ; mais s'agit-il effectivement d'*aides à l'interprétation* ? Sans doute pas. L'une des raisons de la rareté d'une véritable médiation écrite, résiderait en la soumission au préjugé suggéré par Elisabeth Caillet et Daniel Jacobi, selon lequel l'accès à l'art doit rester spontané afin de préserver l'émotion esthétique. Les intermédiaires et autres commentaires ne parviendraient qu'à distraire le visiteur, telle est l'opinion de certains théoriciens tels que Nelson Goodman ; selon lui les ajouts,

« qu'ils consistent en longues indications, en exposés, en courts-métrages, peuvent distraire et tromper, peuvent entraver la saisie que le spectateur obtient par une étude calme de l'œuvre elle-même. Quand il s'agit d'œuvres non verbales, les mots sont inopportuns et les aides non verbales sont présomptueuses et concurrentielles. Dans le musée, il doit y avoir une transaction directe et sans intermédiaire entre le spectateur et l'œuvre. On apprend à voir, non pas parce qu'on vous dit ou montre comment voir, mais en regardant. [531]»

Et à ce propos plusieurs remarques peuvent être soulevées, tout d'abord concernant cette relation directe entre l'œuvre et le regardeur : toutes les créations ont-elles immédiatement besoin d'une médiation ? Il est tout à fait possible de visiter des expositions sans avoir recours à un intermédiaire, et de pouvoir proposer une interprétation pertinente de la rencontre avec les œuvres. La médiation peut alors intervenir dans un second temps, afin éventuellement d'approfondir des questionnements. Mais elle peut également être déceptive lorsqu'elle s'éloigne des commentaires qu'a produits le visiteur, celui-ci se pensant alors dans l'erreur. Sébastien Pluot le déplore :

« Nous pouvons tenter de mettre des mots pour transmettre ou partager une expérience esthétique, nous pouvons la définir par rapport à des systèmes de valeur personnels, mais tout est faussé lorsque quelqu'un nous dit « Voilà ce qu'il faut comprendre, ce qu'il faut ressentir. » Je me méfie beaucoup de ceux qui établissent des systèmes de pensée basés sur des prédicats de croyances et dont le souhait est de nous faire croire qu'il existe une vérité qu'ils vont nous transmettre. [532]»

On ne rappelle pas suffisamment au récepteur à quel point l'art est ouvert aux interprétations.

Je pense également qu'un premier contact direct avec l'œuvre est toujours bénéfique. Commencer par regarder l'œuvre sans se référer *a priori* à l'écrit de médiation peut permettre de réaliser que l'on peut ou ne peut pas élaborer son propre propos. Lorsque ce n'est pas possible, le document intermédiaire joue alors son rôle et suggère les pistes nécessaires. Mais il n'est pourtant pas rare que les visiteurs lisent la médiation dès leur entrée, comme s'ils craignaient d'être confrontés à des œuvres opaques ou choquantes, et choisissaient de s'en prémunir. Leur interprétation est alors entièrement guidée par les commentaires des auteurs.

---

[530] Elisabeth Caillet, Daniel Jacobi, *in Culture & Musées*. n°3, *op. cit.*, p. 14

[531] Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, 1996, Ed. de l'Eclat, p. 109

[532] Sébastien Pluot, communiqué de presse de l'exposition « *Double Bind* », *op. cit.*, p. 8

Enfin, je ferai référence à une anecdote : lors d'une conférence à la Fondation Espace Ecureuil, la directrice, Sylvie Corroler-Talairach, pose la question en décembre 2010 de ce qu'est une œuvre d'art : elle présente tout d'abord des toiles de la Renaissance, demandant en quoi ces dernières font œuvres. Les participants les plus érudits décortiquent le propos religieux des scènes, interprètent les rapports entre les saints, les personnages. La directrice leur signale alors qu'au-delà de l'art contemporain, c'est à l'art qu'ils ne "comprennent rien", puisqu'ils ne distinguent ou n'ont pas connaissance du concept – la perspective – qui régit ces compositions et les distingue en tant qu'œuvres d'art. Mais cette constatation permet essentiellement de souligner à quel point la connaissance est importante pour toute œuvre. Ce qui est vrai aujourd'hui l'est pour les arts du passé, et la grande majorité des spectateurs visitant un musée d'art classique ou moderne ne comprend pas la raison pour laquelle ces œuvres sont des œuvres, et peuvent être exposées en ce lieu. Ils s'y rendent afin d'admirer un savoir-faire et une beauté sans rapport avec le concept de ces toiles, de ces sculptures.

Cette démonstration permet de souligner qu'une explication aurait également sa place dans les lieux d'exposition d'arts moderne et classique, car nous avons souvent perdu les clefs de ces œuvres. Anne Cauquelin relève cette incohérence dans des propos de spectateurs, persuadés de ne plus être familiers des œuvres :

> « Que veulent dire les spectateurs, par exemple, quand ils affirment qu'ils *n'y comprennent plus rien* ? J'insiste sur le *plus rien*. Ils y comprenaient donc quelque chose avant. Avant quoi ? Quand les œuvres des artistes, les lieux où elles étaient montrées, les commentaires qui les accompagnaient jouaient le jeu qu'ils connaissaient. Le jeu a-t-il donc changé au point qu'ils ne le reconnaissent plus et de s'y reconnaissent plus ? Et jusqu'à quand comprenaient-t-ils encore ? [533]»

Theodor W. Adorno analyse davantage ce malaise du public des nouvelles formes d'art au sentiment désespéré d'une exclusion, qui entraîne la réclamation d'une restauration des normes anciennes. Leur éducation est mise en question, une "angoisse de défense" les envahit [534].

Les créations du passé sont en rapport avec leur époque, et nous avons l'excuse de ne pas en comprendre tous les codes du fait de leur ancienneté. En revanche, l'œuvre contemporaine exige un travail que nous ne sommes pas toujours prêts à exécuter, d'autant moins qu'elles ne nous satisfont visuellement pas. Il convient pourtant de rechercher par nous-mêmes, visiteurs actuels, ce qui rend contemporaines les pièces d'art contemporain ; car l'absence de recul nous rend finalement égaux face à ces œuvres, qui ne pourront être réellement regroupées, analysées et classées en courants communs que dans plusieurs années. Marie-Luz Ceva souligne l'importance de ce rapport de l'œuvre à son temps et au moment de son exposition, précisant que le rôle de la médiation

> « n'est plus d'apporter des éléments de sens prédéterminés et univoques, elle doit viser à faire comprendre au spectateur comment les œuvres qu'il voit prennent sens selon des conditions contextuelles, c'est-à-dire par rapport au lieu et au moment de l'exposition, à un ensemble de présupposés que l'artiste pense commun à tous, à une action attendue chez lui de la part de l'artiste. [535]»

Plus que jamais, ajoute l'auteur, l'œuvre est liée à une actualité, à la situation extérieure ; et l'interprétation du spectateur dépendra également du regard critique qu'il porte sur le monde. L'avantage des professionnels

---

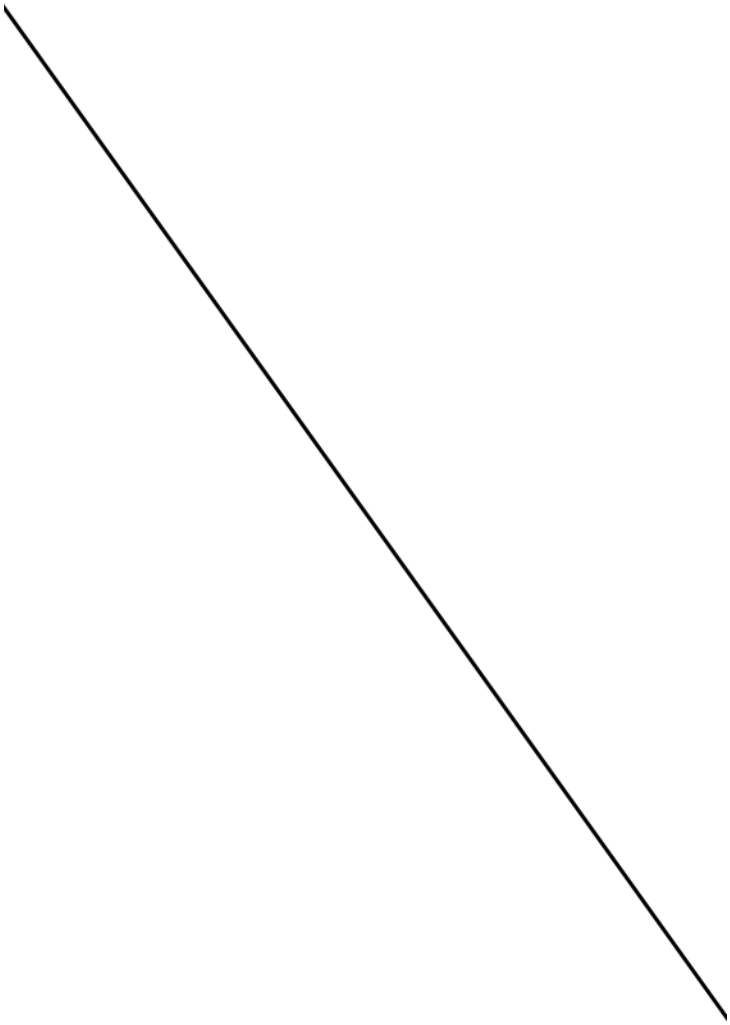
[533] Anne Cauquelin, *Petit traité de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 29

[534] Theodor W. Adorno cité par Christian Ruby, , *Art et politique*, *op. cit.*, p. 215

[535] Marie-Luz Ceva, « Les médiations de l'art contemporain », *in Culture et Musées* n°. 3, *op. cit.*, p. 89

de l'art par rapport au public, réside surtout en leur capacité à obtenir des explications de l'artiste, à se documenter sur l'œuvre, à appréhender les formes nouvelles ; mais tout regard distancié leur est impossible car ils appartiennent au temps de l'œuvre. Est-ce une raison pour laquelle les œuvres de *Démarches* sont effacées, encore indiscernables dans un ensemble, encore soumises à des analyses aléatoires et partielles ?

La contemporanéité de l'œuvre est une excuse à la fois défendable et maladroite justifiant la rareté de la médiation écrite. Défendable car le risque encouru de se laisser dépasser par le manque de recul est effectivement grand ; maladroite car ce manque de recul n'est pas un prétexte suffisant pour que la structure exposante n'assume pas les raisons de ses choix artistiques, laissant le spectateur démuni et perplexe.
D'autres raisons peuvent expliquer le faible déploiement des textes de médiation, notamment celle, éprouvée, du manque de ressources : la médiation est onéreuse, et l'on ne possède pas suffisamment de moyens matériels et humains. L'argent est de préférence consacré à l'élaboration des expositions. Ce n'est pas toujours vrai, et des structures telles que la Galerie de Noisy-le-Sec, développent des carnets de médiation avec un graphiste, Philippe Dabasse, qui s'attache à respecter le propos des écrivains tout autant que celui de l'artiste. Le document pourrait, tant il est complet et réfléchi, se rapprocher d'un catalogue d'exposition. La Galerie (qui dépend de la municipalité) accorde une grande importance à la création de cette médiation et réfléchit avec son graphiste aux solutions permettant de poursuivre l'édition d'un livret convainquant tout en n'augmentant pas son coût. Les structures d'art contemporain sont rarement fortunées, mais elles peuvent, nous le constatons, procurer une médiation écrite de qualité sans pour autant sacrifier le budget des expositions [536].



Page extraite du livret de médiation de La Galerie, exposition de Bettina Samson, 12/2009 - 02/2010

Les deux dernières raisons pour lesquelles, selon le laboratoire d'Avignon, les textes de médiation ne sont pas davantage développés, proviendraient cette fois de l'artiste et du public : le premier, nous l'avons noté, refuse parfois de voir sa production accompagnée d'une explication. La structure doit alors être capable de défendre sa propre politique de médiation, et d'inciter l'artiste à se détacher de son œuvre afin ponctuellement, de la laisser entre les mains du commissaire, du lieu et du spectateur.

[536] Notons cependant qu'une médiatrice de la Galerie, interrogée à ce sujet, précisait que les adultes choisissaient le livret adressé aux enfants, car celui qui leur était destiné s'avérait trop difficile d'accès.

Notons que *« . »* s'oppose paradoxalement à cette pratique, jugeant que la manière dont les textes de médiation sont aujourd'hui écrits ne peut convenir à sa démarche. En ce sens, *« . »* inclut la question de la médiation dès le processus de création, dans sa démarche artistique.
Quant au public, on suppose qu'il ne souhaite pas d'explications, qu'il déprécie les textes longs et pédagogiques ; « ils ne correspondraient pas aux attentes d'une majorité de visiteurs venus se délecter et non pas apprendre. [537]» Cela n'est effectivement qu'une supposition, et il est certain que la médiation écrite est aujourd'hui devenue essentielle pour une grande partie des spectateurs.

Désormais, la fiche de salle fait en quelque sorte office de trace unique des expositions temporaires successives. Editer des catalogues présenterait un coût trop important, notamment au vu du rythme auquel se succèdent les événements. La médiation écrite devient donc document officiel de la structure. C'est en quelque sorte le destin de l'écriture, qui selon Daniel Payot « *institue* la parole, c'est-à-dire d'une certaine manière la transmet, la diffuse, la fait connaître, mais aussi la destine en tant que parole, détruit ce qui était parole en cette parole. L'écriture est le tombeau de la parole [538]». La médiation écrite est à la lumière de cette citation, remise en question car elle fige le discours, rend complexe l'émergence de regards originaux sur les œuvres.
Simultané ou antérieur à l'exposition, le texte se révèle parcellaire et décevant. Le passage par des systèmes de codage successifs, celui de l'œuvre tout d'abord, celui du langage qui la traduit ensuite, celui de l'écriture enfin, produisent des écarts importants entre la réception directe des pièces et les multiples "traductions", pour reprendre le propos de l'exposition « *Double Bind* ». Peu à peu le sens se perd, et la trace d'exposition que devient le document de médiation n'a que peu de rapport avec l'événement passé. Que penser en conséquence d'une médiation écrite qui s'appuie sur d'autres propos plutôt que sur la rencontre directe avec les œuvres ?

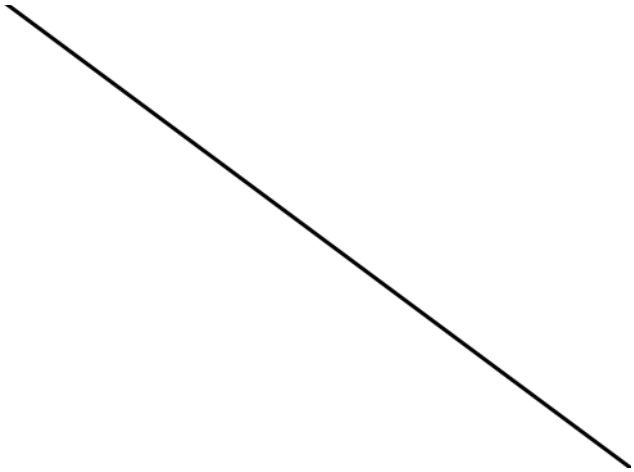
La médiation écrite pose de nombreuses questions. L'écart qu'elle crée avec l'œuvre, le recyclage des informations construisant le propos, la crainte de communiquer une interprétation maladroite sont autant d'obstacles incitant les scripteurs à demeurer en des sentiers battus. L'utilisation d'un vocabulaire spécifique, de formules, la citation permettent de se masquer derrière une institution. L'artiste Aurélien Mole est conscient de la légitimation que produit l'absence de signature de bien des cartels et documents de médiation. Reprenant son expérience du *Cabinet des Amateurs*, il incite lors des journées professionnelles du lmac les participants à son atelier à construire des cartels fictifs, en assumant un point de vue personnel. J'ai constaté à la lecture des résultats, qu'il est bien difficile pour les médiateurs et autres professionnels, de se départir des tics de formulation récurrents.
Cependant, ce type de constatation incite à se poser la question de la véritable nature de ce que l'on nomme documents de médiation écrite. Il est évident que *« . »* est centré sur cette indécision, car il manie des propos récupérés présentant toutes les caractéristiques d'un langage élitiste. De plus, il a beau être projeté sur l'installation, il ne peut pas traiter de cette dernière car il a été réalisé en amont, avant que

[537] http://www.cultcom.univ-avignon.fr/pages/concept2.html, 12-2009
[538] Daniel Payot *in Le jeu de l'exposition*, *op. cit.*, pp. 68-69

la forme définitive de *« . »* n'ait vu le jour. Le *Manifeste* masque les pièces, comme s'il les protégeait des éventuelles manifestations de désaccord du public, mais il voile également les interprétations, les parti-pris du commissaire d'exposition de *« . »*. Il ne dit rien de l'auteur des différentes pratiques, rien des pratiques, rien de rien hormis d'une certaine situation du monde de l'art. En somme, il ne peut médier *« . »*. Quelle est donc la place de ces textes d'où éclot le *Manifeste* ? Car en effet, s'il est évident que leur langage est élitiste, s'adresse à un public d'amateurs éclairés, dans quelle mesure est-il encore objet d'ouverture, de communication, vecteur de connaissances pour ce *grand public*, cible de la démocratisation de la culture ?

C- L'intermédiaire écrit : est-ce une médiation ?

En s'imposant, le *Manifeste* fait certes office d'intermédiaire entre les pièces exposées dans *« . »* et le spectateur. Sa transparence laisse percevoir ce qui se passe derrière le texte. Pourtant, les mots font obstacle ; leur lecture rend complexe la lecture des maquettes, projections et autres images alors qu'ils devraient simplement les accompagner, si leur rôle était celui d'une médiation.



61. Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965

La médiation écrite est-elle une médiation ? Ce terme est-il bien choisi pour la désigner ? N'est-elle pas plus qu'un intermédiaire, ou n'est-elle pas simplement autre chose ?
Le mot dans l'art contemporain se fait de plus en plus présent. Dans les œuvres en tant qu'élément plastique (depuis l'art moderne), mais surtout en tant qu'auxiliaire. L'art contemporain est plus que jamais l'art du dit, de l'écrit. Mais au-delà d'un texte d'explication, il s'agit d'un texte de complément, qui ajoute du sens à défaut de réellement éclairer celui de l'œuvre.

Nous allons désormais nous intéresser à ce que le texte apporte réellement à l'art contemporain, et aux raisons pour lesquelles on peut effectivement penser que l'écrit ne peut se résumer à une *simple* médiation. Sur ce sujet, les propos sont assez rares, et la médiation écrite, si elle est critiquée, est rarement remise en question en tant que médiation.

a- Plus qu'un rôle de médiation

« . » semble effectivement affirmer que le texte accompagnant les expositions, est plus qu'un outil de médiation. L'art contemporain tisse des relations étroites avec l'écrit. Au point, observent Daniel Jacobi, Delphine Miège et Karine Tauzin, que « l'écrit constitue une dimension quasiment obligée de l'art contemporain. Il est rare, désormais, que l'œuvre se suffise à elle-même. [539]»

L'écrit, le commentaire sont devenus des outils de légitimation de l'art contemporain. Les œuvres sont reconnues comme telles à l'aide de cette enveloppe discursive.

Le règne du discours dans l'art n'est pas l'apanage de la création contemporaine. L'art à partir de 1850 dépend, déjà, de la parole des critiques et galeristes s'engageant sur des œuvres, les médiatisant, nommant les mouvements auxquels elles appartiendront. Leur rôle se fait plus important au fil des années. Les défenseurs d'œuvres situées à contre-courant des pratiques officielles se doivent d'argumenter leur valeur artistique et les qualités d'un artiste qu'ils isolent de ses confrères afin d'en mieux faire apparaître la singularité et l'exception. Les artistes contemporains ne sont que rarement favorables à cette figure romantique et marginale à laquelle, note Karine Dussart, auteur du mémoire de maîtrise intitulé « Du discours de la médiation à sa médiatisation », une grande majorité du public semble pourtant toujours se référer [540]. L'art moderne se fonde donc progressivement sur une parole légitimante, qui cependant médiatise plus qu'elle ne médie les œuvres[541].

Ce discours de l'art moderne s'adresse à des consommateurs, ajoute Karine Dussart, les professionnels de l'art, les collectionneurs et les amateurs bien sûr, mais également le public moins érudit, observant avec une certaine passivité un monde de l'art de plus en plus complexe. Au point de s'en sentir exclu, notamment lorsque les avant-gardes choisissent de provoquer ces spectateurs qui pourtant se désintéressent de la création de leur époque, lui préférant celle des périodes passées. Avec Marcel Duchamp et l'apparition du ready-made, la question de la médiation de l'œuvre commence réellement à poser question. Comment faire apparaître au visiteur profane le concept que véhiculent ces objets sans valeur, pénétrant subitement le temple muséal ? Si pour les familiers de l'art, la démarche est exceptionnelle, elle se révèle une immense déception pour le *grand* public confronté à des pièces dénuées de savoir-faire, sur lesquelles le geste de l'artiste n'apparaît pas, ou si peu. Le discours sur l'art, les écrits, sont alors conviés afin d'expliquer en quoi cet urinoir n'est plus un simple urinoir, en quoi l'action apparemment minime de Duchamp est fondamental.

L'importance du discours ira grandissante au cours du XX[ème] siècle. Marie-Luz Ceva considère que dans bien des cas, la création contemporaine achève ses œuvres grâce à la situation de communication [542], qui achève l'œuvre – par communication, il faut entendre communication *avec le public* – ; elle ajoute :

> « Puisque les œuvres ne sont pas complètes à dessein, mais doivent être complétées par le spectateur dans les situations dans lesquelles elles sont montrées, le rôle de la médiation est d'accompagner le spectateur pour assurer le sens des œuvres en révélant leurs aspects contextuels.

---

[539] Daniel Jacobi, Delphine Miège, Karine Tauzin, « Savoirs et culture esthétique », *in Médiation et représentation des savoirs*, *op. cit.*, p. 237

[540] Karine Dussart, sous la direction de Bernard Lamizet, « *Du discours de la médiation à sa médiatisation, les dix jours de l'art contemporain* », 1999, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, p. 31

[541] Il s'agit en effet de distinguer les effets de communication de la médiatisation, et la volonté d'ouverture de la médiation, bien que les confusions soient récurrentes. Ce point sera exploré en troisième partie.

[542] Marie-Luz Ceva, « Les médiations de l'art contemporain », *in Culture et Musées* n°. 3, *op. cit.*, pp. 70-71

La médiation achève l'œuvre qui, sans spectateur, ne peut pas être considérée comme telle [543]»

La médiation est intégrée au processus artistique, elle apparaît dans ce second temps de l'œuvre, lorsque cette dernière quitte l'atelier et/ou entre dans le lieu d'exposition.

Les formes artistiques contemporaines s'éloignant des critères appréciés d'un large public, il est indispensable d'expliquer leur évolution sous peine de voir les lieux d'exposition désertés. Le développement des écrits sur l'art est historiquement, nous l'avons vu, dicté par une préoccupation de légitimation aux yeux des pairs. Or, les textes de médiation, plus accessibles au public néophyte apparaissent aujourd'hui également comme une parole légitimant la présence de ces objets dans l'espace de l'œuvre. Il ne s'agit pas de vendre des pièces, à l'instar des marchands de l'art moderne, mais d'avantage de justifier un positionnement. Daniel Jacobi le constate,

> « Reconnaître des œuvres novatrices, déroutantes, subversives et expérimentales d'un paradigme artistique qui se transforme sans cesse ne peut se faire sans appui ou soutien. L'écrit est ici un recours et bien plus qu'un auxiliaire de médiation. La présence de ces textes n'est pas secondaire. Et le recours qu'elle représente rend leur écriture difficile : faisant mine d'aller au secours du visiteur déconcerté, cet écrit contribue pourtant à l'institution de l'œuvre. » [544]

Pour autant, il ne doit bien sûr pas remplacer l'œuvre, devenir un alibi pour proposer des propos si complexes qu'ils en deviennent invisibles. André Rouillé cite l'exemple de l'exposition «*Les vigiles, les menteurs, les rêveurs*» organisée au Plateau, à Paris : les pièces ne semblent liées par aucune logique, aucune relation même ténue. Seul un journal de quatre-vingt pages, précise l'historien de la photographie, permet d'approcher la démarche du commissaire, « Le visible est subordonné au lisible, le plaisir de voir à un devoir de lire, et finalement tributaire d'une conception des images et de l'artiste qui s'avère pour le moins discutable. [545]»

L'écrit, ainsi que le confirme cet exemple extrême, occupe un avant-poste dans l'exposition et prévient le spectateur qu'il va être confronté à une œuvre.

Le *Manifeste*, texte plastique fuyant dont le sens est rendu moins clair lors de son évolution sur les volumes de *« . »*, s'impose comme objet de reconnaissance. Qu'importe son contenu, finalement. A l'instar d'un cartel ou d'une fiche de l'art avoisinant l'œuvre ainsi identifiée, sa seule présence en temps que "mots sur" lui prête un rôle primordial en tant que représentant de l'art. Il permet également, en recouvrant l'ensemble de l'installation, de faire apparaître la structure même, les cartels « Ne pas toucher », les *Minimums* et toutes les pièces dont la présence pourrait poser question, en tant que parties de *« . »*.

En revanche, le *Manifeste* souligne un aspect qui me semble essentiel à la médiation. Frontal, imposant, il se laisse lire, mais ne permet nulle réponse. Le *Manifeste*, à l'instar des documents de médiation écrite, est unilatéral.

---

[543] *Idem*, p. 83

[544] Daniel Jacobi, Delphine Miège, Karine Tauzin, « Savoirs et culture esthétique », *in Médiation et représentation des savoirs*, *op. cit.*, p. 237

[545] André Rouillé, « *La peur des formes* », novembre 2010, http://www.paris-art.com/art-culture-France/la-peur-des-formes/rouille-andre/334.html, 04-2011

b- Pas d'échange

Qu'est ce que la médiation ? Nous avons noté qu'il s'agissait étymologiquement d'une entremise, d'un intermédiaire, un élément venant se glisser entre d'autres éléments afin de créer un lien, une communication entre eux. Souvent présents dans la gestion des conflits, les médiateurs apparaissent comme une solution régulièrement sollicitée par la société contemporaine. Les synonymes de médiation, « arbitrage, conciliation, délibération, intervention, office [546]», vont également dans le sens d'une certaine remise en ordre d'une situation donnée. En ce sens, son apparition en une période difficile pour l'art contemporain, rejeté par le public, est particulièrement pertinente.

En revanche, si la médiation écrite peut permettre de tempérer les *a priori* du spectateur, si, malgré ce que nous en avons dit précédemment, elle parvient à lui offrir des pistes de réflexion, elle ne présente pas cet aspect essentiel de la médiation qui est de créer de l'échange. La médiation écrite n'est pas une médiatrice. Car toutes les définitions de la médiation vont en ce sens, elle a pour but, en s'entremettant entre deux sujets, de les faire parvenir à un accord, elle résout des conflits, permet d'accomplir une mission, fait évoluer une situation ; en somme, son rôle est actif. En aucun cas le texte ne peut y parvenir. S'il est éventuellement *à l'origine* d'une activité, s'il est déclencheur, sa nature figée est un obstacle à l'évolution de la pensée. Le spectateur confronté à l'œuvre peut chercher en l'écrit un intermédiaire qui lui permettra d'accéder à des clefs. Mais si certains concepts lui demeurent inconnus, si le sens lui semble obscur, il ne parviendra pas à discerner en ce texte un outil de médiation.

Extrait d'une vidéo personnelle, 2008

Or ce fait est essentiel. L'absence d'échange entre l'écrit et le lecteur peut l'éloigner plus encore de l'œuvre, comme il peut décourager celui qui pensait saisir le propos de l'artiste, et ne retrouve aucune trace de son interprétation dans le document. (Bien entendu, s'esquisse ici la suite du propos, qui concerne la médiation humaine.)

Clairement, même si ce n'est pas le but des scripteurs, le texte s'impose toujours. Même les questions qu'il peut poser, sans en donner la réponse, sont des questions dirigées dont le spectateur n'est pas à l'origine.

Je serais donc tentée de soutenir l'hypothèse selon laquelle la médiation écrite n'est pas une médiation. Les propos en ce sens sont rares ; les arguments des défenseurs de cet outil accordent une grande importance à la trace que laisse l'écrit, ainsi que le constate Daniel Jacobi : lorsque le discours devient écrit, le scripteur crée une archive qui pourra être lue par ses pairs, et ne peut donc demeurer simpliste [547]. Cela justifie le fait qu'il emploie un certain langage. Cet argument ne me convainc pas entièrement, et je pense que l'essentielle faiblesse de l'outil réside dans ce cumul des fonctions ; c'est d'ailleurs un inconvénient que lui reconnaît Karine Tauzin :

[546] http://www.crisco.unicaen.fr/cgi-bin/cherches.cgi, 12-2010

[547] Intervention de Daniel Jacobi lors des journées professionnelles du Imac, *op. cit.*

« L'écrit n'est définitivement pas un média idéal. (…) Engageant nécessairement la responsabilité du scripteur et l'incitant, de façon tout à fait compréhensible, à se plier le plus souvent possible au "discours autorisé" sur l'art contemporain, la rédaction de ce registre de textes institutionnels se fait bien souvent, et en toute connaissance de cause, au dépend des visiteurs novices. [548]»

Achevons cette réflexion sur la médiation écrite, en interrogeant sa dimension d'obstacle à la découverte de l'art. Car les *Démarches* ont beau accompagner leur déplacements de feuillets, s'arrêter devant les cartels, elles n'en semblent pas pour autant plus attentives aux œuvres, qui n'attirent pas plus leur attention que si elles étaient invisibles. D'ailleurs, elles le sont devenues : quelle aide leur apportent en conséquence les outils d'accompagnement à la visite ?

c- La médiation écrite, une béquille instable ?

« *Comme si l'art avait besoin d'une béquille. Cela finit par nier sa spécificité d'art visuel.* [549]» Alain Séchas

Mon intérêt pour la médiation écrite résulte de l'observation du comportement des publics, de leur rejet de l'art actuel, et enfin des actions des lieux d'exposition dans leur direction. Sans deviner qu'elle allait occuper une telle place dans *« . »* (moins encore sous sa forme écrite), elle s'est peu à peu imposée, sans doute car elle me paraissait omniprésente lors des détourages malgré la discrétion de ses apparitions. Le poids des documents de médiation envahissant ma valise au retour des voyages d'étude, celui également des mots dont usaient les différents scripteurs et qui semblaient si éloignés des œuvres croisées dans les lieux d'exposition, ne furent pas innocents dans le développement de ma réflexion sur le sujet. Ne lisant pas ces textes au cours des visites, je ne retrouvais pas en eux, *a posteriori*, ces pièces qui parfois m'avaient intéressée. N'ayant à cette période connu que des expériences ponctuelles en tant que médiatrice, j'étais à la fois mauvaise élève dans l'appréhension et l'utilisation des écrits, et déjà trop informée sur la fonction des médiateurs pour les solliciter dans leur rôle de passeurs.
Lors des visites, les documents frénétiquement amassés dès l'arrivée dans les lieux m'encombraient, ne servaient pas ou peu sur le lieu de l'exposition, hormis lorsqu'un plan s'y glissait et désignait les titres et auteurs des œuvres. Ce rapport à la fois curieux et conflictuel à la médiation, explique sans doute la forme qu'a finalement adoptée le *Manifeste*.

Dans *« . »*, la médiation écrite fait obstacle plus qu'elle n'accompagne, le *Manifeste* voile plus qu'il médie. Pourtant, sans sa présence les seuls indices de la construction de *« . »* seraient quelques feuillets, les bien-

[548] Karine Tauzin « Le texte de médiation à la recherche de ses lecteurs modèles », *in Culture et Musées* n°. 3, *op. cit.*, p. 135

[549] Alain Séchas, Compte-rendu du colloque « *L'art contemporain : ordres et désordres* », 26-04-1997, École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, http://www.culture.gouv.fr/culture/actual/art/somm.htm, 04-2011

nommés *Minimums*, retraçant vaguement l'élaboration des maquettes (encore faut-il le comprendre) ; les seuls cartels, des étiquettes dissuasives. Cela suffirait-il au spectateur, qu'il soit ou non familier de la création actuelle et du monde de l'art, à saisir le sujet abordé et le propos développé ? Comment le savoir...
En tous les cas il me semble certain que naturellement, le visiteur cherchera à lire le *Manifeste*, à le décrypter plutôt, sa forme et sa diffusion inhabituelles créant le spectacle, jetant de la poudre aux yeux ; ainsi que les documents de médiation eux-mêmes attirent plus ou moins l'attention, sont plus ou moins conservés selon la qualité de leurs visuels, la recherche de leur mise en page [550].

Comment ces documents pourraient-ils davantage médier l'œuvre, à défaut de permettre l'échange avec le spectateur ? Nous avons noté à quel point la question du langage usité était essentielle dans la réception de ces écrits. Une solution, proposée par Karine Tauzin, serait « d'en introduire plusieurs, autant qu'il y a d'auditoires identifiés pour être sûr de tomber chaque fois parfaitement à propos. [551]» Mais ajoute-t-elle, les moyens manquent aux structures pour multiplier les documents. Ce n'est cette fois pas une excuse maladroite : en effet, les expositions se succèdent dans la majorité des lieux à un rythme trop effréné pour permettre de proposer des documents de qualité en nombre. Cela présenterait également un coût important, et une formation particulière des scripteurs. J'ajouterai, et cela ne semble pas négligeable, que la catégorisation des publics qu'impliquerait cette pratique, pourrait être mal perçue par un individu-spectateur ne souhaitant pas nécessairement que sa faiblesse apparaisse aux yeux des autres visiteurs, et habitué à être considéré voire sur-considéré par des interlocuteurs soumis à des logiques de rendement. Clairement, la mise en scène des différents niveaux de lecture pourrait être vécue comme un certain mépris de la part du monde de l'art, qui n'a pourtant pas besoin d'être davantage perçu comme élitiste. Les même problèmes se posent avec la proposition de Daniel Jacobi qui imagine un document dont les différents codes graphiques correspondraient à des niveaux de langage [552].
En 1994, Pierre Bourdieu et l'artiste Hans Haacke débattent à propos de différents sujets ; leur conversation donne lieu à l'ouvrage *Libre échange*, dans lequel le sociologue commente un aspect du travail de son interlocuteur :

> « Je pense qu'une des solutions au problème de la coupure avec le public pourrait être de produire des messages à plusieurs niveaux, à la façon des poètes dans les traditions orales : ils avaient un discours qui pouvait être entendu par tout le monde, mais qui pouvait aussi faire l'objet d'une interprétation ésotérique, accessible seulement à quelques-uns uns. [...] Je crois qu'on peut faire ça de façon très générale. Mais c'est une recherche très spécialisée, à laquelle les intellectuels ne sont pas préparés. Et puis, ils ont fini par admettre que la coupure entre la recherche et le grand public était inévitable. [553]»

Si le propos de Pierre Bourdieu ne concerne pas la médiation, la proposition est intéressante : les variations de culture des interlocuteurs pourraient alors ne pas apparaître extérieurement, chacun s'emparant du même document pour y déceler des codes propres. Cependant et le sociologue le précise, l'exercice est fort

---

[550] J'en fais l'expérience à la Fondation Espace Ecureuil, où les fiches de salles sont de qualité, élaborées avec un graphiste. Les visiteurs dans leur grande majorité les conservent, au point parfois que le nombre d'exemplaire ne soit pas suffisant pour achever l'exposition.

[551] Karine Tauzin « Le texte de médiation à la recherche de ses lecteurs modèles », *in Culture et Musées* n°. 3,*op. cit.*, p. 122

[552] Intervention de Daniel Jacobi lors des journées d'étude du Imac, *op. cit.*

[553] Pierre Bourdieu, *Libre échange*, 1994, Paris, Ed. du Seuil, pp. 110-111

complexe et il demeure plus simple de s'adresser au récepteur qui comprend notre langage. Une fois de plus les moyens font défaut, mais il s'agit d'une méconnaissance plus que d'un manque de temps ou d'argent.
Il demeure complexe d'imaginer une forme de médiation convenant à tous les types de lectorat, et la manière dont elle est conçue, à moins que les scripteurs ne décident réellement de simplifier leur langage ou de diversifier les adresses, ne changera probablement pas de sitôt. D'ailleurs, ce problème préoccupe t-il vraiment toutes les structures ? Ce n'est pas certain.

Hormis leur fonction de légitimation de l'art, quel est le véritable intérêt des textes dans le dispositif de communication des œuvres ? Karine Tauzin constate que « sans dire pour autant que l'écrit est le média idéal, il a néanmoins cet intérêt particulier de générer un type de réflexion scientifique qui le rend indispensable pour mener à bien des actions de médiation. [554]» Lui seul permet d'examiner les propos avec une distance critique, pour, ajoute l'auteur, inciter d'élaborer un jugement. C'est vrai. Mais encore faudrait-il qu'il soit adapté à chaque visiteur.

Il me semble que les problèmes liés à une certaine stagnation de la médiation écrite sont nombreux. Le manque de temps induit par la cadence des expositions est primordial, réduisant les possibilités de multiplier des textes adressés à différents types d'interlocuteurs ; les moyens financiers peu élevés s'avèrent également un obstacle non négligeable. Mais c'est surtout ce statut indécis du texte de médiation qui rend son utilisation complexe : on accorde de l'importance à sa pérennité, car il remplace dans bien des structures la présence d'un catalogue, et demeure trace unique de l'exposition. Pourtant, c'est également lors de la visite qu'il doit tenir un rôle.
A la Fondation Espace Ecureuil, les documents présents sur l'exposition sont nombreux : le "quatre pages", fiche de salle illustrée en couleur, comprend un texte du commissaire (généralement transversal, reflétant son propos) et sa traduction anglaise ; dans les salles, sont dispersées des fiches que le spectateur peut lire le temps de l'exposition avant de les remettre en place ; elles sont élaborées par la personne chargée du service pédagogique. Initialement destinées à un public enseignant, reprenant chaque série ou chaque pratique (dans le cas des expositions monographiques) ou chaque artiste (si l'exposition est collective), elles ont progressivement intéressé différents publics, et sont devenues des outils de médiation récurrents. Dans l'espace de documentation, qui comporte également une interview filmée de l'artiste par la directrice de la Fondation ou par le curateur, j'ai depuis peu développé un lexique informel de l'art contemporain, qui reprend en les vulgarisant les notions développées dans l'exposition, et récurrentes dans tous types de documents de médiation écrite.
L'ensemble de ces documents peut peut-être former une médiation. Plusieurs regards, plusieurs appréhensions de l'œuvre sont proposés. La présence des documents est discrète. Ne sont-ils pas trop nombreux ? Qui peut nous le faire constater ? Le public ne se plaindra sans doute pas du nombre des outils, mais nous nous questionnons en tant que membres de la structure, sur leur pertinence, leur situation dans l'espace, leur influence surtout. L'exercice est complexe et passionnant.
La médiation écrite m'intéresse autant que je me méfie d'elle. Le *Manifeste* est à l'image de ce que je pense d'elle, une présence imposante le temps de l'exposition, mais qui laisse peu de traces dans les mémoires.

[554] Karine Tauzin « Le texte de médiation à la recherche de ses lecteurs modèles », *in Culture et Musées* n°. 3, *op. cit.*, p. 130

Elle a pour intérêt de s'adapter au rythme de visite des publics, nombreux à apprécier de parcourir les lieux seuls, sans médiateur ou guide. Est-elle pour autant adaptée à l'individu-spectateur ? Sans doute pas ; mais il n'y a pas vraiment de responsable à cette situation, elle correspond à un élan général, à un compromis que semblent avoir adopté les structures : lorsque le laboratoire d'Avignon engage ses recherches sur la médiation écrite, il rencontre des acteurs peu enclins à la développer, inquiets de rompre le rapport direct entre le spectateur et l'œuvre. Ils ont désormais, pour la plupart, accepté que l'art contemporain est un art à médier. La médiation écrite est la manifestation visible d'une volonté de démocratisation, mais elle est en fait, surtout, une image de la structure, une légitimation de ses choix artistiques.

Le rôle de la médiation écrite ne peut donc suffire, si les structures souhaitent réellement ouvrir le visiteur à l'art contemporain. Sans doute est-ce la raison pour laquelle les lieux d'art font aujourd'hui appel à des médiateurs, exerçant une "médiation de proximité", basée sur l'échange et l'élaboration d'un discours artistique commun. Est-elle plus performante que la médiation écrite ? Est-elle davantage adaptée à l'individu-spectateur ? Sa présence discrète dans *« . »* pose la question de son rôle réel, de son impact et de sa capacité à se fondre dans le paysage.

3- Une médiation à la carte pour l'individu-spectateur

La médiation regroupe différentes pratiques en art contemporain. La médiation écrite et l'autre, humaine, orale, n'en sont pas les seuls exemples. Mais si d'autres outils tels que les audio-guides par exemple, sont ponctuellement développés, ils demeurent marginaux.
Si l'on a noté à quel point la médiation écrite s'imposait dans l'installation à travers le *Manifeste*, la médiation humaine est, elle, beaucoup plus discrète. Sa manifestation la plus visible, bien qu'elle demeure énigmatique, réside en une séance lors de laquelle des visiteurs se font mesurer par une tierce personne, qui appose une marque sur le mur (suppose-t-on, ce dernier étant effacé) à hauteur de leur tête. L'œuvre à laquelle elle prend part évolue lors du Printemps de Septembre 2010, il s'agit de *Measuring the Universe* de Roman Ondak (2007)[555]. Je sais qu'il s'agit d'une médiatrice, connaissant le propos de l'œuvre et ayant eu affaire à l'une de ses collègues également chargée de cette mission. Pourtant sa fonction est ici bien difficile à discerner.
Parmi *les Démarches*, les médiateurs sont des caméléons. Impossibles à distinguer clairement, ils sont vêtus à l'instar des autres spectateurs. Hormis lors des manifestations telles que le Printemps de Septembre, où ils arborent parfois un t-shirt spécifique, les médiateurs engagés dans des structures ne possèdent pas d'uniformes. Leur présence fantomatique dans *« . »* n'équivaut pourtant pas à une absence. Plus discrets que cet autre outil qu'est la médiation écrite, ils véhiculent aussi de l'art une autre parole, une autre approche. Ils se fondent dans le public.

Cette médiation humaine ou de proximité, est une notion relativement récente notamment en art contemporain. Encore mal définie, très peu théorisée, elle s'affaire pourtant à combler l'important écart entre l'œuvre et le spectateur, qui laisserait peut-être en échec la médiation écrite si celle-ci opérait seule à ce poste. Les lignes qui vont suivre s'appuieront en partie sur mon expérience de la profession, et tentera d'en souligner les multiples paradoxes, les non-dits qui motivent son développement et les autres, qui le freinent.
La position qu'occupe le médiateur dans *« . »* m'intéresse car elle pose la question de ses attributions, de sa position dans la hiérarchie du monde de l'art. Son passage peut sembler anecdotique, pourtant ce n'est pas le cas. J'ai eu des difficultés à obtenir des images d'un médiateur en action sur le lieu, j'en expliquerai par la suite les raisons. Qu'il apparaisse dans cette action, participant à l'élaboration d'une œuvre, communiquant avec les participants permet à la fois de le distinguer parmi le public tout en constatant qu'il ne s'en différencie pas vraiment.
La plupart des signes caractéristiques du lieu d'art, les œuvres bien sûr, mais également le mobilier, les éléments architecturaux, voire parfois les gardiens de salle ont été effacés lors du détourage. Le médiateur, lui, demeure car sa position est intermédiaire.
Est-il, à la différence de la médiation écrite, une solution qui permettrait de rapprocher l'art contemporain du public ? Comment parvient-il à développer sa fonction ? Une chose est certaine, il n'empêchera pas *« . »* de poursuivre sa ronde interminable ; peut-être même passera-t-il inaperçu tant il se fond dans l'ensemble. Mais à l'instar des œuvres effacées, il n'en est pas moins présent.

---

[555] Chaque visiteur peut se faire mesurer : la marque correspondant à sa taille, indiquée sur le mur à la mine de plomb, est accompagnée de son nom et de la date de son passage. A la fin du festival, le *white cube* est marqué d'une ligne irrégulière, grise et sinueuse, formée des tailles et identifications des participants.

A- Une médiation libre et délébile

L'art ne parle pas. Il n'appartient pas non plus à son créateur, qui, dès l'instant où il délivre son œuvre à l'espace public de l'exposition, l'offre au regard et aux interprétations des spectateurs. En revanche, l'art ne peut se passer de la parole, sous peine de devoir également se passer du public. Mais pour ce dernier, rien ne semble plus frustrant que de demeurer face à une œuvre dont il ne peut déchiffrer le langage qu'a créé à travers elle l'artiste.

Le *Manifeste* joue le jeu du discours incompréhensible *sur* l'art. Plus encore, il use des termes hermétiques enveloppant les œuvres, formant un texte dépourvu de contenu uniquement cohérent à travers le voile de ses expressions. Le titre de l'installation : *« . » le Public Manifeste la Possibilité d'Esquisser les Démarches Minimums*, use du même type de collage et donne lieu à une phrase prétentieuse, à l'instar du *Manifeste* ouverte à de multiples interprétations, et n'apportant que peu de renseignements sur l'installation elle-même. Mais notons le statut paradoxal de ce texte qui lui-même n'est pas une médiation, mais appartient à *« . »*. Le *Manifeste* et le titre sont les *mots de « . »* qui font référence aux *mots sur* l'art.

A la différence de la médiation écrite, la médiation humaine est libre, éphémère, elle se renouvelle, ne fige pas le propos, peut user de formules plus accessibles lors des discussions avec les spectateurs. Le risque qu'elle subisse les critiques des pairs est probablement moins élevé. La médiation écrite, nous l'avons noté, s'aventure peu en les terres inconnues d'une interprétation trop personnelle car elle s'avère également la trace que la structure laissera des expositions : or celle-ci ne peut risquer de se voir un jour, par l'intermédiaire de ses écrits, décrédibilisée aux yeux des professionnels de l'art : ou bien, nous l'avons constaté avec l'exemple de « *Présumés innocents* », de voir le document exploité afin de dénigrer un aspect jugé tendancieux d'une œuvre exposée. Ce problème ne se pose pas aussi radicalement avec l'oralité.

Dans quelle mesure la médiation humaine s'avère-t-elle un atout pour l'image de la structure exposante ? Quelles sont les conséquences d'une parole qui ne se fige à aucun moment ? Et surtout, et c'est la question que nous allons désormais poser, que recouvre cette notion de médiation "humaine","orale" ,"de proximité", quel que soit le nom qu'on lui prête à défaut de lui en donner un ?

a- Des frontières encore floues

Il est difficile de dater l'émergence de la médiation orale. C'est en 1992 que les fonctions de la médiation sont reconnues institutionnellement, concernant les musées et monuments, centres d'art et sites archéologiques.[556] Elle est alors exercée par des conférenciers et animateurs d'ateliers. Elle s'installe plus nettement dans le domaine de l'art contemporain vers la fin des années 1990, certains établissements lui ménageant une place quelques années seulement auparavant : « C'est avec la volonté de réconcilier le public et l'art contemporain que travaillent en effet de nombreux centres d'art. [557]» constate la journaliste Sophie Flouquet.
Cette pratique récente recouvre les missions que nous avons jusqu'alors abordées : le médiateur doit distiller, au cours d'une conversation, des informations sur l'artiste et l'œuvre exposée ; à la différence de la médiation écrite, il peut faire évoluer la réflexion de son interlocuteur en l'incitant à affiner ses remarques. Marie-Luz Ceva précise que le médiateur doit également tenter de lui donner « l'équivalent de l'expérience qui a été celle de l'artiste quand il a produit son œuvre [558]». Cet objectif est imprécis, : il n'est pas évident de documenter ce type d'expérience, que les plasticiens ne partagent pas toujours ; quant au parcours qui les a conduits à l'œuvre, il leur est propre, et eux-mêmes n'en perçoivent pas tous les méandres. Sans doute le médiateur devrait-il se concentrer sur la mission déjà complexe, de faire émerger de ses conversations avec le public une interprétation à la fois en accord avec la documentation qu'il possède sur la pièce, et l'appréhension de son interlocuteur.

Pour se faire ajoute Jean Davallon, « Le médiateur peut se présenter soit comme le porte-parole de l'instance de production, soit comme celui de l'objet et de son univers d'origine, soit enfin comme celui du visiteur lui-même. [559]» Ces trois possibilités paraissent bien tranchées. Il me semble que le médiateur ne doit pas se présenter comme porte-parole de l'un ou l'autre de ces acteurs, mais s'adapter à son interlocuteur. Tantôt son propos reflètera, au cours de la discussion, les choix du commissaire, tantôt il s'appuiera sur la documentation ; toujours, son analyse sera déclenchée par les constatations des visiteurs, quitte à ce qu'il ne délivre pas toutes ses connaissances. Le médiateur doit être là où l'attend le public. Nathalie Heinich décrit en 1993 les choix qu'il doit effectuer, et leurs conséquences logiques, en ces termes :

> « il tendra à souligner ce qui dans l'œuvre est artistique – logique du consensus –, plutôt que ce en quoi elle contrevient aux critères de l'art – logique de la dissension. Il s'évertuera à affirmer qu'elle est belle, au lieu de montrer en quoi elle rompt avec les canons traditionnels de la beauté. Il la traitera comme un objet unique, au lieu d'expliquer que c'est la logique muséologique qui tend à rendre singulier un objet que l'artiste a justement sélectionné parce qu'il était on ne peut plus commun, disponible à un nombre indéterminé d'exemplaires dans le sous-sol du BHV. Il se battra les flancs pour lui trouver un sens, au lieu de mettre en évidence le travail effectué par l'artiste pour trouver un objet ostensiblement vidé de tout sens – etc., etc.. [560]»

---

[556] Elisabeth Caillet, « L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence », *in Publics et Musées* n°. 6, « *Professions en mutation* », 1994, Arles, Ed. Actes Sud, p. 66

[557] Sophie Flouquet, « Profession Médiateur culturel », *Le Journal des Arts* n°. 263, 07-09/2007, Paris, Ed. Artclair, p. 45

[558] Marie-Luz Ceva, « Les médiations de l'art contemporain », *op. cit.*, p. 83

[559] Jean Davallon, « Réflexions sur la notion de médiation muséale », *L'art contemporain et son exposition* (1), *op. cit.*, p. 57

[560] Nathalie Heinich, « Gérer l'inconciliable : les médiateurs culturels entre consensus politique et dissensions artistiques », *in Quaderni* n°. 21, *op. cit.*, p. 91

En 1993 déjà, alors que les médiateurs de profession sont rares dans le domaine de l'art contemporain, la sociologue dresse un schéma des difficultés que pose la fonction, qui incite à ménager et fidéliser les publics au risque de trahir la démarche artistique, voire même les fondements de l'art contemporain.
Il semble en conséquence plus que souhaitable que le médiateur se détache d'un rôle de porte-parole, il doit s'appliquer non à défendre les choix de la structure, mais à les expliquer, tout en demeurant extrêmement attentif au respect de l'œuvre médiée. Il ne parviendra peut-être à pratiquer son rôle de manière optimale qu'à partir du moment où il n'aura plus à informer de sa disponibilité, ou quand le public ne se posera plus la question de sa présence. A la Fondation Espace Ecureuil, ceux qui désirent un renseignement s'excusent presque systématiquement de me déranger, et il est nécessaire d'expliquer que ma fonction est de leur apporter des informations, d'accompagner leur visite s'ils le souhaitent. Lors des visites organisées à l'avance, il faut également prévenir les participants qu'ils ne suivent pas un parcours guidé mais une visite commentée, qui ne peut exister sans leur intervention. La méconnaissance de cette pratique se vérifie régulièrement.

Au cours des visites, stages et voyages d'étude, l'observation des médiateurs, de leur manière de pratiquer ce rôle m'a fait ressentir, à une exception près peut-être, à quel point cette fonction n'est pas encore idéalement exploitée, mais également à quel point elle n'était pas un métier que l'on peut appréhender en quelques heures de stage. Pourtant réside en elle, l'exception le confirme, un véritable potentiel de rapprochement :

> « le médiateur a une spécificité essentielle », déclare Anne Fauche, ancienne chargée de médiation, « celle d'être spécialiste de tous les types de publics : sa mission première est d'anticiper leurs envies, de les mettre en confiance, de leur faire sentir qu'on s'adresse réellement à eux, et de les amener d'une manière qui leur soit agréable à s'intéresser aux contenus des expositions. [561]»

Il doit être conscient que l'auditeur ne sera, en général, pas attentif à son propos sur l'œuvre s'il excède cinq minutes. Selon le commissaire d'exposition Christian Bernard, puisque ce temps doit être consacré à lui donner le sentiment rassurant « qu'il peut comprendre sans effort et apprendre sans travail, le médiateur n'est peut-être, dans le meilleur des cas, qu'un maître ès *captatio benevolentiae*, un éveilleur de bienveillance. Et il n'y a là rien de méprisable, bien au contraire. La bienveillance dispose à l'étonnement [562]».
Encore faut-il pour cela que le médiateur soit capable de s'effacer, d'économiser sa présence afin que de lui-même le récepteur développe sa réflexion. Mais cette capacité ne s'apprend dans aucun ouvrage. Peut-être est-ce la première qualité à exiger du médiateur ?
Bien entendu, hormis cette caractéristique indispensable, au même titre que la pédagogie l'est au professeur, ou qu'une aptitude à convaincre identifie le bon vendeur, le médiateur doit également posséder une culture générale approfondie et une curiosité pour son sujet ; s'il exerce sa fonction dans le monde de l'art contemporain, il doit s'intéresser à l'actualité de la création tout autant qu'à son histoire [563].

---

[561] Anne Fauche, « *La médiation scientifique et culturelle de musée* », http://www.ldes.unige.ch/info/membres/af/docTravailFauche.pdf, 02-2011

[562] Christian Bernard, « Que peut-on communiquer d'une œuvre d'art ?», *in Culture & Musées*. n°3, *op. cit.*, pp. 168-169

[563] Je ne cherche pas ici à dresser un profil-type du médiateur, n'ayant pour cette quête ni l'intérêt, ni le recul nécessaire. Cependant, afin de contextualiser et de fonder les remarques à venir, notons que n'étant entrée en poste à la Fondation que suite aux voyages d'étude, je n'ai pas été influencée par une expérience personnelle au moment de transcrire les constatations des médiateurs consultés. En revanche, leur propos s'est confirmé par la suite avec d'autres témoignages. Soulignons également que mon poste diffère, nous le verrons, en bien des points de celui de mes interlocuteurs, et ne se reflète donc qu'occasionnellement dans les lignes à venir.

Lorsqu'ils occupent ce poste depuis plusieurs années, les médiateurs reconnaissent la considération mitigée que leur porte la structure, masquant sous un salaire peu élevé des missions éloignées de la relation aux publics. Dans bien des cas, les moyens financiers limités de nombre de structures les incitent d'ailleurs à engager de jeunes diplômés, parfois même stagiaires ou saisonniers [564]. La qualité des médiations s'en ressent : l'absence d'expérience ne permet pas toujours au médiateur de ménager la place souhaitée au spectateur. Les visites commentées se métamorphosent souvent en guidages au cours desquels le public demeure passif. Les silences précédant souvent les premières interventions, dus au fait que le spectateur est rarement coutumier de ce type d'échange, peuvent être effrayants.

La fonction de médiateur ne se présente donc que rarement sous son meilleur jour, quand il n'est pas considéré comme une prothèse. Les structures ne sont pas toujours au fait des missions des médiateurs, (la médiation est l'un des derniers métiers que le musée et les centres d'art aient inclus). Ils sont assimilés à l'animation des publics scolaires, ne sont pas systématiquement informés, encore moins consultés à propos du contenu des expositions à venir. Ils doivent en conséquence s'adapter rapidement aux œuvres, développer des évènements en rapport avec leur démarche. Leur rôle ne se limite pas aux discussions avec le public et bien souvent, de nouvelles missions, notamment administratives, prennent le pas sur la raison de leur présence, ainsi que le constate Sophie Flouquet :

« Le manque de moyens et la faiblesse des effectifs a fait le reste, transformant souvent le médiateur en homme-orchestre, agissant dans les domaines de la conception de projets – y compris les expositions dans les petites structures – ou de l'animation culturelle. Mais il peut œuvrer aussi à la communication, à la recherche en partenariat ou encore à l'étude des publics, l'évaluation des actions, la stratégie de diffusion culturelle … [565]»

Dans *les Démarches*, la seule médiatrice visible est appliquée non à quelque tâche de bureau, mais à une action que nécessite l'œuvre : mesurer les visiteurs et inscrire leur taille sur les murs. Ainsi, le médiateur peut "servir" à effectuer les tâches diverses auquel nul n'est vraiment habilité. La médiatrice des *Démarches* occupe ce type de rôle subsidiaire, en soi inintéressant mais qui a toutefois pour avantage de faciliter son approche du public ; car engager la conversation n'est pas toujours aisé, notamment, lors de festivals tels que le Printemps de Septembre (dont la performance filmée fait partie), quand le médiateur est en permanence dans un lieu. Il doit alors prendre le risque d'être confronté aux refus des visiteurs de bénéficier d'un éclairage sur les pièces, ou encore à leur mécontentement. La médiatrice détourée est apparemment la seule à avoir traversé le champ de la caméra lorsque je filmais les visiteurs. Si l'enregistrement d'une visite commentée s'est avéré une tâche complexe lors du Printemps de Septembre, alors que le nombre important de médiateurs stagiaires laissait présager le contraire, la mission se compliquait lors de toute autre visite plus traditionnelle : dans la majorité des lieux les médiateurs n'étaient pas présents dans les salles d'exposition mais à l'entrée de la structure, et il se révélait alors impossible de les filmer discrètement en discussion avec les visiteurs. Ce fait explique le nombre limité de représentants de la médiation dans « . ».

---

[564] Dans l'étude étude « Un panorama des centres d'art » réalisée en 2006 par les chercheurs Xavier Dupuis, et Alix Sarrade, (Université Paris-Dauphine, 71 p.), le comparatif des salaires attribués aux différents acteurs des centres d'art place la moyenne des salaires des médiateurs à peine au dessus de celle des gardiens de salle, bien qu'ils soient également souvent rémunérés au salaire minimum, et clairement au-dessous de ceux des responsables de la médiation, régisseurs ou même secrétaires.

[565] Sophie Flouquet, « Profession Médiateur culturel », i*n Le Journal des Arts* n°. 274, *op. cit.*, p. 45

Pour des raisons matérielles, l'art contemporain ne profite pas toujours idéalement du seul maillon susceptible de nouer des liens avec les spectateurs. Les structures, soumises à l'évolution des politiques culturelles et aux fréquentes baisses de budget, ne sont pas responsables des conséquences citées plus haut.

Extrait d'une vidéo personnelle, 2010

A ce jour je pense que la fonction de médiateur ne devrait s'acquérir que par l'expérience. Paradoxalement, il est également vrai que l'envie de créer de nouveaux outils, de découvrir de nouvelles facettes du monde de l'art, incite également les médiateurs à ne rester en poste qu'un temps limité.

Ajoutons également que leur rôle de médiateur demeure dévalué. De nombreux professionnels, des artistes sous-estiment l'explication de l'art contemporain tout comme ils perçoivent avec méfiance l'amateurisme, et le pont que créé le médiateur entre l'œuvre et le public profane est considéré comme une vulgarisation de bon ton. De l'avis de Pierre Bourdieu,

> « les intellectuels et les artistes entretiennent avec tout ce qui touche à la "démocratisation de la culture " une relation d'une extrême ambivalence qui se manifeste, par exemple, dans un discours double, ou mieux, dédoublé sur les rapports entre les institutions de diffusion culturelle et le public (ils opèrent une dissociation entre ce qui est souhaitable pour eux-mêmes et ce qui est souhaitable pour les autres [...]. En acceptant les améliorations pédagogiques, c'est *leur* musée, c'est-à-dire celui qu'ils étaient seuls capables d'avoir, c'est-à-dire le musée austère, ascétique et noble, qu'ils acceptent de livrer aux autres. [566]»

Si, nous allons le voir, des structures telles que les centres d'art considèrent progressivement l'inclusion de la médiation, les musées demeurent dans l'ensemble méfiants vis à vis de ces dispositifs encore récents.

En abordant la question de la médiation orale, il est vrai que je me suis essentiellement appuyée sur une expérience personnelle différente de celle de bien d'autres médiateurs : je ne m'occupe pas (ou très peu) des publics scolaires, que l'on dit appartenir aux "publics obligés". Or Daniel Jacobi constate que la médiation orale est plus particulièrement développée dans des lieux peu fréquentés [567], car le médiateur peut s'intéresser à chaque visiteur ; ces espaces développent également leur action auprès des publics scolaires, auxquels les médiateurs sont régulièrement confrontés. La Fondation, située au centre de Toulouse, intègre différemment les visites pédagogiques, préférant former les professeurs au cours d'une visite détaillée avec l'artiste et le commissaire de chaque exposition. En conséquence, je ne médie qu'en présence d'adultes en visite privée et

---

566 Pierre Bourdieu, *La distinction*, Paris, Ed. de Minuit, 1979, pp. 253-254

567 Intervention de Daniel Jacobi lors des journées d'étude du Imac, *op. cit.*

d'enfants les accompagnant. Cela oriente et limite mon regard sur cette profession, que viennent néanmoins préciser les conversations avec d'autres professionnels, et les quelques textes s'intéressant au sujet. Cependant, cette indécision même prouve à quel point la médiation demeure nimbée d'un flou artistique, s'expliquant par la diversité des outils regroupés sous cette appellation, et par la jeunesse de cette notion dans le champ de l'art contemporain. La seule frontière clairement définie, et qui doit demeurer à l'esprit des intermédiaires, est celle de l'appropriation personnelle de l'œuvre par le spectateur, qui dès qu'il en possède quelques clefs, doit pouvoir se retrouver face à elle, seul ou auprès d'autres spectateurs, sans que le médiateur ne s'immisce davantage dans leur relation. Celui-ci doit seulement savoir apparaître et disparaître au moment propice.

L'inévitable manque de précision des études des publics demeure la principale raison de la définition discutable de la médiation : peut-être est-ce la raison pour laquelle la médiation humaine est davantage exploitée ces dernières années, pour son aptitude à s'adapter à un individu-spectateur exigeant et aux savoirs très diversifiés ? Que ses fonctions ne soient pas plus précises n'est-il pas également caractéristique du fait que l'on ne souhaite pas les stipuler clairement ? Il est présent *entre* l'œuvre et le regardeur, entre le regardeur et la structure : certes il s'adapte au public, mais il prévient également les critiques et éventuelles manifestations de colère, ce que ne pourrait gérer une fiche imprimée.

b- Le regard orienté

> « *La notion de médiation repose sur cette distinction essentielle : je te fais savoir, dit le médiateur ; je t'apprends, dit l'enseignant.* [568]» Elisabeth Caillet, Evelyne Lehalle

La médiation humaine est mal définie, nous l'avons constaté. Mais elle est également éphémère, ce qui ne facilite pas sa reconnaissance. N'agissant pas dans un cadre préconçu, elle compte autant d'approches que de membres. Chacun aborde à sa manière le propos sur l'art et le public. A la différence du texte de médiation, le médiateur est capable de formuler des hypothèses à partir des questions du visiteur, de lui proposer des clés de lecture. Les possibilités qu'ouvre la diversité des profils promet une grande richesse des interprétations, et également une possibilité d'entendre, d'analyser ou de répondre aux critiques sur l'œuvre ou l'exposition. Cette aptitude peut être favorable à la structure, lui prêtant une ouverture et une capacité à accepter les désaccords quant à ses choix.

En ce sens, je pense vraiment important que le médiateur demeure un intermédiaire, non un *représentant* de la structure Le médiateur ne peut acquérir ces qualités que s'il est reconnu dans son rôle, par les publics fidèles tout autant que par les spectateurs occasionnels ; il semble donc important qu'il demeure en poste un certain temps.

---

[568] Elisabeth Caillet, Evelyne Lehalle, *A l'approche du musée, la médiation culturelle, op. cit.*, p. 21

Jean Caune constate « La prise de parole vise alors à réduire l'écart entre ceux qui parlent et qui savent parler – donc se faire entendre et obéir – et ceux qui subissent, parce qu'ils se contentent d'écouter. [569]» Le médiateur ne doit pas apparaître comme détenteur du savoir, ou tout au moins il ne doit pas sembler être seul à apporter des informations. Il arrive d'ailleurs qu'il développe à partir des commentaires des interlocuteurs, une hypothèse par trop audacieuse, l'erreur est humaine. Il est l'égal du visiteur, qui peut également enrichir sa propre interprétation. L'essentiel de son rôle réside en sa capacité à partager au compte-goutte, au gré des observations de son interlocuteur, les renseignements officiels qu'il détient sur les pièces, tout en soulignant que l'on ne peut produire aucun savoir établi ; ainsi que le notait plus haut Marie-Luz Ceva, le regard du spectateur sur l'actualité du monde est essentiel à l'appréhension des pièces. Le médiateur, baigné dans ce même contexte, n'a pas plus de recul que le spectateur, bien qu'il ait l'avantage d'être conscient de cette situation. Ils peuvent donc tisser ensemble un discours qui ne sera peut-être pas retenu ni validé dans les versions officielles, mais que dictera cependant leur contemporanéité à l'œuvre.

L'apprentissage de l'observation que le médiateur peut progressivement rendre familière au spectateur, est une étape importante. Mais il doit également préciser que l'œuvre dépasse ce que l'on y voit, que différentes influences, références l'enrichissent et la construisent. Si l'œuvre n'est pas à la merci d'une interprétation unique, on ne peut, bien sûr, pas pour autant tout en dire. Ainsi, et bien que cette fonction soit fondée sur la communication avec le public, il est important que le médiateur possède une connaissance en art. L'expérience a été tentée de faire appel à des médiateurs occupant cette fonction dans un tout autre domaine, notamment lorsque des pièces contemporaines étaient présentées dans un contexte inhabituel ; leurs commentaires pouvaient se révéler en décalage voire en défaveur de l'art contemporain, par manque d'informations ou pur désintérêt [570]. Le médiateur doit donc mener une visite qui, si elle se construit sur les observations du public, tend à orienter celles-ci vers un champ d'interprétations en cohérence avec l'œuvre présentée. J'ai réfléchi à la possibilité d'intégrer à *« . »* un médiateur en chair et en os, afin de permettre à l'installation de créer du dialogue sans que son propos s'avère volontairement artificiel et préconçu à l'instar de *Sowena* par exemple, œuvre citée en première partie. Ce projet a été rejeté ; la présence d'un intermédiaire humain aurait en effet été problématique pour plusieurs raisons : ce dernier n'aurait pu faire à part entière partie du dispositif. Son humanité même serait venue contredire la volonté autarcique de *« . »*, il aurait joué un rôle à défaut d'être généré par l'installation. Le risque qu'il ne délivre pas le discours voulu par *« . »* (et donc, qu'il joue pleinement et ouvertement son rôle de médiateur) était trop grand. Finalement, *« . »* n'a pas pris pas le risque de l'oralité, s'installant dans son nid étriqué de possibles.

62. Médiatrice en visite, dans un centre d'art contemporain toulousain

[569] Jean Caune, *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*, *op. cit.*, pp. 223-224

[570] Ce fut le cas, de l'avis de médiateurs ayant subi ces visites, lorsque le Musée des Abattoirs exposa des pièces dans les grottes du Mas d'Azil en 2009 et 2010, faisant appel à des médiateurs spécialisés en archéologie par exemple.

Sans pouvoir la résumer à cet aspect, la relative liberté de parole du médiateur est un compromis intéressant. Cela permet à la structure de compléter les informations sur l'œuvre que ne recèle pas la fiche de salle ou le cartel, mais également de tempérer les attaques trop virulentes ou d'inviter les formuleurs de critiques à argumenter leur propos, sans pour autant qu'ils se sentent coupables de ne pas être en phase, en accord avec l'œuvre ou l'exposition. La médiation humaine permet aussi au visiteur ne parvenant pas à formuler une proposition, de quitter l'exposition en possédant une interprétation personnelle, fondée sur sa propre appréhension, même s'il ne s'agit pas exactement du savoir validé.

Mais le fait de ne pas laisser de traces, qu'elles valorisent ou non l'institution, peut également s'avérer dommageable, notamment lorsque les commentaires soulevés par le spectateur sont constructifs. Ne retiendrons-nous des œuvres actuelles que des textes proches du *Manifeste*, vagues charabias génériques ou incompréhensibles hors du contexte des préoccupations, et dont les expressions et vocabulaire auront peut-être bien changé lorsque les historiens théoriseront l'art de notre temps ?

c- Une parole qui s'envole sans laisser de trace : perte pour le futur ?

> « *Le médiateur quotidien de l'art contemporain doit accepter la gloire discrète de cet impératif catégorique et de cette aporie de sa condition qui est de toujours devoir communiquer sans toujours transmettre, de toujours tenir un propos proprement intenable, interminable et toujours trop tôt interrompu.* [571]»
> Christian Bernard

Les mythes et légendes ont traversé les siècles, bien qu'ils aient été véhiculés par une tradition orale ; mouvants, enrichis par les nouveaux conteurs, ils perdaient autant de détails qu'ils n'en acquéraient dans leur actualisation perpétuelle, sans que ces variations ne posent problème. Ce n'est qu'en des temps contemporains, alors que l'archivage systématique figeait certaines histoires pour en vouer d'autres à l'oubli, que la mutilation de l'oralité s'est avérée la plus importante (et à mon sens, la plus grave). L'écrit est une trace importante mais trop souvent univoque. Du sens se perd lorsqu'on ne retient qu'un aspect officiel des expositions, des créations, des commentaires qui dans le futur, pour les spectateurs de nos œuvres qui ne leur seront plus contemporaines, auraient pu s'avérer des clés essentielles. Est-il possible que certaines pièces s'effacent, à défaut d'être médiées avec pertinence ? Leur lot est-il, à l'instar des œuvres disparues des *Démarches*, de peupler des lieux d'art tout en demeurant invisibles car incomprises des publics à venir ?

Les lacunes des textes sont devenues moins problématiques avec le développement de la médiation humaine. Ce que les documents ne fournissent pas, ces détails qui apparaissent dans l'œuvre sans que l'on juge essentiel d'en faire état, le médiateur en relation direct avec le visiteur peut les aborder. Il permet de compléter et de développer

[571] Christian Bernard, « Que peut-on communiquer d'une œuvre d'art ?», *in Culture & Musées*. n°3, *op. cit.*, p. 170

les informations, d'introduire des anecdotes, des précisions qui ne trouvent pas leur place dans les textes pérennes. Mais les apports les plus intéressants qui pourront résulter de cet échange avec le public, seront pourtant perdus :

> « aucune trace n'en sera conservée contraignant chaque génération de médiateurs à reconstruire et réinventer les contenus et les méthodes d'un travail qui se complique à cause de la rareté voire de l'absence de documents de références sur l'artiste ou son travail... [572]»

constatent les chercheurs du laboratoire Culture et Communication. Paradoxalement, et malgré la multiplication des moyens de communication, notre époque ne va-t-elle pas se révéler la plus pauvre en commentaires sur l'art contemporain ? La crainte de l'opprobre, qu'il provienne des pairs ou du public, va-t-elle condamner les œuvres à des interprétations policées, alors même qu'elles s'appuient plus que jamais sur un discours et un désir de communication ?

Des écrits demeureront, il ne convient pas de s'en inquiéter. Cependant ils s'adressent à un public restreint et choisi, celui des connaisseurs. Nous sommes une fois de plus prisonniers de cette spirale de l'indispensable présence des textes qui s'ils éclairent le propos de l'œuvre, ne sont pas adressés à tous les publics et retreignent donc l'accès à l'art. La boucle que forme le *Manifeste* n'est pas innocente : le texte, paradoxalement, n'a ni début ni point final, ni introduction ni conclusion. Il maintient l'obsédante image d'un art distant et se confortant dans son élitisme, artificiellement alimenté de textes complexes jusqu'à l'absurde. La médiation humaine seule, lorsqu'elle en est capable, permet de pallier aux incompréhensions des visiteurs laissés pour compte mais leur apport, moins savant, est passé sous silence – si l'on peut dire.

> « Si commenter et expliquer simplement, dans la convivialité à huis clos de la relation vivante, sous la forme d'un dialogue oral, avec un petit groupe de visiteurs, est toléré, écrire noir sur blanc des commentaires qui apparaîtraient simplistes et réducteurs risque de se retourner rapidement contre le trop intrépide et téméraire médiateur. [573]»

constatent les chercheurs du laboratoire d'Avignon. Il y aurait donc un danger pour le médiateur à prendre la plume. Cette constatation a donné lieu aux journées Imac citées précédemment ; les organisateurs, essentiellement médiateurs (médiatrices en fait), constatant la pluralité des paroles dans les textes de médiations, s'étonnaient de n'y pas rencontrer la signature de leurs collègues, ni la leur.

Les lieux d'art produisent et signent ainsi des documents essentiellement pédagogiques, à l'usage des professeurs et des enfants, écrits représentant un moindre danger et une utilisation plus restreinte par les plasticiens. Certains d'entre eux exposent leur œuvre sans que les structures ne soient à même de leur fournir pour la suite de leur carrière des documents aux analyses originales et propres. Demeureront les éventuels textes de leur galerie ainsi que des articles de presse ou diffusés sur Internet [574]. Mais rares demeurent les écrits de médiateurs se revendiquant comme tels.

Y aurait-il une honte, ou un aveu de sous-estimation dans cet enfermement du médiateur dans le domaine de l'éphémère ? N'est-ce pas, plus simplement, son destin ? Elisabeth Caillet fournit l'une des plus justes observations à propos de ce statut étrange du médiateur, situé quelque part entre perte et répétition, découvertes et actualisation :

> « La médiation […] se détermine au fur et à mesure qu'elle s'effectue sans pour autant jamais

---

572 http://www.cultcom.univ-avignon.fr/pages/concept3.html, 12-2009

573 http://www.cultcom.univ-avignon.fr/pages/concept5.html, 12-2009

574 On constate leur prépondérance en parcourant la compilation d'informations sur les artistes fournies aux médiateurs lors des éditions du Printemps de Septembre

parvenir à autre chose qu'à une fin provisoire, toujours prête à se remettre en route vers une autre altérité, toujours déstabilisée et déstabilisante. Les anonymes y sont re-présentés à la fois comme ceux qui ont conditionné l'émergence de l'œuvre et comme ceux qui en sont les destinataires. Le public de l'œuvre n'existe que comme anonyme mais il faut bien qu'il soit là, quelque part, indéterminé mais possible, potentiel, pour que l'œuvre soit re-présentée. [575]»

A l'image des spectateurs, la médiation humaine semble vouée à ce rythme redondant et pourtant toujours différent, dont les apports lui sont aussi riches qu'ils le sont à chacun de ses récepteurs successifs.

La médiation de proximité pose donc un problème essentiel, mais qui n'est pas de son fait. D'ailleurs, si elle est effectivement qualifiée d'orale par des chercheurs tels que les membres du laboratoire Culture et Communication, je lui préfère largement le terme de médiation humaine. Non pour une question de mise en valeur de sa dimension relationnelle, mais davantage pour suggérer qu'elle ne devrait pas s'arrêter à un échange informel et fugace. Pourquoi ne pas penser également, à l'individu-spectateur de demain ?

B- Un échange personnalisé

« *il est toujours question de mettre en rapport quelqu'un avec une autre personne ou avec quelque chose, d'établir, ou de rétablir une relation. Pourtant, en même temps, qui dit médiation dit quelque chose de plus que ce qu'il dirait s'il utilisait le terme de communication.* [576]» Jean Davallon

Au cours des voyages d'études, qui ont été l'occasion de parcourir plusieurs lieux sur la côte méditerranéenne et dans la région parisienne, j'ai pu rencontrer un grand nombre de médiateurs. Leur regard sur cette profession récente a permis de construire cette analyse assez sévère, mais partagée par de nombreux acteurs de l'art. Ainsi que le constate Daniel Jacobi, ils étaient effectivement peu présents (ou peu visibles) dans les grandes structures telles que les musées ; en revanche, de nombreux centres d'art s'offraient les services d'un ou plusieurs intermédiaires. Souvent uniques représentants du lieu, ils faisaient donc office de médiateurs autant que d'administrateurs ou de gardiens de salles, certains s'appliquant dès l'entrée à délivrer des consignes de précautions liées à la fragilité des œuvres.

Pourtant incontestablement, la présence de ces personnes dans des lieux isolés tels que le domaine de

[575] Elisabeth Caillet, « L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence », *in Publics et Musées* n°. 6, *op. cit.*, p. 60

[576] Jean Davallon, *L'art contemporain et son exposition (1)*, *op. cit.*, p. 42

Chamarande, ou peu fréquentés lors de mes passages (en semaine, sous un incertain ciel d'automne) était un atout. A la différence des musées, que j'ai pu parcourir presque seule, ainsi que ce fut le cas au MAC/VAL de Vitry-sur-Seine une froide journée de décembre, l'accueil était plus chaleureux, plus humain bien sûr et engageait dans de bonnes conditions la découverte des œuvres. Dans ce contexte de visites successives, ces rencontres étaient sympathiques, et sans doute les spectateurs étaient-ils globalement sensibles à leur hospitalité.

La qualité essentielle de la médiation humaine réside en sa capacité à s'adresser personnellement au visiteur. Le médiateur doit rapidement saisir les qualités de son interlocuteur, et être capable de construire un propos adapté. Dans quelle mesure est-ce la meilleure manière de répondre aux attentes supposées de l'individu-spectateur ? Le médiateur a t-il toutes les cartes en main pour parvenir à accomplir sa mission ? Son offre correspond-t-elle à une demande des publics ?

a- Dépasser la catégorisation des publics

Qu'elle soit orale ou écrite, ou sous quelque autre forme, la médiation demeure dépendante de l'interlocuteur. Et la question devient plus complexe lorsque l'on cherche, justement, à dresser une médiation à la carte, adaptée à chaque individu. Car en effet, question récurrente, comment connaître chaque visiteur d'un lieu d'exposition ? Bernadette Dufrêne et Michelle Gellereau recherchent des éléments de réponse, dans des directives nationales datées de 2001 :

> « les directives nationales liées à la décentralisation de la culture [577], qui veulent une professionnalisation des personnels de médiation, construisent les catégories de publics en fonction de critères fondés sur des partages institutionnels et non culturels : un Conseil Général va construire des médiations vers les collégiens, les personnes âgées, les handicapés, etc., bref les "publics" qui relèvent de sa compétence [578]».

Bien entendu ce découpage ne correspond à aucune réalité humaine, et regroupe des individus aux préoccupations et aux cultures beaucoup trop hétéroclites pour qu'une médiation puisse se construire de manière sensée. Un public handicapé peut rassembler des individus coutumiers des salles d'exposition, désireux de partager une conception des œuvres que d'autres membres du même groupe ne seront pas à même de saisir. C'est le cas de toute visite certes, et je pense que les commentaires en groupe ne peuvent se dérouler dans de bonnes conditions que si les spectateurs présents possèdent *a priori* des outils discursifs plus ou moins équivalents leur permettant d'évoluer à un rythme commun, sans isoler les personnes moins érudites en la matière, et sans que les amateurs éclairés s'ennuient. On constate d'ailleurs que dans ce type de visites, une partie des participants se désolidarise au cours de la déambulation, car ils ne trouvent pas

[577] Directive nationale d'orientation des crédits déconcentrés de la culture, 9 février 2001

[578] Bernadette Dufrêne, Michèle Gellereau, « La médiation culturelle : Enjeux professionnels et politiques », Revue *Hermès* numéro 38, *op. cit.*, p. 202

dans les propos délivrés un écho à leurs préoccupations.
Nous pouvons ici comprendre la préférence des médiateurs pour une discussion avec un nombre limité de visiteurs. Les groupes plus étendus ne facilitent en effet pas l'échange : si certains individus demeurent muets, d'autres, plus érudits ou moins complexés, occupent le devant de la scène. Il est surtout difficile de fournir des apports équivalents à chaque membre d'un groupe, différemment cultivés, différemment familiers de l'art contemporain. C'est un des obstacles mais également une obligation de ce métier, précise Anne Fauche, ancienne chargée de médiation culturelle au musée d'histoire des sciences de Genève :

> « il doit les proposer de manière séduisante au public très varié auquel il s'adresse, qui peut aller de l'ingénieur retraité au visiteur totalement néophyte, en passant par le groupe familial à la synergie propre et représentant tous les âges. Il s'agit alors de s'adresser non pas à tous à la fois mais tantôt à l'un, tantôt à l'autre, avec la même souplesse, dans un discours fluide et cohérent, pour que chacun se sente concerné. »

L'exercice est celui d'un échange permanent avec les différents participants en fonction de leurs connaissances générales qu'ils faut très rapidement cerner, afin de maintenir l'intérêt de tous, de ne pas isoler les plus discrets.
Les visites préprogrammées, *commentées* et non guidées, quand elles existent, se déroulent généralement à des horaires précis, ce sont des rendez-vous hebdomadaires. Le médiateur ne doit-il pas maintenir vis-à-vis de la dimension conventionnelle de cette pratique une certaine distance, qui lui confère une position d'apprenant bien qu'elle rassure sans doute certains publics ?

Une autre question peut se poser. Pourquoi, alors qu'il est manifeste que cela répond à une attente des spectateurs, ne pas poursuivre le guidage traditionnel dans les espaces d'art contemporain ? La demande du public concerne le sens des œuvres. On sent lors des médiations que certains participants trahissent une réaction de surprise, ils ne sont pas nécessairement préparés à ce que leur avis soit sollicité.
Sur ce sujet, deux remarques peuvent être soumises : la première concerne le fait qu'il n'est pas aisé de guider sans certitude. Les propos des artistes "très contemporains" sont bien souvent évasifs ; les documents fournis aux médiateurs sont des premières interprétations dont les plasticiens ne sont que rarement les auteurs.
En outre, les œuvres classiques, modernes ainsi que les premiers mouvements de l'art contemporain répondent à un certain nombre de codes définis et reconnus, auxquels on associe des éléments d'anecdote permettant de faire vivre le guidage. La tâche des conférenciers s'en trouve facilitée, plus encore si l'on considère que de nombreux artistes des périodes énoncées étant décédés, ils ne pourront remettre en question un "savoir" désormais établi.
Or, nul "savoir" ne peut être accolé aux œuvres actuelles. L'art contemporain est en mouvement, en devenir. Les artistes sont souvent jeunes, mitigés quant à la médiation. Ils ne souhaitent pas dévoiler tous les aspects de leur démarche et lorsqu'ils acceptent de le les développer, leurs réponses ne sont pas toujours satisfaisantes. Nous manquons également de recul pour définir des axes de recherche ou classifier et comparer les différentes pratiques.

De ces incertitudes découle la médiation humaine, qui permet de souligner l'inexactitude de notre connaissance et l'importance de l'interprétation de chacun, également confronté aux expressions de la contemporanéité.

La médiation humaine, à la différence du guidage, permet l'émergence d'opinions très différentes dont on ne peut – presque – jamais dire qu'elles sont fausses. Le médiateur peut être confronté à des regards plus sensibles que le sien qui décrypteront une dimension de l'œuvre qui lui était jusqu'alors invisible, et qui néanmoins se révèlera tout à fait pertinente. La déclassification des spectateurs permet à la diversité des interprétations de voir le jour ; cette liberté n'est plus envisageable avec les œuvres du passé, auxquelles s'est accolé un discours dont il serait bien difficile de les séparer. Heureusement cependant, plusieurs d'entre elles conservent une part de mystère que l'on ne pourra sans doute jamais éclaircir ; sans doute l'insu de l'œuvre est-il contenu dans sa contemporanéité perdue, et dans la personnalité méconnue du créateur ?

En favorisant l'échange en dehors de toute hiérarchie, la médiation humaine peut se faire l'alliée d'une ouverture de l'œuvre et des discours qu'elle produit. En ce sens, et à la condition indispensable que le spectateur, tout autant que le médiateur, aient conscience de leurs rôles respectifs, elle peut s'avérer essentielle à l'art contemporain, tout autant qu'à l'individu-spectateur s'il est curieux de se rapprocher des œuvres actuelles.

b- Une nouvelle relation à l'individu-spectateur

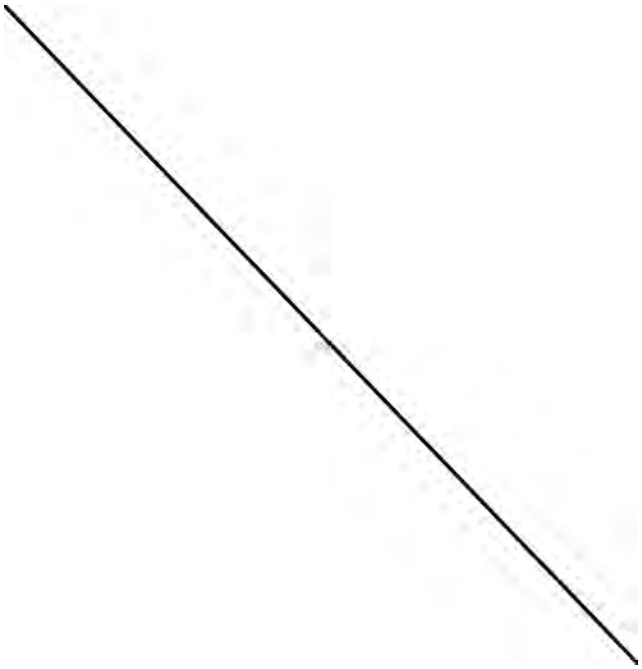
L'atmosphère dans laquelle travaille le médiateur est importante. Il doit lui-même créer un climat d'écoute et d'échange, inciter le spectateur en attente d'informations à venir le contacter. Sans accueil de sa part, il peut passer inaperçu ou prendre les traits d'un simple surveillant. Or s'il n'est pas identifié, l'échange est compromis. Certes, les écrits de médiation pourront tout de même accompagner le visiteur. Pourtant, ils ne suffisent sans doute pas. Le philosophe John Dewey le constate,

> « Les signes, les symboles, le langage, sont les moyens de communication par lesquels commence et se poursuit une expérience fraternellement partagée. Mais les mots ailés de la conversation propre aux échanges immédiats apportent quelque chose de vital que les mots figés et immobilisés du discours écrit n'apportent pas. [579]»

Le langage ne suffit pas à communiquer, le *Manifeste* en est la preuve. En revanche, il ne suffit pas non plus qu'un individu délivre un discours oral pour que la communication et l'échange se créent. Le guidage est un exemple de discours parfois unilatéral contre lequel se dresse la médiation. Il ne s'agit pas de créer un rapport du sachant à l'apprenant, lors duquel l'auditoire se caractérise par sa passivité et se contente de poser des questions, et avant tout d'écouter. Des artistes telle qu'Andrea Fraser, s'intéressent à cette pratique quitte à la tourner en dérision ; en 1989, elle s'intéresse à la passivité du spectateur dans la performance *Museum Highlights*, série de visites guidées organisée au Philadephia Museum of Art. Endossant le costume du guide, elle accompagne le

[579] John Dewey, *Le public et ses problèmes*, 2003, Paris, Ed. Léo Sheer, p. 204

groupe de spectateurs à travers les collections bien sûr, mais également les espaces publics (cafétéria, boutique, vestiaires) tout en détaillant sans interruption le contexte traversé. « Bien plus qu'une amusante parodie des clichés de la visite guidée, la performance de Fraser critiquait l'interprétation souvent distante et condescendante qu'un musée d'art peut donner de ses collections. [580]» précise James Putnam. Ainsi l'artiste ponctue-t-elle son commentaire de citations relatives aux stratégies que développe le musée pour parler des œuvres. Le médiateur, lui, rompt la hiérarchie, évite ce monologue auquel Andrea Fraser soumet ses auditeurs ; ou tout au moins s'y essaie-t-il car les spectateurs demeurent souvent en attente de réponses de sa part. Persuadés de l'hermétisme des œuvres contemporaines, ils ne s'attendent pas à pouvoir les interpréter à partir de leur propre appréhension – quitte à ce que leur observation soit accompagnée.



63. Andrea Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989

Pourtant, la communication de l'œuvre avec le public est une donnée fondamentale de l'art contemporain. Nous avons développé, au cour de la première partie, les recherches successives des plasticiens qui tentèrent dès les années 1960 (et auparavant, de manière ponctuelle) de mettre en scène les spectateurs, s'intéressant progressivement à leur individualité, à leurs apports personnels plus qu'à leur passivité physique de regardeurs. L'œuvre s'est appliquée à entrer en contact avec le visiteur, à lui faire prendre conscience de la spécificité de son regard, de l'importance de son interprétation propre. Nous avons également noté à quel point cet objectif était difficile à atteindre.

La rencontre a rarement eu lieu entre l'œuvre et le spectateur néophyte (notamment lorsqu'il s'agissait d'œuvres relationnelles), sans doute parce qu'aucun intermédiaire ne venait mettre en relief la démarche de l'artiste. La création contemporaine, dans l'esprit des publics amateurs "non éclairés", s'est en conséquence longtemps résumée à un objet ou à une installation déceptive, dont on ne comprenait pas la fin.

Car ainsi que le note Marie-Luz Ceva, « La plupart du temps, les œuvres contemporaines semblent à dessein ne pas être achevées, comme si la situation de leur communication avec le public allait temporairement leur donner sens. [581]» En déclarant l'urinoir œuvre d'art, Duchamp inaugurait cet usage de la force communicationnelle en tant que partie de l'œuvre, aujourd'hui essentielle aux artistes contemporains. Cependant, les situations de communication qu'ils installent ne sont pas toujours saisies par le public. Claire Legrand, responsable des publics au Frac Bourgogne, précise la tâche des structures qui se doivent de protéger leurs œuvres d'un déballage immédiat de significations : « On perçoit alors que le travail du service des publics ne consistera pas à «résoudre» le sens de l'œuvre mais à créer les conditions

[580] James Putnam, *Le musée à l'œuvre, op. cit.*, pp. 98-100

[581] Marie-Luz Ceva, « Les médiations de l'art contemporain », *in Culture et Musées* n°. 3, *op. cit.*, p. 69

qui permettent son questionnement. [582]» Il s'agit de mettre en place les conditions agréables d'une réception, de donner au visiteur l'envie de se questionner sur ce qu'il voit. En somme, toujours selon Claire Legrand, il faut construire une figure de l'amateur, peut-être de l'amateur d'aujourd'hui : un individu dont le temps est précieux, l'attention volage, les préoccupations constantes. Un individu-spectateur.

Pourtant, il n'est pas automatique que le médiateur s'acquitte de cette tâche avec conviction, c'est toutefois ce que suggère Christian Ruby : ainsi, il se forgerait une opinion des spectateurs néophytes correspondant à son propre rapport (voire à ses préjugés) à la culture et aux comportements attendus dans le lieu d'art :

> « De ces données découle la conception que l'on se fait des "autres", qui évidemment, dès lors que sa propre conception de la culture devient normative, sont toujours "mineurs" ou "incultes". Meilleure manière, au passage, de jouir à l'inverse de sa position "dominante" dans le domaine. D'une certaine manière, les médiateurs se fabriquent cet autre pour mieux s'autodésigner comme experts. C'est la vieille division du savant et de l'ignorant qui revient.... [583]»

En somme l'humanité même du médiateur, l'inciterait à modeler la figure d'un spectateur disposé à apprendre de lui, à comprendre ses explications, tandis qu'il déploierait « une irrésistible tendance à ne pas comprendre pourquoi le public ne comprend pas les œuvres ou les démarches [584]», critiquant son manque de volonté ou de culture.

Cette constatation de Christian Ruby est assez générale. Il est vrai que la confrontation permanente aux publics néophytes invite presque involontairement les médiateurs à opérer des classements en fonction des comportements, afin de se préparer au type de discussions qu'il peut entretenir avec l'interlocuteur. Pourtant, la question de la personnalité propre des médiateurs entre en jeu ; tous ne développent pas cette ironie à l'encontre des moins volontaires.

Comme lui-même accepte des retours parfois violents, extrêmes de la part des publics, il faut également accepter que l'humanité du médiateur l'incite à produire des jugements subjectifs. Mais c'est également son humanité qui lui permettra d'accepter l'échange, de remettre en question ses propres opinions, et de s'adapter à celui qui lui fait face.

Malgré ses faiblesses, la médiation humaine semble toujours plus adéquate à cette approche de l'œuvre que la médiation écrite : le médiateur tente de combler les écarts pouvant exister entre les références fondamentales de l'artiste et le visiteur. Pour cela il doit donc rapidement parvenir à saisir ses besoins, ses lacunes.

> « La médiation directe met en scène le médiateur qui s'appuie sur le groupe de visiteurs présents : regards, attitudes, interactions verbales ou non verbales, etc., autant d'indices qui l'amènent à décider, sur le vif, de réajustements éventuels, de rupture de rythme, de modifications de parcours jugés plus pertinents. [585]»

Cet objectif décrit par Anne Fauche est complexe ; il nécessite sans nul doute une expérience que les médiateurs ne possèdent que très rarement, en majorité titulaires d'un premier poste voire stagiaires, et

---

[582] Claire Legrand, Revue *Semaine* 47.09 n°222, « *Delirious statistics la culture, c'est à quel sujet ? Que fallait-il voir ? Quand l'art se saisit de la relation au public* », 2009, Arles, Ed. Analogues, non paginé

[583] Christian Ruby, « Le nouvel objet de la médiation culturelle et artistique », colloque « *Avec le temps* », *op. cit.*, p. 8

[584] *Ibidem*

[585] Anne Fauche, « La médiation présence au Musée d'Histoire des Sciences de Genève», *La lettre de l'Ocim* n°. 83, 2002, p. 5.

sans connaissance réelle du monde de l'art contemporain. C'est d'ailleurs sur ce point qu'insiste dans un document antérieur Anne Fauche ; elle précise que la médiateur doit être

> « capable d'une seconde à l'autre de changer de ton ou de faire un lien inattendu en usant du questionnement et de l'interaction verbale, ce qui est parfois pris pour de l'improvisation spontanée alors c'est le fruit d'un travail antérieur qui a été actualisé sur le vif. Le préalable à toute prestation réussie de médiation "présence" est que le public se sente respecté, reconnu dans ses attentes et sa curiosité, assez mis en confiance et rassuré sur ses possibilités pour être prêt à aborder de plain pied des savoirs qui lui sont *a priori* étrangers, à envisager avec plaisir de les apprivoiser. [586]»

Ici la place de l'expérience apparaît comme primordiale, et notamment le fait que les savoirs propres aux médiateurs, doivent n'intervenir que dans la mesure où ils font écho chez l'interlocuteur ; ce qui, précise Anne Fauche, différencie fondamentalement le positionnement du médiateur par rapport à celui d'un autre spécialiste, possédant des savoirs similaires sur le sujet.

La médiation humaine pourrait être un atout de la création contemporaine, et les artistes pourraient intégrer la présence de ces professionnels à leur création même, autrement, nous le constatons dans *les Démarches*, qu'en lui prêtant le rôle assez réducteur d'employé aux tâches diverses. Cette séquence de *« . »* est importante car elle souligne l'imprécision de la mission du médiateur. Son statut n'est pas vraiment reconnu, ni apprécié par les autres professionnels, qui persistent à le considérer comme un compromis en faveur de la démocratisation de la culture, non de l'art contemporain lui-même. Dans les structures de grande taille, il se situe bien souvent au dernier échelon, soumis à des hiérarchies l'assimilant à un animateur pour jeune public. Son rôle est différent dans les petits lieux d'art, car il participe à la vie des expositions, aux montages, aux rencontres avec les artistes ; il prend part à l'élaboration d'outils de médiation.
Cependant, son statut est en devenir, beaucoup d'interrogations demeurent quant à sa professionnalisation et à la pertinence des demandes qui lui sont formulées.

La présence du médiateur humain est justifiée dans le domaine de l'art contemporain. Il a la capacité de créer un propos adapté à son interlocuteur, d'épouser son rythme d'assimilation, d'intégrer ses *a priori* et ses réticences tout autant que sa sensibilité. Confronté à l'individu-spectateur, que nous avons caractérisé comme une part du public relativement dilettante, il peut créer un intérêt jusqu'alors inexistant.
Si la médiation est essentielle à l'art contemporain, parvient-elle pour autant à éloigner les problèmes de réception qui caractérisent son rejet ou l'indifférence des non-publics ? Peut-elle être un atout dans la (re) considération des œuvres contemporaines ?

[586] Anne Fauche, « La médiation scientifique et culturelle de musée », *op. cit.*

C- La médiation : un remède contre les problèmes de réception ?

> « *L'émancipation […] commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant.* [587]»
> Jacques Rancière

La médiation fait naître autant de clivages qu'elle crée de relations. Son existence semble plutôt bien perçue par certains publics, tandis qu'elle demeure indifférente à d'autres. Les artistes ne sont pas systématiquement hostiles à sa présence, bien que certains craignent la vulgarisation de leur œuvre ; elle est enfin un pis-aller pour bien des institutions qui voient davantage en elle une manière de sacrifier à la politique culturelle, qu'un outil à développer.

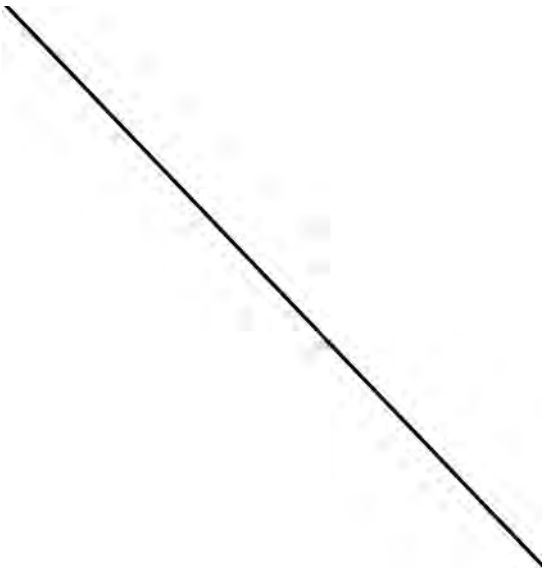
En somme, et malgré la grande diversité des formes d'art contemporain, les outils de médiation demeurent classiques :

> « textes de salle, informations en histoire de l'art, explications d'artistes, scénographies variables… La spécificité de la médiation de l'art contemporain ne résiderait donc pas dans l'invention de nouveaux moyens, mais dans une nouvelle manière de se penser et de se réaliser : elle devient nécessaire et adaptable aux types d'œuvres exposées. [588]»

note Marie-Luz Ceva ; il faut adapter les outils existants aux expositions. Cela peut avoir pour avantage de maintenir une certaine constance dans la communication des œuvres hétéroclites, et ainsi, créer des repères pour le visiteur.

Seule la parole de l'artiste s'avère une spécificité de la médiation de l'art contemporain, observent les auteurs du texte de Muséopolis : « Médiation en art contemporain : des spécificités » qui ajoutent « qu'elle est indispensable à la mise en évidence de la dimension contextuelle de l'œuvre, dimension nécessaire à la compréhension de l'œuvre d'art contemporain, souvent victime d'incompréhension. [589]»

L'œuvre contemporaine serait une victime que la médiation défend, non frontalement mais en subtilité, en tentant de sensibiliser le spectateur à son contenu, en lui fournissant des clefs d'accès. Elle s'installe entre l'œuvre et le regardeur. Son rôle désormais est prépondérant ; nous allons pour achever cette seconde partie, nous questionner sur la position de cet intermédiaire, sur sa contemporanéité et sur les changements qu'il peut induire dans la manière de concevoir l'œuvre sans pour autant, à l'instar du *Manifeste*, prendre la place de cette dernière.



64. Aurélien Mole, *Un cabinet d'amateur*, 2010

[587] Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 19

[588] Marie-Luz Ceva, « Les médiations de l'art contemporain », *in Culture et Musées* n°. 3, *op. cit.*, p. 89

[589] http://artcompublics.wordpress.com/2009/06/10/mediation-et-art-contemporain-des-specificites/ 12-2009

a- la position de la médiation dans la réception

« *le premier problème de toute médiation de type extérieur, c'est moins de croire que le public ne comprend pas immédiatement l'objet ou la pratique de référence que de comprendre pourquoi on ne comprend pas que le public ne comprenne pas ce dont il est question.* [590]» Christian Ruby

Nous avons noté à quel point la réception était une attitude cultivée. Le face à face entre l'œuvre et le spectateur dépend des acquis de ce dernier, de sa culture, de sa connaissance du sujet observé tout autant que du contexte dans lequel il se trouve. « Contrairement à ce que voudraient croire les habitués de l'art et de ses pratiques, les œuvres n'ont pas le pouvoir à elles seules de susciter des émotions : il faut que s'y ajoute un savoir appris. [591]» souligne Jean-Pierre Esquenazi.

Il semble que les artistes actuels ne parviennent pas à installer le type de réception qu'ils souhaitent à leurs œuvres ; les situations de communication qu'ils prétendent créer avec un public large (et non spécifiquement avec les visiteurs avertis), se soldent le plus souvent pas des échecs, les spectateurs ne possédant pas les codes permettant de décrypter cet appel, ou ne faisant pas l'effort de l'entendre.

L'art, cet « état de rencontre » théorisé par Nicolas Bourriaud ne parvient pas à s'épanouir car sa réception est faussée. L'œuvre ne parle pas, le spectateur ne la saisit pas.

Etape suivant la réception (et suivant également la perception, dont Marie Renoue, docteur en sciences du langage, précise qu'elle « n'est pas la simple réception d'informations objectives offertes par le monde à un sujet. Elle correspond à un faire-interprétatif, à une lecture structurée du monde. [592]»), le jugement dépend, selon Jean-Louis Déotte et Pierre-Damien Huyghe, tout autant de la culture du récepteur et de sa relation à l'art : « Le jugement esthétique est *immédiat*, il est énoncé par une personne singulière et porte sur une œuvre singulière. […] Le jugement de connaissance, pour sa part, est *médiat* car fondé sur l'histoire de l'art, la science de l'art, la critique ; il est *déterminant*. [593]» Un spectateur ne possédant aucun savoir, aucune affinité postérieure avec l'art, peut s'en tenir à une opinion immédiate.

Le jugement, longtemps laissé à l'entière merci du récepteur, se manifesta et se manifeste encore souvent par des accès d'humeur qui peuvent s'avérer lourds de conséquence, nous l'avons constaté. Or, cette colère n'est que la manifestation épidermique de l'incompréhension ; Jean-Pierre Brigaudiot insiste sur le fait que « l'accès à l'art demande un effort, sinon un travail pour être autre chose qu'un miroir aux alouettes ou une saisie réductrice et nécessairement rapidement décevante. [594]» ; l'accès à l'art *en général* , et non spécifiquement à l'art contemporain.

Le scandale qui de tout temps exista, l'accès élitiste à l'art qui de tout temps sépara les publics, laissant en marge les moins érudits pour s'adresser aux spectateurs avertis, ne semblent aujourd'hui plus acceptables. La médiation est développée, elle s'introduit entre l'œuvre et le spectateur.

Si l'art aspire également à être un état de rencontre, il ne peut aujourd'hui s'agir d'une rencontre entre le seul

---

590 Contribution de Christian Ruby, colloque « *Avec le temps, médiation culturelle et art contemporain* », *op. cit.*, p. 7

591 Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics*, 2003, Paris, Ed. la Découverte, p. 49

592 Marie Renoue, *Sémiotique et perception esthétique*, 2001, Limoges, Ed. Pulim, p. 18

593 Jean-Louis Déotte et Pierre-Damien Huyghe, *Le jeu de l'exposition*, *op. cit.*, p. 9

594 Jean-Pierre Brigaudiot, *idem*, p. 138

visiteur et l'œuvre ; un intermédiaire est nécessaire, et le face à face vierge qui représente l'idéal de nombreux professionnels de l'art contemporain n'est plus envisageable pour le grand public, ni d'ailleurs pour eux. Sans intermédiaire, un large pan de l'art court le risque de ne jamais pouvoir s'exprimer dans son époque (et probablement moins encore dans les périodes à venir), et surtout, de ne pas toucher le public auxquels s'intéressent de nombreux plasticiens, un public non spécialisé. Inutile par exemple, de cherche à comprendre une performance de Rirkrit Tiravanija, si l'on n'a eu l'occasion de participer à un de ses repas ou si sa démarche nous est inconnue. Les reliefs de l'événement ne peuvent en rien témoigner de la réflexion de l'artiste.

Quelle est en conséquence la position de la médiation dans la réception de l'art contemporain ? Il s'agit, au-delà d'un outil, d'une présence indispensable, qu'elle existe sous une forme écrite, humaine, ou encore en tant que vidéo, audio-guide… l'art doit composer avec elle, elle ne peut se contenter d'être une possibilité. En conséquence, elle fait progressivement son entrée dans le processus de création. Jean-Pierre Brigaudiot, plasticien, valorise son apport :

> « il n'y a pas de scission des deux rôles : l'artiste est le médiateur de sa démarche et le médiateur procède à la mise en mobilité de la démarche. Autrement dit le commentaire est un outil dans la démarche artistique, au même titre qu'une lecture, qu'une exposition, qu'une visite de musée, qu'une conversation entre artistes, sont des outils de la création artistique. [595]»

Des plasticiens réfléchissent l'œuvre en fonction du discours qui l'accompagnera, ils savent que sa réception en dépend. Si l'on ne peut lui ôter son statut d'outil, la médiation n'est pas superflue. Les œuvres contemporaines seront sans doute les premières dans l'histoire de l'art, à ne plus pouvoir se départir des documents d'accompagnement. C'est bien sûr cette dépendance que met en scène *« . »* ; on peut se questionner sur la présence des textes, croquis, étapes de création : refusant que la structure exposante délivre une interprétation qu'elle ne contrôle pas, l'installation diffuse ses propres éléments de médiation, écrits, indices du processus dont elle est issue ; l'attention portée à ces documents peut induire le spectateur en erreur quant à la fin de *« . »*. En revanche, il aura été le jouet de *« . »* et en cela, sa réception ne sera pas vaine. En incluant un ersatz de médiation, l'installation pose la question de la confiance accordée aux discours sur l'œuvre, qui progressivement recouvrent l'œuvre elle-même. Les artistes contemporains, soumis à leur présence, doivent-ils désormais s'impliquer davantage dans l'élaboration des médiations, afin de ne pas subir l'envahissement que met en scène *« . »* ?

Tous sont-ils conscients de cette situation ? Leurs attitudes mitigées à l'égard de la médiation tend à laisser penser qu'ils se complaisent parfois dans un rôle de créateurs incompris. Leurs apports au cours des conversations que j'ai pu avoir avec eux, ou lors des présentations de leur travail à des groupes de médiateurs demeurent inégaux, bien que certains se plient avec enthousiasme à l'exercice. Etrangement, les propos peuvent être très différents lorsqu'ils s'adressent à un commissaire d'exposition, directeur de structure ou critique d'art. Leur vocabulaire peut changer, la quantité d'informations qu'ils délivrent varie. On le constate à la lecture de textes adressés aux publics érudits.

Certains plasticiens, se montrant avares de détails avec les médiateurs, ne craignent-ils pas une trop grande accessibilité de leur œuvre aux individus-spectateurs ? Jugent-ils que l'effort fourni par ces derniers n'est pas suffisant pour qu'ils méritent les clefs de leur travail ? Le médiateur ne leur apparaît-il que comme le responsable

[595] *Ibidem*

d'une vulgarisation outrancière ? L'effacement des œuvres des *Démarches*, ne peut simplement s'expliquer par une critique du regard peu nuancé des individus-spectateurs, ni se contenter de simuler leur ensevelissement sous le flot des médiations. L'œuvre n'est pas toujours victime. La disparition peut aussi s'avérer une volonté de plasticiens refusant d'ouvrir leurs créations à tout un chacun, alors que progressivement nombre de leurs confrères intègrent la médiation dans leur réflexion. L'œuvre n'est alors plus passive, elle s'efface volontairement. Car si l'art contemporain nécessite souvent un éclairage, ce n'est pas systématiquement le cas, ou tout au moins pas dans un premier temps. Le médiateur doit, ainsi que le préconise Jean Davallon, doser sa présence, s'adapter à des œuvres partagées entre la volonté de soulever les interprétations, et dépendant pourtant d'indications extérieures :

> « D'où le paradoxe : si le discours du médiateur énonce la démarche, il entre en concurrence avec l'œuvre même ; mais, sans discours, la matérialité restera muette ou tout au moins énigmatique. Ce paradoxe fixe l'étroitesse du passage qui existe entre ne pas dire la démarche, mais dire tout de même en quoi réside l'association entre elle et la matérialité. Si on poussait le raisonnement à son terme, on pourrait dire que le médiateur participe à la création de l'objet d'art […], même s'il doit surtout éviter de "dire" l'œuvre ; en fait, il l'actualise. [596]»

Le médiateur possède donc un statut hybride, il ne doit pas trahir les intentions de l'artiste. Il existe ainsi des pièces dont on peut apprécier le contenu, tirer des interprétations sans intermédiaire. Ce dernier peut entraîner une certaine paresse, appauvrir et uniformiser la réception ; le médiateur lui-même n'est pas à l'abri d'une orientation des commentaires, car il possède des connaissances préconçues sur l'œuvre. Or cette tendance va à l'encontre même de la spécificité de l'art contemporain, qui s'adresse individuellement à l'expérience de chacun ; dans leur quête pour élargir les publics, les lieux d'art contemporain risquent de s'éloigner d'un objectif essentiel, ainsi décrit par Jean-Louis Déotte et Pierre-Damien Huyghe :

Extrait des *Démarches*, l'œuvre effacée

> « A l'idée, commode et médiatique, d'un public pré-défini et susceptible d'être visé comme une cible, il faut substituer celle, plus difficile et plus juste, d'une rencontre au cours de laquelle œuvre et public se constituent réciproquement. [597]»

En faisant appel aux médiations avant même de rencontrer l'œuvre, en saisissant la fiche de salle, voire même en la lisant avant de débuter la visite, (est-ce également une étape caractérisant le nouveau comportement muséal ?), le spectateur semble se prémunir, préparer une éventuelle confrontation ; il ne se sent pas l'interlocuteur auquel s'adresse l'artiste à travers ses pièces. Conscient que des réponses peuvent lui être apportées, son effort est moindre de s'appesantir sur l'œuvre. Je pense que *les Démarches* affichent ce dilettantisme assumé, fiche de salle roulée dans le dos, qui ne peut convenir aux expositions complexes de l'art contemporain.

La réception de l'art contemporain est sans doute caractéristique car elle inclut le rapport à la médiation.

---

[596] Jean Davallon, *L'art contemporain et son exposition (1)*, 2002, Paris, Ed. l'Harmattan, p. 60

[597] Jean-Louis Déotte et Pierre-Damien Huyghe, *Le jeu de l'exposition*, *op. cit.*, p. 7

Où se situe-t-elle exactement ? La réponse varie selon la place qui lui prête les plasticiens. Il s'agit d'un phénomène récent, qui pose des questions auxquelles seul le temps pourra répondre : la médiation est-elle une forme ponctuelle et éphémère, liées à l'art actuel et qui peu à peu perdra son sens ? les structures vont-elles pleinement intégrer ce dispositif encore fragile ? Bien sûr le recul n'est pas suffisant pour juger de l'importance qu'il peut revêtir, mais il convient cependant de s'interroger sur sa possible évolution.

b- La médiation : un phénomène ponctuel ? Une forme à développer ?

J'ai rencontré la médiation tardivement. Cela ne fait pas plus de cinq ans que je prête réellement attention à ce terme. Pourtant je consomme de la médiation sans le savoir depuis des années, accumulant les fiches de salle et autres livrets, en fait davantage pour conserver des souvenirs des expositions que pour parcourir les textes ; ce n'était presque jamais le cas auparavant, cela a très peu changé si ce n'est pas curiosité professionnelle, et non pour appréhender une exposition. On peut donc être coutumier de l'art contemporain sans être sensibilisé à la médiation culturelle, aux filières universitaires formant désormais des professionnels à ce titre, aux réseaux de médiateurs multipliant les actions et les formations afin de développer la communication de l'art contemporain.
A plus forte raison, il semble naturel que les visiteurs fidèles à la Fondation Espace Ecureuil, et que je croise régulièrement ces dernières années, ne parviennent toujours pas à mettre de nom sur ma fonction.

La médiation pose question. L'art n'a probablement jamais été l'objet d'une quantité telle de discours, écrits ou éphémères, destinés à faciliter son approche aux publics néophytes. Il s'agit d'un phénomène contemporain, qui permet de ne pas laisser en marge la création actuelle, de valoriser son regard critique sur la société qui nous entoure. Les œuvres ne sont pas destinées à satisfaire le regard, elles ne se sont d'ailleurs jamais contentées de chercher à atteindre le beau. Il s'agit, aujourd'hui plus que jamais, d'objets témoins des questionnements de leur époque.

Les formes hétéroclites qu'ils endossent désormais sont d'autant plus embarrassantes que l'on souhaite les communiquer au "grand public". Elles véhiculent sans nul doute un certain élitisme, mais on souhaite rompre cette image et les ouvrir à chacun. La tâche est compliquée, et nous l'avons constaté, pas toujours facilitée par des plasticiens préférant espérer que les spectateurs chercheront d'eux-mêmes à interpréter leur démarche, même si cet espoir se révèle depuis longtemps déjà une utopie.
La médiation, nous allons développer ce propos en troisième partie, est une volonté politique, dictée par l'idéal de démocratisation de la culture. Des nécessités manichéennes ne laissent d'autres choix aux structures que de développer des outils pédagogiques, afin de rendre l'art contemporain plus proche des individus et de fidéliser ces derniers. Mais ces lieux d'exposition sont-ils réellement prêts à se saisir des outils de médiation ? Souhaitent-ils dépasser la dimension politique du phénomène, et se l'approprier en tant qu'intermédiaire de l'art contemporain ?

Il est possible que progressivement, la médiation soit effectivement intégrée par les structures. Des regroupements tels que le réseau Imac, rassemblant les chargés des publics et médiateurs de Midi-Pyrénées, prouvent leur volonté de professionnaliser cette fonction [598].
Cependant, la forme qu'adopte aujourd'hui la médiation écrite, laisse à penser que l'appropriation de la médiation par les lieux d'art contemporain peut également entraîner une certaine uniformisation du discours, et le métamorphoser en un outil de légitimation.

N'est-ce pas un risque que l'on court à développer les filières de médiation culturelle ? Le médiateur peut-il à terme devenir le représentant officiel de la structure délivrant un discours approprié, des formules similaires à celle du *Manifeste* qui nivelleraient des œuvres potentiellement choquantes ?

Représentant de la structure, le médiateur l'est déjà, qu'il le veuille ou non. Cependant, le flou qui entoure encore son statut, l'incertitude quant à ses missions et la manière de les mettre en œuvre, tout comme le choix de médiateurs jeunes et souvent inexpérimentés, rendent également moins formelle leur présence. Ils insufflent un dynamisme, une vie et également, un souffle de désacralisation, pourquoi pas de légère approximation, dans des lieux d'art peut-être trop silencieux. Ils les … animent, ainsi que semble le suggérer Marie-Luz Ceva en utilisant la notion d'animateur en lieu et place de celle de médiateur :

> « Les feuilles de salle, la présence d'animateurs dans l'exposition, les documents mis à disposition du public, les vidéos sur les artistes etc., sont autant de moyens aujourd'hui développés dans les différents lieux d'exposition. [599]»

Le médiateur est ainsi souvent confondu avec l'animateur, cette assimilation formulée par les professionnels de l'art énonce clairement leurs doutes quant à son rôle de passeur. Sans qu'aucun texte ne le formule clairement, le médiateur est avant tout considéré comme un premier barrage contre les attitudes négatives, susceptible également de prendre en charge des groupes scolaires et d'organiser des activités ludiques.

Etonnement, nous constatons qu'aucun des outils traditionnels de médiation que représentent les textes ou les médiateurs, ne peut se contenter de jouer son rôle. Ils sont également des alibis pour la structure. La médiation écrite devient document de légitimation, tandis que la médiation humaine œuvre auprès des publics profanes, et se fait le bastion des volontés de démocratisation culturelle.
La médiation ne peut-elle donc tenter de se détacher d'un désir de reconnaissance, acquérir une certaine distance ? Sans doute pas. Car elle sera toujours le fruit d'une institution tiraillée entre les missions qui lui sont imposées, et le désir de s'inscrire en tant que lieu d'art contemporain au sérieux reconnu.

Marie-Luz Céva voit en la médiation une forme tout à fait adaptée à l'art contemporain car elle entre en correspondance avec sa dimension inachevée, son rapport à une actualité, à un état du monde ; parce qu'elle rend plus claires les démarches artistiques et est désormais considérée comme indispensable, *a priori*, par certains

---

[598] Aujourd'hui, les médiateurs qualifient les stagiaires tout autant que les professionnels : à la différence d'un stagiaire en ébénisterie par exemple, que l'on ne nommera jamais ébéniste, le stagiaire en médiation se voit, lui, attribuer ce titre sans qu'aucune réelle ou solide formation ne précède généralement son activité.

[599] Marie-Luz Ceva, « Les médiations de l'art contemporain », *in Culture et Musées* n°. 3, *op. cit.*, p. 84

plasticiens. Pour autant, exploite t-on sa richesse dans les lieux d'art ? Ce n'est encore le cas que de manière très inégale, et son développement est le fruit des efforts des chargés des publics et des médiateurs eux-mêmes, plus que d'une structure dans son ensemble. Or cette prise en main est, toujours selon Marie-Luz Ceva, nécessaire :

> « Avec l'art contemporain, la médiation est obligée d'assumer qu'elle tient un rôle fondamental. Elle devient une condition de possibilité de signification des œuvres parce qu'elle est le moyen par lequel les dimensions contextuelles de l'art contemporain peuvent être activées. Elle évite ainsi un rejet de celui-ci qui résulterait d'une incompréhension, mais elle assure également la construction de significations correctes en évitant que chacun élabore ses propres interprétations individuelles et relatives. Le critère d'une bonne médiation résiderait dans la pertinence de l'information et de l'exposition qu'elle propose au spectateur. [600]»

Cette médiation idéale ne parvient pas encore à trouver sa place ; la condition de sa reconnaissance proviendra de sa propre prise de conscience de son importance, qui seule mènera – peut-être – les autres professionnels de l'art contemporain à la reconnaître comme essentielle.

Selon Anne Fauche, son avenir réside en un changement de forme qui se serait déjà engagé : « on pourrait aussi imaginer que les spécificités de la médiation fécondent l'institution elle-même, et s'y fondent pour faire émerger un musée adapté à notre temps. [601]» Prenant l'exemple des musées et centres scientifiques, l'auteur désigne l'importance de la première médiation qu'est l'exposition, qui dans ce domaine est conçue par des spécialistes des savoirs, de l'espace muséal et des publics. Les médiateurs prennent part à cette réalisation, et cette participation les dispense d'être par la suite physiquement présents dans l'exposition. Anne Fauche souhaite l'expansion de ce modèle dans d'autres domaines, qui limiterait l'accompagnement des médiateurs à des visites exceptionnelles : publics en bas-âges, publics handicapés… Et d'ajouter : « L'émergence du métier n'aurait alors été qu'une manière de transformer de l'intérieur le musée et ses missions : l'hypothèse est plausible. Aux actuels et futurs médiateurs culturels et scientifiques de la vérifier ou d'en assurer l'évolution![602]»

« . » met en scène ses doutes quant au présent de la médiation et de son utilisation, mais également quant à son futur. Le dispositif est continu, sans début ni fin. Il tourne en rond, laissant présager d'une possible constance de la situation actuelle. Dans quelle mesure cet état est-il satisfaisant ? Peut-être contente-t-il les structures, mais les médiateurs eux-mêmes ne désirent pas s'y arrêter. Conscients de l'imperfection de la médiation, et plus largement de la relation aux publics telle qu'elle existe aujourd'hui, ils explorent, parfois de manière isolée, de nouvelles pistes. *« . »*, lui, ne fait aucun effort en ce sens.

---

[600] *Idem*, p. 89

[601] Anne Fauche, « La médiation scientifique et culturelle de musée », *op. cit.*

[602] *Idem*

c- *« . »* de rencontre

« . » de rencontre. La rencontre aura lieu, ou pas …

« . » possède toutes les qualités requises pour suggérer une proximité avec la création, une intimité entre les pièces exposées et le visiteur. Il s'agit d'un espace réduit, cloisonné, enveloppant. Un point d'arrivée, sans issue ; créé comme pour offrir au spectateur un temps d'arrêt, une halte dans son parcours muséal, permettant de l'observer quelques instants. Mais quelle rencontre crée t-il ? Est-il le lieu de l'échange ? Ou celui de la confrontation ?

L'échange en *« . »* n'est possible qu'entre l'installation et un visiteur. Car une seule personne peut y pénétrer, elle ne peut donc simultanément partager la réception avec d'autres spectateurs. En ce sens, toute dimension relationnelle est physiquement niée, la construction spatiale de l'installation marque son indifférence à l'encontre des dispositifs cherchant à créer une communication entre les groupes de visiteurs. *« . »* ne cherche pas non plus à accompagner sa recherche du sens, il n'offre pas même un confort minimum propice à une observation sereine : aucun lieu pour s'asseoir, un espace insuffisant pour lire d'éventuelles documentations qui de toute façon n'existent pas. Le visiteur y entre porteur de ses seules connaissances personnelles. Aucune clé de médiation ne lui est offerte en dehors du contenu même de l'installation. La rencontre aura lieu, ou pas.

« . » ne se veut pas totalement hermétique. Il est conçu comme un dispositif en auto-médiation. Ce terme, utilisé de manière très spécifique dans le domaine informatique, est reconnu par Jean-Louis Weissberg, maître de conférence en Sciences de l'Information et de la Communication à l'Université Paris XIII, comme un concept paradoxal : « *Auto*, c'est soi-même, *médiation*, c'est quasiment l'inverse : elle suppose l'intervention d'un tierce. [603]» Si l'usage du terme dans le domaine des multimédias est spécifique, il est relativement simple dans *« . »* : l'installation, mimant un minuscule lieu d'exposition, médie elle-même son contenu. Bien entendu, en lui prêtant ce terme je m'exclue de l'équation, malgré ma responsabilité dans la création du dispositif. En dépit des traces que je laisse apparaître dans le bricolage des maquettes notamment, ou le détourage approximatif des *Démarches*, j'ai la volonté de laisser toute sa place à *« . »*, de devenir invisible au même titre que le sont les auteurs des textes, les œuvres effacées des détourages et à plus forte raison, leurs créateurs. Bien entendu, si l'installation est nommée par un cartel réduit au(x) titre(s), dates et matériaux, mon nom n'apparaît pas. Ainsi, je laisse à *« . »* la responsabilité d'exulter tout ce qui (me)semble disfonctionner, ou tout au moins fonctionner mais dans une direction dangereuse pour l'art. Il s'agit de donner une parole à une création qui n'est pas sensée parler. Or, sa parole exprime avant tout un isolement, à un point tel que, je l'espère, le propos de *« . »* peut prendre le dessus sur sa présence plastique pourtant très présente. L'auto-médiation de *« . »* est imparfaite, mais elle ne prétend pas mieux faire que les outils fournis par les structures.

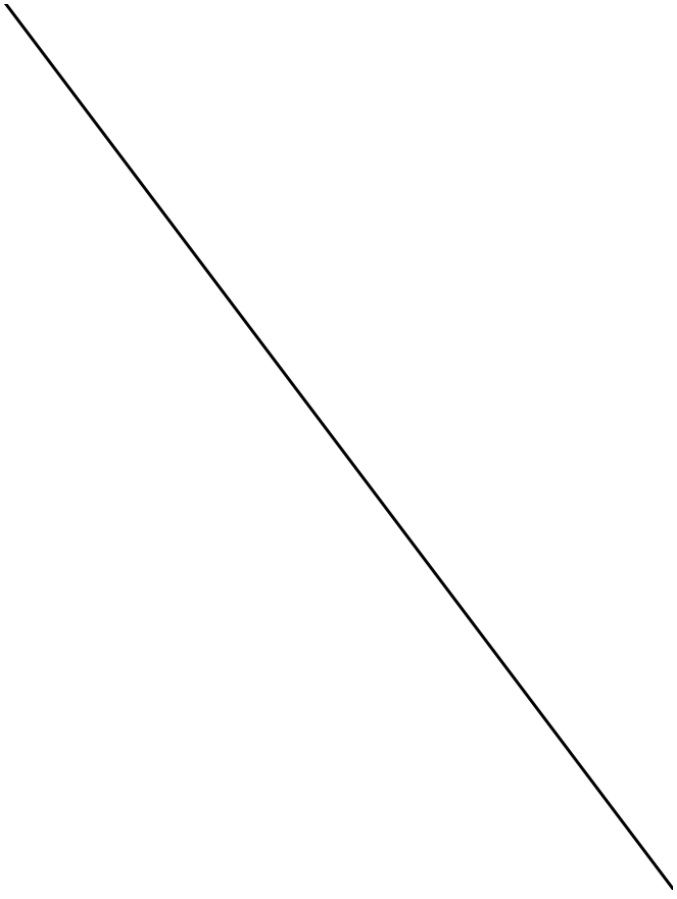
La *Salle Blanche* (1975) de Marcel Broodthaers spatialise des mots. Le sens de certains d'entre eux paraît parfois discordant lorsqu'ils sont associés à leurs voisins. Ils sont inscrits sur les parois de cet espace composé de trois murs, reproduisant une salle inaccessible de l'hôtel Rothschild [604], certes blanche mais également ornée de moulures et d'une cheminée d'apparat. Aucune œuvre n'est présentée dans cet espace, pourtant

[603] Jean-Louis Weissberg, *Présences à distance*, *op. cit., p. 125*

[604] Cette maison d'art accueille au début du XX[ème] siècle, les collections du baron Salomon et d'Adèle de Rothschild, et devient propriété de la Fondation nationale des arts graphiques et plastiques en 1976

proche d'un lieu d'exposition ; en revanche, les mots traitent du sujet de l'art, tant des techniques de la peinture, des sujets potentiellement représentés, que du marché de l'art et des conditions de monstration. En bien des points, *« . »* se rapproche de cette *Salle Blanche*. Les œuvres y disparaissent, en sont effacées au profit des mots, qui dans le cas du *Manifeste* s'attardent sur le phénomène contemporain de la médiation. Les préoccupations ne sont pas les mêmes mais les formes plastiques proposées (trois parois formant un lieu, envahi par les termes spécifiques de l'art) soulignent un aspect de l'art contemporain qui demeure actuel : les objets-œuvres passent souvent au second-plan dans les espaces mêmes de l'art, au profit de ce qui les enveloppe, le marché, la politique culturelle, le jargon professionnel, le concept supposé, l'accueil des publics, etc.. De la même manière ces deux dispositifs marquent, par la distance qu'ils instaurent avec le regardeur (à la différence de *« . »* dont l'accès est restreint en raison de ses dimensions, celui de *Salle Blanche* est interdit), une certaine insatisfaction muette, têtue et définitive à l'encontre de la situation de l'art de leur temps.

Ils s'accordent à l'analyse de Nathalie Heinich qui discerne dans le commentaire sur l'art une capacité à neutraliser le geste, l'"acte profanatoire", la transgression, en intégrant l'œuvre au panthéon des objets à admirer ; « Tout ce passe comme si, dès qu'un artiste réussissait à transgresser une frontière, un commentateur venait combler par du sens le vide ainsi ouvert, déplaçant la frontière pour ouvrir toujours plus l'espace des possibles dans le monde artistique [605]»



65. Marcel Broodthaers, *La salle blanche*, 1975

Le texte dans *« . »* exprime son insatisfaction face à cette situation, non directement par son sens, mais par sa position dans l'espace, son envahissement Sa présence traduit une rencontre difficile entre l'œuvre et le spectateur en raison de trop nombreux intermédiaires, obstacles, fossés.

Qu'il soit ou non armé d'une culture, d'une familiarité avec le langage de l'art, le regardeur entre toujours en contact, à un moment précis, avec l'œuvre. Il la rencontre, son regard s'y confronte, ses sens la vivent, quelque chose d'infime provoque en lui une réaction, positive, négative ; ou une absence de réaction : son regard l'effleure à peine, ne la reconnaît pas, son corps la traverse sans s'en troubler. La rencontre ne s'est pas produite.

Tous les chocs ne sont pas esthétiques. Tous les rendez-vous ne sont pas sereins. Tous ne sont pas spectaculaires non plus. Le contexte d'exposition est en grande partie responsable de la

[605] Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, *op. cit.*, p.326

réception. Du cadre de l'œuvre, de son accompagnement dépendra la qualité de cette première seconde. De ses absences, ou de ses excès, résultera l'intensité de la rencontre, ou sa neutralisation. Cette seconde partie a permis d'éclairer la présence d'indices (plus ou moins discrets) de médiation dans *« . »*. Nous avons noté dans quelle mesure les intermédiaires développés par les institutions n'ont pas pour fin exclusive d'apporter au spectateur, et notamment à l'individu-spectateur que concernent souvent les œuvres, des pistes de lecture. Légitimant les expositions aux yeux des pairs tout en revendiquant des efforts d'accessibilité, protégeant les créations de critiques infondées, les médiations, de l'avis d'une grande majorité de médiateurs et chargés des publics, ne parviennent pas encore à occuper la place qui leur serait idéalement dévolue. L'occuperont-elles un jour ? Sans doute pas, si les structures persistent à freiner leur renouvellement, ou à ignorer la nécessité de leur remise en question.

Ces recherches sur la médiation, qui occupe mon temps professionnel, m'ont avant tout fait apparaître à quel point je n'étais pas le récepteur idéal pour la médiation, même écrite. Et cette réalité est sans doute à l'origine de ces nombreux questionnements, auquel *« . »* pas plus que moi ne pouvons répondre. Baignant quotidiennement dans le monde de l'art contemporain, à travers les recherches tout comme sur le lieu de travail, je ne suis plus une spectatrice profane ; mon appréhension des œuvres et des textes les entourant, est influencée par les expositions précédemment visitées, les ouvrages lus, les émissions, documentaires consacrés à l'art visionnés. Dans le lieu d'art, je redoute la présence des médiateurs, n'étant pas prête à engager la conversation ; quant aux textes, je n'en suis pas non plus lectrice idéale. Sans doute cette profession de médiatrice influe-t-elle sur mon comportement.

Ainsi j'ai tendance à demeurer relativement fermée face à une œuvre qui, après une première observation attentive, ne réveille en moins que des suggestions infondées, et n'en cherche pas toujours les pistes de lecture dans les documents de médiation. Ce n'est pas par paresse ni par dédain, mais parce que je sais rencontrer d'autres pièces dont le langage me sera familier, même si ce n'est pas le cas dans cette exposition précise, même si ce n'est pas cette semaine ou ce mois-ci. Les visiteurs n'ayant pas bénéficié d'un apport en la matière peuvent sans doute se trouver démunis, et ne jamais rencontrer "leurs" œuvres ; la médiation est alors un apport enrichissant potentiellement leur approche.

Cependant, ce n'est pas une visite occasionnelle des lieux d'exposition, même médiée, qui permettra aux publics amateurs de se rapprocher de l'art contemporain. Malgré la complexité des œuvres, il convient donc de se demander pourquoi les spectateurs néophytes [606] visitent malgré tout les lieux d'exposition. Qu'en attendent-ils ? Qu'y trouvent-ils ?

La démocratisation culturelle est née de la volonté d'éduquer les foules, de leur inculquer un minimum d'apports. Il semble que le sentiment de se plier à un devoir culturel, facilité par certaines mesures telle que la gratuité, occasionnelle ou permanente, n'est pas innocent dans l'attitude de certains de leur membre.

Le type de visites qu'ils effectuent parvient-il à répondre à cet idéal de démocratisation ? Qu'est-ce qui pousse ces nouveaux visiteurs véhiculant leur individualité, leurs habitudes mêmes mauvaises, leurs conversations mêmes privées, dans le lieu d'exposition ?

---

[606] Nous l'avons noté précédemment, ces spectateurs sont jugés statistiquement peu nombreux, les publics de connaisseurs s'avérant majoritaires. Ce fait se vérifie sans doute dans les centres d'art isolés ou périphériques. Les musées d'art contemporain et centres d'art bénéficiant d'une plus grande visibilité, voire d'une gratuité comme c'est le cas à la Fondation Espace Ecureuil (située place du Capitole à Toulouse), sont en revanche régulièrement visités par des publics variés, aux expériences différentes.

La notion d'individu-spectateur énoncée en première partie, me semble plus appropriée au fil des expositions effectuées dans des lieux culturels variés (et non exclusivement d'art contemporain), et lors de mon temps de travail.

L'individu-spectateur se plie aujourd'hui au devoir culturel *sous conditions*. Il offre sa présence, mais comme une menace de ne pas réitérer l'expérience s'il sent qu'il n'est pas accueilli dans les conditions qui lui siéent, ou qu'on lui refuse le privilège de manifester son individualité ou au contraire, de s'effacer. L'importance que revêt la fidélisation de ce public, éventuellement de proximité, incite les espaces de l'art contemporain à opérer certains aménagements afin de lui convenir ; ils ne sont plus totalement maîtres de leur mise en scène, et si leur architecture peut encore sembler imposante, des détails non négligeables révèlent qu'ils ne sont plus les temples auquel on assimila les lieux de monstration de l'art jusqu'au XX^{ème} siècle.

« . » met en scène les éléments constitutifs de l'exposition : la médiation, le public ; la présence même de ce dernier reflète l'absence des œuvres, effacées lors des détourages. Et bien sûr, *« . »* fait écho au lieu de monstration : l'installation est un espace exposant des pratiques, organisées pertinemment, dialoguant sur un sujet commun. Son exiguïté incite le spectateur à prendre conscience qu'il traverse un espace bien présent, qui à la différence du *white cube*, visant la neutralité, revendique son existence. Le lieu de l'art contemporain est celui des expérimentations, de la médiation. Il est, à l'instar des maquettes, un espace évoluant. Dans *« . »*, la référence au lieu d'exposition est la moins définitive, la moins radicalement imposée. Le public poursuit une ronde, tout comme le *Manifeste*. Ils semblent figurer une immuabilité. Le couple de *d'Esquisser* et *la Possibilité* est plus indéfini, bricolé, inachevé. Comment ces lieux d'art contemporain intègrent-ils les questions de la communication de l'œuvre et de l'accueil du visiteur, tout en demeurant les espaces consacrés à l'œuvre ? Quelle place accordent-ils aujourd'hui à ces dernières, alors que le public occupe une place toujours plus importante dans les réflexions de la politique culturelle (à défaut d'être physiquement présent dans les expositions ?)

Le lieu de l'art contemporain ne tend-t-il pas progressivement à devenir, également, le lieu de l'individu-spectateur de l'art contemporain ?

TROISIEME PARTIE

THEATRES DE L'ART, THEATRES DES PUBLICS : LES LIEUX DE L'ART EN CONSTRUCTION PERMANENTE

> « *Ce public puissamment indestiné, entre dans un espace de jeu avec l'œuvre. Cet espace a comme caractéristique d'une part d'être ouvert à chacun, à l'*homme quelconque*, et d'autre part d'être répétable à l'infini.* [607]» Jean-Louis Déotte et Pierre-Damien Huyghe, philosophes.

Errance des spectateurs devant des murs vides : vides ? Non. Blancs. *White cube*, cimaises, mais aussi poutres, planchers, colonnes, bois et métal, et espaces de communication, ascenseur, toilettes, médiathèque, espace documentation, directions, interdictions, limitations …
Rien n'est moins vide qu'un espace d'exposition, même dénué d'œuvres. Il est peuplé de visiteurs, de médiateurs et de textes, de cartels. L'image qu'en donnent les maquettes de *« . »* est singulièrement hétéroclite, tant par l'usage de matériaux disparates que par les références à des architectures de types très différents.

Les musées, les centres d'art et autres structures dédiées à l'exposition d'œuvres contemporaines, ne répondent ni à un modèle unique, ni à une structure stable. Ils ont beaucoup évolué depuis l'apparition des premiers musées ouverts au public, et doivent désormais répondre à de nouvelles missions. Nous avons fait allusion à ces dernières, les lieux d'art doivent notamment favoriser la démocratisation de l'art en développant l'accueil des publics et les outils d'accès aux œuvres.

Cette troisième partie est consacrée au lieu même d'exposition, et aux modifications dont il fait progressivement l'objet pour s'adapter aux rôles qui lui sont aujourd'hui attribués. Quels dispositifs développe-t-il pour améliorer la présentation des œuvres ? Comment intègre-t-il à cette fonction première de monstration, des fonctions qui sembleraient subsidiaires aux publics connaisseurs, mais revêtent (suppose-t-on) une certaine importance pour les spectateurs néophytes ?
Au cours du XX^{ème} siècle, les musées ont fait état de modifications essentielles notamment dans leur manière de montrer des œuvres qui elles-mêmes changeaient de formes, de temporalité. Ces tentatives pour assimiler l'art de leur époque furent compliquées, les remises en question nombreuses, ainsi que le souligne un article daté de 2009, sur les cinquante ans de la culture :

> « Le pays qui vit naître à la fin du XIXe siècle des mouvements artistiques aussi importants que l'Impressionnisme puis, au début du XX^{ème} siècle le Fauvisme et le Cubisme, passant ainsi aux yeux du monde entier jusqu'aux années 1930 et souvent au-delà pour la terre d'accueil de certains des plus grands peintres et sculpteurs étrangers (…) fut lent à offrir à ces artistes (…) des bâtiments publics à la hauteur de leur génie, propices au développement de leurs œuvres ainsi qu'à leur réception par un large public. [608]»

Pourtant dès les années 1970 de nouveaux lieux firent leur apparition, cherchant à ménager une place à la production de l'œuvre, privilégiant un rapport au public de proximité, investissant des régions jusqu'alors désertées par les structures culturelles. Cette conception contemporaine des lieux d'exposition, qui

---

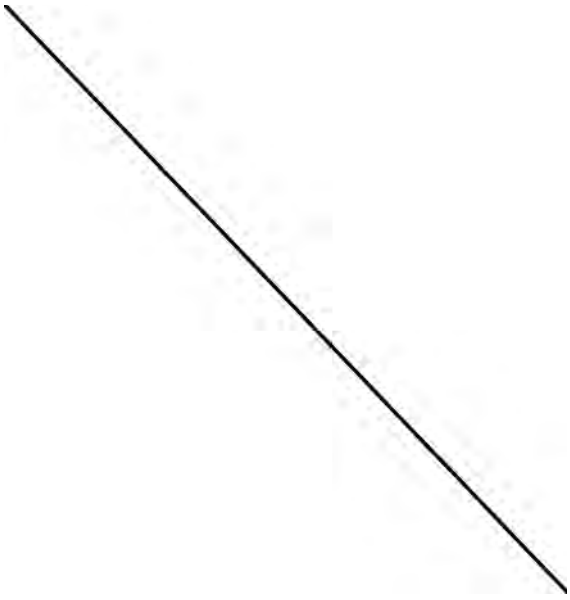
[607] Jean-Louis Déotte et Pierre-Damien Huyghe, *Le jeu de l'exposition*, *op. cit.*, p. 16

[608] « L'Etat et l'art contemporain en France depuis 1959, cinquante ans d'arts plastiques », 2009, http://www.50ans.culture.fr/50ans/arts-plastiques/1, 01-2011

conserve les traces des transformations qu'ils subirent progressivement au XX^{ème} siècle, apparaît dans la maquette *la Possibilité*, et dans une moindre mesure, dans le couple de *d'Esquisser*. Mêlant les références aux musées et aux centres d'art contemporain de différentes régions de France, les espaces réduits, créés sur le modèle du puzzle, font cohabiter des architectures intérieures hétéroclites, traduisant la remise en question de certains aspects du *white cube* moderne. Espaces bricolés dont on soupçonne la possible évolution, *la Possibilité* et *d'Esquisser* suggèrent la malléabilité des centres et musées, soumis aux évolutions des formes artistiques, au rythme des expositions temporaires tout autant qu'aux publics contemporains auxquels sont prêtées de nouvelles attentes ; le regard est décentré, l'œuvre n'est plus seule en scène.
Ces maquettes fragiles et inégalement abouties, que traverse un public fantomatique déambulant parmi des œuvres qui le sont plus encore, sont envahies dans *« . »* par un texte dévorant. Le *Manifeste* pose la question de la soumission de la structure à une attente extérieure, politique, réclamant une démocratisation de la culture. Mais quelle place occupe l'art contemporain parmi la culture ? Dans quelle mesure sa contemporanéité même, sa mouvance permanente, sa spécificité de création dénuée d'un savoir scientifique établi, peuvent-elles permettre qu'il soit soumis à des règles communes aux autres cultures – elles-mêmes spécifiques ?

Nous nous intéresserons plus particulièrement dans les lignes à venir à l'organisation intérieure des lieux d'art, non à leur écrin architectural. Les maquettes, tout autant que la structure de *« . »*, traduisent une concentration sur l'aménagement des salles d'exposition ; ainsi, si les premières ne présentent pas une enveloppe définie, les trois cimaises qui forment l'installation n'accordent quant à elles aucune importance à leur aspect extérieur, les matériaux de construction, la structure demeurent apparents. Il s'agit de réfléchir à l'assimilation par le lieu des exigences politiques, de sa mise en forme en fonction des sollicitations.

Dans un premier temps, il convient de revenir, dans l'objectif de comprendre l'apparence actuelle des salles d'exposition, sur les étapes importantes ayant contribué à faire évoluer le lieu d'exposition. Les changements subis par les musées, puis l'apparition des centres d'art et les raisons de leur émergence, sont des éléments importants permettant d'éclairer les effets des motivations de démocratisation culturelle sur le rôle de ces espaces.



66. Joachim Mogarra, *Le musée d'art moderne*, 1984

1- Un espace pour les publics, pour le public

> « *N'est-ce pas rendre l'œuvre à sa destination première que de la renvoyer vers un public toujours plus large sans préjuger de l'usage ultime qui en sera fait ?* [609]» René Teboul, spécialiste de l'économie internationale, Luc Champarnaud, maître de conférences en sciences économiques

L'identité des lieux d'exposition est un aspect important de *« . »* mis en valeur dans les maquettes, qui soulignent l'aspect hétéroclite des structures visitées ces dernières années.
Des monuments et constructions de types très variés accueillent l'art contemporain ; de la modeste maison de bourg, du centre culturel décati à la plus ostentatoire des architectures, tous ont pourtant en commun d'intégrer l'évolution des recherches sur la mise en exposition, qui au XX^{ème} siècle fit du lieu un espace moins immuable, plus adapté aux formes nouvelles des œuvres.

Nous allons prendre en compte ces étapes essentielles qui menèrent le lieu à adopter son aménagement actuel. Le musée, temple de l'art, est le plus à même de témoigner des métamorphoses successives, tantôt dictées par une remise en question de la monstration des œuvres, tantôt imposées par l'accueil d'un public plus nombreux, moins éclairé, plus dilettante aussi.
Ce dernier fut également la racine de l'émergence de nouveaux espaces, moins austères que le musée et développant une médiation adaptée aux spectateurs de proximité. L'histoire des musées et les centres d'art vont être développés. D'autres lieux de monstration existent, tels les Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC) par exemple ; ceux-ci sont présents en filigrane dans *la Possibilité* et *d'Esquisser*. Issues de photomontages rassemblant les clichés de différentes structures, les maquettes comportent en effet des traces de certaines salles de Fracs. Leur cas ne sera cependant pas spécifiquement abordé, car ils prennent place dans des structures proches des centre d'art, bien que leurs missions soient très particulières.

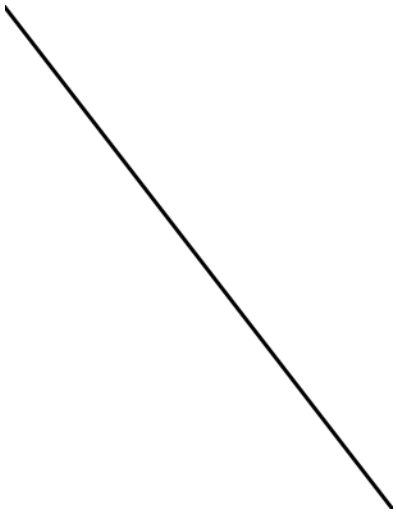
Le musée occupe une place importante, tant pour l'antériorité de son apparition en tant qu'espace d'exposition ouvert au regardeur, que pour les missions qui furent et demeurent partiellement les siennes. Il a progressivement évolué pour s'adapter aux formes d'art et à leur monstration, tout en demeurant un lieu essentiel à la reconnaissance des artistes.

[609] René Jeboul, Luc Champarnaud, *Le public des Musées*, 1999, Paris, l'Harmattan, p. 52

A- Du temple à l'espace du public : remises en question du musée d'art contemporain

Longtemps le musée fut considéré comme un lieu sacralisant l'art. Son évolution fut relativement lente en regard de celle des formes artistiques, mais il dut malgré tout s'adapter à la réalité d'une création exigeant de réfléchir à son exposition, s'opposant à l'institutionnalisation et à la reconnaissance qu'induisait la seule entrée au musée. Sa scénographie, tout autant que ses missions, furent perpétuellement remis en question au cours du XX^{ème} siècle ; le temple de l'art n'eut d'autre choix que d'explorer de nouveaux possibles.

Nous allons nous intéresser aux étapes importantes qui menèrent le musée à sa forme actuelle. *La Possibilité* et *d'Esquisser* apparaissent comme des lieux mal définis, entremêlant les activités et les références architecturales. Les maquettes reflètent l'image d'un lieu d'art en recherche, se devant d'évoluer sans savoir dans quelles directions les exigences des œuvres, des publics et des décisions politiques vont le mener. Le musée s'est ainsi vu, et se verra sans doute encore, influencé par des attentes extérieures ayant entraîné une évolution de sa structure.



67. Gavin Turk, *Gavin Turk right hand and forearm*, 1992

a- Evolutions du musée d'art

> « *Et de conclure à l'intention des artistes : "Avant tout soyez clair, il ne faut pas qu'un tableau soit une énigme."* [610]» Lettres de Dupont de Nemours à la margrave Caroline-Louise de Bade sur les salons de 1773, 1777, 1779, cité par Dominique Poulot

Le musée est une invention récente, apparaissant à la seconde moitié du siècle des Lumières : les milieux éclairés réclament alors l'ouverture des collections royales et princières ; leur volonté se concrétise après la Révolution, en 1792 alors que sont créés les premiers muséums d'archéologie puis d'histoire naturelle. Le 10 août 1793, le muséum central des Arts s'installe dans les bâtiments du Louvre et s'ouvre au peuple, sans autres restrictions que les impératifs de conservation des œuvres et d'intendance. Jérôme Glicenstein, artiste et maître de conférence en Arts Plastiques, décrit ainsi ces premiers monuments d'exposition :

> « Le musée se devait de représenter une sorte d'espace symbolique – exemplaire et démonstratif – de consécration et en même temps une marque du pouvoir qui en était le garant. Cela se lisait dans la façade à colonnes, dans la galerie des «chefs-d'œuvre» et même dans l'escalier monumental, dont l'ascension reproduisait symboliquement l'élévation spirituelle du visiteur. [611]»

[610] Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France, XVIII^{ème} – XX^{ème} siècle,* 2005, Paris, Ed. de la Découverte, p. 35

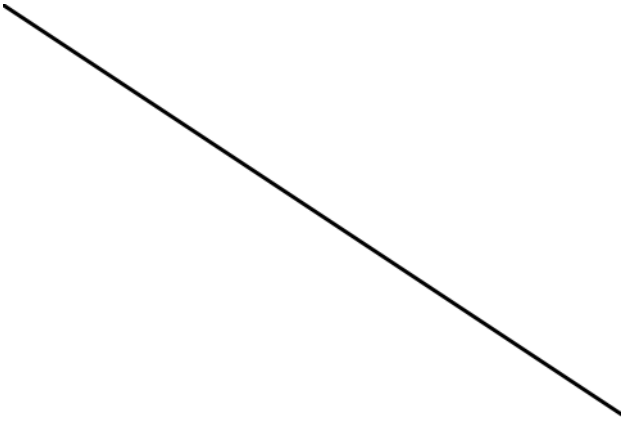
[611] Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, 2009, Paris, Ed. PUF, p. 20

Le musée est également pour le pouvoir, un espace séparé du marché s'imposant comme l'instance de validation culturelle. « Il est donc un lieu de pouvoir et restera, en France, majoritairement du ressort du service public. [612]» constatent les auteurs de l 'étude « *Art et technologie : la monstration* ».
Du musée, on attend dans un premier temps qu'il diffuse la connaissance et œuvre à la formation du goût. Très tôt, ces exigences seront contestées ; Quatremère-de-Quincy les qualifiera dans ses *Lettres à Miranda* (1796) de « grands emmagasinements de modèles [613]», niant l'idée même de culture. Ce reproche sera par la suite récurrent.

Les premiers musées d'art contemporain apparaissent au XIX[ème] siècle sous forme d'antichambres accueillant les artistes vivants, avant leur intégration dans les panthéons de l'art ancien [614]. Les musées s'approprient désormais les œuvres du vivant de l'artiste, et les conservent après son décès et sa reconnaissance. Ainsi, elles demeureront dans le Musée des Artistes Vivants ouvert en 1818 (ancien Musée du Luxembourg) : « L'Etat français y mettait les œuvres qu'il achetait aux Salons. » observe l'historien et philosophe Krzysztof Pomian, « Elles y restaient pendant une sorte de période probatoire, … [615]», dix ans, puis cinquante-ans après la mort de leurs auteurs, délai ensuite réévalué à cent ans après la naissance de leurs auteurs. Ensuite, selon leur qualité elles étaient conservées au Louvre, ou envoyées dans des musées de province.
Le procédé peut prêter à sourire. Pourtant, en s'ouvrant à l'artiste vivant, l'institution se révèle alors réactive et liée aux évolutions de la société. L'autonomie de l'Art, désormais considéré par les romantiques comme n'ayant pour seule fin que lui-même, entraîne l'émergence du mythe d'"œuvre d'art" ou de "chef-d'œuvre" sacralisés, notions modernes révélant l'aura presque magique des objets d'art.

> « Une des conséquences majeures de cette mutation fut d'envisager désormais la création artistique comme dépourvue de toute finalité, le musée devenant le destinataire direct et exclusif des œuvres. Cette naissance d'un art des musées, d'un art pour le musée, faisait de ce dernier une instance légitimante, certifiant la valeur artistique des œuvres qui lui étaient soumises, et définissant, par là-même, la norme de l'art. [616]»

Jérôme Glicenstein fait ici apparaître l'importance grandissante du musée comme producteur de norme ; les murs deviennent le cadre de l'œuvre sans lequel elle risquerait d'être "hors-cadre [617]", privée de ce qui délimite son site, son espace discursif.
Les artistes, en défendant la valeur auratique de leur production, se rendent longtemps complices de



68. Louis Béroud, *Salle Rubens au Louvre*, 1904

612 « Art et technologie : la monstration », *op. cit.*, p. 17

613 Quatremère-de-Quincy cité par Nicolas Nauze, « L'architecture des musées au XXe siècle », mai 2008, http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/grp/architecture_musees/architecture_xxe.htm, 2009

614 Nicolas Nauze, *idem*

615 Krzysztof Pomian, « Le musée face à l'art de son temps », *in Les Cahiers du Musée d'Art Moderne,* Hors-série 1989, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou, p. 7

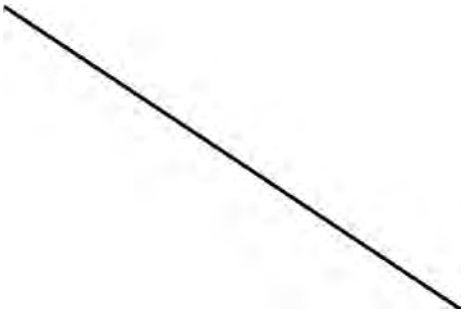
616 Nicolas Nauze, « L'architecture des musées au XXe siècle », *op. cit.*

617 Christine Bernier, *L'art au musée : de l'œuvre à l'institution*, 2002, Paris, Ed. l'Harmattan, p. 29

l'institutionnalisation de leurs œuvres. Leur désir d'"entrer au musée", d'être accueilli par lui, demeure une réalité dans le monde contemporain. Aucun musée ne reconnaîtra des mouvements aux répercussions fondamentales tels que l'Impressionnisme. Il faudra attendre 1920 pour que le premier musée d'*art moderne*, fondé à Grenoble, revendique par cette appellation son lien avec la création de son temps. Cependant, l'accrochage des œuvres souffre de la confrontation aux ornements architecturaux des musées du XIX^{ème} siècle ; durant la période d'entre-deux-guerres, le décor est purifié et l'attention redirigée sur les créations. Ainsi en 1931, Louis Hautecoeur, conservateur au Musée du Luxembourg (premier musée d'art *contemporain*, s'applique à rendre lisible l'exposition en établissant de nouveaux principes : « Nous avons fait diviser la grande salle de sculpture par des épis, nous l'avons fait peindre d'un ton clair ; nous avons recouvert tous les socles bariolés d'une teinte semblable, pour donner une unité d'impression […] Les visiteurs seront renseignés par des cartels fixés au bas des cadres [618]» déclare-t-il. Notons cependant qu'à la fin du XIX^{ème} siècle déjà, les musées avaient commencé à supprimer les ornementations inutiles, qui détournaient le regard sur l'architecture, pour y préférer les murs blancs ; la lumière elle-même fut travaillée, rendue homogène et neutre.

L'espace se purifie, l'œuvre est en conséquence replacée au centre de l'attention, « les murs de plus en plus blancs et vides et les œuvres de plus en plus sacralisées, au sein de parcours codifiés s'apparentant presque à des rituels religieux [619]». Les prémisses du parcours muséal tel qu'il s'est longtemps déroulé, et dont *les Démarches* conservent bien des réminiscences, est apparenté par Jérôme Glicenstein à une forme de pieuse procession, mêlant la discrétion de la dévotion à un déplacement qui se veut initiatique parmi les œuvres-reliques. Avec le temps, de nouvelles raisons inciteront les concepteurs d'expositions à supprimer les décorations dans les salles, mais déjà la mission du musée se redessine et voit en l'œuvre une fin ; son aura est reconnue, sa lecture n'est plus parasitée par son contexte. Nous le savons, les années 1920-1930 vont fortement s'appuyer sur cette nouvelle conception de l'espace d'exposition.

a1- Les apports de Le Corbusier : un musée flexible et neutre au possible



69. Vincent Lamouroux, *AR 07*, 2008

Les théories de Le Corbusier occupent une place essentielle dans l'évolution des musées, plus particulièrement telle qu'elle sera vécue après la seconde guerre mondiale. Il développe entre 1930 et 1939 le concept de *musée à croissance illimitée*, dont la spirale carrée peut s'étendre à loisir, résolvant de la sorte les problèmes d'espace. Le Corbusier n'envisage la structure que dans sa fonction d'exposition ; les murs ne sont pas porteurs, permettant une flexibilité maximale des salles ; ce musée modulable facilite le parcours du visiteur et permet des libertés d'accrochage inédites, il a pour ambition de favoriser la rencontre entre l'œuvre et le regardeur en permettant une neutralité maximale des lieux de monstration. Les salles sont en effet blanches, sans ornements et coupées de l'extérieur. Le Corbusier refuse la façade monumentale classique, optant pour des solutions plus modestes, aux proportions plus

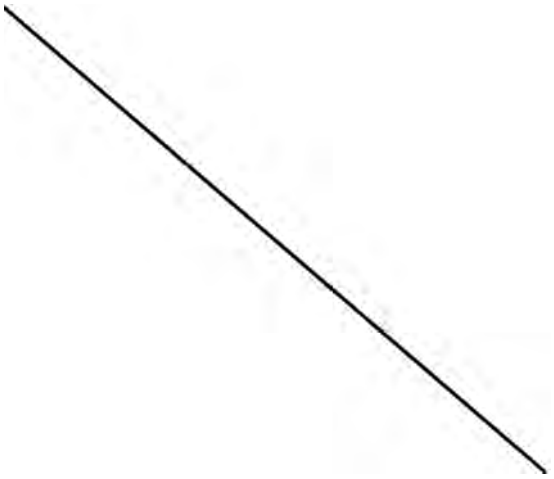
[618] Louis Hautecoeur, Catalogue-guide de 1931, cité par Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France, op. cit.*, p. 144

[619] Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, *op. cit.*, p. 29

humaines. Quelques années plus tard, Ludwig Mies Van Der Rohe proposera quant à lui un musée tout aussi modulable mais fondé sur des principes de transparence et de visibilité sur l'extérieur, et d'invisibilité des systèmes d'accrochage.

> « Le *white cube* est théorisé dans les années 1910-1930 ; il cherche à autonomiser radicalement les œuvres d'art […] ; il s'agit alors d'isoler l'œuvre de toute contingence en recherchant une maîtrise maximale des interférences possibles, sachant qu'on ne peut jamais toutes les supprimer. [620]»

ajoute la commissaire d'exposition Catherine David. La question du *white cube*, le cube blanc, va longtemps demeurer une solution permettant une neutralisation visuelle de l'espace intérieur du musée. Il ne doit pas détourner l'attention des œuvres. Sa présence est manifeste dans *« . »*, dont la structure même est composée de trois cimaises blanches sur lesquelles apparaissent des maquettes majoritairement blanches également, bien que certains détails laissent à penser que le règne du *white cube* moderne laisse peu à peu la place à des conceptions moins radicales de la salle d'exposition.



70. Le Corbusier, *Le musée à croissance illimitée*, vers 1934

Malgré les recherches des architectes, l'évolution de la conception muséale est lente. Dans les années 1930 note Paul Rasse, professeur à l'Université de Nice Sophia-Antipolis,

> « On sent émerger une attention, une sensibilité pour les fonctions d'exposition et de médiation des musées, mais tout cela reste encore tenu, circonscrit au cercle des professionnels. Certains d'entre eux commencent à reprocher à l'institution ses positions d'arrière-garde, ses choix académiques, pour prôner son ouverture à la création contemporaine. [621]»

En 1939, le MoMa de New York apparaît comme une première tentative isolée de mise en œuvre de ces principes. Les quatre étages d'exposition sont ainsi modulables à l'envie. Mais il faudra réellement attendre la fin de la seconde guerre pour que se développent des structures fondées sur les idées de Le Corbusier :

> « Le musée temple ou palais fut remisé et céda la place à la "machine à exposer", aux "boîtes", "hangars" et "usines" de toutes sortes. La modernité se targuait de répondre enfin aux besoins des conservateurs comme à ceux du public. Désormais, le musée affirmait ostensiblement sa vocation de contenant, de simple enveloppe au service d'une collection et s'effaçant devant elle. Il devenait une simple architecture dont la finalité ultime résidait dans le face-à-face du public et de l'œuvre. [622]»

note Nicolas Nauze, professeur d'arts plastiques auteur d'un document relatant l'histoire de l'architecture des musées [623]. L'aspect extérieur de ces "boîtes" varie, mais elles n'en sont pas moins neutres et blanches dans leur fonction d'exposition. Elles peuvent désormais accueillir les œuvres monumentales,

---

620 Catherine David, *L'art contemporain et son exposition (1)*, *op. cit.*, p. 65

621 Paul Rasse, *Les musées à la lumière de l'espace public*, *op. cit.*, p. 60

622 Nicolas Nauze, « L'architecture des musées au XXe siècle », *op. cit.*

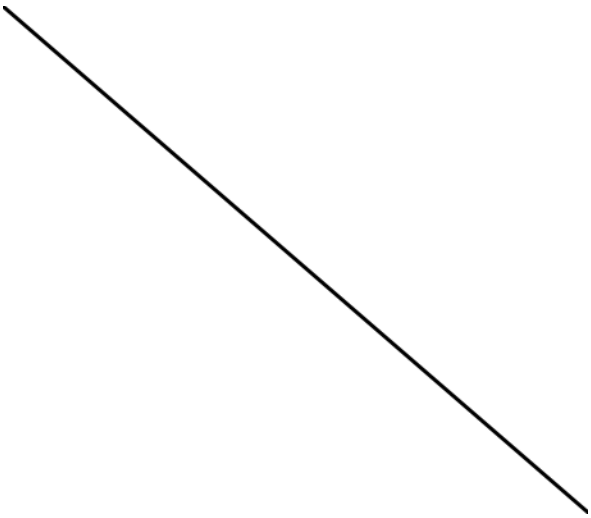
623 Notons que les qualificatifs usés par Nicolas Nauze s'adapteront par la suite à la majorité des centres d'art et des musées, découvrant en la réhabilitation d'anciens bâtiments industriels ou destinés à des fins non artistiques, les territoires propices aux œuvres.

hétéroclites apparaissant avec l'art moderne et les avant-gardes, puis les projections et autres formes propres à l'art contemporain. Affranchis des contraintes architecturales, les espaces sont modifiables en fonction des œuvres à présenter ; le spectateur est désormais libéré du parcours académique classique, la rotonde s'efface, les galeries et salles s'uniformisent ou se déplacent. Les œuvres ne sont plus hiérarchisées. Est-ce pour autant à dire que le parcours muséal lui-même disparaît ? Rien n'est moins

sûr, nous l'avons constaté en décrivant la récurrence des déplacements dans *« . »*. Cependant, la flexibilité des espaces entraîne à cette époque la toute nouvelle possibilité de reconvertir les musées en salles de projection, de cinéma, et permet donc des horaires d'ouvertures inhabituels pour un lieu d'exposition. Mais l'ambition de ces nouveaux musées n'est pas uniquement fonctionnelle. On leur prête également un rôle social : dépourvus de la monumentalité classique si intimidante, ils doivent désormais accueillir des activités diverses : « L'architecture était alors pensée comme un catalyseur et un outil de médiation. [624]» Cette constatation de Nicolas Nauze s'avèrera essentielle dans les lignes à venir, elle nous incitera à développer l'hypothèse selon laquelle le lieu d'art effectivement, doit se plier aux contraintes qu'impose le développement de l'accueil et l'information des publics, notamment à travers la médiation. Cependant ce souhait n'est probablement qu'un vœu pieu alors que l'art contemporain connaît ses premières heures car en 1960, l'architecte Philip C. Johnson déplore que soient toujours négligés certains aspects du musée, dont les services au public : les espaces d'accueil et d'orientation, notamment, sont minimisés de crainte d'intimider celui-ci. Johnson prône un retour à une certaine solennité et à un parcours stable afin d'éloigner le culte de la fonctionnalité. Il faudra cependant attendre une décennie supplémentaire pour que ces critiques soient entendues.

a2- Prémisses d'une démocratisation du musée

La démocratisation n'est pas la priorité des musées d'art. Longtemps la présence des publics néophytes est considérée comme une gêne ; dès la seconde moitié du XIX[ème] siècle et jusqu'en 1855, les musées des Beaux-arts sont ainsi fermés au public afin que soit discuté le classement des collections. On ne lui ouvre les portes que le dimanche, les œuvres demeurant visibles en semaine aux seuls artistes et aux visiteurs étrangers. L'information quant aux œuvres présentées est également lacunaire. Un catalogue succinct et simpliste est éventuellement vendu par le concierge du musée (en 1905, moins d'un musées sur deux s'adonnent à cette pratique), tandis que les cartels ne sont pas toujours complets, quand il



71. François Auguste Biard, *Quatre heures au Salon dans la grande galerie du Louvre*, 1847

[624] Nicolas Nauze, « L'architecture des musées au XXe siècle », *op. cit.*

ne sont pas absents. Pourtant en 1885, Paul Dupré et Gustave Ollendorf décrivaient ainsi le musée idéal :

> « d'une part les objets exposés portent eux-mêmes les indications élémentaires qui concernent chacun d'eux ; d'autre part le grand public, celui des visiteurs, peut se procurer à des conditions très modérées une notice réunissant et coordonnant ces indications, avec les développements restreints indispensables à l'intelligence de l'œuvre hors de la vue de l'œuvre elle-même ; enfin, le public d'élite […] peut trouver dans un catalogue raisonné […] les éléments de comparaison et d'étude que les musées sont destinés à lui fournir [625]».

Si cette conception est humaniste et ouverte, aujourd'hui encore, le musée décrit n'a pas vraiment vu le jour.

L'évolution sera lente avant que les mentalités n'évoluent, et que l'accueil des publics devienne une priorité. Dans les années 1920, se pose la question d'éviter l'ennui d'une visite trop élitiste ou trop monotone au spectateur, d'optimiser la réception par une nouvelle mise en exposition des œuvres. Le rôle social du musée se confirme souligne François Mairesse [626] (enseignant chercheur du département médiation culturelle de l'Université Sorbonne Nouvelle), bien que cette mission ne soit pas acceptée de tous les représentants de l'institution. Henri Verne, directeur des Musées Nationaux dans les années 1930, défend pourtant le projet de cette démocratisation avant l'heure :

> « Quelque amateur raffiné, […] ou quelque esthéticien sublime nous moqueront d'entreprendre une œuvre vaine, chimérique, d'oser mettre à la portée du nombre qui n'y entendra jamais rien l'art, privilège de quelques-uns. Peut-être, en effet, tous nos visiteurs ne tireront-ils du Louvre et de nos autres musées ni les hypothèses subtiles du savant, ni les enchantements délicats du connaisseur. Mais s'il est parmi eux quelques collectionneurs inespérés, quelques artistes inattendus, cela ne suffit-il pas ? [627]»

Cette même année 1937, une exposition dédiée à Van Gogh soulèvera la polémique car elle propose des fiches et panneaux explicatifs. On craint que le musée ne soit confondu avec un cadre scolaire [628].

Malgré de telles initiatives (privilégiant malgré tout en connaissance de cause les visiteurs érudits), c'est seulement dans les années 1970 que le musée connaît à nouveau une profonde mutation. Les pouvoirs publics, les commanditaires privés et les professionnels de la culture souhaitent enfin parvenir à le démocratiser, à le transformer en cet "organe vivant de la cité [629]" qu'il n'a jusqu'alors jamais vraiment été. Sa vocation culturelle est mise en valeur. On restaure dans un premier temps les institutions existantes, elles sont adaptées aux nouvelles conditions de circulation et aux fonctions à venir. Au-delà des réserves et de la conservation, le musée doit en effet développer des missions d'accueil, d'animation, d'information, favoriser les événements culturels, les expositions temporaires, devenir plus attractif. « Ne pas faire d'exposition temporaire serait considéré, en France, comme un manque de dynamisme. [630]» constatent Elisabeth Caillet et Evelyne Lehalle.

---

[625] Paul Dupré et Gustave Ollendorf, *traité de l'administration des beaux-arts*, 1885, Paris, Ed. P. Dupont, cités par Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France, op. cit.*, p. 165

[626] François Mairesse, *Le musée temple spectaculaire*, 2002, Lyon, Ed. Presses Universitaires de Lyon, p. 61

[627] Henri Verne, *Le Louvre la nuit*, 1937, Ed. Arthaud, Grenoble, p. 40, *in Une histoire des musées de France, op. cit.*, p. 145

[628] Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France, op. cit.*, p. 146

[629] Nicolas Nauze, « L'architecture des musées au XXe siècle », *op. cit.*

[630] Elisabeth Caillet, Evelyne Lehalle, *A l'approche du musée, op. cit.*, p. 88

Le rythme des musées va s'en trouver considérablement modifié, tandis que leur rôle deviendra plus flou : les services qu'ils accueillent se multiplient, cafétéria, auditorium, médiathèque … Le Centre Pompidou, inauguré en 1977, condense les caractéristiques de ces nouvelles recherches. Bien que les espaces flexibles et neutres demeurent privilégiés pour les œuvres, les musées construits à cette époque s'avèrent des gestes architecturaux, des sculptures à part entière faisant signe dans la ville. On favorise pour leur conception les architectes de renom.

Parallèlement, la réhabilitation connaît un essor impressionnant ; le patrimoine sur lequel l'intérêt s'est recentré, est converti en institutions culturelles. Malgré tout, suite à ce tournant décisif des années 1970, « les enjeux de patrimonialisation ainsi réactivés ne réapparaissent pas sous leur forme traditionnelle, ils sont désormais articulés avec une nouvelle conception marchande du musée, producteur de valeur économique grâce à la gestion du patrimoine.[631] » observe Joëlle Le Marec, maître de conférence en sciences de l'information et de la communication à l'Ecole Normale Supérieure de Lyon. La conception des œuvres va également s'en trouver modifier.

a3- Désacralisation

Dans les années 1980, les efforts visent, cette fois, à désacraliser le "Grand Art". On tente non pas de faire accéder les catégories sociales à ce dernier (l'art contemporain ne s'avèrera pas toujours prêt à se rapprocher du spectateur, multipliant les œuvres complexes et revendiquant son élitisme). Il s'agit davantage de redonner de la valeur aux arts mineurs.

La consommation se ménage une place confortable dans le lieu de l'art ; le Louvre lui-même intègre un "espace culturel [632]", Roger Pouivet réunissant sous ce vocable fast-food, grand magasin, boutiques de vêtements et de cartes postales. On peut dès lors commencer à douter de la notion de culture et de ce quelle inclut, ainsi que nous le constaterons par la suite. A cette période également, on abandonnera dans les lieux d'art contemporain l'idéal de flexibilité, cloisonnant les plateaux libres du Centre Pompidou, fixant les cimaises. Le trajet des *Démarches* met en scène l'homogénéité des déplacements dans les lieux d'exposition d'art contemporain, malgré la disparition du contexte de prise de vue : on observe les rassemblements autour des cartels, le contournement de sculptures ou d'installations, les haltes rapides devant les œuvres. Bien que la concentration, le silence imposé par le lieu, la lenteur ne soient plus caractéristiques de ces comportements muséaux, la question de la prédétermination du parcours et de l'uniformisation des attitudes d'un groupe humain dont chaque membre adapte sa démarche à celle de ses semblables, se pose. Dans les années 1980, suite à de multiples et vaines tentatives pour rompre les *habitus* du public, le musée cesse de chercher à le perdre en modifiant son organisation.

Les musées d'art contemporain adopteront à la même période le *White Cube* et ambitionneront une neutralité maximale permettant d'exposer dans des conditions idéales des œuvres protéiformes. Rares seront les musées tentant de réhabiliter la couleur dans les salles d'exposition. « Il est en tout cas intéressant de constater la discordance fréquente entre ces espaces intérieurs standard et impersonnels, et les gestes

631 Joëlle Le Marec, *Publics et musées, la confiance éprouvée*, 2007, Paris, Ed. l'Harmattan, p. 165

632 Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation, op. cit.*, p.76

architecturaux extérieurs, plus ou moins flamboyants ou pompeux. [633]» constate Nicolas Nauze [634].

Aujourd'hui, la définition officielle du Ministère de la Culture pour le musée est la suivante :

« "Est considéré comme musée [...] toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public [635]"

«Les musées de France ont pour missions permanentes de :

1) conserver, restaurer, étudier et enrichir leurs collections ;

2) rendre leurs collections accessibles au public le plus large ;

3) concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture ;

4) contribuer aux progrès de la connaissance et de la recherche ainsi qu'à leur diffusion. [636]»

Le Conseil International des Musées (ICOM) donne une définition similaire des musées, mais le Ministère de la Culture français place la collection au centre de ses préoccupations. Pourtant, selon Anne-Solène Rolland, conservatrice du patrimoine, et Hanna Murauskaya, doctorante en histoire, « L'idée d'un musée sans collections, sacrilège pour beaucoup encore dans les années 1980, est aujourd'hui concevable - même en France où la collection, comme le souligne la définition déjà citée, est au cœur de la définition du musée. [637]»

Les centres d'art sont le fruit de cette nouvelle conception du musée d'art, espaces destinés à multiplier les expositions sans qu'aucune pièce ne rejoigne les réserves.

Photographies personnelles, 2008. De gauche à droite, de haut en bas : musée d'art moderne et contemporain (MAMAC), Nice - Centre Pompidou, Paris - musée d'art contemporain (MAC/VAL), Vitry-sur-Seine - musée des Abattoirs, Toulouse

633 Nicolas Nauze, « L'architecture des musées au XXe siècle », *op. cit.*

634 C'est la raison pour laquelle *« . »* se concentre sur les caractéristiques récurrentes des salles d'exposition, dont on constate qu'elles se réfèrent à un modèle commun (bien qu'évoluant), tandis que leurs enveloppes se distinguent les unes des autres par la créativité des architectes.

635 Code du patrimoine, Livre 4, «Musées», Titre 1er, Article L 410-1 repris par Anne-Solène Rolland, Hanna Murauskaya, *De nouveaux modèles de musées ? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe, XIXème -XXIème siècles*, 2008, Paris, Ed. l'Harmattan, p. 9

636 Code du patrimoine, Livre 4, « Musées », Titre IV, Chapitre 1er, Article L 441-1, repris par Anne-Solène Rolland, Hanna Murauskaya, *De nouveaux modèles de musées ? op. cit.*, p. 9

637 Anne-Solène Rolland, Hanna Murauskaya, *De nouveaux modèles de musées ? op. cit.*, pp. 10-11

Le musée, à la fois geste architectural extérieur et ode à la neutralité intérieure, s'installe également, à l'instar des centres d'art, dans des lieux patrimoniaux en leur conservant leur caractère tout en les cuirassant de cimaises blanches. Il développe des missions plus ou moins annexes à celle d'exposition, et son assimilation récurrente et dévalorisante à un "parc d'attraction" semble *a priori* peu en accord avec une transmission optimale de la culture artistique.
Dans *« . »*, le lieu d'art apparaît en ce sens comme un espace en construction, aux objectifs éclatés, notamment dans les maquettes moins abouties *d'Esquisser*.
Les tentatives de la part des artistes pour échapper au joug des musées et à l'institutionnalisation de leur œuvre ont été nombreuses au cours du XX^{ème} siècle, notamment à partir des années 1960. La méfiance des plasticiens à leur égard a influé sur la remise en question des institutions, dont les objectifs et la conception s'éloignaient progressivement des évolutions de la création ; l'émergence de l'art contemporain ne fut pas pour les conservateurs une étape aisée, car elle remettait en cause une certain fonctionnement du musée, constate

Catherine Millet : « L'art que les conservateurs désignent comme "contemporain" est principalement l'art qui, par la nature de ses matériaux et procédés, les contraint à profondément modifier leur rôle et leur mode de travail.[638]»
Pourtant, il s'agit d'un passage important qui offrit à l'artiste une parole ; si elle ne fut pas toujours entendue, tout au moins eut-elle le mérite d'avoir tenté de changer une situation figée.

b- Les évasions manquées

« *ce qui est légitime, l'est parce qu'il est légitime pour ceux qui ont la légitimité socialement nécessaire pour légitimer* .[639]» Bruno Péquignot et Alain Pessin

72. Jeppe Hein, *Burning cube*, 2005

Le musée endosse avec l'art contemporain, le rôle d'une prison dorée. Prison pour les œuvres, qu'il choisit d'inclure ou d'exclure selon sa volonté. « Lui qui n'est ce qu'il est que par son principe d'exclusion, toute inclusion nouvelle est péril à son intégrité.[640]» écrit le philosophe François Dagognet. D'ajouter que le spectateur subit tout autant l'enfermement des œuvres et objets, le cloisonnement, le trajet instauré par le conservateur [641].
Les œuvres n'ont pas toujours trouvé leur place au musée, et les artistes ont multiplié les tentatives pour se libérer de ses pesants et décisifs jugements.

638 Catherine Millet, *L'art contemporain, histoire et géographie,* 2006, Paris, Ed. Flammarion, p. 28
639 Bruno Péquignot et Alain Pessin, *Les peuples de l'art,* Tome 1, 2006, Paris, Ed. l'Harmattan, p. 304
640 François Dagognet, *Le Musée sans fin*, 1984, Paris, Ed. Presses Universitaires de France, p. 151
641 *Idem*, p. 18

Marcel Broodthaers dit du musée qu'il est « indispensable – comme l'hôpital. [642]» Avant lui, Marcel Duchamp met à mal ses limites en installant le ready-made dans l'histoire de l'art :

> « Les artistes, influencés largement par Duchamp et sa critique de l'institution muséale, travaillent, nombreux, sur cette relation art/musées, qui, le plus souvent dans les années 70, se confond avec une critique du musée. Mais ce démontage ne renverse pas pour autant le musée. [643]»

constatent Elisabeth Caillet et Evelyne Lehalle.

Luttant contre le sentiment que le musée clôture les formes culturelles, ainsi que le déplore Harald Szeemann[644], et que la signification de l'œuvre muséifiée se perd au profit de celle de la collection à laquelle elle est liée, des mouvements tels que DaDa et le Surréalisme mettront à mal les rapports de connivence ménagés entre l'art et le public cultivé, remettant à leur manière en cause les règles de l'institution. Au cours des années 1970, les plasticiens tentent longuement de trouver de nouveaux lieux d'exposition pour leurs œuvres. L'acte artistique est valorisé aux dépens de l'objet, parfois inexistant ; l'œuvre, volontairement auto-référentielle, efface l'artiste, qui ne détient plus le savoir-faire. Ce qui fait œuvre, est l'association entre un élément exposé et le discours qui l'accompagne. Nous voyons nettement apparaître ici l'importance de la médiation à venir, qui si elle ne convient pas toujours aux artistes, permet toutefois de stimuler l'attention pour des objets qui n'en semblent pas toujours dignes. L'exemple extrême de mouvements tels que le Land Art, dont les œuvres éphémères étaient destinées à ne pas être présentées au musée, est caractéristique d'une volonté d'évasion généralisée : la reconnaissance n'est en effet jusqu'alors, possible qu'entre les murs du musée, « Aucune œuvre ne peut s'imposer sans s'exposer. [645]» constate Yves Cusset… Cette réalité apparaîtra clairement aux Land Artistes quand les clichés de leurs installations *in situ* se verront exposés par les musées, initiant l'émergence de nouveaux questionnements sur le statut de ces documents d'un évènement passé, érigés en lieu et place de l'œuvre.

La rue est également investie, mais n'apporte pas plus de satisfaction : selon Harald Szeemann, la déception provient du fait que dès la fin des années 1960, « On venait de se rendre compte que l'art dans la rue n'avait jamais fonctionné parce qu'un homme seul et son œuvre sont extrêmement fragiles. Ainsi la liberté de toutes ces formes d'art n'était perçue que dans la vieille limite du musée. [646]» C'est également le cas des lieux alternatifs, des "squats" inspirés du modèle américain de la Factory, d'Andy Warhol, qui à partir des années 1970 voient le jour ; des lieux abandonnés sont – souvent ponctuellement – investis par des associations d'artistes, y produisant et exposant leurs créations originales, pluridisciplinaires, en dehors des cadres institutionnels. Pourtant, notent Annick Bureaud, Nathalie Lafforgue et Joël Boutteville, « le futur artistique et financier des artistes dépend toujours du marché et donc des institutions. Ces lieux peuvent jouer un rôle de tremplin pour de jeunes artistes lorsqu'ils sont suivis et visités par les représentants des institutions publiques ou privées. [647]» Les lieux

---

[642] *Marcel Broodthears*, 1991, Paris, Ed. du Jeu de Paume, p.189

[643] Elisabeth Caillet, Evelyne Lehalle, *A l'approche du musée, op. cit.*, p. 81

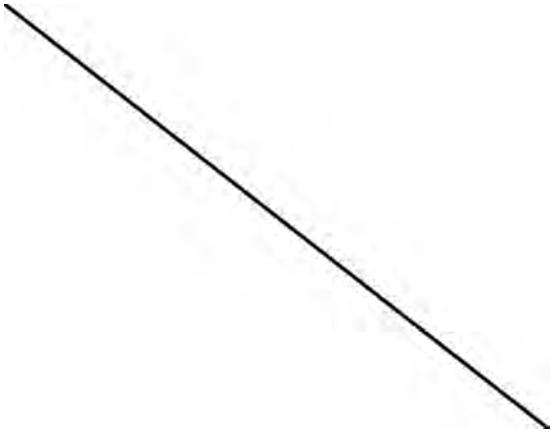
[644] Harald Szeemann cité par Bernard Lamizet, *La médiation culturelle*, *op. cit.*, p. 112

[645] Yves Cusset, *Le Musée : entre ironie et communication, op. cit.*, p.52

[646] Harald Szeemann, « Harald Szeemann et son musée des obsessions », interviewé par Catherine Millet dans *Art Press* n° 86, novembre 1984, *in* Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, *op. cit.*, p. 191

[647] « Art et technologie : la monstration », *op. cit.*, p. 28

alternatifs, libres d'un point de vue créatif, mais limités par leurs faibles subventions, ne sont qu'une première étape avant le musée. N'est-ce pas l'utopie d'une reconnaissance hors de l'institution que symbolisent les dessins d'Alison Moffett, ces cubes blancs insérés dans des espaces en friche, des cabanes de rien ?



73. Alison Moffett, *Site # 23*, 2009

Sans doute est-ce parce que ce n'est justement qu'une utopie, que les centres d'art contemporain font leur apparition en France, proposant un espace différent aux artistes, ainsi que nous allons le constater par la suite. L'ouverture de ces nouveaux lieux entraîne une certaine reconsidération des missions du musée, relèvent Elisabeth Caillet et Evelyne Lehalle :

> « Le musée est pour l'artiste l'un des lieux où il est possible de mettre en place une œuvre, un lieu majeur qui fait que les œuvres se plient au musée, par leur taille en particulier. Mais le musée n'est certes plus le seul lieu possible. Un jeu s'instaure entre l'artiste et le musée qui, perdant sa valeur de reconnaissance ultime au nom de l'histoire de l'art, se risque à jouer le rôle de la galerie de naguère. [648]»

Si le musée a vu sa fonction évoluer, si sa fonction de jugement ultime est désormais partagée avec d'autres structures, s'il possède davantage force de proposition que d'imposition d'une pièce en tant qu'œuvre (à l'instar de la galerie, justement), le passage par une institution demeure fondamental dans le processus de reconnaissance d'un artiste. Pour ce dernier, il demeure un symbole important lorsqu'une de ses œuvres intègre la collection du musée. « Le processus de décision reste toujours fondé sur l'idée de musée car l'endroit quel qu'il soit où se trouve l'art en question devient du même coup un espace muséal. » Naturellement, les réactions aux œuvres elles-mêmes deviennent des réactions muséales [649]. Mais ajoute Arthur Danto, la seule manière de créer un art non-muséal, serait de transformer le public en artiste … Les échecs de l'art participatif et des courants visant à lui laisser ne serait-ce qu'un part de créativité, tendent à prouver que l'"espace muséal" a encore de beaux jours devant lui ; de plus, si l'art ne bénéficiait plus d'un jugement institutionnel pour le qualifier, comment reconnaîtrait-on ce qui fait œuvre ? Le temps deviendrait-il seul juge de la qualité et de l'universalité d'une démarche ? L'art ne risquerait-il pas de disparaître ? Cette supposition pessimiste semble une possible interprétation de *« . »*, tandis que *les Démarches* traversent seules les espaces d'exposition, parmi les fantômes d'œuvres anciennement visibles.

Michael Fried semble situer un véritable tournant dans la présentation des œuvres dans le lieu d'exposition à la période du Minimalisme. On délaisse alors la notion d'œuvre d'art individuelle, autonome, au profit de situations comprenant l'objet minimaliste, la galerie ou le lieu d'exposition (plus particulièrement le *white cube*), et enfin le « sujet humain, mobile, pour lequel la situation toute entière constituait l'œuvre. [650]» Nous voyons apparaître cette trilogie essentielle à l'art contemporain, l'œuvre, le lieu d'exposition, le spectateur. Au risque d'oublier l'œuvre, ces deux derniers semblent aujourd'hui au centre des problématiques; *« . »* ne

[648] Elisabeth Caillet, Evelyne Lehalle, *A l'approche du musée*, *op. cit.*, p. 83

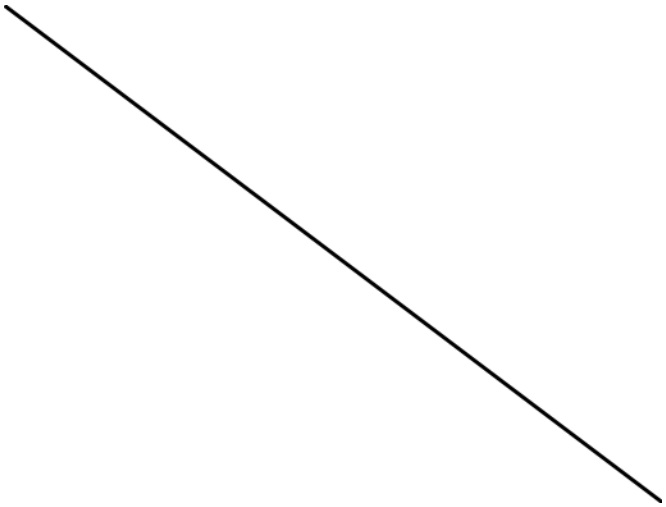
[649] Arthur Danto, *L'art et la clôture de l'histoire, op. cit.*, p. 267

[650] Michael Fried, *Contre la théâtralité, op. cit.*, p.190

fait pas exception à la règle en les situant au centre de ses préoccupations, tandis que les objets exposés s'éloignent en un lointain arrière-plan et que l'installation elle-même, se masque sous les traits d'un dispositif d'observation d'un phénomène sociologique.

Aujourd'hui, si les artistes ne sont pas toujours d'accord avec l'inévitable institutionnalisation de leurs créations, leur combat a changé de traits. Plus subtile, moins essentielle, la référence au musée se révèle de l'ordre de l'anecdote ou de la citation.

L'artiste danois Jeppe Hein conçoit des espaces destinés à être activés par le public, devenant ainsi partie intégrante de l'œuvre [651]. Cette dernière ne se compose pas d'objets, elle est l'espace en évolution. On peut la concevoir comme un dialogue entre le lieu d'exposition et le public, dans lequel feint de ne pas s'introduire le plasticien. Les *Moving Benches* sont un exemple intéressant de ses recherches : lorsque le spectateur s'installe sur l'un de ces bancs en tous points semblables au mobilier discret avoisinant, celui-ci se déplace lentement. L'espace, son immuabilité sont remis en question. Si l'on accepte de dépasser l'aspect ludique et interactif de cette œuvre, elle peut être perçue comme une manière de placer le lieu au centre des regards, de poser la question de son apparence et de son éventuelle recherche de neutralité, de son influence sur les pièces exposées. La quasi-disparition de l'objet d'art *semble* ménager une place primordiale aux murs et aux spectateurs. *La Possibilité* de la même manière fait de ces deux éléments de l'équation les composantes apparemment uniques de la création. Que devient l'œuvre dans le lieu d'art, ne possède-t-elle pas, plus que jamais, des raisons d'échapper à son poids institutionnel bien sûr, mais également à celui des tentatives de médiation, aux regards parfois désintéressés d'un individu-spectateur peu attentif ? Les œuvres ne se sont pas évadées de *la Possibilité*. Elles se sont effacées, ce qui sans doute est plus grave, ou plus dangereux. Cela laisse planer le doute quant à son avenir dans le lieu d'exposition et plus spécifiquement dans le musée, qui demeure malgré l'existence des centres d'art une institution essentielle.



74. Jeppe Hein, *Moving Bench #2*, 2000

Le musée conserve une valeur symbolique incontestable dans la reconnaissance de l'œuvre. Mais les cubes aseptisés et neutres qui accueillent en général les pièces, complexifiant leurs relations avec le contexte tout autant qu'avec le spectateur, sont-ils encore le lieu idéal pour des créations qui bien souvent, se développent *in situ* ou s'adaptent au lieu qui les accueille ? L'art contemporain communique, nous l'avons noté à plusieurs reprises. Or le cocon que représente le musée peut s'avérer une prison pour les œuvres exposées, à laquelle il est difficile voire impossible d'échapper.

Le musée peut-il être le lieu de l'art contemporain ? Sans doute ce dernier se pose-t-il régulièrement la question, avant d'exposer des créations dont le temps ne permet pas encore de certifier si elles vont faire œuvre, et marquer l'histoire de l'art.

[651] Jens Hoffmann et Joan Jonas, *Action*, *op. cit.*, p. 54

c- Le musée : un espace pour l'art actuel ?

> « *Le musée… institution ambiguë, ambivalente donc, qui d'un côté, aliène l'œuvre en la coupant de ses sources, de ses origines, du milieu qui l'a fait naître, pour la restituer à elle-même, à son domaine propre, celui de l'art, mais qui d'autre part et corollairement, par son autorité d'institution, peut valoriser n'importe quoi et introduire comme œuvre d'art toute chose qui franchit son enceinte* [652]» Jean Clair

Lorsque se pose la question du rapport de l'art au musée, Marcel Broodthaers s'avère incontournable, au même titre que le fut Marcel Duchamp dès l'instant où il y exposa un urinoir. Marcel Broodthaers critiqua longuement le musée. Il pointa notamment du doigt le fait qu'il « soit devenu un lieu de production pour l'art contemporain. Telle était sa plus grande peur, que le musée fusionne complètement avec la machine de l'industrie culturelle au lieu de maintenir une séparation. [653]», observe Benjamin H.F. Buchloh, professeur d'art moderne ; qu'il incite les artistes à réaliser des productions "sur mesure" pour l'institution, avant qu'elles ne soient enfermées dans le discours d'une exposition aliénante. Sans doute est-ce cette crainte qu'il met en scène en créant le *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* .

Ainsi sa première version du musée, qui en 1969 occupe sa maison, n'expose que des reproductions d'œuvres classiques et des caisses d'emballage affichant pour seule indication les coordonnées de leur lieu de destination. L'œuvre elle-même est invisible, seule l'institution exposante prend de l'importance. Le musée de Marcel Broodthaers, dont la faillite fictive est déclarée en 1971, sera mis en vente telle une marchandise (ou telle l'œuvre qu'il est devenu) en 1972 : l'artiste exacerbe ici sa crainte de voir le musée sombrer dans l'industrie culturelle ; à l'instar de Marcel Duchamp et de la *Boîte-en-Valise* ou de *l'Armoire* de Ben Vautier contenant tout ce qu'il a pu signer, ainsi que de tous les artistes ayant créé leur propre espace d'exposition, Marcel Broodthaers aurait « institué ainsi symboliquement la mort muséographique de l'art. [654]» déclare l'artiste et philosophe Hervé Fischer.

L'histoire du musée aura duré trois ans, et le musée de l'artiste se sera lui-même vu exposé par d'autres musées. Marcel Broodthaers y endossait tous les rôles, artiste, directeur, gardien de salle, conservateur, publicitaire … C'est également, bien que dans un projet sans début ni fin, ce panel de fonctions que j'endosse, ou plus exactement qu'endosse *« . »* en effaçant la signature de son créateur et en fonctionnant en auto-médiation. Il est un lieu d'exposition (dimensions et fonctions plus modestes qu'un musée) qui s'expose dans d'autres lieux d'exposition, assume sa médiation, l'organisation préétablie de ses pièces, leur protection. *« . »* est une marchandise relativement indépendante, elle ne se déplace que comme un tout indissociable (d'où son interminable titre), n'accepte aucune autre intrusion que celles qu'il a pensées en amont.

A l'instar de *« . »* qui s'installe dans l'espace d'art sans chercher à lui échapper (il perdrait alors toute pertinence), la virulence de l'artiste actuel semble s'être estompée, à moins qu'elle s'exprime différemment. Sans doute l'art s'est-il résolu à accepter l'inévitable jugement institutionnel, tandis qu'il voyait les tentatives de ses prédécesseurs vouées à l'échec. Daniel Vander Gucht souligne d'ailleurs la conséquence de ces remises

---

[652] Jean Clair, « Erostate ou le musée en question », *in L'art de masse n'existe pas*, Revue d'esthétique n° ¾, 1974, Union Générale d'Editions, page 192, cité par Paul Rasse, *Les musées à la lumière de l'espace public*, *op. cit.*, pp. 60-61

[653] Benjamin H.F. Buchloh *L'action restreinte, l'art moderne selon Mallarmé*, 2006, Musée des Beaux Arts de Nantes, pp. 97-98

[654] Hervé Fischer, *L'histoire de l'art est terminée*, 1981, p. 43, http://classiques.uqac.ca/contemporains/fischer_herve/histoire_art_terminee/histoire_art_terminee.pdf , 02-2011

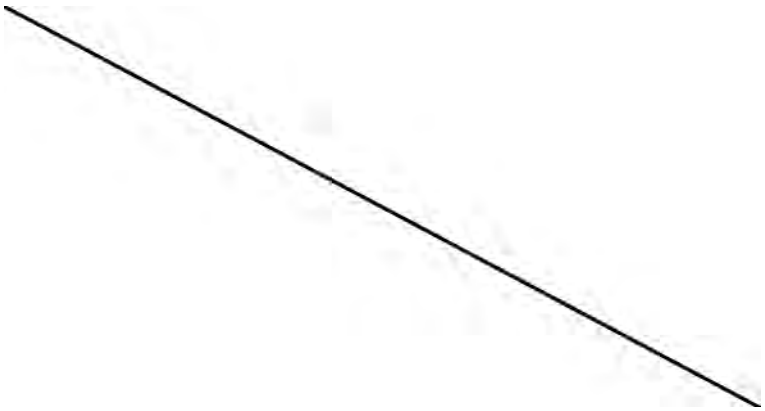
en question permanentes de l'institution muséale : « il est d'autant moins possible de parler d'art moderne, et singulièrement d'art contemporain, sans parler du musée, que cet art moderne et contemporain est foncièrement un *art de musée* – qu'il se définisse pour ou contre le musée. [655]» La relation qui se tisse entre les œuvres contemporaines et le musée, cette dépendance, rappelle celle qui les relie au public : Nicolas Bourriaud observa que, se détournant ou prenant en compte le spectateur, l'artiste ne peut, simplement, pas l'ignorer.

Nathalie Heinich explique l'abandon des plasticiens dans leur lutte contre le musée, par le fait que systématiquement, les actes les plus marginaux sont assimilés par les spécialistes de l'art :

> « [ils] s'interposent entre les transgressions des artistes et les réactions du sens commun, descandalisant les scandales artistiques en les intégrant. Dès lors, tous les efforts de l'artiste pour résister à la normalisation de son œuvre sont vains : l'excentricité, le silence, l'insulte deviennent autant d'atouts supplémentaires pour sa reconnaissance. Mais plus l'innovation en art est *a priori* acceptée, plus elle est confinée dans un petit monde fermé sur lui-même, où l'on ne perçoit même plus qu'elle puisse transgresser. [656]»

Toutefois ce propos peut être nuancé : suite à certaines affaires de scandales lourdes de conséquences, les structures choisissent parfois de s'autocensurer en refusant de montrer des œuvres choquantes. Mais ces dernières demeurent donc dans l'ombre, dans l'inconnu. Face à l'impossible révolte, les artistes contemporains se questionnant sur le contexte d'exposition proposent des œuvres moins radicales qui, à l'instar des *Moving Benches* de Jeppe Hein remettent en question le lieu sans chercher à lui échapper.

L'importance du musée demeure. Le fait qu'une de leurs œuvres entre dans sa collection est une étape importante pour de nombreux plasticiens, car elle officialise leur statut d'artiste. Leur production est enfermée dans ce « cadroir [657]» défini par Stephen Wright comme le lieu où l'image, l'objet apparaissent avec l'intensité de l'œuvre d'art. Celui-ci, selon le critique d'art, fait d'elle une œuvre nécessairement *in situ* ; elle emporte, même en dehors des espaces qui lui sont dédiés, les dispositifs du cadroir qui l'identifient comme appar tenant à l'art. Un artiste tel qu'Arnaud Thével, cité en première partie, fait le choix d'agir dans l'espace public en acceptant en ce sens de priver ses productions de *spectateurs* de l'art, et de les confronter à d'autres regards, celui du passant coutumier d'autres images, publicitaires notamment. Nul cartel, nulle information n'en précisent la nature, moins encore le contenu. Simplement, l'artiste souhaite soulever chez quelques individus des questions concernant les raisons de la présence de cette image. Il a cependant conscience de devoir rapporter au



75. Marcel Broodthaers, *Musée d'art moderne, département des Aigles, section des figures*, 1971

[655] Daniel Vander Gucht, *L'art contemporain au miroir du musée*, *op. cit.*, p.9

[656] Nathalie Heinich, *L'élite artiste, op. cit.*, p.342

[657] Stephen Wright, « A propos de *Sous le soleil d'Arnaud Théval* », 2004, http://www.arnaudtheval.com/pdf/contrib_Stephen%20Wir-ght.pdf, 02-2010

monde de l'art l'existence de sa démarche, et passe pour ce faire par l'édition, l'exposition bien sûr, Internet, … Sans être totalement libéré du cadroir, le plasticien parvient à partiellement lui soustraire son œuvre. Quant aux œuvres éphémères, celles en réseau ou que l'on ne peut acquérir, performances, manifestations se déroulant dans l'espace public, objets se déplaçant, à l'achat (tels que les livres-œuvres), ce sont autant de possibles évasions du musée, d'expériences plastiques apparemment indépendantes des lois du marché. Peut-être, si Anne-Solène Rolland et Hanna Murauskaya suggèrent l'apparition prochaine d'un musée sans collection, faut-il également envisager l'idée d'une dématérialisation de la notion de musée. Elisabeth Caillet et Evelyne Lehalle s'accordent à ce propos :

> « Contrairement à ce que l'on a dit depuis la création du musée, le musée est un lieu faussement éternel, profondément éphémère. C'est, à tout le moins, une tendance extrêmement forte de nos nouveaux musées, au point que leur articulation aux questions vives, aux problèmes sociaux du moment se marque de plus en plus. [658]»

Ce musée lié à l'actualité de la société, est-il à même de discerner et d'ériger en œuvres les propositions de son temps, au rythme des expositions temporaires ? Ces nouvelles préoccupations ne marquent-elles pas plus clairement l'impossible jugement éclairé et distancié qu'il adopte depuis son émergence ?

D'ailleurs la reconnaissance de l'art ne dépend-t-elle pas déjà en partie d'un réseau, virtuel, s'informant des prochains événements artistiques dans ou hors les structures [659] ? Ce réseau n'est-il pas le vrai décisionnaire de ce qui fait œuvre, en acceptant de le communiquer ? Avec l'art contemporain, ne se doit-il pas d'adopter un certain recul, laissant à d'autres lieux la possibilité d'exposer et de médier les créations actuelles ? A la différence de Paul Rasse, persuadé que « le musée est le référent ultime, celui qui demeure, alors que les autres se sont dissous. Il est le seul garant, susceptible d'estampiller la création, d'investir d'une aura esthétique tout objet qui s'y montre. [660]», Arthur Danto n'imagine pas le musée institutionnalisant comme une fatalité :

> « Lorsque l'art change, il est possible que le musée disparaisse en tant qu'institution esthétique fondamentale, et que les expositions extra-muséales […] dans lesquelles l'art et la vie s'entremêlent de façon beaucoup plus intime que ne le permettent les conventions du musée, deviennent la norme. [661]»

Le musée est un des lieux, non plus le seul, où l'œuvre peut s'exposer ; n'étant plus seul garant de la reconnaissance ultime de l'œuvre, il se voit, suite à l'inflation du marché de l'art, incité à acheter des œuvres moins onéreuses, de qualité variable et d'artistes jeunes. Ainsi il acquiert, tant qu'elles lui sont accessibles, des pièces que l'avenir valorisera peut-être. En cela, il emprunte les missions des musées des artistes vivants, des galeries, mais également des centres d'art exclusivement dédiés à l'art en devenir. La création d'un musée à Villeurbanne, nommé Centre International d'Art Contemporain, n'est-il pas la preuve que le musée d'art contemporain ambitionne de s'approprier les fonctions de ces autres lieux, auxquels nous allons nous intéresser ? Les œuvres produites par le musée entrent dans sa collection à moindre coût, bien que Nelson Goodman souligne la perversité de cette pratique : « Car le musée est après tout une institution anormale

---

[658] Elisabeth Caillet, Evelyne Lehalle, *A l'approche du musée, op. cit.*, p. 100

[659] Ainsi, l'on pourrait se demander à quel type de réception donnera lieu l'exploitation du projet "Art projet" lancé par Google, et qui permet actuellement (mars 2011) de visiter dix-sept musées du monde en déplaçant un curseur sur son écran. Les musées vont-il trouver en cette expérience un renouvellement bienvenu ?

[660] Paul Rasse, *Les musées à la lumière de l'espace public*, *op. cit.*, 240 p.

[661] Arthur Danto, *L'art et la clôture de l'histoire, op. cit.*, p.274

et mal commode, rendue seulement nécessaire par la rareté et la vulnérabilité des œuvres qui relèvent d'une toute autre origine. [662]» Instance de légitimation, il s'octroie un rôle qui n'est pas le sien en devenant, en quelque sorte, une fabrique d'objets sitôt qualifiés d'art.

Quant à Christine Bernier, elle pense que l'art a toujours besoin du musée, mais pour de nouvelles raisons : « l'institution muséale agit présentement comme instance discursive indispensable pour déterminer les critères de distinction entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas. [663]» Selon l'auteur, sa fonction deviendrait explicative plus que légitimante. Cependant, il est possible de nuancer son propos en spécifiant qu'en France, le rôle discursif peut tout aussi bien être attribué au centre d'art contemporain qui, nous allons le voir, s'octroie pour mission primordiale de médier l'œuvre.
Cette possibilité que le rôle de référent du musée s'atténue esquisse un nouveau paysage de l'art contemporain, dans lequel peu à peu le musée décisionnaire acquiert une valeur essentiellement symbolique et un simple rôle d'espace de monstration.

En revanche les centres d'art s'avèrent des structures tout à fait adaptées à l'œuvre contemporaine. La recherche de neutralité n'est pas leur propos, et les espaces qu'ils offrent sont souvent pour les artistes des supports d'expérimentation et de communication avec leurs pièces. De plus, les centres d'art développent particulièrement la communication avec les publics, un de leurs rôles essentiels.
Dans *« . »*, ces structures qui sont apparues en France avec l'art contemporain, ont la part belle. L'originalité de leurs architectures intérieures vient rompre une trop grande austérité qu'auraient sans doute provoquées dans les maquettes, les seules références aux cubes blancs des musées.

662 Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, *op. cit.*, pp. 112-113

663 Christine Bernier, *L'art au musée*, *op. cit.*, p.16

B- Plus proches du spectateur : émergence des centres d'art contemporain

J'ai eu au cours des voyages d'étude l'occasion de visiter un grand nombre de centres d'art, qui se caractérisent par une omniprésence des médiateurs mais avant tout par l'exposition d'artistes très contemporains. Plus malléables, moins austères que les musées, ces structures qui virent le jour il y a seulement une quarantaine d'année autorisent les expérimentations, permettant une adaptation des espaces au profit des propositions plastiques. Si le musée parvient progressivement à se conformer à leurs formes variées, les centres d'art sont conçus pour les recevoir, à la fois ateliers et lieux de monstration ; mutuellement, ils doivent s'apprivoiser afin que l'œuvre trouve sa place dans le contexte. Le Ministère de la Culture reconnaît la capacité de ces structures à accueillir et communiquer la création dans des conditions optimales :

> « Car elle est fondée sur une relation de proximité avec l'artiste, ses assistants, ses collaborateurs, qui se sentent très à l'aise dans le Centre d'art, celui-ci prenant davantage la forme de l'atelier, du lieu de la création, que le musée où le poids du patrimoine crée, inévitablement, une forme de distance. [664]»

Nous le verrons, la question du patrimoine se pose très différemment avec les centres d'art contemporain.

Sans parvenir à échapper à la reconnaissance par l'intermédiaire d'un espace reconnu et officiel, les plasticiens acquièrent une plus grande liberté et développent des projets avec le lieu, et non à seule fin d'être acceptés par ce dernier. Plus que le modèle du musée, c'est celui du centre d'art qui inspire la création des maquettes. Espaces bricolés, instables, elles proposent des combinaisons en devenir à l'instar de ces lieux expérimentaux conçus pour converser avec l'art actuel.

Mais ce ne sont pas des œuvres qui habitent *la Possibilité*, ni même *d'Esquisser*. Seul le public y est invité à ne rien voir. L'espace ne se plie-t-il pas à la présence du visiteur, plus qu'à l'œuvre ? L'intégration du public contemporain au lieu d'exposition est un propos essentiel pour ces lieux d'exposition et particulièrement pour les centres d'art ; ils assurent une relation avec les regardeurs qui dépasse largement la mise à disposition de documents explicatifs et de médiateurs.
Si ces derniers accueillent dans des conditions idéales les plasticiens, la présence de ces derniers est également un argument propice à la fidélisation du public, qui peut y discerner une volonté du monde de l'art de se rapprocher du regardeur.

[664] « L'Etat et l'art contemporain en France depuis 1959 », *op. cit.*

a- Un lieu de l'artiste et de l'œuvre

> « *Laboratoire émetteur d'idées, d'utopies et de formes inédites, lieu de rencontre avec l'artiste, initiant débats et échanges sur les mutations de notre société, le centre d'art reste avant tout le lieu du projet de l'artiste.* [665]» Texte du d.c.a., association française de Développement des Centres d'Art

Si l'on ne peut qu'imaginer l'avenir du musée, celui des centres d'art est clairement envisagé depuis leur apparition, dans les années 1970. Majoritairement développés dans les années 1980 et 1990, ils bénéficient de subventions publiques. Beaucoup possèdent un statut associatif, bien que certains dépendent de la région, du département ou de la municipalité. Leur recette est en partie propre, en partie issue des régions, départements, villes ou Etat (qui participe à hauteur de 30 % de leur budget). De petite taille, ils dépassent rarement le seuil des six salariés.

Le modèle du réseau des centres d'art est spécifique à la France, il ne trouve son écho en aucun autre pays hormis en Allemagne, où les Kunsthallen s'attachent également à accueillir la production d'œuvres et d'exposition. Le statut de "centre d'art" est revendiqué par de nombreuses structures. Il ne s'agit pourtant pas d'un label officiel ; sans doute cela s'explique-t-il par le fait qu'à la différence des FRACS, issus d'une volonté de politique culturelle, les centres d'art sont le fruits de parcours atypiques et singuliers. Cependant l'utilisation régulière de l'expression "centre d'art" incite le c.n.a.p. (Centre National des Arts Plastiques) à reconnaître que « L'appellation «centre d'art contemporain» peut être comprise comme une labellisation d'un lieu répondant aux exigences d'un projet culturel dont la réalisation est soumise aux obligations de conventionnement. [666]» ; une cinquantaine de lieux seulement bénéficie de la reconnaissance et des aides des pouvoirs publics.

L'étude « Un panorama des centres d'art », développée en 2006 pas les chercheurs de l'université Paris-Dauphine, retrace les origines de l'émergence des centres d'art :

> « Il convient de rappeler ici le projet initiateur proposé par Jean-Louis Froment au CAPC de Bordeaux, un projet articulé autour de quatre propositions qui peuvent être considérées comme fondatrices des centres d'art : donner au public les clés de lecture essentielles pour appréhender l'art contemporain, offrir aux artistes un lieu de prise de parole et d'expérimentation, relier le centre d'art aux vibrations de son époque, et instaurer un dialogue entre les différents langages artistiques et culturels. [667]»

De nombreux projets voient le jour à partir de 1977, à l'origine de structures pérennes bien que beaucoup aient depuis lors changé de nom : le Consortium de Dijon, le CCC de Tours, ... Le Ministère de la Culture leur apportera ensuite son soutien, voire créera certains centres d'art. Ces derniers couvrent progressivement le territoire, s'implantant dans des régions riches en lieux culturels tout autant que dans les zones reculées, périurbaines ou rurales. Le centre d'art se veut le lieu de l'artiste mais aussi

---

[665] Site de l'association **d.c.a** (association française de Développement des Centres d'Art), http://www.dca-art.com/fr/ressources, 02-2011

[666] http://www.cnap.fr/index.php?page=infos&idSujetPro=633&contenu=rseau-institutionnel-centres-dart-conventionns-centres-d-art-contemporain-conventionns-prsentation, 01-2011

[667] Xavier Dupuis, , Alix Sarrade, étude « Un panorama des centres d'art » *op. cit.*, p. 3

celui du spectateur, notamment du public de proximité peu coutumier des œuvres contemporaines.

Un texte du d.c.a. précise également que,

> « [à] la différence des musées d'art contemporain et des Frac – Fonds régionaux d'art contemporain, les centres d'art se définissent comme le "lieu de l'artiste", dédié à la production d'œuvres et d'expositions, sans volonté de constituer de collections. Chacun développe cette mission avec singularité et selon son identité, en ancrant son action dans le territoire. [668]»

En cela il est clair que le moment de la réalisation de l'œuvre est au centre des préoccupations des centres d'art, qui accordent une grande importance à la visibilité des artistes et consacrent une grande partie de leur budget à la production de pièces originales. La temporalité de ces structures est différente de celle des musées, leur regard se dirigent vers l'actualité de l'art ; les plasticiens peuvent s'y exprimer dès leur sortie des écoles, en début de carrière, et y trouver un accompagnement, jusqu'à ce qu'ils atteignent une reconnaissance plus solide. L'exposition temporaire trouve en le centre d'art contemporain un terrain d'expression idéal, sans cesse renouvelé, ne s'appuyant sur aucune collection. En moyenne, cinq expositions s'y succèdent au cours de l'année.

76. Centre d'art et du paysage de Vassivière construit par Aldo Rossi,
CAC de Brétigny installé dans une médiathèque,
CRAC de Sète dans un ancien centre de congélation et de conservation du poisson

Le dynamisme et la mise en valeur des processus de création en cohérence avec leur programmation à travers les résidences, la réalisation d'œuvres *in situ* ou invitant la population des alentours à participer aux projets, sont des caractéristiques des centres d'art. En leur offrant un laboratoire accueillant leurs expérimentations plastiques, ils ont permis l'émergence de créateurs par la suite reconnus. Certains se concentrent sur des pratiques contemporaines spécifiques, les arts imprimés sont au centre de l'intérêt du CNEAI (centre national de l'estampe et de l'art imprimé) à Chatou, en région parisienne ; le Centre International d'Art et du Paysage de l'île de Vassivière est dédié, comme son nom l'indique, à l'art et aux paysages ; d'autres choisissent de présenter des expositions essentiellement photographiques, des vidéos ou encore des échanges avec d'autres arts, la chorégraphie, la musique ou encore le design ou le cinéma (c'est notamment le cas du CAC (centre d'art contemporain) de Brétigny, lui aussi situé en région parisienne).

Néanmoins, cinq missions semblent concerner la majorité des centres d'art :

Tout d'abord, ils accueillent les artistes et leur offrent les moyens de créer des œuvres.

Ils proposent des expositions "confrontant [669]" les créations

[668] http://www.dca-art.com/fr/ressources, 12-2009

[669] C'est le terme qu'emploient Xavier Dupuis, chercheur au CNRS, et Alix Sarrade, chargée de mission, tous deux à l'origine de

régionale, nationale et internationale.
Les centres d'art ont également pour mission de constituer une documentation, rassemblant des ouvrages liés aux pratiques contemporaines.
Ils doivent également mener une politique d'édition, à commencer par celle de catalogues d'exposition. Tous les centres ne peuvent satisfaire cette ambition, qui nécessite d'importants moyens financiers.
Enfin, bien sûr, ils accueillent les publics indépendants ou scolaires, les sensibilisent à l'art contemporain notamment par le biais de la médiation, proposent des formations.

Le modèle des centres d'art présente de nombreuses qualités quant à l'exposition de l'art contemporain, à la production d'œuvres ; nous allons le voir, il est aussi plus accessible aux spectateurs néophytes que le musée, qui demeure le symbole d'une certaine autorité. Bien sûr, les centres pour autant ne sont pas à l'abri des critiques et des censures, déplorent les membres du d.c.a. On leur reproche notamment de bénéficier de subventions, bien que ces dernières, peu élevées, représentent une somme moindre que celle accordée aux théâtres nationaux par exemple. De plus, cet apport de l'état s'accompagne également de certaines exigences de résultats, et d'un cahier des charges comportant notamment des obligations de partenariat et un élargissement des missions.

Si le fonctionnement des centres d'art est propice à rendre plus familière la figure de l'artiste, à le rapprocher de la population en désacralisant son statut, l'accueil des publics est également une mission essentielle, rendue aisée par les proportions modestes de ces espaces.

b- Des espaces plus familiers, une autre échelle

Si l'artiste voit en le centre d'art un espace privilégié, propice à la production d'œuvres et aux résidences (que la moitié des structures environ proposent), il est également le lieu du public ; la souplesse de leur fonctionnement permettrait d'accueillir chaque visiteur dans sa spécificité ; c'est tout au moins le souhait que formule Christian Ruby :

> « La diversité des lieux d'art doit, effectivement, permettre aux spectateurs de sortir d'eux-mêmes et de l'enfermement que provoque une existence commune de simple juxtaposition. La multiplicité des expositions envisageables est la condition de la vivacité d'un espace public conflictuel, qui n'a guère de légitimité à être maintenu dans une homogénéité figée [670]».

Dans les centres d'art la médiation est particulièrement développée ; la gratuité ou le coût peu élevé de l'entrée caractérisent ces structures ; des ateliers invitant à se familiariser avec la création actuelle y sont proposés ; « Une pédagogie de proximité permet souvent de placer le visiteur, enfant et adulte, au plus près

l'étude « Un panorama des centres d'art » déjà citée.

[670] Christian Ruby, *L'art et la règle*, 1998, Paris, Ed. Ellipses, p. 72

de la pensée de l'artiste, de sa vision du monde. [671]» précisent Xavier Dupuis, chercheur au CNRS et Alix Sarrade, chargée de mission (Université Paris Dauphine).

L'identité de chaque lieu se dessine à travers sa programmation, mais aussi par la présence plus ou moins palpable de la médiation et des activités connexes aux expositions : rencontres avec les artistes, conférences, voyages, formations des professionnels ou des enseignants, espaces de documentation, espace multimédias voire même restaurants, bars ou cafétérias, boutiques, salles de concert, événement ponctuels, etc.. La pluridisciplinarité est favorisée par près de la moitié des structures.
Le public scolaire, particulièrement représenté, est l'objet de programmes spécifiques et donne lieu à cette citation ambiguë issue de l'étude des centres d'art :

> « L'action en faveur des publics scolaires est ainsi un axe de travail très fort que réalisent tous les centres en développant un ensemble de services et de programmes spécifiques très variés. Ils y allouent des moyens importants puisque deux emplois en moyenne sont consacrés à la médiation. [672]»

Faut-il discerner dans cette constatation que les médiateurs sont dans l'esprit des responsables de centres d'art, ainsi que nous l'avons déjà noté, assimilés à des animateurs pour publics obligés ? Bien qu'elle soit par la suite nuancée et élargie à l'éducation des spectateurs dans leur ensemble, la tournure de la phrase laisse à penser que le rôle du médiateur est effectivement minimisé dans son lieu d'expression même, résumé à l'accompagnement des scolaires.
Cependant, la qualité de l'accueil du médiateur demeure une donnée importante dans les centres d'art, notamment lorsque ces derniers sont isolés. Les difficultés qu'ils rencontrent pour acquérir un public, le fidéliser, dépendent tout autant de leur situation géographique que des missions qui leur sont attribuées, ainsi que de celles qu'ils choisissent indépendamment de développer.

Il est évident qu'en implantant un espace d'exposition dans une zone citadine périphérique, ou en le perdant dans les vertes prairies, les financeurs du projet ont à la fois pour objectif d'inciter un public coutumier des manifestations culturelles à se déplacer dans des régions inhabituellement fréquentées, mais également et prioritairement d'accoutumer les habitants autochtones à la présence de cet espace, et si possible à en dépasser le seuil. Lorsque François Saint-Pierre partage son expérience en tant que fondateur du Centre de Photographie de Lectoure, il fait également part, car c'est une donnée essentielle de la question, de la complexité, même après vingt ans d'existence, de fidéliser la population de la ville gersoise voire même de lui faire parcourir les expositions. Cette réalité caractérise une majorité de centres d'art contemporain qui parviennent difficilement à inciter les publics non avertis à effectuer des visites régulières ; c'est pourquoi ces derniers sont occasionnellement sollicités lors de performances, d'événements auxquels ils peuvent prendre part et qui leur rendent la création actuelle moins rébarbative. C'est notamment le cas en 2006, lorsque Clemens Von Wedemeyer collabore avec Maya Schweizer afin de créer le court-métrage *Rien du Tout*. Pour réaliser le casting de cette histoire de casting d'un film médiéval, les artistes, en résidence au CAC de Brétigny, font appel aux jeunes gens d'un lycée voisin, aux passants. Selon les dires de Clemens

---

[671] Etude « Un panorama des centres d'art », *op. cit.*, p. 59

[672] http://www.dca-art.com/fr/editions/bulletins/19, 01-2011

Wedemeyer, ces figurants et silhouettes s'investissent de leur rôle, et déploient leur talent sur le parking du centre d'art qui sert de décor au film. On peut supposer que de telles initiatives créent un lien particulier entre le lieu et les habitants, qui bénéficient de l'occasion de participer à une expérience marquante.

Cependant, ces diverses actions et propositions d'activités ne sont peut-être pas les seuls arguments que possèdent les centres d'art pour provoquer la venue des publics locaux. Mon hypothèse est la suivante : un grand nombre de ces structures est le fruit de réhabilitations, qui connaissent dans les années 1980 un élan nouveau. Si les musées sont également concernés par cette volonté, l'architecture des centres d'art tend volontairement à se différencier des monuments muséaux de l'art moderne.
En 1982, le décret no 82-394 décline les nouvelles missions du Ministère de la Culture, et notamment la suivante : « préserver le patrimoine culturel national, régional, ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité tout entière » ; les réhabilitations entrent dans ces objectifs et incitent à exploiter l'héritage architectural, en lui offrant un nouveau rôle d'exposition. Les châteaux, couvents, palais se voient progressivement investis, puis vient le tour des bâtisses industrielles qui échapperont ainsi à une détérioration probable. Plusieurs photographies utilisées pour l'élaboration de la maquette sont issues de centres d'art, et l'on peut souligner la spécificité des bâtiments les accueillant : il est aujourd'hui fréquent qu'ils investissent des architectures initialement destinées à une fin bien différente : bâtiments industriels, anciens châteaux, maisons particulières ou magasins ; la recherche d'une identité propre à chacun est rendue visible par la volonté d'intégrer l'histoire du lieu à sa nouvelle destinée.

Maquette *la Possibilité*, détail

Or, la dimension patrimoniale, ou encore l'attachement des populations avoisinantes à un bâtiment désaffecté, jalon de l'histoire de leur ville ou bourg, semblent propices à favoriser les visites de publics peu coutumiers de l'art contemporain.
Cette caractéristique n'est pas sans rapport avec l'attirance des publics pour des musées spectaculaires d'un point de vue architectural, tels que le célèbre musée Guggenheim de Bilbao, ou encore le Centre Pompidou. Dans les centres d'art, les proportions sont considérablement réduites (hormis si l'on considère les cas exceptionnels – et parisiens – du Palais de Tokyo et du Jeu de Paume), pourtant, la qualité ou l'originalité des réhabilitations peut s'avérer un facteur d'attraction pour les spectateurs habitant les environs de la structure. A la Fondation Espace Ecureuil, certains visiteurs, notamment des personnes retraitées originaires de la région toulousaine, reviennent de temps à autres voir les caves voûtées en brique, et les faire découvrir à leurs connaissances. Cela leur permet d'approcher l'art contemporain – même si tel n'est pas l'objectif premier de leur venue – tout en appréciant le contexte de l'exposition.

La stratégie de la réhabilitation, si l'on peut la désigner ainsi, présente de nombreux avantages. Elle permet de conserver un patrimoine tout en lui attribuant une nouvelle fonction, réduisant par là-même le coût de

construction d'un bâtiment dédié à l'art ; elle conjugue l'expansion de la création actuelle et la préservation de traces du passé, installe donc discrètement les œuvres contemporaines dans l'histoire culturelle française. Elle favorise également la fidélisation de publics non avertis, curieux d'observer les réhabilitations et découvrant à cette occasion les expositions. La qualité d'accueil, la réussite de la reconversion peut inciter ces spectateurs à revenir, peut-être accompagnés de nouveaux regards.

Bien entendu cette *stratégie*, terme militaire synonyme de ruse, de tactique, n'est pas infaillible et risque de favoriser des visites "en surface", peu intéressées par les œuvres, préférant profiter des aménagements et de l'originalité de l'espace. En ce sens, nous le verrons par la suite, elle semble s'inscrire dans le courant d'une culture démocratisée, quels que soient les moyens permettant d'atteindre cette fin.

En habitant ces lieux inhabituels issus de l'industrie, du patrimoine historique, les centres d'art, dont la vocation première demeure la monstration d'œuvre, doivent composer avec la forte identité des architectures en place, en conserver les caractéristiques tout en permettant à l'œuvre de ne pas se laisser surpasser par l'influence de son contexte. On assiste à un dialogue intéressant entre les apports des recherches muséographiques modernes, et ces lieux historiques qu'il convient de ne pas dénaturer. Ce sont à ces compromis que nous allons désormais nous intéresser.

C- « White Walls » : espace matériel, espace matériau

> « *Dans les années 1970, une tendance à la blancheur aseptisée commençait à s'imposer dans les galeries, les musées. L'opération visait à mettre davantage en valeur les qualités des œuvres qui revendiquaient une autonomie souveraine. Rien ne devait distraire l'attention des regardeurs. Sur un mur blanc, dans la vacuité d'une salle dont on oubliait l'architecture, et jusqu'à l'existence, le tableau ou la structure triomphaient.* [673]» Pierre Guyotat, écrivain et dramaturge

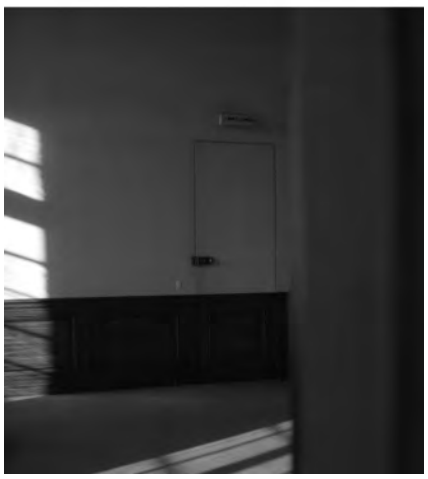
Dans *« .»*, les parois des maquettes sont essentiellement blanches. Elles se font l'écran du passage des spectateurs détourés, et rappellent la présence toujours prégnante des cubes blancs qui caractérisent de nombreux lieux d'art depuis la modernité. Dans les années 1970 effectivement, le *white cube* qui déjà apparaissait dans les théories de Le Corbusier comme l'espace idéal de l'œuvre, s'affirme en tant que modèle de la salle d'exposition. Pourtant les artistes cherchent, nous l'avons vu, à fuir ces murs aseptisés, images de l'autorité muséale.

[673] Pierre Guyotat, *Eric Rondepierre*, 2003, Paris, Ed. Léo Scheer, p.43

Philippe Dagen décrit le *white cube* aux murs et au plafond immaculés, aux sols généralement habillés en de matières froides :

> « Par "cube blanc", il faut entendre un espace net, vide, propre, éclairé fortement, silencieux s'il le peut. Seuls les meubles métalliques ou noirs y sont tolérés, à condition qu'ils soient géométriques. Le sol est de plancher vitrifié ou de béton teinté. [674]»

Malgré les attaques répétées des artistes contemporains et des plasticiens à son encontre, le cube blanc n'a pourtant pas totalement disparu. Dans les réhabilitations récentes telles que le musée des Abattoirs de Toulouse (2000), malgré les murs de briques partiellement conservés et visibles dans la grande nef centrale, les hautes cimaises des salles qui occupent les parties latérales du bâtiment sont pareillement peintes en blanc, tandis que le sol est gris. Si occasionnellement les ouvertures se font plus vastes (à l'instar des verrières du Carré d'Art de Nîmes) si les teintes et matières des planchers, la structure des plafonds ou encore la dimension des pièces varient d'un musée à l'autre, les cimaises blanches demeurent le modèle récurrent.



Ferme du Buisson, Noisiel ;
CRAC de Sète ;
Domaine Départemental de Chamarande.
Photographies personnelles

Les centres d'art, eux, n'ont d'autre choix que de partager l'espace de l'œuvre avec celui du patrimoine qui les accueille : piscines, hangars, châteaux… Christine Desmoulins, critique d'architecture française, traite du cas des réhabilitations et de l'adaptation de la nouvelle fonction au lieu : « l'impact de l'existant prévaut et ses contraintes imposent de jouer les "bernard-l'ermite" quitte à "forcer" la bâtisse pour y installer le programme et la muséographie [675]». Les interventions plastiques doivent s'imposer pour ne pas laisser le contexte réduire leur impact, elles ne doivent pas devenir des faire-valoir du patrimoine. Ce qui pourtant s'avère parfois le cas.

« . » accorde une grande importance à ce mélange des genres, notamment à travers les maquettes. Les photomontages dont elles sont issues, et que l'on peut distinguer dans la vitrine des *Minimums*, mêlent les images récoltées au cours des voyages d'étude : clichés de musées et de centres d'art se côtoient, s'imbriquent jusqu'à ne former qu'un lieu mêlant leurs caractéristiques. Les espaces qui se créent et donnent vie à *la Possibilité* et à *d'Esquisser* traduisent le sentiment qu'effectivement, bien que le blanc domine, les espaces d'art contemporain se sont progressivement émancipés des règles strictes du *white cube*, les ont revisitées, et n'hésitent plus à organiser une possible conversation entre les œuvres exposées voire créées *in situ*, et la dimension patrimoniale du bâtiment. Les collages de *« . »*, qui vont désormais nous interroger, révèlent une nouvelle manière de penser et de montrer l'art, à laquelle prennent part les artistes.

[674] Philippe Dagen, *L'art impossible. op. cit.*, p. 128

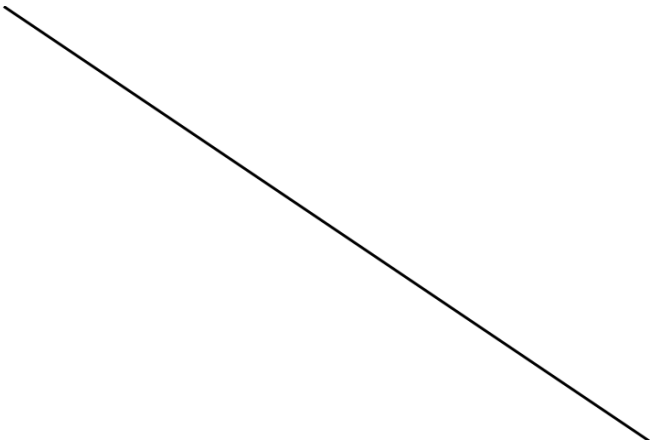
[675] Christine Desmoulins, *25 musées*, 2005, Paris, Ed. le Moniteur, p. 14

a- Copier, coller : à quelles fins ?

« *Contrastes, ruptures, dispersions. Mais tout se brise pour que puisse justement apparaître l'espace entre les choses, leur fond commun, la relation inaperçue qui les adjointe malgré tout, cette relation fût-elle de distance, d'inversion, de cruauté, de non-sens.* [676]» Georges Didi-Huberman

Toutes les pratiques de *« . »* se caractérisent par une certaine rigueur des objectifs, qui dirige le déroulement de la pratique dès son principe, et une dimension aléatoire menant à développer des questionnements inattendus. Le photomontage présente également ces caractéristiques. Pendant quelques temps j'ai photographié, lors des visites dans les musées et centres d'art, les espaces dénués d'œuvres, parfois même de fonction, ou encore qui ne recevaient des pièces exposées que les ombres ou les reflets. La démarche se révéla par la suite assez proche de celle de Candida Höfer, qui entreprit dès les années 1970 de photographier les parties de musées vides, institutionnellement neutres, sans fonction d'exposition tels que les halls, les salles de service, les espaces publics sans publics.

Mes clichés, eux, n'étaient pas destinés à servir un jour, mais ils rythmaient les prémisses de la thèse, fil conducteur permettant de ne pas perdre de vue l'intérêt du lieu, au-delà de ses fonctions variées.



77. Candida Höfer, *Natural History Museum, London IV*, 1993

Ce n'est que suite aux voyages d'études, alors que la collection d'espaces "vides" s'était considérablement étoffée, qu'émergea la possibilité d'utiliser ces photographies numériques, sans qualité propre, qui ne possédaient tout au plus qu'une valeur documentaire sur la variété des détails architecturaux. L'observation des images révéla des points intéressants, notamment la réappropriation de certains aspects du *white cube* dans des espaces à forte identité. L'idée du photomontage, modèle de maquettes, intervint par la suite ; ce qui n'était qu'un exercice devint finalement le support de projection des détourés : un espace sans référent réel et pourtant intrinsèquement inspiré de tous les sites traversés. Les images informatives qu'étaient initialement les photographies, perdirent au gré des manipulations cette valeur pour devenir motifs plastiques, construction de lignes et de teintes dont le contenu importe dans un premier temps moins que la forme.

La Possibilité, d'Esquisser sont des leurres, des montages. Elles ne sont que le fruit d'une manipulation et des aléas de l'imagination. Leur forme pourrait être différente, sans aucun doute, même si l'on avait donné des outils et des consignes similaires à ceux que je me suis imposés, à une autre personne. Telle est la liberté du collage.

Car en effet, bien que fantaisistes d'un point de vue architectural, les lieux auxquels donnent vie les

[676] Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, l'œil de l'histoire*, 2009, Paris, Les Editions de Minuit, p 78

photomontages ne sont pas pour autant dénués de règles. Ils sont régis par un cahier des charges en cinq points :

- Tout d'abord, les photographies qui se mêlent dans les collages représentent toutes des espaces sans œuvres ; cimaises, plafonds, sols, angles de salles ou couloirs ; aucune ne prend pour sujet le rôle de monstration des musées et centres d'art.
- Lors de la réalisation du photomontage numérique, les clichés ne sont ni recadrés, ni retouchés.
- En revanche, ils sont redimensionnés à loisir, action que permet l'outil informatique mais qui s'avèrerait impossible à réaliser manuellement. Ainsi, les lignes des différentes images peuvent se poursuivre d'un cliché à l'autre.
- Chaque élément d'architecture conserve son rôle : le plafond demeure plafond, le mur reste une paroi verticale, etc. : en conséquence, il n'est pas non plus possible d'exercer des rotations, même légères, des images.
- Enfin, liberté est prise, à l'instar des photomontages manuels, de chevaucher les images quitte à en faire disparaître certaines zones,

Photomontage à l'origine de la maquette *d'Esquisser #2*, 2010.
Les cernes noirs sont destinés à créer un espace plus cohérent, afin de faciliter l'étape suivante de modélisation sur le logiciel Sketchup

Le photomontage pratiqué dans les *Minimums* est primaire. Il tient du bricolage, notion commune à chaque pratique exercée dans *« . »*. Le hasard, bien que contrôlé, y conserve une place essentielle, il témoigne de la relation de complicité entre l'image finale et le "colleur" que décrit l'artiste Bertrand Athouel :

> « le collage est avant tout affaire de rencontre préalables, de trouvailles et de manipulations secrètes. [...] Autant de pratiques singulières qui n'appartiennent qu'à leur auteur et échappent le plus souvent au spectateur inconscient des chemins de traverse empruntés dans cette quête créatrice (et inassouvie : un collage est parfois terminé mais il n'est jamais vraiment fini...).[677]»

L'utilisation de logiciels de montage a essentiellement permis de demeurer fidèle au contenu des images tout en modifiant au besoin leur taille. Il n'a donc pas été question d'exploiter les performances de l'outil informatique, en créant une composition hyperréaliste par exemple. Car la visibilité des fragments qui composent les photomontages, puis les maquettes, n'est pas problématique, bien au contraire ; elle est la raison pour laquelle les collages sont présentés sous le nom de *Minimums*, ces minimums qui permettent de deviner le processus de création. « les procédés et buts du collage […] s'apparentent

[677] Bertrand Athouel, « Anatomie d'un collage », *Les techniques de l'art du collage*, 2009, Paris, Ed. P.J. Varet, p. 36

aux catégories du bricolage et des jeux de mots, de pistes ou de signes qu'on pourrait appeler avec Picasso et Man-ray des "trompe-l'esprit". [678]» observe Bernard Lafargue (professeur d'histoire de l'art et d'esthétique à l'université de Bordeaux) ; c'est bien dans un jeu de piste que s'engage le regardeur curieux de saisir les étapes du processus, au risque de s'y perdre et de se détourner du propos général. Conditions des espaces modélisés, les photomontages sont de représentations de l'impossible pourtant ancrées dans la réalité, et le spectateur est tout excusé d'hésiter quant à la voie à emprunter. L'essentiel demeure qu'il accepte les règles de ce jeu, se montre actif et curieux.

Le photomontage permet en toute liberté de créer à partir de parcelles du réel, un espace dédié à l'imagination. Les associations les plus hétéroclites y sont permises. Dénué de définition, il mêle photos découpées, objets trouvés … Il peut prendre forme d'objet reproductible, multiple voire destiné à être reproduit. Libre et ouvert, il exalte cette réflexion de Hans Robert Jauss concernant l'art : « Ce qui apparaît à l'observateur comme perfection formelle, ou adéquation de la forme au contenu, n'est pour l'artiste que l'une des solutions possibles en face d'un problème qui en comporte une infinité. [679]» Art du choc selon le philosophe Jean-Marc Lachaud, il suggère l'inachevé : « Les morceaux de réalité qu'il assemble ne sont jamais indifférents les uns aux autres. Dans ces agglomérats, chaque parcelle extirpée du réel, si petite ou si insignifiante soit-elle, est un élément-protagoniste d'une scène hors-limite et productrice d'événements. [680]»

Le XX^{ème} siècle voit se développer cette technique jusqu'alors rarement utilisée, hormis par quelques anonymes au XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle, sur des cartes postales. Picasso et Matisse introduisent le collage, la "technique mixte" dans l'histoire de l'art. Mais c'est tout particulièrement le mouvement DaDa qui le développera en réalisant de nombreux photomontages lors de la Première Guerre Mondiale, puisant dans les événements de leur époque la matière de leurs images ainsi que l'explique Jean-Yves Bosseur, compositeur :

> « Ils [les dadaïstes] furent les premiers à recourir au matériau photographique pour créer, à l'aide d'éléments pris à rebours de leur signification ou dans leur acception la plus aberrante, un nouvel objet, qui arrachait au chaos des guerres et des révolutions une image entièrement neuve. Ils avaient en outre conscience que leur méthode possédait un pouvoir de propagande que leurs contemporains, n'eurent pas le courage d'exploiter. [681]»

L'invention de la technique est prêtée à des artistes tels que Max Ernst, John Heartfield, Raoul Hausmann, El Lissitzky. Ils conçoivent le photomontage comme une manière de rendre visible ce qui n'est pas représentable, de dépasser les limites du support photo tout en s'appuyant sur sa fidélité au réel. Hausmann décrit ce moment où lui vint l'idée d'assembler des images par le collage :

> « Ce fut comme un éclair : on pourrait -je le vis instantanément- faire des "tableaux" entièrement composés de photos découpées. De retour à Berlin, en septembre, je commençais à réaliser

---

[678] Bernard Lafargue « Le Grylle du Minot, un amour de collage », *in Montages/Collages,* 1993, Pau, Ed. PUP, p. 145

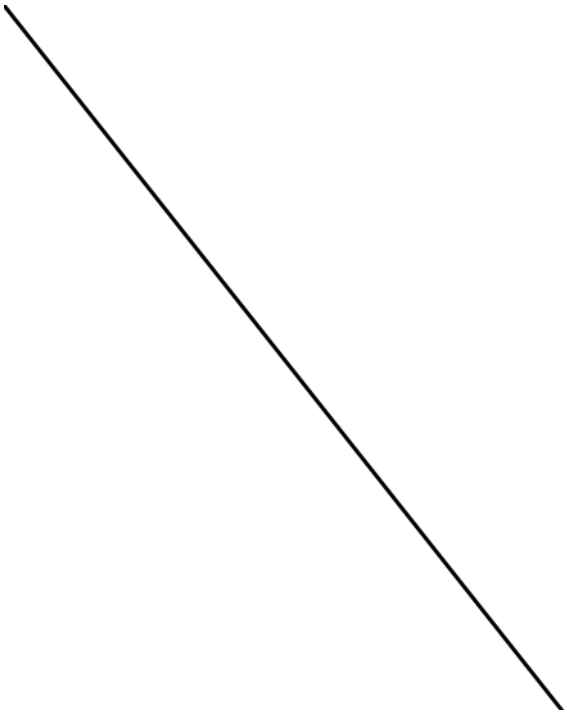
[679] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 154

[680] Jean-Marc Lachaud « De la nécessité d'éprouver le pêle-mêle des possibles » *in Montages/Collages, op. cit.*, p. 109

[681] Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XX^{ème} siècle*, 1998, Paris, Ed. Minerve, p. 151

cette vision nouvelle en me servant de photos de presse et de cinéma. Dans mon zèle novateur, il me fallait aussi un nom pour cette technique, et, en compagnie de Georges Grosz, John Heartfield, J. Baader et Hannah Höch, nous décidâmes d'appeler ces produits "photomontages". ce terme était dû à notre aversion de jouer à l'artiste, et nous considérant comme des ingénieurs [...], nous prétendîmes construire, "monter" nos travaux. [682]» (R. Hausmann, 1918)

Max Ernst, qui lui dispute la paternité de la technique, en donne la définition suivante : « Il est quelque chose comme l'alchimie de l'image visuelle. Le miracle de la transfiguration totale des êtres et objets avec ou sans modification de leur aspect physique et anatomique. [683]»



78. Hannah Höch, *Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany*, 1919-1920

Et en effet, bien que leur contenu ne soit pas (ou très peu dans le cas des *Démarches*) retouché, les images d'individus ou de lieux d'art apparaissent dans *« . »* bien éloignés de leurs référents initiaux. Ils entrent, par leur association, par leur décontextualisation, dans un autre domaine, se créent un nouveau monde possédant ses propres lois. « En faisant appel à de nouveaux codes de lecture conférant à l'arbitraire et à l'écart un regard pertinent, le collage démystifie, interprète et crée. [684]» observe l'écrivain et critique littéraire Gérard de Cortanze.

Durant la période dadaïste, les compositions puisent leur matière dans la presse essentiellement, s'associant rapidement, par ce biais, à l'image militante ; les journaux vont véhiculer ces œuvres, faisant ainsi découvrir aux lecteurs une nouvelle esthétique, et s'associant à des représentations audacieuses voire provocantes. La technique est initialement associée à des mouvements politiques de gauche, au communisme, à l'antifascisme. Clairement lisible, apparemment plus accessible que les techniques et les représentations artistiques classiques, elle s'adresse à un public large, développe un langage engagé. « la photographie montre un objet, alors que le photomontage présente une idée [685]» constate Cesar Domela, peintre et sculpteur néerlandais notamment inspiré par les dadaïstes.

D'autres mouvements tels que les surréalistes s'emparent de ce procédé, créant des images non plus politiques mais oniriques.

Après la Première Guerre, le photomontage a également aidé à construire un monde nouveau, à inventer une réalité sur les ruines du monde passé. Les nouveaux réalistes, le Pop Art, vont dès les années 1960 élaborer des compositions sur les images et les déchets de la société de consommation ; la dimension ironique ou critique n'est pas absente de certaines œuvres, ainsi que semble l'indiquer le Pop Art anglais et des artistes tels que Rauschenberg.

---

[682] Raoul Hausmann, *Je suis pas un photographe*, *op. cit.*, p. 23

[683] Max Ernst, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938, Paris, Ed. Galerie des Beaux-Arts, 76 p.

[684] Gérard de Cortanze, *Le monde du Surréalisme*, 2005, Bruxelles, Editions Complexe, p. 116

[685] http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/?s=&paged=67, 06-2010

Les photomontages n'ont pas toujours pour fin d'être exposés, ce sont aussi des étapes du processus créatif à l'instar des photomontages des *Minimums*, pourtant exposés en vitrine. L'artiste Erró, inspiré par l'esthétique des surréalistes, y mêle des sources de tous types, fragments de magazines et de publicité, de bandes dessinées, d'œuvres modernes et classiques, propagandes de différents pays ; il utilise les images composées comme modèles de ses peintures. L'actualité côtoie l'histoire, les représentations se télescopent à l'instar de la profusion d'images caractérisant l'ère de la culture de masse. Erró par ses photomontages dénonce, se moque.

> « Ce qui fait le succès du photomontage, comme art de communication, c'est à la fois sa vocation à raconter, à illustrer […] et ses vérités incrustées de réalisme photographique. Image fabriquée de rouages qui clament en toute indépendance leur réalité objective, le photomontage pose la question de la tromperie artistique et photographique. [686]»

déclare Michel Frizot. Chez Erró – tout comme dans les *Minimums* –, le résultat sera le produit de son inspiration, de sa démarche, mais les éléments utilisés n'en véhiculeront pas moins leur propre histoire, qui sera ensuite transposée sous forme de peinture, de maquette ou de toute autre pratique.

Le collage pose plus que jamais question à l'heure actuelle, car il consiste en un geste radicalement opposé à bien des pratiques de la vie courante. Cette observation soulève chez l'artiste Jean-Louis Flecniakoska un certain malaise, une difficulté à traiter de ce sujet « alors que *dissémination*, *virtuel*, *zapping*, dont les maîtres mots de notre époque. Le collage serait-il alors d'une autre temps, et utiliser ce terme dans le contexte contemporain, aurait-il quelque chose d'anachronique ? [687]» Peut-être est-ce en partie le cas. Le collage exige un temps de concentration ou d'attention à des objets, à des images récupérées et que d'autres jugeraient pauvres et sans intérêt. « Pratiquer le collage implique disponibilité et ouverture d'esprit quant aux rencontres susceptibles de se produire entre des images qui, initialement, ne doivent rien à la main de l'artiste. L'aspect technique n'est en définitive que secondaire. [688]» constate Jean-Yves Bosseur. Lorsque l'artiste ne cherche pas à tromper le regardeur (à la différence de Mathieu Bernard-Reymond par exemple, cité en première partie qui, lui, accorde beaucoup d'importance à la technique), l'image résultant de cette manipulation peut s'éloigner d'une représentation fidèle du réel. Pourtant, l'émergence des interprétations, résultant des rencontres entre les éléments disparates, n'en est que plus intéressante : chaque association peut donner lieu à une réflexion, le spectateur peut supposer que rien dans l'image n'est fruit du hasard.

Les photomontages de *« . »* ne contiennent pas la dimension critique, utopiste ou onirique qui caractérisent les productions des mouvements surréaliste, DaDa, Pop'Art. Cela est essentiellement dû au fait que les images, personnelles, sont photographiées selon des lieux et des cadrages choisis. Il ne s'agit pas d'illustrations de propagande, mais de photographies sans retouches. De même la visée des collages des *Minimums* n'est pas contestataire, bien que la fin de *« . »* s'avère critique à l'encontre de certains aspects de l'appropriation de l'art contemporain par la culture, le public ou le lieu de monstration. Leur objectif demeure avant tout de mettre en forme un espace imaginaire à partir de fragments de lieux existants, dans l'objectif d'en faire surgir les spécificités.

---

686 Michel Frizot, *Photomontages*, 1987, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, non paginé

687 Jean-Louis Flecniakoska, « Collage et dispersion ou le retour à l'origine », *in Le collage et après*, 2000, Paris, Ed. L'Harmattan, p. 81

688 Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XX^ème siècle*, *op. cit.*, p. 47

Malgré cela, la technique du photomontage telle qu'elle est abordée dans les *Minimums* n'est pas en total désaccord avec les raisons ayant mené certains plasticiens à son utilisation. Erró l'observe :

> « Il existe des sortes de lois qui permettent à des séries d'images de vivre dès l'instant où elles en ont trouvé d'autres pour fonctionner picturalement. Ainsi, je cherche, parfois longuement, le ou les documents qui vont donner vie à ces images stockées. Pour que le mariage entre documents puisse se réaliser, il faut que je ressente les possibilités d'un contraste ou d'une tension commune.[689]»

Les *Minimums* répondent à des "lois" très concrètes, au cahier des charges décrit auparavant, à l'intérieur duquel la liberté de création consiste en le choix d'une association des clichés parmi les multiples combinaisons possibles. Bien entendu, les essais sont nombreux avant que les pièces du puzzle entrent en relation et que le lieu naisse. Le photomontage est alors à l'image d'un hasard calculé dont le résultat ne peut que surprendre lorsqu'il est cohérent.

C'est également le cas du collage qui donne lieu au *Manifeste* : initialement, les fragments de phrases sont récoltés dans les documents de médiation accumulés au fil des visites. Le processus de création du texte répond ensuite aux mêmes règles que celui des photomontages : conserver la nature des phrases, leur police (dans la mesure du possible) ; créer un ensemble grammaticalement cohérent même si son sens n'est pas clair ; couper au plaisir les phrases, pour n'en conserver que les fragments intéressants, qui bien sûr, ne citent aucune œuvre précise, aucun nom d'artiste.

La disparition de l'œuvre est caractéristique de chaque pratique de *« . »*. Afin de parvenir à utiliser des images indicielles telles que les photographies ou les vidéos, ou encore des documents écrits par d'autres, sans les dénaturer mais en effaçant certains détails, la seule technique appropriée s'est révélée le montage : photomontage des plus traditionnels concernant la construction des lieux d'exposition ; montage par l'intermédiaire d'un détourage, plus d'un transfert sur fond blanc, pour les *Démarches* et *le Public*. Enfin, découpe et collage afin de créer le *Manifeste*. Ce que le fragment révèle, est l'absence de l'œuvre. Public, mais de quoi ? Lieu d'exposition, mais qu'expose-t-il ? Médiation, mais à quel propos ? Le photomontage, le montage, le collage ont pour qualité commune de laisser le regardeur libre d'interpréter les associations ; une liberté relative qui se glisse dans les interstices séparant les images. Véronique Mauron dit du montage qu'il

> « invente l'infraction, il procède de la décomposition et de la recomposition. Il fonde les contrastes, il renouvelle les rapports, il provoque les contacts et les significations. Il compose le choc des rencontres, il suscite les collisions. Par la technique du rapprochement, il marque et souligne le conflit et les contrastes. [690]»

Véronique Mauron use du champ lexical de la collision, de l'éclatement pour qualifier le collage. Or c'est bien sous cet aspect que les *Minimums* s'emparent du collage, afin de témoigner d'un phénomène décrit par Yves Cusset dans l'ouvrage *Le Musée : entre ironie et communication* :

> « Tension entre un art éclaté, plus encore un art de l'éclatement, souvent conduit à –ou au moins tenté de mettre en morceaux les conditions sociales normales de la communication, et

[689] Erro, *Easy is interesting*, 1993, Paris, Ed. Jannink, pp. 14-15

[690] Véronique Mauron, *Le signe incarné, ombres et reflets dans l'art contemporain*, 2001, PAris, Ed. Hazan, p. 38

une institution tournée vers un destinataire public, chargée de faire passer le sens des œuvres dans le médium d'une communication publique, une institution articulée autrement dit à une exigence normative de communicabilité esthétique. [691]»

Rendre visible parmi les *Minimums* ce qui aurait pu demeurer une étape de l'élaboration des maquettes, permet de fournir au visiteur des indices quant à la démarche de création. Car dans la technique réside également la démarche. La réflexion s'élabore à l'instar des photomontages, à partir de bribes qui peu à peu entrent en relation, ménagent des ouvertures. Le moindre détail prend de l'importance, acquiert une valeur : « Le *montage* », constate Georges Didi-Huberman, « fait surgir et ajointe ces formes hétérogènes en ignorant tout ordre de grandeur, toute hiérarchie, c'est-à-dire en les projetant sur le même plan de proximité, comme sur le devant de la scène. [692]» Jean-Marc Lachaud compare leur association à un "miroir brisé", capable parce qu'il ne reflète plus les illusions d'un monde homogène et lisse, de modifier la manière d'appréhender ce qui nous entoure. « Rien, désormais, ne peut plus nous apparaître "donné" immédiatement. [693]»
L'art s'avère alors un terrain de liberté contrôlée, il se base sur des fragments du réel, ceux que l'artiste retient de son expérience et qui lorsqu'ils entrent en écho, suggèrent des interprétations que chacun adaptera à ses conceptions, quitte à les remettre en question ; n'est-ce pas la raison pour laquelle la médiation, notamment écrite, me pose problème au point de rendre sa présence obsédante dans *« . »* ? N'est-ce pas parce qu'elle tend à contrôler les lectures, à nier l'originalité du regard posé sur l'œuvre ?

Le spectateur de *« . »* est libre d'exploiter les *Minimums* et leurs photomontages. En eux réside un fil qui, s'il le suit et parvient à opérer un rapprochement entre l'étape de collage et celle de modélisation, peut le mener réaliser que la maquette n'est qu'un assemblage des caractéristiques de différents espaces d'art. Les détails de ces derniers apparaissent alors clairement, et recentrent l'attention sur les efforts de communication entre la fonction d'exposition et le bâtiments réhabilités. Et nous allons constater qu'ils mettent notamment en avant l'omniprésence de parois blanches, dont la fonction est désormais bien différente de celle des *white cube*s modernes.

Modélisation du photomontage de *d'Esquisser #2*

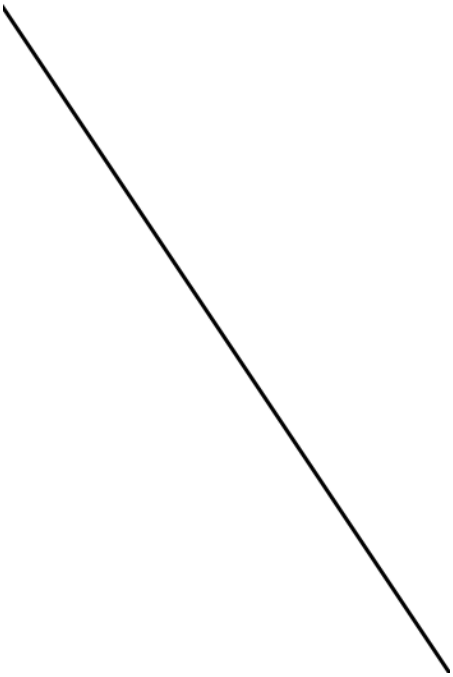
[691] Yves Cusset, *Le Musée : entre ironie et communication, op. cit.*, p. 11

[692] Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, op. cit.*, p. 87

[693] Jean-Marc Lachaud « De la nécessité d'éprouver le pêle-mêle des possibles », *in Montages/Collages, op. cit.*, p. 110

b- Blanc cassé

> « *Il y a une part dans ces images qui est masquée, ou du moins, un espace en blanc qui évoque un vide ou comme une ombre projetée de quelques formes fantomatiques. On les devine mais l'interprétation reste libre. L'idée est que cela puisse devenir un espace de projection personnelle.* [694]» Hervé-Armand Béchy, théoricien de l'art public



79. Régis Perray, *L'attaque-cimaise*, 2009

Les parois des maquettes sont instables. Il s'agit de papier, de carton, qui subissent la moindre manipulation comme une agression potentielle. Traces de colle, d'empreintes, de peinture. Les petits murs furent les premiers à s'élever sur le sol de *la Possibilité*. Ils furent redécoupés, déplacés, adaptés, durent supporter des charges et des torsions, parfois être recréés car les multiples déplacements dont ils avaient été les victimes, étaient devenus insupportables à leur fragile constitution. Les murs de *la Possibilité* et de *d'Esquisser* sont des cimaises, et les cimaises peuvent se déplacer, remodeler l'espace. D'ailleurs chaque élément de la maquette est amovible, ce n'est pas un hasard.

Les centres d'art contemporain sont équipés de cimaises, ces murs d'exposition souvent modulables. En cela les structures ne se contentent plus seulement de suivre les préconisations de Le Corbusier imaginant des plans libres s'adaptant aux œuvres exposées. Bien sûr, bien qu'elles demeurent aujourd'hui pour la plupart immobiles, les cimaises conservent cette particularité, mais elles surtout d'inscrire une surface neutre au possible dans des lieux qui ne le sont pas. Elles s'additionnent aux parois de monuments tels que le domaine de Chamarande, décorés de stucs, ou encore à ceux de l'hôtel particulier qui accueille en Avignon la Collection Lambert.

La *cimaise* (ou *cymaise*) est ici utilisée selon l'acception suivante : « Mur d'une salle d'exposition (dans une galerie, un musée, etc.[695]) « Avoir les honneurs de la cimaise » signifie être exposé bien en vue. La cimaise est au service de l'œuvre, elle la met en valeur. Etymologiquement, le terme provient du latin *cymatium*, lui-même issu du mot grec ancien signifiant « petit flot » : la cimaise est en effet initialement une moulure sur laquelle on présentait les tableaux, la définition liée à la paroi d'exposition n'étant que plus tardive.

A l'instar de cette moulure, la paroi d'exposition dite cimaise n'a d'autre fonction que de supporter les œuvres. D'un point de vue architectural elle n'est d'aucune utilité dans la structure du bâtiment, et ne touche pas toujours le plafond et les murs adjacents. C'est d'ailleurs grâce à cette particularité que des détails demeurent apparents, tels que les frises et moulures décorant le haut de certains murs anciens. En ce sens, la fonction d'exposition du lieu communique bien avec son identité historique. En outre, la précaution de ne pas peindre en blanc les parois d'origine s'explique par l'existence de la Charte Internationale sur la Conservation et à la Restauration des Monuments et des Sites adoptée en 1965, également dite « Charte de Venise ». Insistant sur l'importance d'une conservation fidèle du patrimoine historique, le texte développe

---

694 Hervé-Armand Béchy, « Les HBM de Saint-Josse-ten-Noode », 2009, http://www.slrb. irisnet.be/site12/slrb/la-slrb/Nos missions/le101e/realisations/vestibule-linvention-dun-lieu-collectif-1, 07-2010

695 *Le Petit Larousse Illustré*, 2009, Paris

plusieurs articles concernant les aménagements des lieux, tels que l'article 6 : « Lorsque le cadre traditionnel subsiste, celui-ci sera conservé, et toute construction nouvelle, toute destruction et tout aménagement qui pourrait altérer les rapports de volumes et de couleurs seront proscrits. ». De même il n'est pas possible de séparer de l'édifice les sculptures ou décorations en faisant partie intégrante, hormis s'il s'agit de favoriser leur conservation en de meilleures conditions. Les restaurations, elles, doivent être réalisées suite à une étude du document et, ainsi que le précise l'article 12, « Les éléments destinés à remplacer les parties manquantes doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales, afin que la restauration ne falsifie pas le document d'art et d'histoire. »

La Charte de Venise a été rédigée afin de protéger les sites historiques. Les réhabilitations de bâtisses industrielles ne sont pour la plupart pas encore soumises aux mêmes directives. Le CRAC de Sète a pris place dans un ancien centre de congélation et conservation de poisson. De nombreux détails rappellent sa vocation première (architecture industrielle, poutres métalliques, hautes portes), les salles n'en sont pas moins uniformément blanches, et correspondent en tout point à une fonction d'exposition. Le cas de La Fabrik d'Hegenheim, en Alsace, est bien différent. Ancienne usine de fil à coudre de plus de 2000 m², l'espace d'exposition déploie un immense plan libre (858 m²) et une "petite salle" de tout de même plus de 130 m² sous un toit en shed dont les verrières poussiéreuses laissent traverser une lumière inégale. Le sol cimenté et brun est strié de passages de câbles en bois et parsemé de tâches d'humidité ; les murs sont blancs, certes, mais la seule cimaise permettant de séparer les deux salles ne clôture que très partiellement les espaces. Très complexe à investir, le lieu fait le choix de conserver son identité au risque de perdre le travail des artistes, rapidement couvert d'une fine pellicule de poussière brunâtre. Il reprend à son compte plusieurs des règles strictes attribuées aux monuments historiques, limitant considérablement la liberté de s'approprier le lieu et de reproduire le schéma du *white cube*. Les salles du LAIT (Laboratoire Artistique International du Tarn), situées dans les Moulins Albigeois, vont plus loin encore car il n'y est pas même question de parois blanches : le plasticien doit s'adapter aux colonnes, plafonds voûtés et sol inégal pour créer ou disposer leurs œuvres.

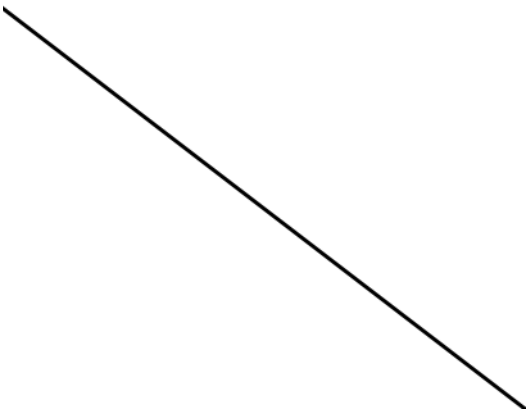
Les lieux qui tels que la Fabrik ou le LAIT font le choix de conserver leur identité en limitant les dispositifs d'exposition, invitent les artistes à utiliser l'originalité des espaces pour exprimer leur créativité. L'utilisation des cimaises amovibles permet quant à elle de ménager au besoin des espaces plus anodins sans détériorer le lieu. Elles deviennent ce que je nommerai des *white walls*, des murs conservant les caractéristiques du *white cube* traditionnel sans pour autant imposer leur prétendue neutralité.

Des artistes jouent avec cet élément caractéristique des centres d'art contemporain qu'est la cimaise blanche ; ils s'efforcent en quelque sorte, suggère Yves Cusset, même si c'est pour mieux les détourner, d'intégrer dans le processus même de la création les exigences contraignantes liées à l'exposition de l'œuvre.[696]». Avec *Chut*, Julie Legrand prend un malin plaisir à contraindre cet élément ajouté, vestige du musée tel qu'il a été pensé depuis les années trente et témoin de la mutation des espaces d'art en espaces au service de l'art et du patrimoine. Lors de l'exposition « Tendre » au Château de Saint-Ouen, édifice du XVII^{ème} dont on perçoit clairement les murs jaunes, le lustre et le plafond à moulures, l'artiste prolonge les cimaises initialement installées afin de recevoir des œuvres. Elle crée des parois cintrées dont la cime semble se pencher vers le spectateur. Ici,

[696] Yves Cusset, *Le Musée : entre ironie et communication, op. cit.*, p. 26

comme souvent dans le travail de Julie Legrand l'œuvre est *in situ* et dialogue avec ce qui l'entoure. Les murs sont immaculés, le sol nu, l'œuvre devient le support qui selon ses dires se penche pour saluer le visiteur. De son travail, Julie Legrand dit :

> « J'utilise les espaces et les bâtiments comme des matériaux à part entière, non pas comme des écrins. C'est-à-dire qu'ils sont pour moi au même plan que n'importe quel autre matériau et pour le temps de l'installation, font partie intégrante de l'œuvre. […] le corps du spectateur est en jeu, un peu comme un vecteur de réception. Je contrains sa circulation, j'ai pu faire peser sur lui différentes forces, différentes menaces immobiles ; je l'entoure et le protège ou je fais aller à sa rencontre le matériau fragile. [697]»



80. Julie Legrand, *Chut*, 2007

Ce propos la rapproche d'un plasticien tel que Jeppe Hein, qui pousse à son paroxysme la question de l'expérience physique du spectateur dans le lieu en offrant à la cimaise une certaine autonomie. *Changing Space* (2003), l'invite à pénétrer dans une pièce blanche apparemment dénuée d'œuvre. Pourtant, il réalise progressivement que la salle change d'aspect ; l'un des murs avance et recule presque imperceptiblement, modifiant la perception du lieu, jouant avec le regardeur. Pour une fois, ce n'est pas le regardeur que l'on invite à devenir actif ; les œuvres de Jeppe Hein peuvent lui demeurer invisibles, se confondant avec le dispositif muséal, avant qu'il ne les déclenche. Elles viennent alors discrètement perturber l'environnement et modifier le comportement des publics.

Si avec *Chut*, Julie Legrand plie à ses contraintes ces vestiges du *white cube* que sont les cimaises, les réduisant à une fonction de majordome dévoué au spectateur, toutes ses œuvres ne s'effacent pas pour libérer le parcours de ce dernier. Elle peut, à l'instar de Jeppe Hein, contraindre exiger du visiteur qu'il s'adapte aux formes inattendues de ses sculptures-installations. Souvent séduisantes, déployant des matières agréables à l'œil, les pièces qu'elle réalise sont également fragiles et le moindre contact peut les détériorer, affaisser les tas de fils posés au sol, emmêler les cordons de nylons traversant les espaces, rayer ou user les matières pauvres qui construisent nombre de ses pièces. Si le rapport à la séduction est beaucoup moins présent dans *« . »*, les maquettes peuvent cependant apparaître comme des bricolages de peu de valeur, le désir de toucher n'est probablement pas à exclure malgré les étiquettes en interdisant le contact. Or elles sont fragiles et pourtant contraignent l'aspect du spectateur. Sans être agressé, ce dernier doit prendre conscience de sa présence dans l'espace, de l'attitude à adopter. Clairement, il s'agit dans l'installation de lui rappeler qu'un lieu d'art, même s'il s'intègre dans un bâtiment réhabilité, exige de sa part une présence consciente : que voit-il ? Est-il invité à toucher les œuvres ou au contraire l'exclut-on de leur dispositif ? Dans quelle mesure ces questions peuvent-elles encore être activées, lorsqu'il pénètre des lieux du patrimoine dont la fin n'était pas historiquement de montrer de l'art ? N'est-ce pas la caractéristique qui éloigne plus que toute autre le centre d'art d'un musée construit et reconnu comme tel, déployant des *white cube* imposant son pouvoir institutionnel ? La cimaise s'avèrerait alors comme l'intermédiaire indispensable entre le spectateur, le lieu et l'œuvre, un élément discret mais rappelant le rôle

[697] http://prasca.org/Tendre-A-filmer-peindre-sculpter.html, 12-2009

de monstration du lieu visité. Dans *la Possibilité*, il est impossible de distinguer une identité architecturale propre, le puzzle qui la compose s'avérant regrouper des pièces disparates, plafonds à caissons et poutres métalliques, planchers avoisinant des surfaces de béton ou des dalles d'argile. Les détourés qui traversent la maquette n'en paraissent que plus indécis face à cet espace mutant et instable. Julie Legrand, dans *Chut*, atténue encore les écarts qui séparent la cimaise institutionnelle, le lieu historique et l'œuvre.

La plasticienne n'est cependant pas seule à se jouer des repères ; Régis Perray, suivant une démarche tout aussi poétique bien que légèrement plus offensive, tente de contribuer à la reconsidération des espaces d'exposition. Son minuscule *Attaque-cimaise* de la taille d'un jouet pour enfant, entreprend patiemment d'égratigner une paroi du centre d'art contemporain Micro-Onde à Vélizy-Villacoublay ; mais le travail ne fait que commencer …

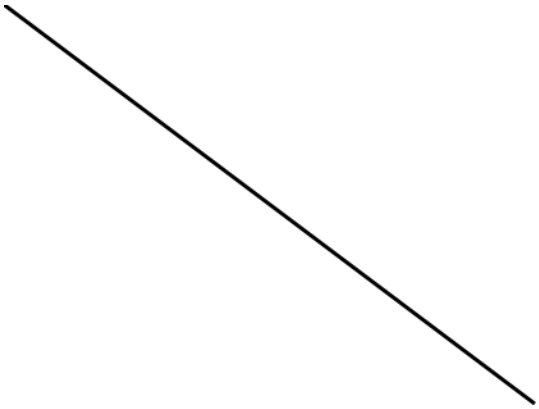
Telle est la particularité de ces œuvres *in situ* qui aspirent davantage à mettre en valeur les dispositifs et les imperfections du lieu qu'à s'y confronter ou à en changer l'identité. La cimaise, qui caractérise le lieu d'art contemporain, devient la cible de ces manipulations artistiques, dont la critique à l'encontre des dispositifs de monstration demeure modérée : ils sont finalement mis en valeur et intégrés aux créations, apparaissent davantage comme les pièces d'un jeu, ainsi que dans *AR.09* (2008) de Vincent Lamouroux : l'artiste il propose dans une première salle un amoncellement de cubes évidés aux arêtes noires ressortant sur les murs blancs, tandis que dans une salle symétrique, les cubes blancs d'*AR.07* (2008) jaillissent d'une cimaise, « telle une excroissance monstrueuse du *white cube*. » C'est ainsi que la décrit la journaliste culturelle Magali Lesauvage, précisant que « La substance de l'un semble s'être déversée dans l'autre : le lieu d'exposition, dont les volumes originels sont niés, acquiert ici une fonction de matrice, tel un organisme vivant qui procèderait à une translation physique de matière. [698]» Ce détournement ironique de l'espace d'exposition marque la distance critique des plasticiens actuels à son encontre ;Vincent Lamouroux joue aux cubes dans un cube, le réduit à l'état d'anecdote : l'ère du *White Cube* n'est plus, il est désormais temps de le déstructurer, de repenser les processus de monstration.

Certaines interventions peuvent s'avérer plus violentes ou tout au moins plus radicales dans leur démarche. Avec *Sous-locataire*, Simone Decker réalise une sorte d'opération médicale du *white cube* ; plusieurs jours durant, elle investit une salle de la galerie Beaumont (Luxembourg) et en couvre les murs de plusieurs couches de latex fushia. Une fois la matière sèche, l'artiste "dépouille" le lieu. L'enveloppe rougeâtre, exposée dans une pièce plus vaste, laisse apparaître de son modèle (au sens de *moule*) chaque relief, chaque irrégularité. « Non seulement l'espace d'art y devient-il matrice de son œuvre, mais en plus, elle invite le spectateur à pénétrer dans ce nouvel espace écorché-vif [699]» constate Eva González-Sancho (alors directrice du Frac Bourgogne).
Le choc visuel provoqué par le *Mur de Lait* de Marina Pirot est moins violent, moins radical. Son propos en revanche, est sans concession. Exposé en janvier et février 2011 à la Fondation Espace Ecureuil, l'œuvre, cimaise blanche laissant s'écouler de petits filets de lait, attaque peu à peu le lieu, les parois, le sol : la matière laisse des sillons sur la paroi immaculée, qui au fil du temps se zèbre de traces jaunâtres et distille

[698] Magali Lesauvage, http://maglesauvage.wordpress.com/2008/11/22/abolir-le-white-cube/, 12-2009

[699] Eva González-Sancho, http://www.lesartistescontemporains.com/Artistes/decker.html, 06-2011

une légère odeur de lait caillé. Le sol voit sa peinture se décoller progressivement. L'œuvre détériore l'espace qui l'accueille. La plasticienne désigne son œuvre comme une critique du *white cube* moderne, aseptisé, qui sévit encore dans de nombreux lieux, et en dénonce sa vaine tentative de neutralité : « Pour évoquer les excès d'un certain "puritanisme" de l'art, l'odeur du lait après quelques temps ramène le symbole de pureté à une nourriture certes première mais périssable et animale, primitive, odorante... [700]» La libération de l'œuvre se joue ici, qui s'évade de la cimaise pour investir l'espace du spectateur, effort caractéristique des créations contemporaines. Mais l'altération qu'elle entraîne semble matérialiser une colère jusqu'alors contenu, et l'impossible échappée de l'institution : chaque soir, le lait est nettoyé, chaque matin la pièce est réactivée. Et les chemins que modifie chaque jour le liquide ne le mènent jamais à la sortie.



81. Marina Pirot, *Mur de lait III*, 2011

Ainsi que le note l'artiste Claire-Jeanne Jézéquel :

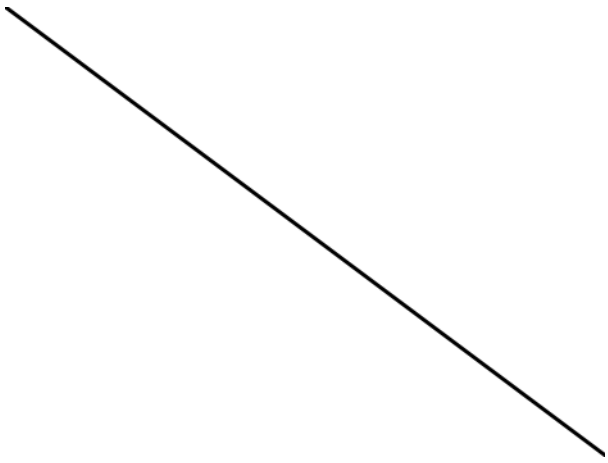
> « Le mur et le sol sont des lieux génériques. J'ai tendance à les abstraire, les réduire à un plan vertical et à un plan horizontal. Et de fait, aucun lieu d'exposition n'est neutre à ce point. C'est une contradiction dans laquelle je me trouve très fréquemment. Je conçois des œuvres, que j'imagine dans une situation très abstraite. Et je me heurte toujours à la réalité des espaces singuliers. Par exemple le fait qu'un mur qui est, en esprit, une surface plane, n'est en réalité à peu près jamais plan. Il y a de l'accident. [701]»

Le lieu devient matière première à exploiter, en la malmenant ou en la valorisant.

La préoccupation de l'espace d'exposition, de sa difficulté à accueillir l'œuvre sans lui imposer les contraintes d'un *white cube* figé et désormais marqué du sceau de l'institution, est réactualisée par une proposition de Philippe Rahm pour la manifestation « La Force de l'Art » (avril à juin 2009). *Géologie Blanche* exacerbe et pousse à leur paroxysme les questions relatives à la neutralité de la salle d'exposition.

L'architecte propose dans la nef du Grand Palais un espace de 125 mètres sur 25 mètres. Quarante cellules s'y répartissent régulièrement, accueillant les œuvres dans des espaces uniformément blanc, extrêmement réverbérant au point de rendre les arêtes des salles quasiment invisibles. L'ensemble architectural proposé n'est pas uniforme, et incite Philippe Rahn à le comparer à un paysage :

> « C'est un paysage blanc, un *white cube* muséal déplié sur lequel et devant lequel prennent place, en premier plan, les œuvres d'art posées comme des objets naturels. Les formes et les couleurs particulières des œuvres se détachent



82. Philippe Rahm, *Géologie blanche*, 2009

[700] Marina Pirot, juillet 2010, texte d'intention de la pièce *Lait II* pour la fondation Espace Écureuil.

[701] *Claire-Anne Jézéquel, Production intérieure brute*, 2008, Versailles, Ed. La Maréchalerie, centre d'art contemporain, p. 5

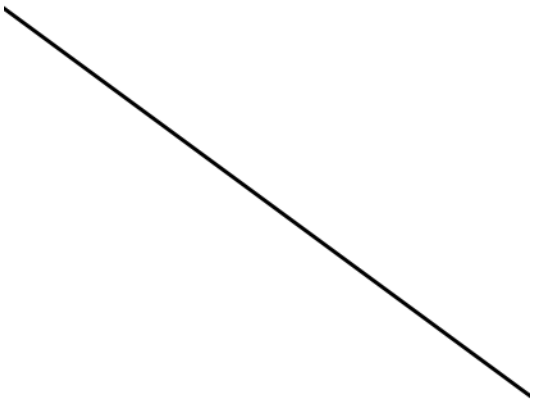
> et se mettent en valeur sur ce fond uniforme, neutre et blanc où sont gommées les notions d'horizontalité et de verticalité. C'est une géologie réduite à quelques éléments, blanche. [702]»

La référence au *white cube* du MOMA, datant des années 1930, est très présente et les objectifs de Philippe Rahn sont similaires. Mais à la différence d'un musée ou d'un centre d'art aux objectifs fixes, accueillant des œuvres très différentes dans des salles toujours identiques que les cimaises ne modifient que partiellement, la *Géologie Blanche* créé pour les pièces sélectionnées par les commissaires. Le rapport à la géologie s'explique lorsque l'on constate que chaque cellule est différente, leurs dimensions varient, le sol est éventuellement renforcé et donc surélevé en fonction du poids des œuvres, le plafond disparaît quand elles doivent bénéficier d'une lumière naturelle. En fonction des nécessités propres à chaque travail, la forme du lieu s'adapte. D'autres pièces sont présentées dans les couloirs qui séparent les salles. L'architecte envisage chaque espace comme un musée individuel, « L'architecture n'organise pas les œuvres dans un parcours pédagogique ; chaque œuvre est présentée librement et l'architecture est juste là comme un arrière fond [703]».

Cet environnement, qui se joue des limites entre architecture et art, inverse le dispositif traditionnel d'une œuvre qui se plie au lieu de monstration.

> « L'architecture de *Géologie blanche* est d'abord une force avant d'être une forme, la nappe se comporte comme un moule gardant l'empreinte de la force des œuvres. *Géologie blanche* est une proposition métaphorique et poétique pensée comme un dispositif neutre et objectif, un processus appauvri à la blancheur, qui a perdu ses couleurs, sa matérialité, sa minéralité, les formes habituelles de l'architecture d'exposition (cimaises, mur, plancher, modénatures et ombres…). Au-delà de l'espace idéal d'exposition qui depuis les années 1960 décline la théorie du *White Cube*, *Géologie blanche* gomme les angles, élimine les arêtes, les notions de verticalité et d'horizontalité, et dépasse la relation intérieur-extérieur qui fait généralement de l'espace d'exposition un microcosme artificiel coupé du monde extérieur. [704]»

Cette *Géologie blanche* est un environnement occasionnel pour l'art contemporain ; son utilisation ne peut être qu'éphémère, mais elle révèle cependant que la recherche de l'absolue neutralité, pourtant méprisée par de nombreux plasticiens, demeure d'actualité. Nous avons néanmoins constaté que les nombreux sites réhabilités en centres d'art s'éloignent de cette préoccupation. Sans doute ne peut-on pas aller au-delà de l'architecture de Philippe Rahn ; ajoutons que cette expérience a tout autant, si ce n'est plus, créé l'événement que les œuvres qu'elle abritait. En cela, sa dimension spectaculaire l'éloigne de la discrétion qui devait la caractériser et elle demeurera une preuve, peut-être ultime, de l'incapacité à nier le contexte d'exposition.



83. Pierre Labat, *Pinball cyclo*, 2006

Les murs blancs hérités du *white cube* persistent à poser question aux artistes tout autant qu'aux concepteurs d'exposition. Il demeure difficile de s'en passer, leur absence notamment dans les sites réhabilités risquant de neutraliser

[702] http://www.philipperahm.com/data/projects/whitegeology/index-f.html, 02-2011

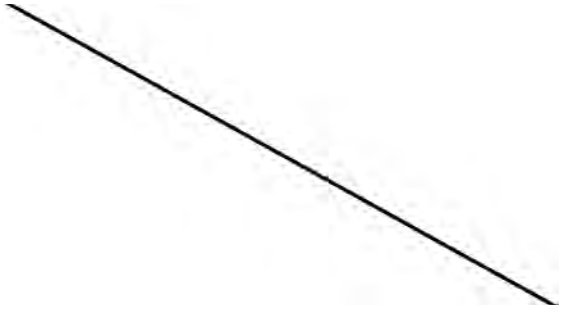
[703] Extrait d'une interview de Philippe Rahm par tribeca75tv, http://www.tribeca75.com/La-Force-de-l-Art-02_a635.html, 02-2011

[704] http://www.louest.cnrs.fr/presse/Bouchier-Martine/UNE_RAHM_BOUCHIER.pdf, 11-2009

l'œuvre, de la réduire à une ornementation d'architectures fortes. Pourtant les cimaises, quand elles sont fixes, peuvent apparaître comme une gêne, que les artistes s'empressent de pointer du doigt et de mettre à mal. Avec *Pinball Cyclo* [705] (2006), c'est une salle fermée à l'architecture invraisemblable que propose Pierre Labat ; les salles d'exposition sont conçues dans l'objectif de présenter les œuvres de manière optimale. Or, dans *« . »* comme dans *Pinball Cyclo*, les angles et les courbes que forment certaines cimaises rendraient un accrochage fort difficile. Pourtant il s'agit bien de formes blanches (On peut supposer que l'intérieur de l'espace clos de Pierre Labat est également blanc et aussi déformé que la boîte qu'il forme d'un point de vue extérieur). On comprend à quel point la quête de la neutralité est vaine, le lieu est malgré tout présent. Même lorsqu'il est destiné à accueillir des créations artistiques, il ne pourra jamais totalement satisfaire chacune d'entre elles. Quant à la salle-sculpture de Pierre Labat, ou aux fantaisies architecturales des maquettes de *« . »*, sans doute ne sont-elles pas adaptées à la plupart des œuvres. Mais si une seule d'entre elles parvient à s'y épanouir, elles acquerront toute leur légitimité.

L'omniprésence des cimaises est évidente dans *« . »*, tout autant que dans les photomontages qui cumulent les clichés de salles blanches. Mais dans les maquettes le blanc est relatif, chaque trace laissée lors de leur construction ou suite à une manipulation du public, est irréversible ; l'échec de leur neutralité est également celui de leur rôle de monstration : les œuvres ont quitté les murs, les laissant s'exposer, nus, aux regards des spectateurs.
Est-ce également pour fuir les cimaises que des plasticiens se fixent pour but de reconsidérer jusqu'aux sols et aux plafonds des lieux d'art, traduisant une fois de plus le dépassement des frontières de l'art qui se fait architecture, design, espace enveloppant le spectateur sans qu'il puisse lui échapper ?

c- Du sol au plafond



84. Claire-Jeanne Jézéquel, *Casting 2*, 2002

A la différence des cimaises, en général blanches et lisses, les sols et les plafonds caractérisent de nombreux centres d'art, galeries voire musées. De matière, de teintes variables, ils sont parfois usés par les passages et les incidents. Plus que les murs d'exposition, ils conservent les traces de leur vie passée. Nous avons plus haut abordé le travail de Julie Legrand et Régis Perray, qui malgré leurs démarches propres révèlent une appréhension de l'espace parfois analogue. Tous deux prennent plaisir, à l'occasion, à réparer leur lieu d'exposition ; Régis Perray comble les petites trous et fissures de la galerie Saint-Jacques, à Saint-Quentin à l'aide de pâte à modeler, matière qu'utilise également Julie Legrand pour suivre les sillons qui strient le sol accidenté de la

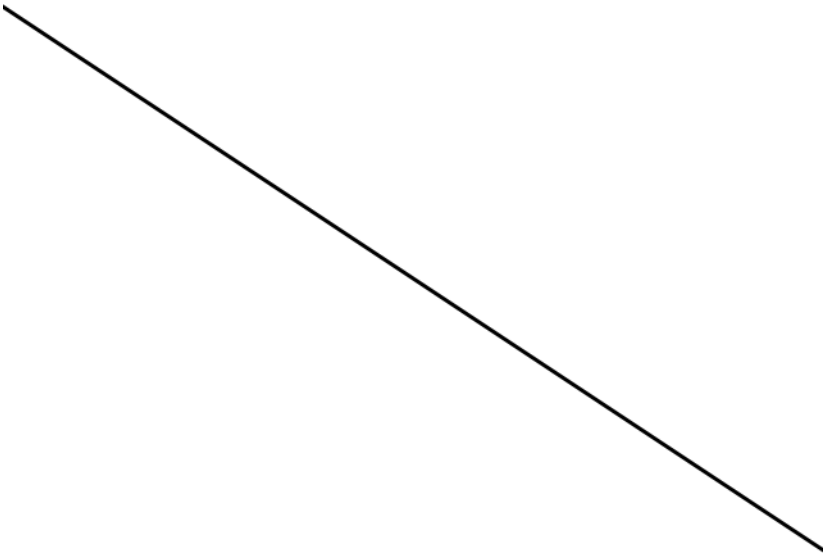
[705] Dont on peut supposer que le titre s'inspire des mouvements du spectateur qui y entre, incité à faire demi-tout lorsqu'il s'est heurté à une voie sans issue

Fabrik d'Heggenheim, quand elle ne tente pas d'endiguer les coulées humides en accumulant les verreries sur les tâches de moisissure. Tous deux poussent à s'intéresser au lieu, le regard du visiteur est invité par l'œuvre à observer des détails dont il se détourne habituellement.

En investissant l'horizontalité des espaces d'exposition, les artistes s'inscrivent dans les préoccupations de l'art contemporain concernant l'intégration du spectateur. Dans *« . »*, l'espace de l'installation se démarque de celui de la salle qui l'accueille. Le spectateur pour y pénétrer, marche sur un autre sol. Il entre dans le lieu de la création.

Des artistes développent des projets d'envergure qui, s'ils n'apparaissent pas toujours spectaculaires, si l'on ignore parfois leur présence, n'en posent pas moins de nombreuses questions concernant le rôle de l'œuvre et le statut du visiteur.

L'exemple le plus spectaculaire de ce type d'actions est sans doute celui de la sculpture de Vincent Lamouroux : il propose une nouvelle version du plancher du centre d'art Faux Mouvement à Metz. Le sol réalisé *in situ*, adaptée aux proportions des salles, devient mouvement, montagnes russes, métamorphosant l'appréhension des autres œuvres exposées ; le spectateur est totalement intégré à la sculpture, la fonctionnalité du lieu est mise à mal tandis que l'attention se porte sur le contexte de la structure et plus exactement sur ce sol qui ne préoccupe que rarement le regardeur. L'artiste modifiera également les perceptions de l'espace en créant en 2005 pour le Crédac, à Ivry-sur-Seine, un faux-plafond évidé en bois et métal, *Grounded*. Suspendu au plafond réel par des câbles, parasité par des néons vacillants, il semble peser de tout son poids sur le spectateur : ce dernier perçoit en effet l'espace vacant qui sépare les deux plafonds, à travers les interstices demeurant entre les poutres.

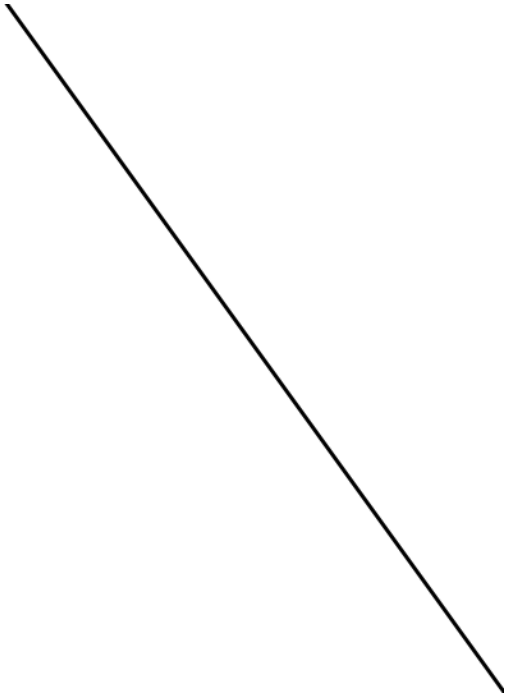


85. Vincent Lamouroux, *Sol.06*, 2005

La sculpture-sol de Bethan Huws créée en 1989 est moins impressionnante que les sculptures-espaces de Vincent Lamouroux, il s'agit d'un second plancher exactement similaire à celui de la galerie qui l'accueille ; le public, s'il ignore cette manipulation, peut ne pas en faire l'expérience physique. Le temps de la rencontre avec l'œuvre est alors déplacé, et se rapproche de cet autre travail accompli par Teresa Margolles au CAC de Brétigny. Connue pour ses œuvres fortes et dérangeantes, l'artiste mexicaine utilise des fluides et autres résidus issus de morgues. Elle détruit en 2005 la dalle de béton du centre d'art de l'Essonne, avant d'en couler une nouvelle dont l'eau servant de liant à la résine et aux pigments, provient d'une salle d'autopsie mexicaine ; elle a servi à laver les cadavres. Sur la pelouse extérieure, une table et deux bancs, *Mesa y dos bancos*, sont réalisés selon le même processus ; chacun peut s'y installer et pique-niquer ou discuter, sans même connaître la provenance du matériau.

Ce type de démarche est intéressant dans le sens où l'artiste agit sur l'identité même de l'espace, elle

l'enrichit de manière imperceptible en lui injectant une histoire à laquelle il sera désormais intrinsèquement lié. Le spectateur est confronté, même inconsciemment, à un récit tragique. Quelque chose se passe en dehors de lui ; ayant arpenté le CAC en ignorant la provenance de ce sol, j'ai eu la surprise de découvrir *a posteriori* la démarche de sa créatrice. Le fait de savoir que d'autres marcheront encore en toute innocence sur ces résidus de salle d'autopsie, inspire un sentiment de trahison ; l'acte peut se jouer au nez et à la barbe du visiteur en s'installant à long terme dans la structure même de son lieu d'accueil. Mais il permet aussi de reconsidérer ces espaces qui à l'instar du CAC se constituent de murs blancs et d'un sol gris, et qui pourtant, ainsi que le suggère Marina Pirot en les souillant de son œuvre, sont bien loin d'être neutres. Bien que faisant appel à une histoire sans rapport avec le CAC, cette œuvre de Teresa Margolles semble exemplaire d'une intégration forte, et néanmoins invisible.

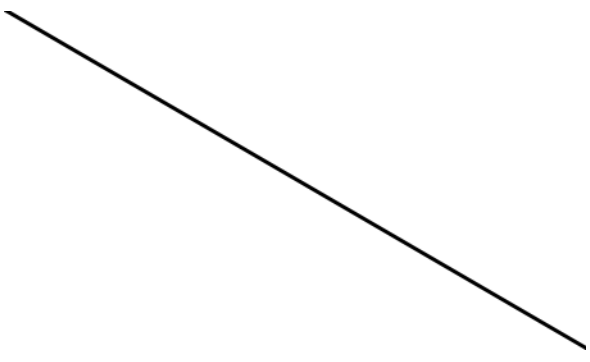


86. Urs Fisher, *You*, 2007

Un autre type de violence est cette fois, non suggéré mais réellement administré aux sols de la Gavin Brown's Enterprise (galerie new-yorkaise) par Urs Fisher, qui les détruit et confronte le spectateur à des trous béants de terre d'environ 2,5 mètres de profondeur. Des panonceaux indique la dangerosité de ce geste, bien que les plus curieux aient la possibilité de parcourir les pentes abruptes. L'installation a pour titre *You*. Elle réactualise les actions monumentales du Earth Art, et semble signifier leur appropriation par l'espace institutionnel (ou le marché de l'art, en l'occurrence), appropriation qui certes emprisonne l'œuvre mais ici, remet également en question l'intégrité du *white cube*. Une matérialité est rendue à l'espace par la violence et la destruction

Le *White Cube*, ne se résume pas aux murs blancs. Les artistes en font leur laboratoire expérimental, jusqu'à s'emparer de ces éléments constitutifs que sont les sols ou encore les plafonds. La question du sol est particulièrement intéressante car il est en contact direct avec le spectateur qui pourtant, à tendance à l'oublier. En le modifiant les plasticiens créent une relation intime, si intime quelle peut devenir imperceptible, entre l'œuvre et son récepteur.

C'est ainsi que la meilleure manière de rappeler la fonction de l'œuvre s'avère peut-être, simplement, de la rendre quasiment invisible. Pas tout à fait cependant ; sa présence discrète ne signifie pas son absence, ainsi que le met en scène *« . »*. Si les œuvres sont effacées, elles ne font que poser davantage la question de leur visibilité dans le lieu d'art. Tout "tourne autour" de l'œuvre. L'expression semble appropriée et décrit la ronde des spectateurs des *Démarches* traversant les espaces apparemment vides ; la boucle du *Manifeste* qui traite des œuvres sans jamais les citer ; les maquettes qui, bien



87. Vincent Lamouroux, *Grounded*, 2005

qu'inspirées de centres et musées, n'enveloppent plus que les publics.
Mais exposer des présences fantômes n'est en soi pas nouveau. D'ailleurs, ne rien exposer n'est depuis l'aube de l'art contemporain plus exceptionnel, bien que le vide présenté soit à chaque fois très différent.

d- Presque vide

> « *Ne rien montrer. Montrer le monde tel qu'il est. Démontrer l'insignifiance de l'art. Montrer du rien, du vent, de l'air, comme le fit Duchamp avec L'Air de Paris enfermé dans un flacon. Montrer trois fois rien ou des documents décrivant et témoignant des œuvres. Ne rien montrer pour désigner autre chose, un contexte, une odeur, un son, une idée, ou même la fin de quelque chose.* [706]» Manou Farine, critique d'art

La cimaise devient chez certains artistes l'objet central des questionnements. Elle occupe dans *« . »* une place essentielle, à la fois en tant que composante de l'installation dont elle constitue l'espace et supporte les maquettes, projections et autres pratiques ; mais également et surtout dans les maquettes, où elles apparaissent dans toute leur blancheur en tant qu'écrans des *Démarches*. Seuls les visiteurs les parcourent, comme s'ils n'étaient présents entre leurs murs que pour les admirer : le lieu se fait œuvre, devient l'objet des regards. Le lieu s'expose.
L'espace d'exposition, malgré ses murs blancs l'instituant neutres, « n'est pas seulement un volume-réceptacle feutré qui accueille des œuvres-choses en les détachant du monde extérieur, c'est une forme qui convertit en esthétique des forces idéologiques, historiques, institutionnelles et économiques. [707]» déclare André Rouillé, historien de la photographie. Les plasticiens l'ont compris depuis les années 1960, et c'est une des raisons pour lesquelles ils ont par tous les moyens, cherché à le fuir.
En 1973, Robert Smithson déclare « Un musée pourrait être consacré aux vides en tous genres (…) les installations devraient vider les salles et non les remplir [708]» ; il donne jour à cet objectif en réalisant ses œuvres dans un espace non institutionnel, celui de la nature. Bien sûr, les œuvres du Land Art et de tout mouvement contemporain ayant tenté d'échapper à l'espace d'exposition ont été rattrapées par le musée, seule structure apte à reconnaître ces démarches dématérialisées en tant qu'œuvres et qui présentera finalement les traces des performances en lieu et place des œuvres elles-mêmes [709]. Toutefois, ces démarches parviennent à faire de l'art une matière conceptuelle à laquelle il n'est plus nécessaire de prêter une forme plastique. L'œuvre trouve son domaine dans l'analyse, l'acte, le geste ; « On peut se passer de la voir. On peut

---

[706] Manou Farine, « Petite généalogie de l'exposition du vide », *L'œil* n.° 583, Septembre 2006, Paris, Ed. Artclair

[707] André Rouillé, http://www.paris-art.com/art-culture-France/Du%20vide%20dans%20l%E2%80%99art/Rouill%C3 %A9-Andr%C3%A9/267.html, 03-2009

[708] Robert Smithson cité par Manou Farine, « Petite généalogie de l'exposition du vide », *op. cit.*

[709] Notons que les artistes tels que Richard Long exposeront dans des musées leurs œuvres réalisées à partir de matières naturelles : pierre, argile, etc.. Entre les froids murs d'exposition du musée d'art moderne et contemporain (MAMAC) de Nice, ses installations se teintent selon moi d'une certaine artificialité, deviennent anecdotiques, comme récupérées par l'institution.

même parfois se passer de l'artiste.[710]» constate Manou Farine. Sol Lewitt de préciser que la réalisation n'est plus que formalité, tandis que Robert Barry, en 1969, fermera la galerie au public le temps de son exposition. A cette période, l'autonomie de l'œuvre est remise en question par ces artistes. Vider une salle d'exposition signifie surtout s'attaquer au statut auratique de l'objet d'art, à son autonomie, souligner le rôle fondateur du geste, de l'idée, dont celui-ci ne fait finalement que résulter. Ainsi également met-on en valeur le contexte de la monstation, le langage accompagnant la présentation, …

La matérialité de l'œuvre est une question devenue délicate. La reconnaissance du concept en tant que part essentielle de la création, exploitée par les avant-gardes, est clairement énoncée dans les années 1960 : le mouvement dit de l'art conceptuel place alors l'idée donnant lieu à l'œuvre comme prépondérante, au point de faire disparaître l'objet. A l'heure actuelle, il devient difficile de faire accepter cette notion alors même que les centres d'art et musées se doivent de répondre aux exigences politiques, et de rendre l'art accessible au public. Proposer un concept en tant qu'œuvre, une œuvre immatérielle, est dangereux pour les structures. Malheureusement, peu d'articles concernent les retours du public sur les expositions prenant ce risque ; on ne peut se baser que sur les remarques volées ou les commentaires rédigés sur Internet, pour juger des attentes et rejets des spectateurs néophytes.

C'est ainsi que les critiques concernant l'"exposition du vide" ou plutôt *des* vides organisée par le Centre Pompidou en 2009, révèlent un certain mécontentement de la part des publics, tout en permettant de constater que l'immatérialité de l'œuvre demeure une préoccupation des plasticiens. « Vides. Une rétrospective », est présentée en avril et mars 2009. Neuf salles de Beaubourg retracent une histoire des œuvres dématérialisées de l'art contemporain. « De plus en plus », note le critique Pierre Leguillon, « l'exposition s'est faite "par le vide" [711]».

La première œuvre dématérialisée est proposée par Yves Klein en 1958 : il s'agit d'une salle vide ; ce premier geste fort sera ensuite repris pour servir des propos très différents. « Les salles du musée où se situe Vides sont dans l'état où elles ont été livrées en 2000 après la rénovation du Centre Pompidou. Rien ne vient rompre l'uniformité: jamais deux fois le même vide et pourtant l'impression de parcourir des salles semblables. [712]» déclare le conservateur Laurent Le Bon. Elles se veulent emplies des concepts, des démarches de chaque plasticien représenté, et soulignent l'évidence d'une impossible neutralité de l'espace d'exposition. André Rouillé relève les paradoxes qui le caractérisent :

> « Le cube blanc (*White Cube*) des galeries et musées n'est pas seulement un volume-réceptacle feutré qui accueille des œuvres-choses en les détachant du monde extérieur, c'est une forme qui convertit en esthétique des forces idéologiques, historiques, institutionnelles et économiques.[713]»

Il est impossible de nier le poids de sa présence quand l'œuvre est enfermée entre les murs institutionnels, qui imposent au regardeur de partager une conception de l'art dont ils sont les seuls garants de la pertinence. Les artistes sont conscients de leur influence. En le vidant, ou plus exactement en ne le remplissant pas, ils soulignent la présence de ces forces citées par André Rouillé, à la fois invisibles et préalables à tout concept,

---

[710] Manou Farine, *« Petite généalogie de l'exposition du vide »*, *L'œil* n.° 583, *op. cit.*

[711] Pierre Leguillon, « *Oublier l'exposition* », *art press spécial numéro* 21, p. 14

[712] Laurent Le Bon, *Vides*, 2008, Ed. JRP|Ringier, Zurich, Ed. du Centre Pompidou, Paris, p. 12

[713] André Rouillé, « *Du vide dans l'art* », Paris Art, 05 mars 2009, Numéro 268

toute démarche, toute œuvre. Chaque plasticien ayant depuis les années 1960 accompli ce geste expose son propre vide, qui n'équivaut pas toujours à une absence totale d'intervention :

Yves Klein, en vidant pour la première fois un espace d'art (la galerie Iris Clert), évolue dans sa quête de l'immatérialité et de la spiritualité artistique ; son exposition est *a posteriori* intitulée *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*. Il intervient en repeignant les parois d'une mince couche de peinture blanche, tandis que l'extérieur de la galerie et certains détails sont bleus (couleur de la vitrine, rideau d'entrée, cartons et timbres d'invitations, cocktail de vernissage, lumières). L'espace blanc est contaminé par le bleu que véhiculent les spectateurs. Si l'espace est effectivement vide, l'intervention de l'artiste est encore visible, particulièrement le temps du vernissage, à travers sa couleur de prédilection. Son objectif est de rendre les murs réceptifs au bleu, sans nécessiter de support.

Quelques années plus tard, *The Air-Conditioning Show* de Art & Language (1966-67) pose la question de la relation de l'art à son contexte. Une fois de plus, le vide est relatif dans cette pièce qui nécessite la présence discrète mais réelle d'un appareil à air conditionné ; la matière de l'œuvre est impalpable mais résulte d'un geste artistique. Robert Barry, en 1970, considère la possibilité pour le spectateur de comprendre que l'œuvre peut aussi bien être matérialisée par sa propre pensée. Robert Irwin propose de faire l'expérience des qualités propres du lieu d'exposition (ACE Gallery, 1969) et Bethan Huws célèbre l'architecture du musée (*Haus Esters Piece*, 1993), signifiant que même sans œuvre, l'art y est déjà présent. En cela il fait écho aux préoccupations des artistes contemporains luttant contre l'influence de l'institution sur leurs créations. Laurie Parsons traduit par le vide, son renoncement aux pratiques plastiques (1990). Plus récemment, Maria Eichhorn avec *Money at the Kunsthalle Bern* (2001) voit en l'espace vacant une manière d'aborder les réalités historique et financière du musée : le budget de son exposition sera consacré à la rénovation du bâtiment. Quant à Roman Ondak, il suggère avec *More Silent than Ever*, date de 2006 qu'il y a plus à voir que le vide ; n'est-ce pas également ce que suppose l'effacement des œuvres dans l'installation *« . » ?*

Certains spectateurs témoignant par l'intermédiaire de commentaires sur les sites officiels, ou de textes personnels sur leurs blogs (outils inégaux mais qui ont aujourd'hui l'avantage de cerner certains profils de publics), de leur expérience de cette rétrospective. Ils précisent notamment que la nudité des murs attirait l'attention sur le moindre détail, la moindre fissure, une gaine apparaissant dans un interstice du plafond, la couleur des fenêtres et portes de secours… Evidemment cet aspect est intéressant car il met en valeur les marques qui, dans le musée, apparaissent comme les indices de l'existence du lieu ; c'est également une particularité des maquettes et plus particulièrement des photomontages : beaucoup de clichés se concentrent sur les défauts, particularités de ces *white walls* qui s'ils se veulent neutres, n'en sont pas moins marqués par les taches de peinture, de traces laissées par les visiteurs ; ou encore par l'usure du temps, l'humidité, les irrégularités

88. Vue de l'exposition « *Vides, une rétrospective* », 2009

dues aux successives vis qui les ont percés, etc.. Cette réalité du lieu, qui attire l'attention lorsque l'œuvre ne suffit pas à la capter, révèle tous ces gestes qui composent l'histoire du mur blanc.
D'autres critiques, émanant de spectateur néophytes mais également de familiers de l'art contemporain, constatent également que sorties de leur contexte, il est difficile d'apprécier à leur juste valeur les neuf vides se succédant. Ainsi par exemple, la salle consacrée à Yves Klein ne dévoile pas les conditions de son inauguration, la spécificité de son intervention.

Le communiqué de presse lié à « Vides » précise à ce propos que l'exposition est accompagnée d'un « important dispositif pédagogique restituant le contexte de chaque exposition. [714]», destiné à replacer les événements dans le contexte artistique, politique, social dont résultaient ces neufs raisons de faire le vide. En effet, constate le conservateur du Centre Pompidou,

> « La manifestation pose également en filigrane la question de l'information dans le musée. Sans titre, sans cartels, Vides en effet, n'existerait pas. La proposition nécessite un contenant, le musée, pour marquer l'espace de la rétrospective, délimiter une succession d'espaces clos, les salles qu'on peut parcourir librement sans contrainte prédéterminée, même si un parcours chronologique est mis en place. [715]»

Bien sûr la dimension institutionnelle du musée, jusqu'à présent seule apte à reconnaître un vide comme œuvre, est indispensable à la mise en place d'un tel projet. Mais au-delà la médiation permet au public d'assimiler les raisons d'un tel commissariat, à défaut d'en apprécier la démarche. Or, si Laurent Le Bon fait référence aux écrits disponibles, et malgré les annonces d'un dispositif pédagogique performant, il semblerait que la réalité n'ait pas été à la hauteur des promesses. Des visiteurs font état des textes confus et pompeux faisant office de cartel ; quant au critique d'art et journaliste Alexis Jakubowicz, il énumère les manquements de « Vides, une rétrospective » :

> « Hormis une conférence au lendemain du vernissage, l'accompagnement semble limité. Le personnel habitant les salles du musée n'a pas été formé et ne sait que prescrire la consultation des quelque cinq-cent pages du catalogue. Certains expliquent, un peu gênés, qu'ils n'y "connaissent rien". Il leur faut simplement veiller à ce que les murs restent purs ; en bref, que personne n'ait l'audace, comme au soir du vernissage, de taguer le vide. Programmée sur un mois unique, *l'exposition* aurait mérité des moyens didactiques plus en phase avec le public contemporain. [716]»

Une fois de plus, l'intérêt accordé par les institutions aux outils de médiation est limité. Le Centre Pompidou fait l'impasse sur la formation de médiateurs pour y préférer la présence de gardiens de salle ; ce commentaire de Alexis Jakubowicz confirme les constatations ponctuant la seconde partie de la thèse : les médiateurs et la médiation plus généralement, sont absents ou mal adaptés aux publics, même quand l'exposition ne vit, de l'aveu même du commissaire de « Vides », que par l'intermédiaire d'une information.
Parmi les nombreux paradoxes de l'exposition, il convient de signaler l'existence de ce catalogue de cinq-cent pages déjà cité, fort complet mais également assez coûteux (39 euros) si l'on souhaite simplement posséder quelques informations supplémentaires sur les démarches. En outre, et c'est sans doute l'aspect le

[714] Dossier de presse de « *Vides. Une rétrospective* », 2008, Paris, Centre Pompidou, 17 p.

[715] Laurent Le Bon, *Vides*, *op. cit.*, p. 12

[716] Alexis Jakubowicz, « *Passage à "vides" au centre Pompidou* », 16-03-2009, Libération

plus amusant de ce projet, l'accès à l'exposition n'est pas payant (l'entrée au Centre, elle, le demeure). Or, comment valoriser cette initiative ayant nécessité le rassemblement de six commissaires et l'élaboration d'un catalogue de qualité, si sa visite est gratuite alors que toute autre exposition nécessite un droit d'entrée? N'est-ce pas reconnaître une certaine gratuité à cet événement de courte durée ? Ou encore limiter le potentiel scandale que pourrait provoquer le paiement de l'accès à une exposition dénuée de pièces matérielles (et ce, même si le titre de l'exposition en précise le contenu) ? Lorsque Yves Klein organise *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, il demande à tout visiteur n'étant pas muni d'une invitation de payer une entrée de mille cinq-cent francs, soit vingt-cinq euros environ. Lorsqu'il se remémore le déroulement du vernissage, l'artiste constate que « certaines personnes, furieuses d'avoir payé 1500 francs d'entrée pour ne rien voir du tout de leurs yeux à l'intérieur sont allées se plaindre [717]». A quelles réactions faudrait-il s'attendre aujourd'hui ? Quoiqu'il en soit, la gratuité minimise la rétrospective et la fait apparaître comme une simple anecdote entre deux expositions "pleines" ; elle incite également à se poser la question de l'héritage de ces neuf expériences sélectionnées (il existe en effet d'autres "vides") : qu'en retiennent les artistes contemporains, et surtout, dans quelle mesure peuvent-elles être perçues par le spectateur comme autre chose que des provocations supplémentaires dans l'histoire de la réception ?

> « Ce qui est proposé [dans une exposition], c'est une multitude d'interprétations, de médiations d'objets (des œuvres) dont il ne subsiste finalement que l'illusion (les restes). Considérons une exposition en médiation constante, où les œuvres ne sont pas présentées mais médiatées. Une exposition où l'art n'est pas les œuvres, mais tout ce qui les entoure […]. En bref, une exposition qui aille à l'intérieur de ses propres mécanismes, de ses éléments fondateurs, une copie originale et analogue de la structure de production de chacun de ses composants. [718]»

Cette citation de Mathieu Copeland, l'un des commissaires de l'exposition « Vides », aurait pu servir de consigne ou de cahier des charges précédant la réalisation de *« . »*. L'installation révèle en effet ce dispositif bruyant qui accueille puis entoure les œuvres : des murs blancs, mais perdus dans des bâtiments marqués d'histoire. Mais conservant les traces des expositions passées. Des murs blancs, mais sur lesquels s'affichent des cartels, des porte-documents contenant des fiches de médiation. Des murs blancs, mais porteurs du poids de l'institution, celle qui déclare que ce que l'on pose contre ou devant, ou au pied ou au sommet de ces murs blancs, est de l'art. *« . »* met en scène ces dispositifs en les réduisant à un espace minime et inconfortable, qui en cela s'éloigne des objectifs actuels des lieux d'exposition.

Le confort du spectateur est devenu un rouage supplémentaire de ce "mécanisme" cité par Mathieu Copeland. Sur les *white walls*, on peut également prendre connaissance de la direction des toilettes, du restaurant, de l'auditorium, de la boutique. Dans *« . »*, ces activités investissent sournoisement le lieu d'exposition vidé des œuvres. « l'art (…) s'est démocratisé au point qu'on voit se multiplier à côté des musées, la plupart du temps intégrées au musée lui-même, des boutiques qui vendent en quantité importante des reproductions de grande qualité ainsi que des produits dérivés des œuvres vues dans les salles avoisinantes. [719]» constate Isabelle de

---

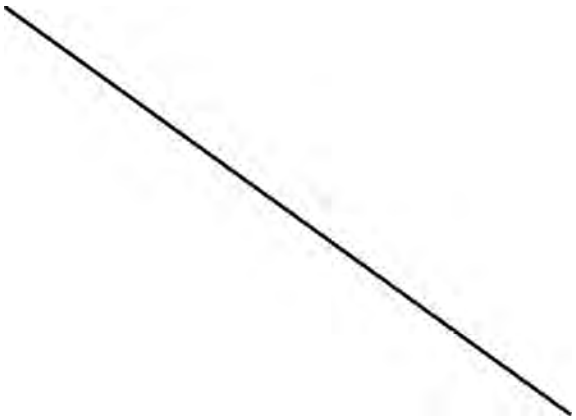
[717] Yves Klein, *Le Dépassement de la problématique de l'art*, 1959, La Louvière, Éditions Montbliart, p. 11, cité par Denys Riout, http://www.artsetsocietes.org/f/f-riout.html, 02-2011

[718] Mathieu Copeland, *Les Questions sans réponse de l'art contemporain*, 2006, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, p.21

[719] Isabelle de Maison Rouge, *L'art contemporain*, *op. cit.*, p. 16

Maison Rouge, professeur d'histoire de l'art. Et la boutique peut devenir le sujet d'œuvres, tant sa visibilité et son omniprésence l'associent aujourd'hui à de nombreuses structures : Dellbrügge et de Moll exposent en 1991 une fausse boutique de musée, *Museum boutique*. Des affiches reprenant les phrases de consommateurs et distributeurs d'art sont proposées auprès de cartes postales représentant des boutiques de musées. Le lieu d'art est désormais *culturel*. Quelle place occupe l'œuvre dans ce dispositif d'accueil du public ? Ce dernier parvient-il à en conserver le moindre souvenir, parmi les divertissements annexes qui lui furent proposés lors de sa visite ? L'œuvre disparaît. Potentielle, elle s'estompe, s'efface. Faire-valoir d'un patrimoine avec lequel elle a le devoir de communiquer, sa dimension critique se fait plus discrète. Elle devient sujet prétexte qui donne à l'espace culturel son statut de centre ou de musée d'art.

Vider l'espace d'art, comme le propose *« . »*, prendrait aujourd'hui tout son sens alors que les missions de ces lieux initialement destinés à exposer les œuvres se multiplient.



89. Dellbrügge et de Moll, *Museum boutique*, 1991

En devenant *white wall* dans des architectures affirmées, la cimaise blanche ne rend que plus évidente l'intrusion d'un art contemporain décrété tel par une institution, dans le patrimoine. Mais que cherchent les publics néophytes lorsqu'ils pénètrent ces murs, partagés entre leur fonction d'exposition et leur histoire propre ? La curiosité ne les mène-t-elle pas à s'intéresser aux réhabilitations plus qu'à l'art qui les habite ?

En abordant le sujet des centres d'art réhabilités qui minimisent la présence du *white cube*, en interrogeant la question de la disparition des œuvres, c'est la position même de l'art parmi la culture que je pose. Comment parviennent à s'exprimer les artistes alors même que la politique culturelle exige désormais que la culture (et donc l'art) soit accessible à chacun ? Comment le lieu d'art intègre-t-il cette nouvelle obligation de démocratisation, quels stratagèmes déploie-t-il afin de mener à lui des spectateurs peu intéressés par les recherches plastiques de son époque ? Le lieu me semble le réceptacle de ces obligations. Il se plie aux forces diverses qui l'assaillent, aux artistes tout d'abord qui l'interrogent en tant qu'institution, en modèlent les cimaises, les sols et les plafonds. Aux volontés politiques ensuite, qui attendent de l'art qu'il se mette à la portée du plus grand nombre possible de regardeurs. Aux responsables des lieux d'art, qui mettent en place un panel de médiations, espaces culturels (…), espaces détente afin de satisfaire les attentes claires de la politique culturelle, et celles, supposées, des publics. Aux publics enfin, bien sûr. Il faut gagner les spectateurs au risque de perdre un peu de l'art, semble suggérer le critique d'art Hubert Besacier :

> « Bien évidemment, il y a des tas de gens qui refusent l'art, qui vivent, et qui peuvent très bien vivre sans art. Sans les mises en question que l'art implique. Ce décalage et la relation à l'autre sont toujours périlleux. Quand l'instinct de conservation – à tous sens du terme – l'emporte, l'antidote à l'art est dans la culture. [720]»

Le lieu plastique et élastique revêt tant bien que mal, l'étrange costume de la culture.

[720] Hubert Besacier, *Pourquoi y a t-il de l'art plutôt que rien*, 2009, Paris, Ed. Archibooks et Sautereau, p. 19

2- Les lieux d'art contemporain : des espaces culturels ?

J'ai eu l'occasion au cours de ces années de recherches, de découvrir des aspects du monde de l'art contemporain jusqu'alors méconnus ou inattendus. L'émergence de la médiation soulève de nombreuses questions quant à l'image de l'art contemporain que souhaitent véhiculer les uns et les autres acteurs ; doit-il s'ouvrir aux publics au point d'accepter une simplification outrancière du propos, et augmenter les visites ? Au contraire doit-il se préserver de la vulgarisation mais risquant également de subir le complet désintérêt des spectateurs ?
En somme, et c'est bien le propos qui sous-tend les recherches et tente de faire surface depuis plusieurs paragraphes, l'art contemporain peut-il se reconnaître dans la conception actuelle de la culture, propice à accueillir les foules, à favoriser des événements et une certaine spectacularisation, au mépris parfois du contenu même ? Où se situe l'art contemporain parmi la culture ?

Le sujet est vaste, je ne pourrai que le survoler (me contentant par exemple de faire allusion aux commandes publiques qui participent en grande partie à la construction d'une certaine image de l'art contemporain, touchant également les non-publics, en investissant les espaces communs). La question pourtant est importante, elle contient les termes de l'avenir de la création contemporaine ; est-il voué à maintenir cet équilibre instable entre des pièces fragiles et bricolées, qui à l'instar de *« . »* demeurent en recherche, et un spectateur maintenu à distance dans une position inconfortable, incité à limiter sa rencontre avec les créations, parasitées par une médiation omniprésente et insensée ?

A- L'art contemporain sous le joug de la culture

Tantôt soumise, tantôt mise à contribution, la culture est historiquement liée à l'Etat. Protecteur et mécène, ce dernier s'intéresse à la création, manifestant par cette ouverture son attention à la liberté d'expression tout en conservant un regard attentif sur son contenu.

Dans *« . »* la question d'un certain envahissement de l'espace de l'art par les missions de la culture se pose clairement ; la démocratisation culturelle et la volonté de rendre accessibles des pratiques jusqu'alors jugées élitistes, se manifeste par l'envahissement du texte recouvrant ce lieu privilégié de l'œuvre, le *white cube* moderne figuré par les cimaises de l'installation. La neutralité souhaitée afin que les pièces ne soient

pas parasitées par des interventions extérieures à leur seul contenu, n'est plus du tout d'actualité et partout, dans les maquettes, des indices témoignent d'une métamorphose progressive des espaces soumis à des contraintes.

Le lieu devient un intermédiaire, mieux, un médiateur de l'art contemporain ; la nuance est ici importante car elle permet de distinguer le rôle muséal moderne de sa conception actuelle. Bruno Latour, philosophe et sociologue des sciences, met l'accent sur la distinction entre le médiateur et l'intermédiaire. Le premier implique selon lui une problématique de pureté, de fidélité ou au contraire de distorsion par rapport à un élément déjà présent. Il n'est « qu'un moyen pour une fin, alors que le médiateur devient à la fois moyen et fin. [721]» L'implication de ces deux notions est très différente, et mon propos est, justement de souligner à quel point à la différence de l'espace moderne, le lieu de l'art contemporain transporte un sens supplémentaire, influe sur la perception au point de se rendre indispensable aux efforts de réception des publics. Cela passe par différents outils et dispositifs dont les enjeux sont très différents, qu'ils concernent la médiation qui accompagne l'œuvre, ou le développement des divertissements et du confort, qui favorise la fidélisation du public et les attentes politiques de fidélisation et de fréquentation.

Ces nouvelles missions ne sont pas sans effet sur l'image même du musée, dont nous avons noté les modifications progressives au cours du XX^{ème} siècle. Depuis les années 1970-80, il est investi d'une fonction inédite, qualifiée de médiatique. Initialement "temple", "palais", on le qualifie désormais de "machine à exposer" avant d'endosser l'uniforme du musée « "forum","centre commercial" ou "parc d'attraction" [722]»

Les efforts développés dans l'accueil des publics, la démocratisation toujours plus importante ont entraîné un certain tourisme culturel, qui n'est sans doute pas sans rapport avec l'apparition de l'individu-spectateur tel que je l'ai mis en scène dans *« . »*. L'attraction que représente le nouveau Centre Pompidou à Metz est un exemple récent et convainquant du bénéfice pour une ville ou un département possédant une structure de renom. Au-delà – bien au-delà – des œuvres exposées, c'est la publicité entourant le lieu qui incite les visiteurs à se déplacer dans cette région. Ainsi, la délocalisation des musées devient également une mission culturelle.

Leur ancrage – et plus discrètement, celui des centres d'art – dans des territoires jusqu'alors isolés de la culture va selon Anne-Solène Rolland et Hanna Murauskaya,

> « de pair avec une mission de divertissement, au sens noble du terme, également plus à l'honneur actuellement qu'elle ne l'a été, qui fait du musée un lieu pluridisciplinaire destiné à tous. Les propos, les acteurs et les points de vue se multiplient, dans l'idée d'accueillir un public le plus large possible. [723]»

Si, comme on peut le constater, la volonté la plus aisément revendiquée est celle de l'apport culturel à des populations habituellement peu coutumières de l'art, il n'en reste pas moins que l'élargissement des publics est également garante d'un succès touristique, d'une fréquentation à la hausse assurant la viabilité du lieu. Les musées et centres d'art installés en différentes villes ou campagnes sont des phares attirant les flux de visiteurs ; mais leur situation est également destinée à fédérer un enthousiasme et une curiosité pour le territoire avoisinant.

---

[721] Bruno Latour, cité par Bernadette Dufrêne, « Les usages sociaux de la médiation culturelle », *in Figures de la médiation et lien social*, *op. cit.*, p. 214

[722] Nicolas Nauze, , « *L'architecture des musées au XX^{ème} siècle* », *op. cit.*

[723] Anne-Solène Rolland, Hanna Murauskaya, *De nouveaux modèles de musées ?*, *op. cit.*, p. 10

Cette observation pose la question du rapport entre les missions médiatiques des lieux d'art, et leurs volontés de médiation. Leur rôle dépasse largement celui de la seule monstration d'œuvres, de ces œuvres contemporaines qu'ignore le public, plus qu'il ne le rejette. *Les Démarches* ne sont ni belliqueuses ni passionnées, elles sont là, parfois en nombre.

Avant d'aborder ces sujets qui préoccupent visiblement *« . »*, tels que le tourisme culturel discernable à travers les tenues décontractées des visiteurs ou les effets de la démocratisation culturelle, j'ai tenu à combler, tout au moins partiellement, cette lacune qui était la mienne et concernait la position de l'art parmi la culture. Dans un premier temps, et notamment afin de comprendre le cheminement politique qui mena l'art à sa présentation actuelle, nous nous intéresserons à quelques points importants de l'histoire de la culture en France et de l'assimilation des arts à cette vaste notion.

a- L'art contemporain : une culture comme les autres ?

« *Mais – faut-il le rappeler ? – la culture n'est pas l'art, seulement sa momie.* [724]» Philippe Dagen

L'art contemporain est soumis au jeu de la démocratisation culturelle. La médiation artistique est le fruit de cette assimilation entre art et culture qui n'est pas si naturelle que nous pourrions aujourd'hui le supposer. Mais avant d'aborder le propos de la démocratisation culturelle, encore faut-il saisir ce que masque le mot *culture*, et distinguer la place qu'occupent les arts plastiques dans ce vaste domaine.
Selon Pascal Ory, historien, c'est le Front Populaire qui, dans les années 1930, s'engage à faire évoluer la réflexion des pouvoirs publics quant à la culture, et est à l'origine des « notions modernes de "politique culturelle","organisation culturelle","animation" ou"action culturelle" et même de"ministère de la Culture"[725]». Son objectif est de faciliter l'accès des masses à la culture ; les premiers jalons de ce grand projet sont posés par Jean Zay et Léo Lagrange, entre 1936 et 1938.
Culture vient du latin *cultus*, dont la racine est la même que culte : cela signifie cultiver ou soigner, ou encore vénérer au sens religieux du terme [726]. En 1982, les représentants des cent-trente gouvernements réunions à Mexico, lors de la Conférence mondiale sur les politiques culturelles, organisée par l'Unesco, acceptent unanimement la définition suivante de la culture :

> « Dans son sens le plus large, la culture peut aujourd'hui être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux

[724] Philippe Dagen, *L'art impossible*, *op. cit.*, p.16

[725] Pascal Ory, « L'État et la culture, de la Révolution à 1959 », *in Institutions et vie culturelles* , 1996, Paris, Ed. la Documentation Française, p.10

[726] Michel Leplay, *La culture*, *op. cit.*, p. 19

de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. La culture donne à l'homme la capacité de réflexion sur lui-même. C'est elle qui fait de nous des êtres spécifiquement humains, rationnels, critiques et éthiquement engagés. C'est par elle que nous discernons des valeurs et effectuons des choix. C'est par elle que l'homme s'exprime, prend conscience de lui-même, se reconnaît comme un projet inachevé, remet en question ses propres réalisations, recherche inlassablement de nouvelles significations et crée des œuvres qui le transcendent. [727]»

La culture est un vaste domaine, mais elle a pour particularité essentielle d'être le propre de l'homme, de développer sa réflexion et ses moyens d'expression. Jean Caune ajoute que la culture, « quelle que soit sa définition, est toujours de l'ordre d'une relation entre des individus, les valeurs qu'ils partagent, les formes sociales qui fondent la collectivité. [728]»

Pourtant aujourd'hui, cette notion regroupe des acceptions toujours plus variées constate Nabyla Farouki, philosophe, historienne des sciences et des idées :

« Le terme "culture" est aujourd'hui utilisé, de manières diverses et contradictoires, pour signifier le meilleur (culture brillante ou raffinée) ou le pire (culture de la haine ou de la violence). Lorsqu'un terme peut être si ambivalent, il devient nécessaire, voire urgent, de s'interroger sur ses différentes utilisations et, par voie de conséquence, sur les liens cachés entre les différentes formes de sculptures, liens qui ont permis que de tels grands écarts soient opérés. [729]»

Ce n'est sans doute pas l'attention portée à cette culture qui intègre l'art contemporain, qui nous permettra de nuancer ses définitions. Pourtant, la connaissance des domaines qu'elle regroupa en diverses périodes de son histoire, et qu'elle regroupe aujourd'hui, nous apporterons un éclairage sur les caractéristiques des missions désormais attribuées aux lieux d'art.

Unions et divorces des arts et de la culture

« *Passé le siècle (le XX*ème *!), disparu l'engagement politique ! Désormais on parle de «politico-culturel», façon de glisser le culturel dans les mains du politique lui-même asservi à la finance. En toute bonne foi.* [730]» Antoine Perrot, artiste et critique d'art

Le rapport entre l'art et la culture est complexe, et les tensions qui sous-tendent leur assimilation sont historiques. C'est l'autonomie de la culture acquise au XVIème siècle, note Christian Ruby, qui est à l'origine de la conception moderne de l'art, distinct de l'artisanat et dénué de fin, qu'elle soit politique ou religieuse. L'art comprend alors cinq arts majeurs, la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique et la poésie. Au fil du temps, Charles

[727] Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles, Conférence mondiale sur les politiques culturelles, 26 juillet - 6 août 1982, Mexico City

[728] Jean Caune, *Pour une éthique de la médiation*, *op. cit.*, p. 86

[729] Nabyla Farouki, « Instrumentalisée… et intrumentalisante ? Quelques interrogations à propos de la culture », *in A propos de la culture*, Volume II, 2008, Paris, Ed. l'Harmattan, 206 p.

[730] Antoine Perrot, *De la narrativité en peinture, Essai sur la Figuration Narrative et sur la figuration en général*, 2005, Paris, Ed. L'Harmattan, p. 4

Perrault parmi d'autres tentera de rompre leur union, séparant les arts des sciences et des lettres au XVII[ème] siècle, et ce bien que ces domaines reconnaissent « leur appartenance à un même monde [731]». La Révolution française remettra également en question le couple art/culture, conscients que séparer les arts de la culture reviendrait à renvoyer les arts du côté de la monarchie, et donc à détruire les œuvres (certaines le furent) ; tandis qu'identifier les deux domaines inciterait à construire des projets de conservation, d'éducation, etc..

Ce sont André Malraux et l'entourage politique dont il choisit les membres, qui depuis 1959 furent à l'origine d'une réinvention des catégories de la culture en France, afin selon Christian Ruby d' « éviter définitivement les heurts de classification entre les arts et les lettres. [732]» Les artistes de son temps bénéficièrent de ses décisions politiques, notamment de la création des commandes de 1% alors dit "décoratif", qui permis à Marc Chagall, Georges Braque ou encore André Masson d'intervenir dans des monuments historiques prestigieux, créant plafonds, vitraux et autres fresques. Cette même année 1959, le ministère chargé des affaires culturelles est chargé de rendre la culture accessible au plus grand nombre de Français ; elle sera progressivement considérée comme une réponse possible au désarroi de l'homme moderne.
« En faisant de la culture un objet de sa politique, » souligne Jean Caune, « l'état français se donne, dans les années soixante, un nouveau moyen pour assurer la cohésion nationale, orienter les transformations sociales, définir des pôles d'identification. [733]»
La percée de l'art contemporain fut moins manifeste que celle des autres arts, ainsi que le notent les auteurs de l'article « L'Etat et l'art contemporain en France depuis 1959, cinquante ans d'arts plastiques [734]». Ce n'est qu'après la mort d'André Malraux, en 1977, qu'il trouva en le centre d'art et de culture Georges Pompidou un soutien essentiel à ses actions, tandis que se développaient les centres d'art contemporain issus d'une volonté de décentralisation de la culture.
En 1982, la place de l'art contemporain parmi la culture se révèle inconfortable. Le rapport du critique d'art Michel Troche, alors haut fonctionnaire au Ministère de la Culture, le désigne comme l'un des « parents pauvres[735]» de la famille culturelle, déconsidéré par les médias tout autant que par les politiciens, et peu touché par la décentralisation. Précisons que cette famille culturelle s'est élargie peu avant que François Mitterrand arrive au pouvoir, mettant dès lors en avant les pratiques amateurs tout autant que l'industrie culturelle.
Au cours d'une conférence, Jack Lang (ministre de la Culture entre 1981-86 et 1988-93) confirme cette tendance, et note que « les arts plastiques constituent peut-être le secteur le plus sinistré de notre vie culturelle [736]». Cette prise de conscience remarque Raymond Perrot, répond aux réactions des plasticiens désireux d'être soutenus par l'état :

> « c'est sous la poussée des artistes, en 1981, que le ministère de la Culture dut reconnaître la faiblesse sinon l'absence d'intérêt qu'il portait aux arts plastiques [...] le gouvernement

731 Christian Ruby « Le nouvel état de la culture », *in A propos de la culture*, *op. cit.*, p. 60

732 *Idem*, p. 61

733 Jean Caune, *Pour une éthique de la médiation*, *op. cit.*, p. 25

734 « *L'Etat et l'art contemporain en France depuis 1959, cinquante ans d'arts plastiques* », 2009, http://www.50ans.culture.fr/50ans/arts-plastiques/1, 01-2011

735 Michel Troche, *in Art contemporain et pluralisme*, *op. cit.*, p. 179

736 Jack Lang, conférence de presse à Lille, 22 juin 1982, cité par Pierre-Alain Four, « La compétence contre la démocratisation ? Création et re-création des Fonds régionaux d'art contemporain » *in Politix*. Vol. 6, n°24. Quatrième trimestre 1993, Paris, Ed. Armand Colin, p. 95

> socialiste empruntait dès 1982 une nouvelle voie, plus conforme au libéralisme, rabattant la production internationale sur la production nationale, encourageant le développement des grandes galeries, ponctuant le territoire de centres d'exposition pour l'établissement hégémonique de ce qui est reconnu désormais comme un art officiel. [737]»

À cette même période Jack Lang propose soixante-douze mesures destinées à accompagner l'art contemporain ; les FRAC, Fonds régionaux d'Art Contemporain relativement indépendants, constituent une de ces volontés. Au nombre de vingt-deux, ils poursuivent l'entreprise de décentralisation en organisant des partenariats entre la région et l'état. Chacun constitue, diffuse, met en valeur son fonds d'œuvres contemporains, développant des outils et des objectifs propres. La fidélisation et l'éducation des publics demeurent les missions essentielles de ces structures, qui dans certaines régions sont seules à manifester l'existence de l'art contemporain. En effet, les centres d'art, dont nous avons traité précédemment, connaissent une implantation beaucoup plus aléatoires et ne couvrent pas uniformément le territoire. Durant la période à laquelle Jack Lang agit au gouvernement, les centres d'art augmentent en revanche considérablement : de trois, ils passent à quatorze. La Délégation aux arts plastiques et le CNAP, centre national des arts plastiques, voient le jour . Les artistes bénéficient également d'aides à la création. Le budget du ministère de la culture s'est vu largement revalorisé.

Jack Lang élargira le champ des disciplines qualifiées d'artistiques suivant quatre axes souvent contestés, que nous allons interroger au fil des pages ; *« . »* en révèle plusieurs aspects à travers des détails se glissant dans les maquettes : les loisirs, l'économie, la vulgarisation du discours et l'animation, et la communication. On reprochera à Jack Lang d'instrumentaliser la culture, de l'industrialiser également ; Jean Clair considère qu'elle « s'est avilie au point de n'être qu'une variété dégénérée de la communication [738]». Cette critique poursuit depuis lors la culture.

Jean Caune situe à cette période une suite de désillusions des acteurs culturels, auxquels la démocratisation culturelle autorisait des espoirs qui se verront déviés par les volontés politiques :

> « elle se veut médiation, on lui demande d'être médiatique ; elle se projette au service des transformations sociales, on souhaite qu'elle fasse preuve d'esprit d'entreprise ; elle a l'ambition de favoriser l'appropriation de l'art, on lui suggère de s'insérer dans le champ des industries culturelles ; elle se propose de jouer un rôle dans une stratégie de réduction de l'écart entre l'art et les populations, on lui fait comprendre qu'entre la création et les publics, il n'est nul besoin d'intermédiaire. Là où l'immédiateté devient valeur, quelle place reste-t-il à la médiation et à la transmission ? [739]»

Jack Lang associera pourtant également l'art à l'apprentissage et à l'enseignement, inspiré en cela par l'héritage d'André Malraux. Mais Jean Caune souligne que la priorité du ministre est alors ailleurs :

> « en privilégiant les créateurs à la direction des établissements culturels, [Jack Lang] fait le pari que l'artiste et sa production suffisent à construire la médiation entre l'objet d'art et le public. Nul besoin d'intermédiaire ou de passeur : une politique de relations publiques vient se substituer à la relation avec les publics. [740]»

Catherine Trautmann poursuivra, elle, ce rapprochement en développant l'éducation à l'art et la médiation

---

[737] Raymond Perrot, *Le musée 2000 en quête d'une socialité perdue*, 2000, Paris, E.C. Ed., pp. 9-10

[738] Jean Clair, *Le Paradoxe du conservateur,* 1988, Caen, Éd. l'Echoppe, p. 49

[739] Jean Caune, *in Dictionnaire des politiques culturelles en France depuis 1959*, 2001, Paris, Ed. Larousse, p. 642

[740] Jean Caune, *Pour une éthique de la médiation : op. cit.* p. 37

culturelle, à la fin des années 1990 ; notons cependant que, si ces mesures inscrivent l'art contemporain dans la vie culturelle, le passage aux années 1990 verra la culture passer au second plan, le contexte politique du principe de la décennie menant l'Etat à se concentrer sur des domaines plus pragmatiques tels que les finances, l'économie.

Aujourd'hui, il est possible de distinguer les domaines suivants, rattachés à la culture par les soins du Ministère de la Culture et de la Communication :

-l'architecture et le patrimoine,
-les archives,
-la lecture et le livre,
-la musique, la danse, le théâtre et les spectacles,
-la langue française et les langues de France
-les arts plastiques
-les musées
-le cinéma et l'image animée

Le Ministère de la Culture et de la Communication a également autorité sur la direction générale des médias et des industries culturelles.

Les DRAC relaient les missions culturelles liées à ces différents domaines dans les régions. Nombreuses et relativement hétéroclites, elles se préoccupent de la conservation du patrimoine tout autant que de son évolution ; la lecture, la langue française laissent apparaître le souci d'éducation, tandis que le rassemblement d'univers aussi variés que la musique et le théâtre et *les* spectacles (que signifie cette appellation ?), laissent craindre une tendance à l'amalgame. Les arts plastiques bénéficient quant à eux (à la différence de la musique ou de la danse par exemple, d'une délégation spécifique, tout comme les langues et le cinéma/image animée. En somme ils occupent malgré tout une place spécifique au sein des préoccupations ministérielles.

Qu'ajouter sur cette rapide considération de la place des arts plastiques au sein de la culture ? Aujourd'hui, il devient impossible de marquer des distinctions entre les pratiques aussi claires que par le passé, où "les arts" regroupaient cinq domaines clairement identifiés. Désormais les arts plastiques eux-mêmes se caractérisent par des pratiques innombrables, dessin, peinture et sculpture bien sûr, mais également arts numériques, installation, happening, photographie, vidéo, son, … Cela entraîne bien sûr des recoupements avec la musique, théâtre, design, mode, et autant de combinaisons rendant utopique tout classement, ces classements « commodes pour les industries culturelles et les médias [741]» dont Christian Ruby précise qu'ils ne peuvent contenter l'art contemporain. Il est en conséquence assez logique que les missions du Ministère de la Culture et de la Communication touchent les domaines ci-dessus cités.

Cependant, c'est le rapprochement entre culture et communication, alors même nous l'avons noté, que celui entre arts et culture n'était pas spontané, qui pose réellement question. Parmi les missions du Ministère, ce dernier se doit de veiller « au développement des industries culturelles. Il contribue au développement des nouvelles technologies de diffusion de la création et du patrimoine culturels. [742]» La porte est ouverte à de

[741] Christian Ruby, colloque « Avec le temps, médiation culturelle et art contemporain », *op. cit.*, p. 3

[742] Décret n°2009-1393 du 11 novembre 2009, article 9

nombreuses intrusions, et la spectacularisation croissante des domaines de la culture, tout comme l'inclusion de la culture de masse dans la Culture est une conséquence de cette union relativement artificielle.

La culture est une notion vaste et difficile à résumer de nos jours. La mentionner auprès des professionnels de l'art contemporain soulève parfois des contestations, car ils ne se reconnaissent pas dans les missions de leur ministère de tutelle ; cependant, de ce dernier provient une partie des subventions sans lesquelles de nombreux lieux ne pourraient subsister. En conséquence ils se doivent se plier à certaines contraintes qu'impose cette culture élargie. Jean-Luc Godard le dit, « Car il y a de la règle, et il y a de l'exception. Il y a la culture, qui est la règle, et il y a l'exception qui est de l'art. [743]»

L'art contemporain s'avère un objet ambigu, certains aspects l'associent à la culture dans sa dimension politique tandis que d'autres l'en éloignent. Jean Caune l'observe :

> « De par leur pouvoir de signification et leur capacité à provoquer adhésion, rejet, identification ou évasion, les œuvres d'art sont des objets culturels par excellence. [...] Le produit de l'activité artistique - l'œuvre d'art - ne se confond pas avec les autres formes du phénomène culturel présentes dans les activités d'éducation, de loisir ou d'organisation des relations sociales. L'art dans son processus de création comme dans son mode de diffusion s'est autonomisé. [744]»

Cette indistinction ne peut rendre l'art accessible au plus grand nombre, et la liberté de diffusion des œuvres contemporaines ne peut se satisfaire de la place que lui octroie le ministère de la culture et de la communication, dans un des tiroirs de la culture. Pourtant les artistes eux-mêmes se voient incités à répondre à de nouvelles attentes s'ils souhaitent bénéficier d'un espace d'exposition, d'une visibilité officielle. Ils doivent jouer le jeu de cette *démocratisation culturelle*, cette ambition qui dès l'époque contemporaine incita l'état à multiplier les projets d'ouverture des arts au peuple.

b- La démocratisation culturelle

> « *Cette ère est gouvernée, pour la part qui nous intéresse (c'est-à-dire en outre des industries culturelles) en fonction des nouvelles normes de l'État imposées par la mondialisation (l'État modérateur), du rôle des médias et des institutions culturelles systématisées. Les gens y sont la référence constante. Les gens y sont sondés en permanence. Les gens y font l'objet d'une sollicitude particulière.* [745]» Christian Ruby

Plus que tout autre domaine de la culture, l'art tisse historiquement des liens avec la politique ; les pouvoirs publics craindraient de voir leur échapper un potentiel de critique dangereux : en l'accompagnant, en lui offrant

[743] Jean-Luc Godard cité par Philippe Dagen, *L'art impossible.*, *op. cit.*, pp.120-121

[744] Jean Caune, *Esthétique de la communication*, *op. cit.*, p. 4

[745] Christian Ruby, *L'Age du public et du Spectateur, op. cit.*, p. 280

des lieux où s'exposer et un accompagnement, ils parviennent à se l'approprier discrètement, conservant son actualité à cette citation du critique d'art Yann Pavie datée de 1972 :

> « Tout pouvoir idéologique et politique craint l'art ; et dans cette crainte, il le tient en respect, soit en l'utilisant comme élément de propagande (la forme au service de l'idée), soit en instituant, sous couvert de libéralisme, un rite et un sélection culturels, sur carton d'invitation, qui s'appuient sur une surenchère monétaire "gonflée". [746]»

En ce sens s'expliquent les efforts politiques à l'encontre de l'art (pourtant peu rentable financièrement) et plus généralement de la culture. Le projet de démocratisation culturelle apparaît clairement lorsqu'en 1959, le ministère chargé des Affaires Culturelles se voit attribuer pour mission de rendre accessible au plus grand nombre de citoyens français les œuvres de l'humanité, en commençant par celle de la France. Cet objectif sera poursuivi, avec plus ou moins d'intensité, au cours des décennies suivantes.

La démocratisation culturelle souhaitée est un idéal unanimiste : selon Pierre-Michel Menger, ce principe « est construit sur la représentation d'un corps social unifié et sur l'idéal d'un accès plus égal à un ensemble d'œuvres unanimement admirées, à un patrimoine commun des créations de l'esprit. [747]» Chacun doit pouvoir admirer les œuvres passées et présentes, tandis que les artistes actuels doivent se voir offrir les moyens de renouveler et d'accroître leurs propositions.

Si le vœu est dicté par une volonté sincère de démocratiser les pratiques, des doutes quant aux moyens mis en œuvre pour le réaliser soulèvent très tôt certaines questions, et Pierre Bourdieu, en 1964, manifeste les paradoxes et les risques potentiels de l'ouverture de la culture :

> « Si, par exemple, la présentation d'œuvres de différents niveaux semble capable d'attirer un nouveau public, un effort pour réduire la difficulté des œuvres présentées (c'est-à-dire abaisser le niveau de l'offre) en fournissant à tous les visiteurs, et surtout à la fraction la moins cultivée d'entre eux, les adjuvants indispensables à la contemplation, peut sans doute faire accéder ceux qui viennent déjà au musée à un rapport plus facile et plus intense avec les œuvres, mais il ne faut pas attendre qu'une telle action suffise à surmonter les résistances et les réticences le plus souvent inspirées par le sentiment de l'inaptitude et, le mot n'est pas trop fort, de l'indignité qu'éprouvent si vivement ceux qui n'ont jamais pénétré dans ces hauts lieux de la culture de crainte de s'y sentir déplacés. [748]»

Pierre Bourdieu décèle les possibles failles du système, et notamment la difficulté d'accueillir le non-public le plus réfractaire, convaincu de ne pas être à sa place dans les lieux de culture. Nous vérifions régulièrement qu'un nombre important de Français demeure en retrait de la culture, plus encore de l'art contemporain. Sans doute cette constatation est-elle à l'origine de l'expression martelée par le ministre de la culture Frédéric Mitterrand, dans son discours de janvier 2010 : « "la culture pour chacun" : Voilà la direction dans laquelle je veux aller » […]. Car la culture doit toucher chacun dans sa particularité, sa personnalité, sa différence [749]».

Pourtant ce risque de ne pas accéder à chacun, risque qui finalement ne reflète peut-être pour certains

---

[746] Yann Pavie, *Un lieu commun pour la culture*, 1972, cité par Germain Roesz, « Art public, public de l'art », *in L'art dans son temps*, *op. cit.*, p. 163

[747] Pierre-Michel Menger in Emmanuel de Waresquiel, *Dictionnaire des politiques culturelles en France depuis 1959*, *op. cit.*, p. 184

[748] Pierre Bourdieu *in Dictionnaire des politiques culturelles en France depuis 1959*, *idem*, p. 631

[749] Discours de Frédéric Mitterrand prononcé le 19 janvier 2010, à l'occasion des vœux à la presse.

qu'une volonté personnelle de ne pas se cultiver, s'est progressivement avéré moins problématique pour les arts que cette autre tendance qui dans les propos de Pierre Bourdieu s'esquisse déjà : l'abaissement du niveau de l'offre dû aux intermédiaires (médiations ?) qui permettent d'accéder au sens des œuvres, afin que chacun se satisfasse de leur proximité. S'agit-il d'un élan de la culture (et de l'art, à laquelle on l'assimile) vers le spectateur en retrait, et non de l'effort inverse ? Clairement, oui. Dans *« . »*, les outils intermédiaires deviennent des obstacles à l'accès à l'œuvre. *« . »* provoquerait-il, dans le cadre d'une exposition, un écho chez tous types de spectateurs ? Non, sans doute pas. En revanche les familiers de l'art contemporain, les professionnels, y décèleraient peut-être, du moins je le souhaite, les indices d'une situation qui s'installe. *« . »* pour autant est-il élitiste ? Il n'aborde que les sujets que je suis à même de développer ; mais lorsque j'ai élaboré *« . »*, pas une seconde je n'ai imaginé l'adresser à un type particulier de spectateurs. Cette situation n'est pas sans rappeler celle du mur de lait de Marina Pirot cité auparavant, présenté en janvier et février 2011 à la Fondation Espace Ecureuil lors de l'exposition « Reliefs ». Répondant aux questions de la commissaire Julie Rouge lors d'une interview, l'artiste déclara souhaiter qu'à travers cette pièce, le public fasse « l'expérience de l'expérience ». Peu de temps après, en traversant la cave où s'exposait le mur, on pouvait entendre les gens s'interroger : « c'est quoi, du lait ? » avant de poursuivre leur cheminement dans la salle suivante (et demander : « c'est quoi, du sucre ou du sel ? ») Doit-on formuler la moindre attente face à ces réactions dénuées de portée critique, de questionnements sur le propos ? Est-ce à ce public, et notamment à ces individus-spectateurs sans réel intérêt pour la démarche artistique, que l'artiste doit s'adresser ? Ce n'est pas le choix de *« . »*, qui s'affranchit de la communication extérieure et de la médiation, dans la mesure où la structure exposante ne s'oppose pas à ce parti pris.

L'accès à l'art est aujourd'hui facilité par le développement d'un contexte et d'outils favorables à l'intégration du spectateur néophyte. Est-il excessif de parler d'intégration ? Je ne le pense pas. Se confronter à un domaine qui nous est inconnu, quel qu'il soit, s'apparente à la découverte d'une terre inconnue, dont il faut s'approprier le langage, les conditions de vie, les habitudes. Chaque œuvre est une terre inconnue, chaque spectateur doit être prêt à la recevoir dans sa spécificité.
La démocratisation culturelle souhaite rendre ce *travail* moins rédhibitoire. Et le risque mis en scène par *« . »*, de voir l'œuvre dépassée, envahie par sa médiation au point de disparaître, laisse à supposer que les outils de démocratisation risquent à terme de réduire les pièces présentées à de simples illustrations, jalonnant une exposition savamment orchestrée pour le divertissement du spectateur.

Ces constatations mènent à considérer cette autre volonté essentielle de la démocratisation de la culture : la fidélisation des publics oblige à repenser le lieu de l'art contemporain, qui je le pense, s'adapte aux attentes supposées du public aux dépens éventuels de sa programmation.

B- S'ouvrir aux publics : de nouvelles missions, de nouvelles approches

> « *Art élitiste ? L'expression est trompeuse, car jamais le public n'a autant été convié à devenir acteur à part entière.* [750]» Jean-Jacques Gleizal, professeur de droit à l'université Pierre Mendès France de Grenoble

Les attentes de la démocratisation culturelle sont à l'origine d'un déplacement des préoccupations premières des musées et de l'émergence des centres d'art. Soumis à des devoirs de fréquentation et de fidélisation, ils courent le risque de voir s'estomper leur identité artistique, la qualité et l'originalité de leur programmation.

D'elles-mêmes, les œuvres contemporaines seules ne peuvent et ne purent jamais, attirer dans les structures d'exposition des publics que l'art n'intéressait jusqu'alors pas ; moins encore depuis les années 1990 souligne Jean-Pierre Brigaudiot, artiste et enseignant :

> « L'art vivant est en crise dit-on et la nature de l'art est d'être en crise dit-on également. Mais je crois qu'il est question d'autre chose que de la situation de crise hors de laquelle l'art tel que nous le concevons n'existerait pas. Il s'agit d'un désintérêt, d'une désaffection, d'une indifférence du public pourtant tellement présent et enthousiaste jusqu'à la fin des années quatre-vingt […]. Comme si l'art en train de se faire ne les concernait plus. [751]»

Aujourd'hui seules des actions événementielles ou les activités parallèles peuvent pallier l'attractivité trop limitée des œuvres. Bernadette Dufrêne parle du « paradigme Beaubourg », qui selon elle « montre le passage d'une conception patrimoniale de la culture à une conception événementielle, sans que l'une tue l'autre [752]»

De nombreux théoriciens de l'art, tel que Jean Baudrillard, n'hésiteront pas à se prononcer à ce sujet :

> « Les masses foncent vers les lieux de catastrophe, avec le même élan irrésistible. Mieux : elles sont la catastrophe de Beaubourg. Leur nombre, leur piétinement, leur fascination, leur prurit de tout voir et de tout manipuler est un comportement objectivement mortel et catastrophique pour toute l'entreprise. Non seulement leur poids met en danger l'édifice, mais leur adhésion, leur curiosité anéantissent les contenus mêmes de cette culture d'animation. Ce rush n'a plus aucune commune mesure avec ce qui se proposait comme objectif culturel, c'en est la négation radicale, dans son excès et son succès même. [753]»

Tous les lieux d'exposition ne bénéficient certes pas de cet effet Beaubourg (qui expose également des œuvres modernes, rappelons-le), mais une certaine conception de l'art et la réception que celle-ci engendre, se vérifient en d'autres occasions.

Quel est ce public, quelles sont ces masses que produit l'émergence de l'événementiel dans l'art, résumant le musée à un lieu de distraction et de confort favorisant l'émergence de cet « individualisme de masse [754]», redouté par Yves Michaud à la fin des années 1990 ? Ne risque-t-on pas de se soumettre à la recherche

---

[750] Jean-Jacques Gleizal, *L'art et le politique, op. cit.*, pp. 66-67

[751] Jean-Pierre Brigaudiot *in Le jeu de l'exposition*, *op. cit.*, p. 136

[752] Bernadette Dufrêne, *La création de Beaubourg*, 2000, Grenoble, Ed. PUG, p. 181

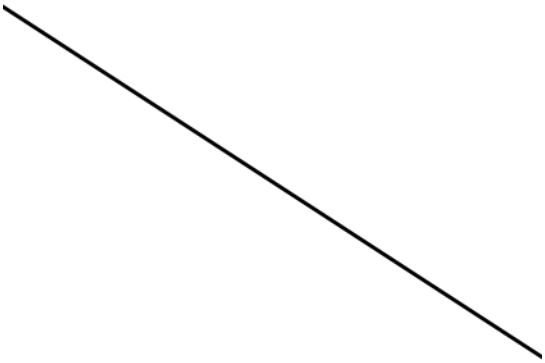
[753] Jean Baudrillard, *L'Effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, Ed. Galilée, p.24 *in* Daniel Vander Gucht, *L'art contemporain au miroir du musée*, *op. cit.*, p.60

[754] Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain, op. cit.*, p. 69

permanente de nouvelles attractions, au risque dans le cas contraire de provoquer l'ennui des nouveaux publics, puis leur désintérêt ? Qu'apporte un public en attente de spectacle, ou tout au moins de distractions, et d'un certain confort ?

a- Services, facilités et confort

Exposer l'art contemporain n'est plus la mission exclusive des lieux consacrés. On pourrait désormais leur supposer le rôle essentiel d'accueil des publics de la culture. Hormis lorsque l'artiste présenté est médiatisé et reconnu (les cas sont rares en art contemporain), les spectateurs occasionnels ne prennent pas systématiquement connaissance du contenu de l'exposition avant de la visiter.



90. Louise Lawler, *Sans titre 1950-1951*, 1987

Plus que sur des noms précis d'artistes, c'est sur l'ensemble de sa programmation que le lieu d'art forge son identité, attire ou repousse les publics. Mais l'image et la reconnaissance que celle-ci engendre ne suffisent pas toujours à augmenter la fréquentation. Et certains espaces d'exposition, notamment les musées, font le choix de développer d'autres fonctions au sein même de leur structure.

Nous l'avons noté, le Centre Georges Pompidou est un exemple manifeste de ce choix. Un grand nombre de spectateurs le visite davantage pour son originalité architecturale, ou parce qu'il est également bibliothèque et « lieu de promenade [755]», que pour les œuvres qu'il expose. Dès les années 1970, Beaubourg inclut des activités hétéroclites qu'énumère Daniel Vander Gucht :

> « les espaces d'exposition ne sont plus qu'une dimension de cet équipement qui comprend des espaces plus "accueillants" et indéniablement lucratifs comme la librairie, la boutique, le restaurant, la cafétéria, et encore l'espace d'information, les caisses, le vestiaire, les toilettes spacieuses, sans compter l'ensemble des services de restauration, de recherche, de documentation, de stockage des réserves, des auditorium, des ateliers pédagogiques, etc. Toutes ces fonctions, culturelles et mercantiles mêlées, sont intégrées dans un espace muséal qui est fait pour enfourner des lots de visiteurs et opérer comme signe monumental. [756]»

Les musées et certains centres d'art contemporain déploient sur ce modèle un certain nombre de divertissements [757]. La "culture pour tous " à laquelle aspire le ministère de la culture depuis 1959 apparaît alors davantage comme un lieu commun des cultures, toutes sortes de cultures rassemblées et avoisinant sans plus de distinction les lieux de vente et de consommation. Hélyette Treatt-Crélerot, conseillère en

[755] Elisabeth Caillet, Evelyne Lehalle, *A l'approche du musée, la médiation culturelle, op. cit.*, p. 178

[756] Daniel Vander Gucht, *L'art contemporain au miroir du musée*, *op. cit.*, pp. 73-74

[757] Pour exemple le Palais de Tokyo, qui compte une librairie, un restaurant, une boutique et des jardins.

édition, promotion et développement, considère que la boutique d'exposition par exemple, doit endosser la mission d'outil de vitrine du musée :

> « Ces dernières années, s'est accentuée la prise de conscience de l'utilité de la communication externe afin d'accroître la notoriété et la fréquentation du musée. Les limites de cette communication doivent être définies pour que celle-ci reste un outil au service de l'institution culturelle. [758]»

Détails des maquettes *D'esquisser*, 2011

Indéniablement, l'art, qui ne produit de lui-même aucun bénéfice, doit s'accompagner d'activités plus rentables, mais également plus rassurantes. Le soin que porte le lieu d'exposition à son bien-être est ainsi un argument auquel les institutions supposent que le spectateur contemporain porte un certain intérêt, ce qui est sans doute le cas. Conscient de l'inclure dans un milieu "inconfortable", dans lequel il ne se sentira pas aussi à l'aise que dans le cocon domestique ou les espaces publics familiers, des efforts sont déployés afin qu'il retrouve en le lieu d'exposition des repères familiers : fauteuils, toilettes, mais aussi nous l'avons noté, cafétéria, boutiques et autres espaces le reliant à des activités quotidiennes telles que la restauration, le repos ou le paiement par carte bancaire. Dans les maquettes, cette recherche du confort se matérialise sous la forme de nombreuses assises, chaises, bancs de styles différents ; on distingue également une boutique, un fléchage vers des toilettes et un cinéma. Selon Roger Pouivet, de tels déploiements de facteurs d'attractions résulteraient d'un « effort pour désacraliser le "Grand Art" [759]». Dès les années 1980, on tente en effet de le rendre plus accessible non pas uniquement en éduquant le public profane, mais plutôt en l'intéressant aux arts populaires et en joignant au musée les commerces, restaurants, etc..

Mais qu'en est-il exactement de cette notion de confort, et comment l'associer au monde de l'art ?

> « Le mot confort apparaît pour la première fois en français vers 1080 dans la Chanson de Roland, avec le sens de "rendre fort" directement emprunté au latin *cum-fortis*, d'où re-rendre fort et réconforter (*fortis* indiquant la force physique et/ou la force morale). Il y a donc au départ un

Boutique du Palais de Tokyo, 2008, photographie personnelle

[758] Hélyette Treatt-Crélerot, Lettre de l'OCIM n°34, « Boutiques et musées en France », *in La boutique de musée, un outil de communication*, 1994, Ed. OCIM, Dijon, p.19

[759] Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation, op. cit.*, p.76

sens marqué d'aide, et, étymologiquement parlant, le réconfort a précédé le confort.[760]»

Ajoutons à cette définition développée par Patrick Viollet, directeur des soins et consultant en pédagogie et formation que *réconfort* est synonyme de confort, tout comme le sont *aide*, *aise*, *bien-être*, *consolation*, *secours*, etc. [761].

> « Le vieux français confort a ensuite traversé la Manche pour devenir le *comfort* anglais qui, de consolation et réconfort, en est peu à peu venu à exprimer le résultat de la consolation, c'est-à-dire le "bien-être". L'homme fort (*fortis*) qui perd sa force a besoin d'être réconforté pour redevenir fort et se trouver de ce fait à nouveau dans un état de bien-être. C'est avec ce sens de bien-être que le mot est revenu en France en 1815 sous la plume de Châteaubriant qui, lui, l'a repris d'emblée avec le sens matériel que les anglais lui avaient donné. [762]»

Ces pistes concernant la définition du confort poussent à s'interroger sur l'état d'esprit du visiteur néophyte en situation : clairement, son entrée dans le lieu d'exposition ne le *re-rend* pas fort. Au contraire, il peut s'y sentir en position de faiblesse, confronté à un vocabulaire artistique *a priori* illisible ; de fait sa situation peut être qualifiée d'inconfortable. Il voyage en terre étrangère. En ce sens, on peut suggérer qu'à défaut de le rendre fort, la multiplication des signes familiers mais également de la médiation, notamment écrite, le réconfortent, lui offrent un soutien. La dimension d'aide voire de secours, très présente dans le texte du X^{ème} siècle, se justifie ici. Cependant, les reproches récurrents concernant le contenu sémantique de ces documents de médiation ne permettent pas de supposer que malgré leur présence, l'individu-spectateur redevient *fort*.

La question du confort dans les lieux d'exposition, n'est-elle pas finalement une manière de se prémunir contre un potentiel échec de la conversation entre œuvre et spectateur ? La connaissance des *a priori* souvent hostiles du visiteur incite à créer autour des œuvres, une atmosphère chaleureuse et accueillante. À travers les divers appâts destinés aux touristes culturels, aux individus-spectateurs, à ceux qui pénètrent le lieu sans réel goût pour la création actuelle, n'est-ce pas avant tout un cocon que l'on tente de tisser autour des œuvres, leur offrant les indispensables regardeurs tout en mettant à disposition de ceux-ci, les satisfactions qui désamorceront leurs éventuelles manifestations d'hostilité ? A l'instar de la médiation, des remparts de protection abritent l'art de ces "monstrueuses masses". L'historien de l'art Sébastien Biset, lui, pense que le confort installe une atmosphère artificielle, sans rapport avec le propos des œuvres :

> « Cette détermination à générer un espace utopiquement convivial de l'art transparaît à travers l'effort entrepris dans les espaces de médiation actuels pour contribuer au bien-être et au confort des visiteurs ; le risque étant que l'asepsie subie par l'art se prolonge dans une préoccupation généralisée du confort des badauds égarés dans les espaces du tourisme culturel. [763]»

Boutiques de musées, lieux de restauration, de repos, médiation personnalisée, les lieux d'art prêtent une grande attention au contexte de la réception, quitte à détourner les regards des œuvres. En empruntant leurs outils aux espaces de loisir, ils facilitent leur accès aux publics néophytes. Cette manœuvre ne s'apparente-

---

[760] Définition développée par Patrick Viollet, janvier 2010

[761] http://www.crisco.unicaen.fr/cgi-bin/cherches.cgi, 18-02-2010

[762] Définition développée par Patrick Viollet, janvier 2010

[763] Sébastien Biset, *Les formes contemporaines de l'art engagé*, 2007, Bruxelles, Ed. de la Lettre Volée, p. 73

t-elle pas à un traquenard ? « On veut "toucher le public" comme si ce dernier, tapi quelque part, allait se laisser affecter sans réticence. [764]» déplore Christian Ruby. *« . »*, en tant qu'espace minimum d'exposition, s'oppose à ces pratiques, restreint le confort des visiteurs en ne leur offrant ni fauteuil, ni collation, ni même une médiation qui pourrait faciliter sa lecture des pratiques : le *Manifeste* demeure incompréhensible et difficilement lisible lorsque l'on se trouve dans l'installation ; paradoxalement seul le spectateur extérieur peut partiellement bénéficier de son absurdité. Les animations mêmes, qui pourraient s'apparenter à des divertissements, sont diffusées en boucle.

La consommation et le confort ne s'en improvisent pas moins portes d'accès à l'art, intrinsèquement gratuit. Mais les visiteurs bénéficieraient-ils de ces services si une autre gratuité, plus prosaïque, ne les incitait à passer la porte des lieux d'exposition ? Cette mesure qui touche un grand nombre de centres d'art et, occasionnellement, les musées, n'incite-t-elle pas l'individu-spectateur, malgré ses potentielles réserves ou son franc désintérêt, à arpenter les salles d'exposition ?

Gratuités

Les visiteurs des lieux d'art contemporain, hormis dans le cas de lieux très décentrés et éloignés de tout autre centre d'intérêt, n'ont pas toujours programmé leur visite. Bien sûr, la Fondation Espace Ecureuil permet de confirmer cette observation bien qu'elle en soit un exemple extrême, car elle située sur la place du Capitole ; des spectateurs aux profils très divers en poussent les portes, découvrant au hasard de leurs déambulations citadines ce lieu à la fois central et masqué derrière la façade d'une banque. D'autres centres d'art bénéficient de leur emplacement, tantôt car celui-ci favorise leur visibilité (la Galerie, Noisy-le-Sec, sur une place de la ville), tantôt car ils s'incluent dans une zone d'activité fréquentée (Le Parvis, Tarbes, dans un centre commercial).

Mais hormis cet accès facilité, l'art contemporain n'attire-t-il pas essentiellement les publics en raison de la gratuité d'accès de nombreux espaces ?

En 1969, Pierre Bourdieu et Alain Darbel soulèvent plusieurs hypothèses concernant le coût d'entrée des musées :

> « Bien que les visiteurs s'accordent, dans leur grande majorité pour estimer que les prix d'entrée sont très bon marché, on peut se demander si le revenu familial n'exerce pas, malgré tout, une influence spécifique sur les rythmes de fréquentation puisque le coût d'une visite inclut d'autres frais, au moins aussi importants, comme les dépenses de transport ou les frais entraînés par toute sortie familiale, et si un frein budgétaire ne continuerait pas à agir, même dans l'hypothèse de la gratuité des entrées [765]».

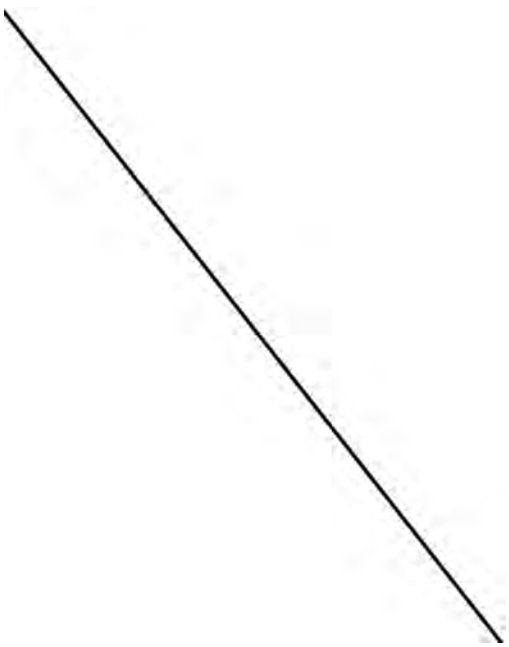
Les réponses énoncées conservent toute leur actualité, hormis peut-être le coût de l'entrée au musée qui a sans doute augmenté. Quant à l'éloignement des lieux d'art en accord avec la décentralisation de la culture, il rend leur visite plus onéreuse, du fait des transports. La culture, même accessible, n'est pas gratuite, bien

[764] Christian Ruby, *L'Age du public et du Spectateur*, op. cit., p. 21

[765] Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public,* 1969, Paris, Ed. de Minuit, p.41

qu'elle ne soit que rarement bénéficiaire des dépenses qu'elle engendre.

L'entrée des centres d'art, elle, est très rarement payante. Dans le cadre de mes voyages d'étude, seule celle de la Ferme du Buisson à Noisiel, en région parisienne, coûtait environ deux euros ; le cas est exceptionnel, il peut s'expliquer par le fait que le centre d'art contemporain appartient à un espace culturel plus vaste, et peut donc bénéficier de la curiosité de spectateurs initialement intéressés par une autre activité. Quant aux musées, ils rendent gratuite leur entrée lors de certaines manifestations, tels que les festivals d'art, ou proposent à l'instar du Centre Pompidou, des cartes de fidélité ; « il semble que la gratuité soit au cœur de ce qui fait l'appropriation du musée par son public [766]» supposent Elisabeth Caillet et Evelyne Lehalle. Ainsi, l'ouverture libre les premiers dimanches du mois d'un certain nombre de structures valide le succès de la formule, et souligne que le public n'est pas opposé à la volonté de se cultiver si toutefois cette démarche ne représente pas un budget trop conséquent [767].



91. Honoré Daumier, « *Un jour où l'on ne paye pas. - Vingt-cinq degrés de chaleur* », 1852

Une discussion avec la médiatrice de Chamarande dont le slogan « Bienvenue chez vous » est parfois respecté au pied de la lettre (œuvres manipulées, détériorées, comportements excessifs), m'a incitée à considérer l'attitude des spectateurs introduits dans un lieu libre d'accès : le fait de payer ne serait-ce qu'une petite somme, ne responsabilise-t-il pas ces derniers ? Ont-ils le même respect pour un lieu exigeant une participation, que pour les structures d'accès gratuit ?

La question demeure à approfondir, une fois de plus difficilement vérifiable. Cependant cette gratuité même soulève des commentaires liés au gaspillage des fonds publics, à seule fin de promouvoir et de développer la présentation d'œuvres jugées élitistes. Offrir l'art au public provoque une méfiance, des doutes concernant l'origine des subventions permettant le développement de leur activité.

Cette situation n'est-elle pas en partie à l'origine de l'émergence de l'individu-spectateur, qui quand il a connaissance de la gratuité des centres d'art s'y déplace en terrain conquis, ne s'attardant pas à adopter un comportement muséal favorable à la réception, et demeurant en conséquence éloigné des œuvres ? Cette attitude est observable notamment à travers le moindre respect accordé aux créations. Lors de l'exposition « Reliefs » à la Fondation Espace Ecureuil, des œuvres *in situ* très délicates se déployaient au sol, notamment un tapis réalisé à l'aide d'épices suivant un motif de carreaux de ciment palestiniens (*Beiti*, Laurent Mareschal) ou encore un labyrinthe de sel réalisé par l'artiste japonais Motoi Yamamoto. Fragiles et pulvérulentes, les matières attisaient la curiosité des spectateurs, bien davantage qu'ils se questionnaient sur les raisons de leur utilisation. Malgré les multiples interdictions de toucher et autres filins en interdisant

[766] Elisabeth Caillet, Evelyne Lehalle, *A l'approche du musée, la médiation culturelle, op. cit.*, p. 77

[767] Il faudra peut-être attendre quelques années pour bénéficier d'études sérieuses sur l'impact de la gratuité des musées au bénéfice des jeunes adultes de dix-huit à vingt-six ans, qui prit effet le 4 avril 2009 sur décision de Christine Albanel, alors ministre de la culture et de la communication.

l'accès, il fallut à de nombreuses reprises tenter de restaurer les œuvres que des traces de doigt ou de pied avaient dégradées. Ainsi, même les pièces les plus séduisantes à l'œil peuvent subir la destruction des spectateurs, alors due à leur désinvolture plus qu'à un désir de s'opposer à l'art ; la gratuité est-elle responsable de ce fait ? Quoiqu'il en soit, elle a probablement tendance à minimiser la valeur des œuvres.

La question qui m'incita initialement à créer *les Démarches*, première pratique envisagée, était d'observer les signes minimums permettant d'identifier le spectateur en tant que tel : l'observation des détourés, déambulant pour certains, marchant pour d'autres d'un pas pressé voire, pour les enfants, traversant les salles en courant, peut laisser dubitatif quant à leur contexte initial. Leur parcours pourrait tout aussi bien s'apparenter à celui de clients, ou de promeneurs dans un jardin pourquoi pas. Finalement, le spectateur de l'art contemporain serait essentiellement identifiable grâce à l'accompagnement dont il se munit, la fiche de médiation ; son comportement seul ne traduit que rarement l'activité de réception.
Le développement trop manifeste du confort associé à la multiplication des missions du lieu d'exposition, peuvent mener le public à se comporter en client plus qu'en visiteur ; à l'instar de la publicité, la recherche est celle d'une consommation et d'une fidélisation. L'offre exclusive du musée ou du centre d'art demeure la possibilité de se cultiver, de rencontrer des œuvres contemporaines. À défaut de comptabiliser la recette de la journée, ils évaluent leurs entrées. Quant au spectateur, sa visite n'est pas totalement gratuite ; il augmente les quotas du lieu, a le devoir de juger de son accueil et de sa programmation en choisissant de revenir ou d'ignorer ses prochaines expositions.

Afin de fidéliser des publics aisément distraits par d'autres appels, il semble naturel que les lieux d'art contemporain développent des événements ponctuels venant rompre le flux régulier de leurs expositions. Dans quelle mesure une fois de plus, ne sacrifient-t-il pas aux lois du divertissement, afin de s'attirer des spectateurs potentiels aux multiples activités ?

b- De l'événementiel dans l'art

> « *Touristes pressés et/ou fatigués dont le seul but est d'y avoir été et de prévoir ce qu'on va pouvoir se raconter et raconter à d'autres en regardant les dizaines de photographies qu'on a prises en s'interdisant de regarder…* [768]» Elisabeth Caillet

Maintenir la curiosité du spectateur est une mission de tous les instants. Les divertissements qui l'envahissent sont nombreux et constants ; développer les rendez-vous, les temps forts, devient primordial afin qu'il ne se détourne pas du lieu. Ce dernier doit rappeler son existence.

[768] Elisabeth Caillet, « L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence » *Publics et Musées* n°. 6, *op. cit.*, p. 54

L'exposition temporaire est un premier type d'événement, dont les lieux se sont saisis depuis plusieurs décennies. L'envoi régulier d'invitations par voie postale ou par mail, reflète leur dynamisme. Les nuits blanches, parcours entre membres d'un même réseau, festivals, concerts, performances, grandes rencontres entre un artiste de renom et le patrimoine, etc. viennent s'inscrire dans le calendrier déjà contraignant des structures.

Car l'ennui ne favorise pas la fidélisation des publics. Mais quels stratagèmes devront à l'avenir développer les acteurs de l'art afin de renouveler leur offre, maintenir les spectateurs en haleine pour que les chiffres de fréquentation demeurent en constante hausse ou se stabilisent durablement ? La recherche artistique originale et parfois déceptive passe au second plan bien qu'elle soit indispensable à la création, ainsi que l'observe Florent Lahache :

> « La règle fondamentale de ce que la théorie esthétique appelle «l'horizon d'attente» est justement la déviation, la syncope ou la déception, c'est-à-dire l'inadéquation entre l'offre et la demande. L'imprévu est ce que l'on vient chercher. Autrement dit, on vient chercher ce qu'on ne vient pas chercher. [769]»

Mais qui vient chercher ce type d'imprévu ? Car ce n'est pas lui que l'on valorise auprès aux publics néophytes ; la déception n'est pas garante du succès de l'exposition et, nous l'avons noté, peut poser de graves problèmes aux structures lorsqu'elle se teinte de provocation. Si en de rares occasions, le risque est pris de montrer des œuvres dérangeantes, on choisit alors de les masquer sous de multiples explications, de leur joindre des divertissements ou d'autres œuvres moins contestables. Certaines initiatives attirent simultanément satisfaction et opprobre, telles les invitations de Jeff Koons ou de Takashi Murakami à Versailles ; mais les critiques formulées à leur encontre, relatives à la débauche financière de l'art contemporain ou à son intense mauvais goût, sont aisément tournées en dérision.

Néanmoins, censurer ou ignorer les propositions dérangeantes demeure tout de même plus simple et moins risqué. Et c'est la règle à laquelle se plient bien des lieux.

Dans *« . »*, différents publics se croisent. Nous l'avons précisé, un certain nombre de films destinés au détourage a été enregistré au cours d'un festival d'art contemporain, le Printemps de Septembre. Trois semaines durant, le musée et les centres et galeries d'art contemporain toulousains ouvrent leurs portes afin d'accueillir la programmation d'un commissaire indépendant. D'autres espaces sont investis, centres culturels, lieux chargés d'histoire nécessitant en général des créations *in situ* dialoguant avec leur architecture atypique. Des pièces de théâtre, concerts, spectacles de danse sont proposés parallèlement, lors de nocturnes. Se déroulant en tout début d'automne, le festival accueille des vacanciers, étudiants, scolaires, professionnels de l'art, néophytes, un panel de visiteurs qu'il est intéressant d'observer car il témoigne de nombreux comportements. Leur tenues souvent estivales, comme l'indiquent *les Démarches* – t-shirts, sacs à dos, démarche nonchalante – révèlent sans surprise la présence d'un tourisme culturel, qui voit en la dimension événementielle de cette manifestation gratuite une occasion d'entrer en scène. L'art contemporain ne lui offre que rarement cette opportunité, ces moments forts ciblant également l'individu-spectateur, néophyte, plus ou moins intéressé par la création, plus ou moins coutumier des lieux d'exposition, qu'il soit de passage ou vive à proximité de la ville.

Dans *« . »*, les touristes prennent leur temps, semblent se promener parmi les œuvres disparues, leur accordant une attention distraite, s'intéressant aux cartels. Nouvelle interprétation de leur effacement : la dimension

[769] Florent Lahache, « Delirious statistics la culture, c'est à quel sujet ? », *in Semaine* n° 222, *op. cit.*

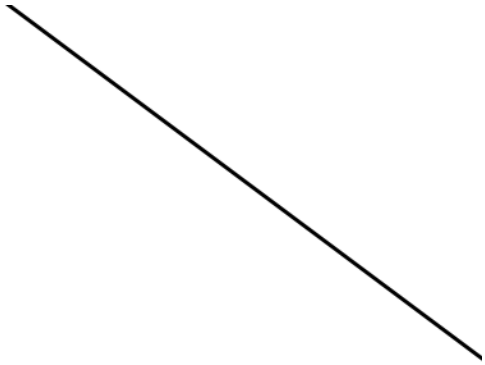
éphémère et spectaculaire de certains événements programmant leur exposition, les rendant visibles quelques jours avant qu'elles ne disparaissent des lieux d'art, ne laissant qu'un fragile souvenir dans l'esprit des visiteurs…

Soumis au rythme des événements éphémères, en compétition avec d'autres images plus attirantes, nous pouvons nous demander si l'art contemporain ne risque pas, à terme, de s'apparenter à un art de masse. Cela ne peut être le cas tant que les artistes contemporains persistent à brouiller les repères, à complexifier l'approche de leurs créations. Le sens n'y est pas offert, il ne s'agit pas de consommer un produit qui s'offre mais bien de lui chercher un sens [770]. Roger Pouivet, énumère les critères qui, rassemblés, peuvent faire d'une réalisation un produit de l'art de masse :

- C'est tout d'abord une « œuvre d'art à instances multiples ou à types » (par exemple, un morceau de musique peut être l'objet de différentes exécutions au même moment mais à différents endroits)
- Elle est produite et diffusée par les technologies de masse.
- Son contenu est accessible au premier contact, « pour le plus grand nombre, et même pour un public qui n'a reçu aucune (ou quasiment aucune) formation. [771]» Elle ne nécessite aucun intermédiaire.

Les œuvres contemporaines s'inspirent de certaines de ces caractéristiques, notamment en terme de diffusion : nous avons constaté que certaines artistes, tels que Gilbertto Prado, reprenaient les codes et le médium du jeu en ligne afin d'atteindre des publics non avertis. La reproductibilité de l'œuvre touche, elle, l'art depuis plusieurs décennies, sa dimension matérielle importe désormais moins que le concept qui lui donne jour. Par exemple *Spirogyres*, une "recette" de Michel Blazy (à base de coton, lentilles et colle thermofusible noire, 1997) peut sans difficulté être exposée en différents lieux à la même période.

Ce que l'œuvre n'a pas (encore) en commun avec l'art de masse réside en le troisième point énoncé par Roger Pouivet : elle n'est pas directement accessible, nécessite un travail de la part du spectateur. En cela d'ailleurs elle actualise la théorie moderniste opposant l'art de masse aux arts d'avant-garde : le premier «incite à une réception passive, un plaisir oisif et de pure diversion, il ne peut produire qu'un plaisir grossier. Par contre, l'art d'avant-garde suscite un plaisir sérieux, proprement esthétique et désintéressé. [772]» note Patricia Esquivel.



92. Michel Blazy, *La Plinthe*, 1995

Pourtant, se contenter de cette différenciation ne suffit pas ; nous avons fait état en seconde partie des liens de plus en plus étroits que tisse l'œuvre avec la médiation : si effectivement l'art contemporain est destiné à être dépendant de son accompagnement, dans quelle mesure ne court-il pas le risque d'être assimilé à un art de masse, dont il suffirait de lire le texte joint, la "notice" pour penser en saisir la portée ? Ne semblerait-il pas accessible sans effort ?

Les *produits* culturels sont associés aux loisirs, au temps libre. S'il ne s'agit pas de nécessités vitales, « Ils doivent pourtant eux aussi être vendus et s'inscrivent dans des logiques commerciales [773]». observe Jean-Pierre Esquenazi, rejoint par Florent Lahache qui reconsidère en ce sens la fonction des médiateurs :

---

[770] Jacques Morizot *in Les Arts de Masse en question*, *op. cit.*, p.53

[771] Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation,* op. cit., p. 21

[772] Patricia Esquivel, *L'autonomie de l'art en question*, *op. cit.*, pp. 82-83

[773] Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics*, *op. cit.*, p. 29

nécessairement malléables, ils vont, comme tout employé de la structure, être amenés à « se penser comme les promoteurs d'une offre, et les visiteurs comme des demandeurs motivés par la satisfaction d'un intérêt privé, soudainement mis en lumière. [774]» L'échange qu'ils instaurent est de type commercial. Yves Michaud, dans son ouvrage *La crise de l'art contemporain* écrit en 1999, se montre sévère à l'encontre de l'art contemporain : selon lui, il n'a plus pour intérêt que de divertir le public, car l'état fournit des aides à ceux qui divertissent [775]. Quelques années plus tard, il ajoute dans *L'art à l'état gazeux* [776] que les œuvres disparaissent désormais sous leur nombre, se standardisent, pénétrant le domaine de la consommation. La subvention d'état, épée de Damoclès en permanence suspendue au-dessus du front des artistes, les inciterait à proposer des œuvres divertissantes tombant rapidement dans l'oubli, à l'instar des séries télévisées populaires et autres émissions de variété.

Le visiteur-consommateur des médias de masse est-il l'idéal des institutions ? La question peut se poser face à l'émergence d'individus-spectateurs manifestement dilettantes et de touristes culturels peu sensibilisés aux aspects de la création contemporaine, pas plus qu'ils ne le sont aux œuvres classiques : « Qui n'a pas eu l'occasion de découvrir, ici ou là, les méfaits, ou au moins le côté dérisoire d'un certain "tourisme de masse" tels ceux se regroupant pour photographier la Joconde sans même la regarder. [777]», interroge Jean-Pierre Chauveau, socio-anthropologue. Le tourisme culturel est une des facettes de la démocratisation, qui promeut les lieux d'art au rang de curiosités et invite les amateurs à parcourir les expositions, arborant appareils photographiques et tenues estivales à l'instar des publics enregistrés par Thomas Struth. Un peu perdue, une adolescente en tongs traverse *la Possibilité*, un téléphone allumé en main.
Pourtant sa perte de repère est bien anecdotique au regard de celle subie par les institutions culturelles ; « Les actions de communication devront être guidées par le double souci de la fidélisation du public et de son développement. [778]», déclare la Charte des missions de service public pour les institutions d'art contemporain. Or, le développement du marketing et de l'événementiel demeure une solution pour parvenir plus aisément à maintenir une fréquentation élevée, artificielle mais respectant les taux de remplissage espérés, masquant l'œuvre sous les apparats d'un produit accessible.

La jeune femme en tongs n'est qu'un exemple des nouveaux visiteurs jusqu'alors absents des lieux d'art. Mais il est nécessaire, pour fidéliser ces publics fragiles et dilettantes, d'en connaître ne serait-ce que dans les caractères principaux, les attentes et la provenance. Comment ? Jusqu'où peut-on aller pour satisfaire aux attentes de la démocratisation ? Tous les publics sont-ils prêts à accepter les compromis et un certain – paradoxal – nivellement de l'offre artistique que ne lui masquent pas les multiples événements ?

---

[774] Florent Lahache, « Delirious statistics la culture, c'est à quel sujet ? », *Semaine* n°222, *op. cit.*

[775] Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, *op. cit.*, pp. 16, 17 et 29

[776] Yves Michaud, *L'art à l'Etat Gazeux op. cit.*, pp. 11-12

[777] Jean-Pierre Chauveau, *La culture*, *op. cit.*, p. 113

[778] Charte des missions de service public pour les institutions d'art contemporain, http://www. culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/chartes/charte-dap.html#sociale2, 05-2010

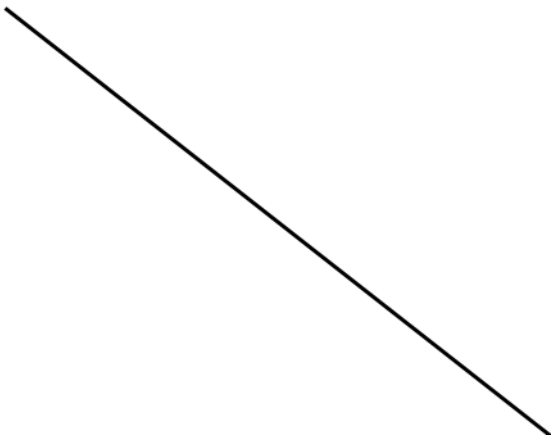
c- Ceux qui viennent peut-être

Nous avons abordé en première partie de cette thèse, les nombreuses questions que soulève dans *« . »* la présence des *Démarches*, silhouettes imprécises et anonymes. A la lumière des efforts de démocratisation culturelle, leur reconnaissance est rendue plus complexe encore. Cette incertitude, Florent Lahache la traduit en nommant le public *lepublic* [779], celui au nom duquel on parle, celui pour lequel on développe des trésors d'imagination afin de l'attirer à soi. "Lepublic" aurait très justement pu désigner les détourés dont les silhouettes laissent apercevoir le lieu, comme s'ils le modelaient. Mais appâter *lepublic* est une mission confuse. Comment pourrait-il en être autrement, le but étant justement de varier les spectateurs dont les attentes se multiplient et se diversifient en conséquence ?

Les structures, observe Claire Legrand, directrice du service des publics au Frac Bourgogne, s'appliquent donc à « élaborer des offres, souvent inventives et multiples, à destination d'une population de plus en plus «segmentée» […]. Ainsi, au fur et à mesure des actions menées, des conventions passées, se constitue le «public» d'une structure. [780]» Les centres d'art, souvent décentralisés, développent des partenariats avec différents lieux, culturels ou commerciaux ; ces orientations leur permettent de cerner leurs volontés, aspirations, mais également les catégories de spectateurs qu'ils peuvent concrètement espérer toucher. Bernadette Dufrêne et Michèle Gellereau citent un exemple des agissements envisagés :

> « Les politiques de médiation culturelle, dans leur recherche de publics nouveaux particulièrement dans les "zones sensibles", s'attachent souvent à intégrer des bribes de "culture populaire" dans des démarches de prescription culturelle ou à considérer le public comme partenaire, en permettant par exemple aux habitants d'entrer en scène. [781]»

Le lieu n'est pas entièrement "victime" de ses publics, ou bien il en est la victime volontaire.



93. Fabrice Hyber, *C'Hyber rallye*, 2002

Le public à attirer est prédéfini, et les actions futures découleront naturellement de cette détermination première. Pour exemple, le très isolé Centre d'Art et du Paysage de Vassivière [782], invite en 2002 Fabrice Hyber à solliciter les habitants des environs ; son *C'Hyber Rallye*, plusieurs fois repris en différents lieux, consiste en une chasse au trésor dont le gagnant obtiendra une œuvre de l'artiste. L'expérience est également l'occasion d'une redécouverte d'un contexte familier, à travers le regard du plasticien. De telles initiatives sont récurrentes, impliquant la population dans un projet artistique. Notons que bien souvent, les principaux acteurs demeurent les publics scolaires ou de centres de loisirs également dits « publics contraints», "obligés", essentiels aux statistiques de fréquentation des lieux d'art contemporain.

---

[779] Florent Lahache, « Delirious statistics la culture, c'est à quel sujet ? », *Semaine* n°222, *op. cit.*

[780] Claire Legrand, Revue *Semaine* 47.09 n°222, *idem*

[781] Bernadette Dufrêne, Michèle Gellereau, « La médiation culturelle : Enjeux professionnels et politiques », Revue *Hermès* numéro 38, *op. cit.*, p. 201

[782] L'un des quelques centres d'art à avoir bénéficié d'un bâtiment contemporain non réhabilité. Notons cependant à quel point l'architecte Aldo Rossi s'est inspiré des bâtisses régionales pour imaginer ce lieu très caractéristique.

Car les centres d'art contemporains et musées, se doivent de répondre à des attentes chiffrées en terme de fréquentation. La danse des *Démarches* et du *Public* me rappelle les bâtons tracés à chaque nouvelle entrée dans le lieu d'exposition qui m'emploie : anonymes, éphémères, ils se succèdent incessamment. Seul l'effet de masse, le nombre final de petits traits intéressera finalement ceux qui délivrent les subventions, bien au-delà des initiatives à l'encontre du public et de leurs effets à long terme.

c1- Le public en chiffres et QCM

> « *aucune étude ne peut être sommée de révéler une réalité objective préexistante : la réalité observée est toujours dépendante du regard que l'on porte sur elle, des questions posées et des outils mis en œuvre.* [783]» Jacqueline Eidelman, Mélanie Roustan, Bernadette Goldstein

Les lieux d'art sont soumis aux statistiques. En 1990 est mis en place par le département des publics de la DMF (Direction des Musées de France) un dispositif de suivi de la fréquentation des musées sous tutelle du Ministère de la Culture. Ils doivent en fin d'année soumettre à leurs financeurs ces chiffres ne reflétant pourtant aucune réalité.

La première mission qu'impose Nicolas Sarkozy, dès le début de son mandat, à la Ministre de la Culture et de la Communication Christine Albanel, confirme plus encore l'intérêt accordé aux résultats. Il souhaite surmonter l'échec de la démocratisation culturelle, qui selon lui « ne s'est appuyée ni sur l'école, ni sur les médias, et […] s'est davantage attachée à augmenter l'offre qu'à élargir les publics [784]». Pour ce faire, ses préconisations sont les suivantes :

> « La démocratisation culturelle, c'est enfin veiller à ce que les aides publiques à la création favorisent une offre répondant aux attentes du public. […] Vous exigerez de chaque structure subventionnée qu'elle rende compte de son action et de la popularité de ses interventions, vous leur fixerez des obligations de résultats et vous empêcherez la reconduction automatique des aides et des subventions [785]».

Est-il besoin d'ajouter que la menace contenue dans les propos explique plus aisément une certaine orientation des préoccupations des espaces culturels, et spécifiquement des lieux d'art contemporain dont la notoriété n'attire assurément pas les spectateurs en nombre ?

Le compte des visiteurs devient une question de survie pour les structures, il leur permet de cerner leur visibilité et de prendre la mesure des échos que rencontre leur programmation, afin de l'améliorer si le besoin s'en fait sentir, et d'assurer ainsi les subventions à venir.

Pourtant, les chiffres tout comme la notion de public masquent une réalité complexe, nous l'avons souligné

---

[783] J. Eidelman, M. Roustan, B. Goldstein (ss. d.), *La place des publics, op . cit.*, p. 95

[784] « Lettre de mission de M. Nicolas Sarkozy, président de la République, adressée à Mme Christine Albanel, ministre de la Culture et de la Communication », 1er août 2007, www.elysee.fr/elysee/elysee.fr/francais/interventions/2007, *in* « La culture : quelle(s) acception(s) ? Quelle démocratisation ? La démocratisation culturelle, un horizon d'action », *Les politiques culturelles*, *Les Cahiers Français* n° 348, Paris, janvier-février 2009, p. 8, http://e.wallon.free.fr/IMG/pdf/Democratisation-CF348.pdf, 05-2011

[785] *Ibidem*

dès le début de cette thèse. Alain Quemin, sociologue, s'interroge ainsi sur le moment à partir duquel il est possible de qualifier de public celui qui entre en contact avec l'œuvre :

> « Il est possible de parler de public malgré lui, qui peut passer devant les œuvres de façon involontaire en poursuivant d'autres buts que leur fréquentation, et qui peut rester pratiquement imperméable à leur simple présence. Si […] la pratique "esthétique" peut parfaitement s'inscrire dans une sociabilité plus large et se mêler à d'autres motivations, l'équilibre demeure fragile et il nous semble nécessaire, pour recenser le public de l'art contemporain, de comptabiliser des visiteurs qui se seront trouvés au contact d'œuvres, qui auront eu un minimum de conscience de leur présence, l'art n'étant pas qu'on le veuille ou non, une simple question d'"attitude". [786]»

Christian Ruby, lui, spécifie bien que le *spectateur* (volontaire) est celui se laisse interpeller par l'œuvre [787]. Si l'on reprend l'expression de "public malgré lui", ne faudrait-il pas, ainsi, comptabiliser les individus qui par exemple, pensant que la Fondation Espace Ecureuil est une banque, se voient quelques secondes confrontés à des œuvres contemporaines ? Les statistiques se verrait alors largement remises en question.
D'un point de vue plus prosaïque, les données concrètes s'avèrent elles-mêmes difficilement exploitables, même lorsque les visiteurs les délivrent aisément : la fidélité au lieu, l'origine géographique par exemple, importent lorsqu'on cherche à identifier son public. Certaines structures incitent donc leurs médiateurs (une autre de leur mission) à demander à chaque spectateur son code postal, à l'instar du CRAC de Sète. Le FRAC Provence-Alpes Côte d'Azur avoua quant à lui avoir ponctuellement cessé cette pratique : ses résultats étaient trop fastidieux à analyser. Ainsi les statistiques se révèlent quantitatives et globales, chaque donnée supplémentaire venant complexifier la tache des chargés des publics.

Les structures, lorsque leurs moyens humains et financiers le permettent, ou encore lorsque leur pérennité dépend d'une reconsidération de leur rôle, développent ponctuellement des questionnaires à l'attention des publics. Denis Samson effectue en 1995 une thèse sur l'histoire de l'évaluation muséale en Amérique du Nord. Il situe l'émergence du phénomène de "fatigue muséale" (dans les musées d'art et de sciences) aux environs de 1916 ; entre 1911 et 1938, il constate que dans les pays retenant son attention, plusieurs recherches, déjà, étaient développées « d'après lesquelles étaient formulées des consignes relatives à la longueur des textes, l'emploi de termes techniques, l'emplacement des cartels et panneaux … [788]» En France, Denis Samson et Bernard Schiele ne trouveront aucune référence concernant les visiteurs de musées avant 1960 et seuls sept documents auront étudié le sujet avant les années 1980 [789].
L'intérêt porté aux publics est donc récent en France. Une étude prévisionnelle telle que celle menée plusieurs années avant l'ouverture du musée d'art moderne et contemporain des Abattoirs à Toulouse, entre 1990 et 1995, relève d'une initiative relativement rare : elle visait à cerner le public amené à le fréquenter, et, pour des raisons d'équipement, de budget, de fonctionnement, à « élaborer un certain nombre de scénarios de fréquentation. [790]» selon Elisabeth Caillet et Evelyne Lehalle.

---

[786] Alain Quemin, *Les non-publics : les arts en réceptions*, *op. cit.*, pp. 122-123

[787] Christian Ruby, « Esthétique des interférences », *in EspacesTempsLesCahiers* n°. 78-79, *op. cit.*

[788] Denis Samson, *Nous sommes tous des poissons : les stratégies de lecture des visiteurs d'exposition*, 1995, Thèse de doctorat en communication, Université du Québec, Montréal

[789] J. Eidelman, M. Roustan, B. Goldstein (ss. d.), *La place des publics, op. cit.*, p. 16

[790] Elisabeth Caillet, Evelyne Lehalle, *A l'approche du musée, la médiation culturelle, op. cit.*, p. 162

Quant au CAPC de Bordeaux, il distribue dans les années 1990 un – long – questionnaire élaboré par l'Observatoire Permanent des Publics, destiné à cerner les critiques et attentes du spectateur interrogé, ainsi bien sûr que son identité. A titre d'exemple, en voici quelques extraits choisis :

« 1.3) Quand étiez-vous venu(e) la dernière fois ?

2.1) Depuis quand connaissez-vous l'existence du musée des Beaux-Arts de Bordeaux ?

3.2) Avec combien de personnes êtes-vous venu(e) ?

4) Vous souvenez-vous d'avoir entendu parler du musée des Beaux-Arts de Bordeaux, ou d'avoir lu ou vu quelque chose à son sujet, dans les circonstances suivantes, récemment ou ces derniers mois ?

4.2) Avez-vous lu ou vu quelque chose à son sujet, récemment ou ces derniers mois dans un journal ou une revue ? Dans un guide touristique ? dans un dépliant ? ou une brochure ? dans un livre d'art ? un catalogue d'expositions ? sur Minitel, 36.15 Bordeaux ? sur les panneaux électronique de la ville de Bordeaux ? ailleurs ?

5) Certaines des œuvres exposées au musée des Beaux-Arts de Bordeaux vous ont-elles intéressé(e) ou plu ?

6) D'un point de vue général avez-vous été très, assez, peu, ou pas du tout satisfait du musée ? Et plus particulièrement des points de vue suivants : l'accueil, la répartition et le classement des œuvres dans les différentes salles, la présentation des œuvres sur les murs, l'éclairage général des œuvres dans le musée, le confort des visiteurs, les informations et explications mises à la disposition des visiteurs sur les œuvres exposées, les articles en vente à la caisse du musée, la signalisation et le fléchage du musée en ville, le parking dans les environs du musée ?

7) Si certains aspects ou services du musée vous ont déçu (e) ou si certains services vous ont manqué, lesquels ? En quoi et pourquoi ?

9) Cela vous aurait-il intéressé(e) beaucoup, assez, pas tellement, pas du tout, de trouver aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Bordeaux (ou cela vous intéresserait-il d'y trouver dans l'avenir), les possibilités suivantes : des notices à lire devant certaines œuvres ? des panneaux explicatifs dans les différentes salles ? un audio guidage ? des bornes interactives ? une visite commentée en groupe ? la possibilité de visiter le musée entre 12 et 14 h ? la possibilité de visiter le musée en soirée ? des films d'art diffusés sur de petits écrans vidéo dans certaines salles ? une cafétéria ou un salon de thé ? un restaurant gastronomique ? une bibliothèque d'art? une carte d'abonnement qui, pour 150 F annuels, vous donnerait l'accès permanent au musée des Beaux-Arts, à la galerie des Beaux-Arts pendant les expositions temporaires du musée, et à des réductions sur d'autres services (librairie, spectacles) ?

10) Dans l'hypothèse d'un réaménagement du musée dans d'autres bâtiments, cela vous intéresserait-il d'y trouver aussi d'autres loisirs, tels que : des concerts de musique classique et de jazz ? des projections de films d'art ? des cours d'initiation aux arts plastiques? d'autres services ou d'autres loisirs ?

12) Pensez-vous qu'au cours des prochaines années vous reviendrez au musée des Beaux-Arts de Bordeaux ? et au cours des douze prochains mois ? Si vous pensez certainement ou probablement

revenir dans les prochaines années, dans quel(s) but(s) pourriez-vous en avoir envie ?

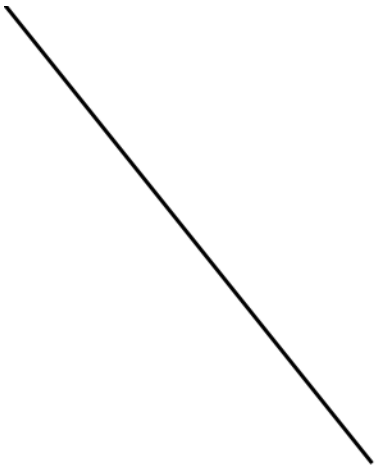
15) Au cours des douze derniers mois, avez-vous visité d'autres musées, à Bordeaux ou dans la région ? lesquels ?

16) Habitez-vous habituellement à Bordeaux même ? dans une autre commune ? dans un autre département ? dans un autre pays ?

17) Pour nous permettre de mieux connaître nos visiteurs, merci de bien vouloir indiquer votre sexe, votre année de naissance, votre activité, si vous exercez une profession, ou si vous êtes retraité(e), veuillez préciser si vous êtes ou étiez employé(e), ouvrier(e), petit commerçant ou artisan indépendant… [791] »

Cette liste contient des extraits suffisamment développés, pour souligner l'étendue et la nature des préoccupations de la structure. Hormis les questions classiques relatives à la fidélité au lieu, l'efficacité de sa communication, sa visibilité, celles qui concernent les attentes par rapport au musée sont particulièrement significatives : le confort, l'accueil, la médiation mais également les articles vendus sont-ils satisfaisants ? On cherche également, en les orientant, à connaître les demandes en matière de *services*, qu'ils soient ou non à dimension culturelle : ainsi est suggérée une liste où la possibilité de proposer des visites commentées ou une documentation plus importante sur les œuvres, avoisine le désir de lieux de restauration plus ou moins huppés, ou encore d'une carte de fidélité. Enfin, plus particulièrement est interrogé le visiteur sur son identité, sa culture, son milieu social.

Quant à cette étonnante interrogation : « Si vous pensez certainement ou probablement revenir dans les prochaines années, dans quel(s) but(s) pourriez-vous en avoir envie ? », elle met en doute l'importance de la mission fondamentale des lieux d'art, celle de monstration des œuvres. Car on serait *a priori*, peut-être naïvement, tenté de penser que le visiteur d'un lieu nommé *Centre d'Arts Plastiques Contemporains*, possède une idée même vague des raisons pour lesquelles il s'y rend. Apparemment cette réponse n'est pas automatique, et les sondeurs présument qu'il pourrait avoir d'autres objectifs en poussant la porte du CAPC, que celui de rencontrer des œuvres. La figure de l'individu-spectateur, mais également celle du touriste culturel, se dessinent en filigrane, destinataires supposés du questionnaire. Notons également qu'une seule question (numéro 5) concerne la qualité de la programmation.



94. Duane Hanson, *Tourists*, 1970

L'exposition du moment, ce qu'attend et obtient le visiteur, les conditions de visite, les raisons de la visite, … s'avèrent finalement un défi à la modélisation, qui entraîne une faible exploitation de ces données.

Cet exemple de questionnaire qu'élaborent rarement les centres d'art plus modestes, révèle cependant une tendance observée dans d'autres enquêtes, ainsi que le constatent Jacqueline Eidelman, Mélanie Roustan et Bernadette Goldstein après observation d'exemples plus récents (leur propos concerne les musées en général, non exclusivement les lieux d'art contemporain) :

[791] *Idem.*, pp. 159-160

« regardant les protocoles d'enquête qui sont actuellement développés pour mesurer la satisfaction, on constate une tension qui peine à être résolue : tantôt, et le plus souvent, le visiteur est perçu comme un client ou un usager du musée, tantôt, et bien plus rarement, il est conçu comme un acteur ou un auteur de sa visite. Selon la première optique, c'est une problématique fonctionnelle qui est mobilisée : elle se soucie avant tout du confort et de l'ergonomie de la visite […]. Selon la seconde, on se situe au plan de l'apport "culturel" de la visite. Quand ce volet n'est pas totalement négligé, il se limite généralement à quelques rubriques qui concernent les dispositifs matériels de médiation [792]».

Au cours de l'été 2002, la Villa Arson fait partie des rares établissements d'art contemporain ayant effectué une étude des publics en orientant également ses questions sur la qualité des "ergonomie de l'aide à la visite" (médiations notamment) ; on peut supposer que le choix de cette période de vacances scolaires résultait de la volonté d'évaluer les spectateurs en l'absence des publics dits obligés. L'objectif était de cerner leurs motivations, de connaître leur opinion quant à la médiation et surtout, à la présence des médiateurs. Les résultats [793] indiquent que ces derniers aident majoritairement à éclairer le sens des œuvres, à partager des impressions ou quêter des renseignements ; mais quelques-unes des personnes interrogées ne se satisfont pas de l'accès trop direct qu'ils offrent. Certains ont refusé leur présence au cours de la visite, préférant cheminer seuls.
Enfin, l'accueil a été apprécié par des visiteurs, tandis que la discrétion des cartels ou l'orientation dans l'espace d'exposition, tout comme l'absence d'un lieu où se détendre et se rafraîchir étaient souvent déplorés.

En se mettant en quête de nouvelles manières de satisfaire les publics à conquérir, les lieux d'art oublient parfois l'essentielle rencontre avec l'œuvre qui est censée centraliser leurs actions. A travers son questionnaire, la Villa Arson révèle sans surprise que tous les spectateurs n'apprécient pas la présence des "béquilles", de ces médiations et médiateurs parfois trop volubiles.
Car des lieux tels que les musées d'art sont aujourd'hui devenus sonores ; les exigences de respect et de silence de la part des institutions se sont manifestement assouplies. Mais la rencontre avec les œuvres elle-même n'est plus silencieuse et unilatérale. « Les bruits des musées, ce sont d'abord les bruits des visiteurs. Ils sont relativement indistincts. Ce sont ensuite les voix des conférenciers, voix qui souvent gênent celui qui préfère une contemplation solitaire [794]». Elisabeth Caillet et Evelyne Lehalle pointent du doigt cette tendance qui, quinze ans après leur étude, se vérifie largement. Mais le guide-conférencier effectue traditionnellement sa visite à des horaires précis : sa parole n'est donc audible qu'au moment où il officie. Bien qu'ils parlent moins fort, les médiateurs se doivent en revanche d'adopter une attitude plus souple et ont pour mission de susciter les réactions, d'engager une discussion avec les spectateurs qui le souhaitent : le brouhaha qu'ils produisent est régulier, fond sonore du lieu d'art contemporain, dérangeant aux heures d'affluence les visiteurs solitaires et

[792] J. Eidelman, M. Roustan, B. Goldstein (ss. d.), *La place des publics, op. cit.*, p. 34

[793] Décrit par Magali Passoni, *La médiation des publics dans les expositions d'art contemporain*, 2009, Mémoire de Master 1 Sciences de l'Information et de la Communication, Université de Nice

[794] Elisabeth Caillet, Evelyne Lehalle, *A l'approche du musée, la médiation culturelle, op. cit.*, p. 186

heureux de le rester. Doit-on s'étonner de ce bourdonnement, alors que les téléphones portables s'imposent eux-mêmes progressivement jusque dans les expositions ? *« . »* ne souhaite pas subir ces nouveaux sons des lieux d'art. Il préfère s'affranchir de cette dimension, espérant que son espace réduit, inconfortable, et la solitude du spectateur qui intègre ses murs, suffiront à instaurer un court moment de silence propice à la réception.

Si l'art contemporain ne soulève qu'un intérêt limité ou nul chez l'individu-spectateur ou les non-publics, il n'en possède pas moins un public propre et fidèle ; celui-ci risque à terme de ne plus se reconnaître en la programmation et l'atmosphère des structures si leur intérêt se porte en priorité sur l'accompagnement, le divertissement et la détente, récompenses des courageux visiteurs leur faisant l'honneur de leur présence.

c2- Déconsidération des publics avertis

> « *Rares sont les expositions qui s'adressent tant aux amateurs qu'au grand public* [795]» Elisabeth Caillet et Evelyne Lehalle.

Frédéric Mitterrand, lors de son discours du 19 janvier 2010, déclare souhaiter une culture "pour chacun",

> « parce que "la culture pour tous", c'est trop souvent la culture pour les mêmes, toujours les mêmes – parfois même pour quelques-uns seulement – et que justement la culture aujourd'hui, cinquante ans après la création de ce ministère, doit savoir aller à la rencontre de chacun, avec générosité, attention et sans entrave. [796]»

Nous avons traité des efforts imposés à la culture, qui doit venir au spectateur sans attendre qu'il manifeste la volonté de s'ouvrir à elle. Mais en empruntant les méthodes des médias de masse, les institutions culturelles et notamment les lieux de l'art, ne doivent pas perdre de vue que le public de la Société du Spectacle se lasse, et doit sans cesse être surpris, étonné, afin qu'il n'abandonne les visites comme il changerait de chaîne de télévision. Il prête aux œuvres l'attention qu'il accorde aux émissions, spectacles, événements médiatiques, les réduisant à de simples *stimuli* , observe Christian Ruby :

> « ces médias [médias et industries culturelles] opèrent des changements dans les modes de réception des œuvres, donc chez les spectateurs. Ils amplifient les attitudes stéréotypées du public. Ils donnent naissance à une collectivité de consommateurs culturels. […] L'industrie culturelle, par conséquent, fabriquerait chez les spectateurs des réactions calculées. [797]»

Et pourrait-on ajouter, des attentes calculées.

Se confirme également dans les propos du ministre de la culture et de la communication, une critique formulée à l'encontre du contenu même de cette culture, trop élitiste. Nous pouvons pourtant nous questionner au sujet du public réduit des "élus" qui fréquente avec intérêt un art contemporain complexe et exigeant : quel plaisir lui procure la confrontation à des œuvres plus ouvertes peut-être, mais également moins subtiles ? Doit-il

[795] *Idem*, p. 90

[796] Discours de Frédéric Mitterrand prononcé le 19 janvier 2010, *op. cit.*

[797] Christian Ruby, *L'Age du public et du Spectateur, op. cit.*, pp. 273-274

s'attendre à ce que les attentes du ministère de la culture et de la communication provoquent la recrudescence d'expositions plus populaires, au risque de détourner l'attention des structures de pratiques plus pointues, mais garantes d'une réflexion en ébullition ? « La question même de la fréquentation est ambivalente, le succès public n'étant pas à tous les coups (voire au contraire) le signe d'un succès qualitatif [798]» constatent Elisabeth Caillet et Evelyne Lehalle.

Cette volonté d'ouvrir à chacun la culture, quelle que soit sa forme, de la développer suivant les stratégies de l'événementiel et du spectaculaire, inquiète les publics éclairés qui n'apprécient pas nécessairement un soudain afflux de touristes ou une diversification excessive des missions, dont nul ne peut être assuré qu'elles rencontreront le succès escompté à long terme. D'autres, amateurs et passionnés, ne se reconnaissent pas non plus systématiquement dans cette situation. *« . »* s'adresse peut-être prioritairement à ceux-ci, à ces spectateurs qui ont connu les différentes rapports de l'œuvre au lieu d'art, ont perçu le développement du discours sur l'art ; à ceux qui ont subi les effets de la démocratisation culturelle. Expliquer *« . »* à un spectateur néophyte consisterait en le collage artificiel d'un discours qu'il aurait probablement des difficultés à produire par lui-même ; l'installation assume donc le fait qu'elle ne peut être unanimement accessible, non par choix mais parce que la culture de chacun diffère : les questions qu'elle aborde ne sont pas familières à tous et ont tendance à remettre en question une ouverture trop radicale, trop "populiste" de l'art contemporain [799].

Stephen Wright se remémore une citation de Laurence Weiner qui, lassé d'entendre critiquer l'élitisme de l'art conceptuel, déclare que les praticiens dont il fait partie, sont le public de cet art :

> « cette réplique péremptoire m'a toujours semblé ouvrir une véritable perspective pour un art à venir. Un art public, mais sans public autre que ceux qui sont impliqués dans sa production. Autrement dit, un art sans spectateur – quel vaste et formidable programme ! Un art enfin débarrassé de ces agrégats homogénéisés de consommateurs visuels que le monde de l'art se gratifie de ranger sous la catégorie désormais plurielle de *publics* ne serait-ce pas une manière pour l'art de repenser de fond en comble la division du travail conventionnel qui le caractérise et de se débarrasser du même coup des artistes, et par ce paradoxe de s'approcher, peut-être, de nouveaux usagers voire d'une nouvelle valeur d'usage ? [800]»

Dans cette conception, Stephen Wright souligne que le public de l'art contemporain est en partie composé de *spectateurs*, de visiteurs venant au spectacle, de consommateurs. Il véhicule ironiquement l'utopie d'un art dédié aux seuls individus qu'il intéresse professionnellement, conscients que l'interprétation des œuvres n'est pas accessible sans effort. Un art en vase clos, aux hiérarchies revisitées, plus libre peut-être mais qui se priverait de l'enrichissement de regards extérieurs parfois sensibles, et du défi que représente pour les plasticiens la présentation de leurs pièces à des publics à conquérir.

---

[798] Elisabeth Caillet, Evelyne Lehalle, *A l'approche du musée, la médiation culturelle, op. cit.*, p. 30

[799] Remarques sans prétention qu'il convient de relier aux analyses précédentes, indiquant que le spectateur néophyte a besoin d'un certain nombre d'années avant de s'approprier les nouvelles règles, les nouveaux codes de l'art. On lui demande aujourd'hui un effort important et relativement inhabituel d'ouverture, d'appréhension des œuvres actuelles, auquel, légitimement, il n'est pas toujours prêt à se plier.

[800] Stephen Wright, « Vers un art sans spectateur », *Le Sens de l'Usine, Arts, publics, médiations*, *op. cit.*, p. 222

A travers le souhait d'une ouverture de l'art contemporain, partie de la culture, à une majorité de spectateurs, sa spécificité, son originalité sont niés : le spectateur érudit que Frédéric Mitterrand désigne comme le destinataire favorisé des œuvres, n'est-il pas avant tout curieux ? Il ne se sent pas rejeté par les formes même les plus complexes car il s'ouvre à elles, accepte de s'intéresser à leur langage.

En exigeant de la culture qu'elle se rende accessible à un "chacun" parfois hostile, en inversant le flux des énergies qui incitent désormais l'art à venir au spectateur, et non l'inverse, le risque est grand de favoriser des œuvres peu contestatrices et relativement uniformes, en raison du voile de médiation qui les nivelle[801]. *« . »* est l'image de ce péril. Intemporel, il déploie sa boucle sans fin de spectateurs désintéressés, jetant un regard sur le cartel, un œil distrait sur les œuvres avant de reprendre leur chemin. *« . »* met en scène ce que l'art tend à être ; après tout, *les Démarches* se contentent de retranscrire sur fond blanc des comportements qui ont été. *Le Public* qui leur fait face est peut-être celui qui peuplera les lieux d'art à l'avenir, un public composé d'individus toujours plus nombreux, toujours plus anonymes, qui, forgeant le lieu d'exposition à leur image et à leurs attentes, en effacent symboliquement des œuvres consommées, oubliées.

L'art se doit-il de se révéler avant même que l'on pousse sa porte, attirant les passants par quelques strass éphémères ?

L'invitation à se cultiver, soutenu depuis plus de cinquante ans par l'Etat, risque d'aboutir à une culture "de surface" ; pour poursuivre la métaphore agricole, il pourrait s'agir d'un beau gazon artificiel acheté dans le supermarché voisin et déroulé sur un sol caillouteux, non cultivable parce que non préparé. Le résultat est agréable à l'œil mais dénué de racines, stérile. Cette préconisation n'est pas sans rappeler les invitations diffusées à la télévision touchant indifféremment les publicités pour les *fast food* ou les produits issus de l'agriculture biologique, incitant à "ne pas grignoter entre les repas", "pratiquer une activité physique", "manger cinq fruits et légumes par jours", ne pas fumer parce que ça tue, ne pas abuser de l'alcool, … La figure ambiguë que dessinent ces consignes est celle d'un citoyen moyen, plus que d'un citoyen modèle. L'art répond-t-il à cette culture qui selon le philosophe Jean-Paul Curnier, s'apparente à un sondage d'opinion, se devant de véhiculer une image diversifiée et dynamique ? Une vitrine en somme, car plus la culture semble prospère, « moins le politique a de raisons d'agir sur la société et d'imaginer quoi que ce soit d'autre. Dans les régimes démocratiques, l'exaltation culturelle est inversement proportionnelle à l'énergie politique. [...] La culture y est démonstrative. [802]»

La médiation comme clef, doit prendre conscience de cette réalité, s'appliquer à ne pas devenir une ouverture automatique en prétendant faciliter l'accès à l'art. Vitrine de la démocratisation de l'art, son rôle est pourtant d'assister l'art afin qu'il touche, profondément et durablement, les publics : individus-spectateurs, touristes, amateurs, connaisseurs, etc. Utopie ? Comment parvient-elle à exercer son rôle sans pour autant vulgariser l'art, et se faire complice d'une culture de masse auquel ne peut et ne doit s'assimiler l'art contemporain ?

Extrait du *Public*,

[801] Pour autant, seront-ce ces œuvres qui traverseront le temps ? Les exemples sont nombreux d'artistes dont les créations ne furent découvertes que posthume.

[802] Jean-Paul Curnier, *Le dialogue avec l'œuvre*, *op. cit.*, p. 72

C- La médiation culturelle dans les lieux d'art contemporain : un enjeu politique et social

> « *L'art contemporain développe bel et bien un projet politique quand il s'efforce d'investir la sphère relationnelle en la problématisant.* [803]» Nicolas Bourriaud

« . » n'offre pas une représentation positive de la médiation. En l'imposant en tant que texte dévorant les pratiques exposées, les coupant des spectateurs, c'est la manière dont les structures s'approprient cet outil d'une démocratisation forcée que l'installation remet en question. Le refus de voir *« . »* accompagné d'une explication fournie par les institutions, serait-il d'ailleurs accepté par ces dernières ? Sans doute pas. Cette absence de médiation extérieure est pourtant la condition *sine qua non* de son exposition, qu'il faudrait respecter sous peine d'éloigner le regardeur de sa démarche initiale d'auto-médiation.
Mais aujourd'hui, le discours ajouté ne prend pas seulement la forme d'un texte, il peut également être véhiculé par des médiateurs présents sur les lieux : ainsi que la séquence de *« . »* mettant en scène l'une d'entre eux, se fondant dans la foule, le suggère, cette pratique peut se déployer en toute discrétion, et l'installation ne peut s'y opposer. C'est pour cette impossible auto-médiation, contre la fin du contact direct entre le public et l'œuvre que *« . »* combat faiblement, espérant que les informations qu'il génère suffiront au spectateur, tout en n'étant pas dupe de l'accompagnement qu'il subira sans doute.

Face aux missions secondaires des structures qui risqueraient simplement de rendre anecdotique leur fonction d'exposition, le développement de la médiation apparaît comme une tentative de redéfinition du musée ou centre d'art en tant qu'espace d'apport culturel, voire en tant que lieu *de l'art*. Nathalie Heinich signale un « "devoir de médiation" car « dès lors qu'il s'agit d'un service public, un devoir de diffusion s'impose. [804]» Les différents acteurs de la création contemporaine prennent conscience de l'utilité d'un intermédiaire [805]. Le plasticien Antoine Perrot attribue d'ailleurs le rejet des œuvres contemporaines par le public (voire leur censure) au défaut de médiation :

> « Les politiques, de tous les bords, ont alors la tâche facilitée pour […] énoncer brutalement que la demande du public n'est pas celle de l'art contemporain. Et c'est encore plus facile lorsque l'on sait que les structures institutionnelles ne proposent une véritable médiation, qui fait partie de leur devoir, qu'aux premiers âges scolaires.[806]»

La médiation n'est-elle pas la solution idéale contre l'indifférence ? N'offre-t-elle pas un contenu à ce qui paraissait hermétique ?
Encore faudrait-il avoir conscience de la particularité de la "médiation culturelle" ; si nous ne l'avons jusqu'alors observée que sous un angle restrictif, celui des outils utilisés en art contemporain pour faciliter aux publics l'approche des œuvres, sa définition lorsque s'y adjoint le qualificatif *culturelle* se complexifie. Jean Davallon exprime sa méfiance à l'encontre de cette notion si difficile à définir, et qui pourtant recouvre des pratiques extrêmement diverses telles que « la pratique professionnelle des médiateurs […] ; une forme

---

[803] Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 17

[804] Nathalie Heinich, *Art contemporain et pluralisme : nouvelles perspectives*, *op. cit.*, p.193

[805] De différentes manières cependant : nous avons souligné en seconde partie que tous les artistes ne sont pas favorables à la médiation de leur œuvre.

[806] Antoine Perrot, *Art contemporain et pluralisme* , p.53

d'action culturelle par opposition à l'animation culturelle ; la construction d'une relation à l'art ; la conception et la réalisation d'organisations de produits destinés à présenter ou à expliquer l'art au public ; etc.. [807]»
Nous ne pourrons bien sûr pas traiter le sujet de la médiation culturelle de manière exhaustive, ce n'est pas le propos et des auteurs tels que Bernard Lamizet ou Jean Caune [808], pour ne citer qu'eux, s'en sont chargés avec application. Cependant, ce sont certains liens qu'elle tisse avec l'art contemporain en investissant son espace, qui vont ici nous intéresser.

La question de la médiation *culturelle* se pose lorsque cette volonté du ministère de la culture et de la communication passe les portes de l'art contemporain. L'objet qu'elle doit alors médier est complexe. Quelle mission cette médiation doit-elle alors favoriser :
la dimension *culturelle*, en fournissant au peuple certains divertissements propres à de nombreuses manifestations qualifiées de culturelles, davantage médiatisées que médiées ?
la *médiation*, en tant qu'apport intellectuel sur œuvre, possibilité pour l'individu d'accéder à une interprétation en se basant sur sa propre expérience ?
ou encore l'objet, *l'art contemporain*, qui désormais sait devoir composer avec la médiation ?
Dans ce dernier cas, quelle devient la place de l'artiste délivrant son objet à un public soumis à la médiatisation de la "culture pour chacun" ?
Si dans un premier temps, nous nous sommes intéressés aux mises en forme de la médiation dans le champ de l'art contemporain, c'est désormais sa position dans la culture et la complexité de sa confrontation à la création actuelle, que nous allons observer.

a- Outil de la "culture pour chacun"

La médiation *culturelle*, dans un premier temps expérimentée dans des domaines culturels autres que l'art, dont nous avons noté qu'il est longtemps demeuré marginal et peu disposé à accepter une intervention extérieure. Bernard Lamizet présente les différentes facettes de cette notion de médiation culturelle dans l'ouvrage éponyme [809] ; il illustre la richesse de son acception qui dépasse largement le simple développement d'outils, touche la question de l'appartenance, des liens sociaux entre les individus.

La démocratisation culturelle est un enjeu politique important, dont les conséquences sur la création même et sur la manière d'exposer l'art sont nombreuses. Les structures assimilent cette obligation avec une motivation très inégale. Nous avons observé que le comportement des musées et des centres

[807] Jean Davallon, « La médiation : la communication en procès ? » , *in Médiations et médiateurs*, 2004, Paris, Ed. l'Harmattan, p. 38

[808] Voir par exemple : Jean Caune, *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*, 1999, Grenoble , Presses universitaires de Grenoble, 294 p. ; Bernard Lamizet, *La médiation culturelle*, 1999, Paris, Ed. L'Harmattan, 447 p.

[809] Bernard Lamizet, *La médiation culturelle*, *op. cit.*

d'art varie à son égard, ces derniers ayant été créés dans un but de démocratisation et d'ouverture aux populations, tandis que le musée est initialement plus proche du temple recelant des trésors et un savoir exclusivement destiné aux chercheurs, et auquel le peuple n'eut longtemps accès que dans une certaine mesure. Bernadette Dufrêne et Michèle Gellereau retracent le contexte de l'émergence de cette fonction :

> « À convoquer la notion de médiation culturelle comme une évidence, on oublie les premières formulations qui en ont été faites ainsi que les expériences qui ont présidé à son établissement : or une dimension trop peu soulignée de la médiation culturelle, c'est sa dimension idéologique et politique qui apparaît, par exemple, dans les missions qu'assigne le législateur aux institutions culturelles. Penser le rapport de la culture avec les publics que ce soit en termes de transmission ou de communication, c'est instituer une politique. [810]»

La dimension sociale que véhicule la médiation explique l'intérêt que lui porte l'Etat, au point de voir en elle un outil de soin ou de réparation des fractures sociales, constate Christian Ruby [811]. Cette dimension réside essentiellement en la volonté d'estomper les frontières entre les élites cultivées et les publics possédant des accès moindres à la culture, pour des raisons d'éducation, de milieux sociaux, d'éloignement géographique, de faibles moyens financiers. Le Centre Pompidou, ajoutent Bernadette Dufrêne et Michèle Gellereau, répond ainsi à l'objectif politique de « favoriser la communication sociale [812]» après qu'ait été constatée une fragmentation des publics. Par cette apparente égalisation, l'image d'une société plus unifiée, égalitaire et portant son attention sur *chacun* se dessine nettement.

La médiation est une réponse efficace à la culture pour chacun. Elle est la manifestation la plus évidente d'une volonté d'accompagner voire d'éduquer le spectateur. Mais en tant qu'outil de la démocratisation visant à augmenter la fréquentation de non-publics convertis, d'individus-spectateurs, la médiation doit être rendue visible. Elle est une communication de l'œuvre, dont l'existence dépend peut-être d'une autre communication, celle qui la porte au regard du grand public, témoigne de son existence.

Quels liens la médiation tisse-t-elle avec la médiatisation ? Peut-elle profiter de son influence en échappant à ses pièges, en évitant que son sujet, l'art contemporain, soit dévalorisé ou vulgarisé à outrance ?

Extrait d'une vidéo personnelle, 2008

[810] B. Dufrêne, M. Gellereau, « La médiation culturelle : Enjeux professionnels et politiques », Revue *Hermès* n°. 38, *op. cit.*, p. 202

[811] Christian Ruby, « Le nouvel objet de la médiation culturelle et artistique », colloque « *Avec le temps* », *op. cit.*, p. 6

[812] B. Dufrêne, M. Gellereau, « La médiation culturelle : Enjeux professionnels et politiques », Revue *Hermès* n°. 38, *op. cit.*, p. 202

b- La médiation, la culture, la médiatisation

Aujourd'hui, la culture se divise entre une culture dite de masse, et une culture plus élitiste que les ambitions politiques souhaiteraient mettre à la portée de chacun. L'accès à des images esthétiques, excessives, créatives et accessibles à chacun est permise par Internet ou la télévision, la publicité, les magazines, supports toujours plus nombreux et moins contraignants qu'une visite dans un lieu d'art contemporain. « Qu'en est-il aujourd'hui de la légitimité à créer, ou plutôt à recréer, des images dont on dispose déjà à profusion ? [813]» se questionne le critique d'art Jean-Charles Massera. Les médias ont remis en question le monopole de l'art sur l'image, repoussé ses frontières, emprunté ses codes. Tout un chacun peut satisfaire son regard *directement*, sans intermédiaire, en bénéficiant de représentations à la fois maîtrisées et formellement originales. Et en conséquence, « Tandis que le monde devenu réserve d'images que l'on peut collectionner à loisir se muséalise, le musée se fait parc de loisir. [814]» déplore Daniel Vander Gucht.

L'art se situe ailleurs, dans sa démarche, dans les possibilités de lecture qu'il offre à chacun selon sa culture et ses connaissances. L'art s'épanouit dans une zone de liberté, s'affranchissant des critères tout en exploitant à sa guise les codes des images contemporaines. Mais cette appropriation propre à chaque œuvre, rend bien sûr leur lecture plus complexe, moins directe à l'heure d'une consommation rapide et immédiate.
La médiation intervient ici.
Toutefois la médiation s'organise essentiellement dans le lieu de l'art contemporain ; si elle accompagne ceux qui le visitent, elle ne peut inviter les non-publics à passer ses portes. Or, en développant la notion d'individu-spectateur, celui qui parcourt *la Possibilité* son téléphone portable allumé à la main, laissant ses enfants courir ou voyant en l'espace d'exposition un lieu de rendez-vous gratuit et propice à la discussion entre amis, je pense également distinguer en cette figure originale, une manifestation d'anciens non-publics devenus spectateurs par l'intermédiaire de la démocratisation culturelle.
Comment cet individu a-t-il eu connaissance de l'existence des lieux d'art et de leur accueil non-élitiste ? Pourquoi et comment les publics (composés d'une proportion non négligeable de néophytes [815]) du Printemps de Septembre, festival certes gratuit mais "tout de même" festival d'art contemporain, en viennent-ils à fréquenter en nombre les musées et centres d'art ?
Dans le cas de ce type d'événements culturels, c'est la médiatisation qui permet de partager et diffuser l'information. Les centres d'art bénéficient quant à eux davantage d'une médiatisation de la démocratisation culturelle, qui indirectement signale leur existence, leurs efforts en direction des publics. Enfin, la médiatisation des scandales n'incite-elle pas également les auditeurs à rechercher en les lieux d'art contemporain un potentiel sujet de révolte, ou à se forger leur opinion propre sur le sujet ?
Par l'intermédiaire des médias informatifs, déclare Bernard Lamizet, la culture est diffusée dans l'espace public.

> « Au-delà de la simple information sur les activités culturelles, […] les médias assurent à la médiation culturelle une consistance symbolique qui lui permet de faire l'objet d'une circulation, […] puis d'une

[813] Jean-Charles Massera, *De la nécessité de l'art aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 84

[814] Daniel Vander Gucht, *L'art contemporain au miroir du musée*, *op. cit.*, p. 31

[815] Sans connaître le pourcentage de spectateurs profanes de l'art contemporain au Printemps de Septembre, je peux après plusieurs années de participation au festival, l'estimer en nombre important.

découverte […] par les usagers des médias qui sont aussi les acteurs singuliers de la sociabilité [816]»

Et d'ajouter : « la presse et les médias font partie de l'ensemble de nos médiations culturelles, mais, pour aller au-delà, il importe de remarquer que ce sont l'ensemble des informations dont ils sont porteurs qui constituent la médiation culturelle et, pour commencer, la médiation politique.[817]» Car à la médiation culturelle appartient également « tout ce que l'on est convenu de désigner par le concept de vie politique[818]».

Si l'acception de la médiation culturelle, si les champs qu'elle recouvre se révèlent effectivement très larges et intrinsèquement politiques, il convient d'approfondir le fait que la médiation et la médiatisation n'ont en aucun cas ni le même rôle, ni la même portée. Geneviève Jacquinot-Delaunay, professeur à l'Université Paris VIII en sciences de l'éducation, souligne l'appartenance de la médiatisation à la médiation, précisant le propos de Bernard Lamizet : la seconde peut exister sans la première, non l'inverse.

Les deux notions ont une longue existence, contrairement à ce que l'on pourrait penser :

> « - *médiateur* et *médiation* viennent du bas latin du XIII[ème] siècle, de *mediare*, s'interposer, être au milieu : la médiation, c'est l'entremise destinée à amener à un accord, le fait de servir d'intermédiaire […].
>
> « - *médiatiser* (*mediatus* de *médiare*) et *médiatisation* (action de médiatiser), termes qui existaient déjà au XIV[ème] siècle, viennent de médiat(e) opposé à immédiat(e) et signifie "qui agit indirectement, qui n'est en rapport avec autre chose ou par un intermédiaire" [819]»

Le mot média est issu de *medium*, "ce qui est au milieu" Le développement du sens de média, devenu *mass médias* et désignant les supports de messages ou les moyens de communiquer, aurait pour conséquence, toujours selon Geneviève Jacquinot-Delaunay, de distinguer la médiation humaine de la médiation sollicitant la technique ou les médias, nommée médiatisation ; celle-ci « comprenant certes un support et des messages, mais aussi des modalités de fonctionnement propres à une institution "médiatique". [820]»

La confusion régulière entre ces deux termes est accentuée par l'unilatéralité de la médiatisation, qui communique une information en direction du spectateur, tandis que la médiation envisage de créer un réel échange entre le public et le sujet qu'elle médie ; Jean Baudrillard souligne cette différence dès la fin des années 1970 :

> « Ce qui caractérise les media de masse, c'est qu'ils sont anti-médiateurs, intransitifs, qu'ils fabriquent de la non-communication -- si on accepte de définir la communication comme un échange, comme l'espace réciproque d'une parole et d'une réponse, donc d'une responsabilité, et non pas une responsabilité psychologique et morale, mais une corrélation personnelle de l'un à l'autre dans l'échange. [821]»

Les médias peuvent informer, délivrer mais non communiquer. En conséquence, il est important de préciser que les démarches du spectateur allumant sa télévision ou Internet, et celle du visiteur se déplaçant pour découvrir une exposition, sont très différentes, même si l'on peut parfois assimiler les déplacements rapides entre les œuvres, tels qu'ils ont été observés chez *les Démarches*, à une pratique de zapping culturel : « le musée est d'abord

---

816 Bernard Lamizet, *La médiation culturelle*, *op. cit.*, pp. 47-48

817 *Idem*, p. 48

818 *Ibidem*

819 Geneviève Jacquinot-Delaunay, *Médiation, médiatisation et apprentissages*, 2002, Lyon, ENS Ed., p. 128

820 *Ibidem*

821 Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, 1977, Paris, Ed. Gallimard, p. 208

un lieu symbolique dans lequel on va, où il faut entrer, où il faut être ; la télévision est un outil qui entre chez nous, vient à nous et que l'on possède. [822]» Si l'on considère cette distinction proposée par Elisabeth Caillet et Evelyne Lehalle, peut-on être d'accord avec la description que l'on a pu faire du musée en tant que nouveau média car, selon Bernard Lamizet, il produit de l'information, la transmet et la diffuse dans l'espace public [823]? Son rôle de passeur culturel ne fait-il pas de lui, malgré tout, un médiateur plus qu'un média, même si pour accomplir sa mission il doit effectivement emprunter certains codes médiatiques tels que la spectacularisation, le développement du confort, du divertissement ? Paul Rasse explique les affinités entre le musée et le média :

> « Si le musée n'est pas un média au sens strict du terme […], comme technologie de diffusion d'information, développée économiquement au travers de structures industrielles, il s'en approche ; il le devient, dès qu'on le considère à partir de son opérativité symbolique, comme producteur et diffuseur de discours sociaux, en interaction avec le récepteur, selon un dispositif susceptible d'être gardé en mémoire et reproduit, générant du lien social entre les récepteurs et faisant l'objet d'un enjeu de pouvoir. [824]»

Il emprunterait donc aux médias de masse leur modèle en proposant la visite comme marchandise, les expositions temporaires en tant que programmes et les livres et objets dérivés, comme programmes annexes[825]. Jean Davallon, opérant ce rapprochement, précise qu'ils ne sont pas pour autant des médias au sens traditionnel du terme. Il propose de redéfinir les médias comme dispositifs sociaux, afin que les institutions culturelles (musées, cinéma, presse…) se retrouvent en leur définition : chaque dispositif possède en tant que média des caractéristiques, un fonctionnement socialement définis. Leur discours social est diffusé en fonction de leur identité ou de leurs technologies propres ; le type de lien social établi est caractéristique de chaque média ; il est lieu d'interaction entre le récepteur et l'élément exposé/présenté/diffusé, intégrant l'action du récepteur. Situé au cœur d'un espace social, il doit l'organiser. « à la fois produits et producteurs de langage social », les médias sont un enjeu de pouvoir [826]. Il est vrai que de ce point de vue, les espaces d'exposition peuvent se rapprocher des médias de masse (bien qu'ils demeurent selon moi caractéristiques par leur rapport particulier d'interaction au spectateur, moins manifeste chez les médias traditionnels).

Même si le lieu d'art, répondant à la définition du média proposée par Jean Davallon, parvient à minimiser la complexité des œuvres actuelles en investissant les stratégies culturelles et en faisant sienne la volonté de créer du lien social, il n'en expose pas moins de l'art contemporain. N'est-ce pas en soi une revendication peu attractive pour bien des publics ? C'est bien la question que pose *« . »* : l'espace réduit, qui concentre en les singeant, un certain nombre de codes muséaux (la médiation, les cartels de mise en garde, les supports d'exposition traditionnels telle que la vitrine, en omet d'autres tels que les assises ou les lieux de repos uniquement représentés dans les maquettes. En maintenant le spectateur en situation de tension voir d'inconfort entre ses trois murs, il s'applique à rendre évident l'enfouissement des œuvres sous les explications, à seule fin de concentrer l'attention sur ce qui manque, et que pourtant représente *« . »* dans son entier : la création plastique, l'œuvre.

---

[822] Elisabeth Caillet, Evelyne Lehalle, *A l'approche du musée, la médiation culturelle, op. cit.*, p. 115

[823] Bernard Lamizet, *La médiation culturelle*, *op. cit.*, p. 117

[824] Paul Rasse, *Les musées à la lumière de l'espace public*, *op. cit.*, pp. 14-15

[825] Jean Davallon, « Le musée est-il vraiment un média ? », *in Publics et Musées* n°.2,*op. cit.*, pp. 101-102

[826] *Idem*, p. 103

La médiation *culturelle* appliquée à l'art contemporain, apparaît telle une mise à niveau de l'œuvre par rapport à un spectateur modèle, moyen. Quel est ce niveau moyen ? Nul ne le sait, toujours est-il que si le texte dévore l'espace, toute représentation d'œuvre, elle, a disparu de *« . »*.
En somme, l'installation apparaît comme le simulacre d'un espace culturel, cet "espace second" ainsi nommé par Bernard Lamizet « car l'on ne peut y entendre ce qui s'y déroule que quand on a accès à sa signification et au langage dans lequel s'inscrit l'événement représenté. [827]» Le lieu d'art contemporain ici résumé à trois cimaises, ne sera jamais un média tant qu'il s'attachera à exposer des œuvres exigeantes et non apprêtées par l'artiste à une demande éventuelle du public. L'espace de *« . »* traduit une réticence du lieu à rendre les pratiques *immédiatement* compréhensibles. En un sens, le *Manifeste*, à maintes reprises jugé nébuleux, insensé, apparaît plus que jamais comme une protection de l'œuvre contre les interprétations trop simplistes ou les regards trop avides de formes séduisantes.

"Est-ce une médiation ?" , nous questionnions-nous en seconde partie à propos de la médiation écrite : non, pas seulement. Plus qu'un intermédiaire, plus qu'une béquille il s'agit effectivement peut-être d'un rempart. Un rempart contre la vulgarisation à outrance, mais également contre une possible condescendance, une volonté de "baisser le niveau de l'offre" et de sacrifier à un art consommable. Les textes de médiation, par l'intermédiaire de leur langage spécifique, tendraient davantage à mettre en garde l'élite cette perte potentielle de concept.

La question d'un lieu d'art qui emprunte les codes des médias de masse pour augmenter le nombre de visites invite à s'interroger sur les efforts fournis par les institutions pour ménager le public sans sacrifier la qualité de l'œuvre. Ici intervient la question des apports concrets de la médiation : peut-elle apprendre à l'individu à devenir un spectateur averti, apte à découvrir par-lui-même des pistes de lecture sur l'œuvre, à chercher les indices qui éclaireront son interprétation ? Ou l'objectif de la médiation culturelle réside-t-il ailleurs, sa mission n'est-elle pas essentiellement, et tacitement, politique et sociale ?

c- La médiation comme "pédagogie sociale" ?

Dès la fin du XIX^{ème} siècle, la volonté d'éduquer le peuple, qui préoccupe les institutions à partir du XVIII^{ème} siècle, se généralise : si les traces du patrimoine et de la culture sont regroupées au musée, ce dernier a également pour ambition de former les visiteurs. Des expositions sont organisées par les conservateurs, des catalogues édités, bien qu'ils s'adressent essentiellement à un public averti. Les sciences, constate Anne Fauche, anciennement chargée de médiation culturelle au musée d'histoire des sciences la de Genève

[827] Bernard Lamizet, *La médiation culturelle*, *op. cit.*, p. 109

et auteur d'un document sur la médiation au musée [828], sont dès la fin du XIX[ème] siècle vulgarisées dans des espaces sans collection, dédiés aux expositions. ils s'appliquent à présenter leur sujet avec rigueur mais en le mettant à la portée des néophytes. Tel est l'objectif actuel des centres d'art contemporain. L'art s'avère, dès les années 1960, beaucoup plus élitiste que les sciences. L'étude de Pierre Bourdieu et Alain Darbel, en 1966 [829], démontre que si son accès est possible, son déchiffrement l'est bien moins et laisse de nombreux spectateurs dans le doute. C'est la raison pour laquelle, à l'instar des autres domaines que sont l'histoire, les arts appliqués, les sciences et techniques, l'histoire naturelle, ils vont dans les années 1970-80 se faire un devoir de répondre à la volonté politique de démocratisation culturelle et aux attentes des nombreux publics. « Et c'est ce "grand public" qui devient l'une des trois grandes préoccupations des musées, outre la conservation et de l'étude des collections. [830]» constate Anne Fauche. Le musée tient à diffuser des connaissances dont le grand public est le destinataire.

Les guides-conférenciers vont laisser la place ou tout au moins la partager avec des médiateurs, plus proches des visiteurs et tentant de créer avec eux une réelle interaction. Les Suisses Romands adoptent cette notion de "médiateur" par défaut, tandis que les Alémaniques, pionniers en ce domaine constate Anne Fauche, conserveront longtemps le terme de "pédagogue", qui souligne les attentes formulées à l'encontre de la fonction de médiateur. Jacky Beillerot, professeur de sciences de l'éducation à l'université Paris X–Nanterre, situe la médiation au carrefour du culturel, de l'éducation, de la formation continue et du loisir, et la qualifie d'"éducation informelle": elle n'est ni obligatoire ni évaluative, « Ces visées sont tout à la fois éducatives (sensibilisation, initiation, approfondissement...), récréatives (loisir) et citoyennes (être acteur de la vie de la cité). [831]»

Au cours des années 1990 et 2000, le qualificatif "culturel" s'impose peu à peu dans les musées d'art, d'histoire des sciences, de sciences naturelles et remplacent les services pédagogique ou éducatif :

> « Accompagnant cette nouvelle terminologie, la logique économique entre en force au musée, basée sur l'événementiel, l'étude de marché, le rendement. L'ancien pédagogue de musée devint alors souvent animateur et vise à attirer de nouveaux publics par des propositions originales, tandis que le versant purement éducatif est souvent repris par des enseignants détachés par l'école. En France, on affine un répertoire de compétences pour définir un métier : celui de "médiateur culture" […]. Une obligation légale d'existence de ces postes est imposée dans les institutions. [832]»

Le terme "obligation" utilisé par Anne Fauche témoigne d'une force extérieure qui déclare indispensable la présence des médiateurs. Cette constatation peut expliquer deux des aspects soulignés dans la seconde partie : tout d'abord la position du médiateur au bas de la hiérarchie des structures ; tous les musées ou centres d'art n'exploitent pas leur présence, ne leur accordent qu'une importance relative teintée d'indifférence, voire d'un certain mépris ou. Dans bien des musées d'art contemporain, les médiateurs sont des animateurs destinés à développer des activités auprès des publics obligés.

L'obligation d'employer les dits médiateurs peut également expliquer la tendance à les investir

---

828 Anne Fauche, « La médiation scientifique et culturelle de musée », *op. cit.*

829 Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public,* 1969, Paris, Ed. de Minuit, 284 p.

830 Anne Fauche, « La médiation scientifique et culturelle de musée », *op. cit.*

831 Jacky Beillerot, article « Médiation », *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation*, 2000, Paris, Ed. Nathan, p. 679

832 Anne Fauche, « La médiation scientifique et culturelle de musée », *op. cit.*

de tâches variées et sans rapport avec leur fonction première : la médiatrice visible dans une des séances des *Démarches*, qui prend la mesure des visiteurs traversant une des salles d'exposition, traduit le détournement de sa mission au profit des priorités de la structure. Si l'on hésite à leur accorder une réelle importance, les médiateurs sont reconnus, avant tout, comme des vecteurs de lien social ; la question demeure de savoir dans quelle mesure cette fonction s'additionne au rôle de transmission d'un savoir. Cette double étiquette interroge Michèle Gellereau et Béatrice Dufrêne, qui constatent que « s'élabore aussi le mythe d'une médiation culturelle qui devrait résoudre à la fois les problèmes de diffusion de la culture et la fracture sociale. [833]» – Cette réflexion m'a incitée à intituler ironiquement le paragraphe « La médiation comme "pédagogie sociale" ? », cette dernière se fondant sur les relations entre l'éducation infantile et la société dans laquelle il vit. – En théorie la médiation culturelle est donc associée à des missions aussi nobles qu'utopiques, et court le risque de voir l'une de ses missions prendre le pas sur l'autre ; dans le champ des arts contemporains, dont les œuvres mettent le spectateur en scène, cette dichotomie semble bien peu nuancée ; Christian Ruby interroge les effets de l'art sur la médiation culturelle. Il souligne que les caractères essentiels que l'on veut attribuer aux médiateurs – ils « devraient apprendre ce qu'il en est de l'art contemporain (enjeu de savoir), question de connaissance ; les médiateurs devraient adopter les techniques de conduite des groupes (enjeu pédagogique) [834]» – sont des aspects techniques, reliés à une préoccupation commune : « Ils nous renvoient à la fois à la structure des médiations dans la société contemporaine, au devenir central de la culture dans les sociétés de service, aux rapports entre esthétisation et culture, ainsi qu'au dilemme central : aider le public ou l'émanciper ? [835]» Pourtant, l'action même de l'œuvre contemporaine ayant pour fin de créer des interférences entre les spectateurs, complexifie le propos :

> « Le spectateur est devenu un personnage majeur de la scène artistique contemporaine, surtout depuis que les médias colonisent "les publics" et "les gens". Personnage majeur, mais pas seul, en lieu et place de l'œuvre qui n'est plus qu'un relais d'interférence. Son concours peut se borner à mettre en contact ou à en susciter. [836]»

La médiation culturelle doit composer avec cet objet atypique qu'est l'œuvre, qui sous certains aspects entre presque en concurrence avec sa propre mission de transmission.

Les médiations doivent, selon les chercheurs des laboratoires Culture et Communication d'Avignon, et Communication et Médias de Lille, être étudiées, dans le cadre de formations professionnalisées et de formations de culture générale :

> « Les enjeux de l'utilisation de l'expression *médiation culturelle* sont donc multiples : pour les professionnels, enjeux de reconnaissance d'une activité qui ne se situe plus seulement dans le domaine de la conservation des œuvres du patrimoine mais plus généralement dans l'orientation prise par les institutions culturelles lorsqu'elles se sont tournées vers le public; pour les politiques, justification de politiques culturelles dont la mission serait essentiellement sociale, correctrice d'inégalités ; enfin, pour les chercheurs, tentative de connaître et de comprendre

[833] Bernadette Dufrêne, Michèle Gellereau, « La médiation culturelle : Enjeux professionnels et politiques »,*op. cit.*., p. 204

[834] Christian Ruby, « Le nouvel objet de la médiation culturelle et artistique : Apprendre à s'exercer.», *op. cit.*, p. 3

[835] *Ibidem*

[836] *Idem*, p. 4

les différentes formes de diffusion de la culture et les fins auxquelles elles répondent et de penser des programmes permettant aux futurs professionnels de la culture de disposer des savoirs et références nécessaires. [837]»

Il semble que dans bien des domaines de la culture, la médiation ait été proposée – ou imposée – avant que ses objectifs ne soient clairement définis. Alors que les missions des musées, sans doute influencées par le dynamisme des centres d'art, se concentrent désormais tout autant, voire davantage sur la mise en valeur de la création que sur la conservation ; ils peuvent trouver en la médiation une possibilité de se rapprocher des publics. La politique culturelle les incite à s'engager dans cette voie car elle représente une vitrine essentielle, prônant l'ouverture, l'égalité sociale. Mais si la médiation culturelle connaît des obstacles dans d'autres domaines de la culture, son appropriation par l'art contemporain est sans doute plus compliquée encore : sa volonté de transmission, d'apprentissage par l'échange, est parfois concurrencée par une institution en désaccord avec cette pratique ; *« . »* s'avère un exemple de résistance de la création elle-même, contre cette force extérieure. Quant à l'artiste, son rapport à la médiation varie, entre défiance et appropriation. Depuis plusieurs années, la notion d'"artiste-médiateur" est sollicitée afin de témoigner de la considération de l'artiste pour son public. Que recouvre exactement cette expression ? Dans quelle mesure l'artiste-médiateur ne se plie-t-il pas alors aux volontés d'une culture pour chacun dont il deviendrait l'outil ?

d- Des artistes garants du lien social ?

« *Jusqu'où va la liberté d'expression consentie à un artiste ? Pratiquement jusqu'aux limites que lui trace la direction politique d'un pays.* [838]» Marcel Broodthaers (1972)

Nous avons noté l'intérêt de certains artistes pour l'éventualité d'un discours accompagnant leur œuvre, leur volonté en somme de ne pas demeurer incompris. Lors du Printemps de Septembre 2007 par exemple, des artistes tels qu'Elise Florenty ou Rémy Jacquier exposant des œuvres complexes, leur reconnaissaient la nécessité d'une médiation : le public pouvait difficilement interpréter leur démarche sans explications extérieures.

Certains artistes se font les médiateurs de leur œuvre en élaborant, auprès de centres d'art, des résidences visant à impliquer la population locale ; leur présence apparaît comme une preuve de désacralisation de l'art, une clef d'accès aux processus secrets de création. Une telle situation semble inédite dans l'histoire de l'art. Le plasticien doit se mettre à la portée du public après avoir au cours du XX^{ème} siècle cherché à le provoquer, à modifier parfois de force ses considérations esthétiques. L'adhésion du peuple était-elle alors ne serait-ce qu'espérée ?

---

[837] B. Dufrêne, M. Gellereau, « La médiation culturelle : Enjeux professionnels et politiques », *in* revue *Hermès* n°. 38, *op. cit.*, p. 204

[838] *Marcel Broodthears*, *op. cit.*, p. 215

Cependant, cette modification du comportement des artistes n'est pas anodine. Aujourd'hui l'espace d'exposition fait mine de s'adapter au plasticien après que celui-ci ait cherché par tous les moyens à lui échapper. « si les musées d'art moderne et contemporain sont devenus si nombreux et si importants, ce n'est pas seulement en raison de la curiosité et du dynamisme des conservateurs et des animateurs, c'est aussi que leur structure est mieux adaptée aux manifestations anticonformistes de l'art. [839]», constate Catherine Millet, ajoutant que le « "suicidé de la société" fait place au subventionné de la société » ; sa liberté est relative. Paul Ardenne déplore que ces nombreuses aides à la création et l'augmentation des possibilités d'exposer, incitent l'artiste à « collaborer [840]». Le temps de *la Bohême* est loin ; si l'artiste connaît toujours des difficultés à se faire exposer, il bénéficie aujourd'hui de structures à l'écoute de ses exigences, sous certaines conditions cependant. Depuis le début des années 1990, sa mission peut occasionnellement être qualifiée de sociale ; « Mais "produire du lien social", "se transformer en militant de l'intégration", […] est-ce vraiment le travail de l'artiste ? [841]»

Effectivement, la question se pose régulièrement. Nombreux sont les artistes qui acceptent de coordonner des ateliers, de faire office de médiateurs auprès du public. Le problème que pose cette implication est double :

D'une part nous avons abordé le sujet précédemment, prêter à un artiste le rôle de médiateur tend à signifier que cette fonction ne peut devenir un métier, et qu'elle peut-être endossée par n'importe quel individu enclin à l'accepter.

D'autre part, l'artiste-médiateur endosse justement une fonction, un rôle, celui de médiateur ou plus exactement d'animateur. Oscar Wilde délivrait un jugement sévère à l'encontre de ces artistes "à fonction" : « A la vérité, » affirmait-il, « dès qu'un artiste prend conscience de ce que désirent les autres et s'applique à les satisfaire, il cesse d'être un artiste. Il devient un artisan [842]»

Dans le cadre de l'exposition de *« . »* à la Fabrique de l'Université Toulouse II le Mirail, puis d'une exposition programmée dans un autre espace universitaire, j'ai ainsi été confrontée à une demande de rencontre avec des publics étudiants. Cela me semble naturel car malgré ma volonté de ne pas médier *« . »*, il me semble intéressant de développer les aspects qui peuvent intéresser les participants : il ne s'agit pas d'expliquer l'installation, mais de s'en servir comme support susceptible de nourrir une réflexion sur la réception de l'art contemporain. En revanche, afin de ne pas trahir le propos de l'installation, je ne songerais pas à effectuer des visites avec des publics néophytes ou encore des scolaires, car elles risqueraient de devenir une médiation, non une réflexion *à partir* de *« . »*. Mais en tant que chercheuse-médiatrice, et étant donnée la forme et le propos de la pratique, sans doute ma position est-elle assez particulière.

Daniel Vander Gucht considère que l'artiste proposant la pratique "la plus contemporaine" et ajoute-t-il la plus radicale, ne se fait pas seulement le médiateur de son œuvre en la partageant ou en l'expliquant aux institutions et au public : dans cette pratique, « la médiation et l'œuvre se confondent. L'artiste devient littéralement un médiateur, un passeur entre sa propre sensibilité et celle de ses contemporains.[843]»

Non qu'il faille réduire l'art à une médiation, ou qualifier tout médiateur d'artiste ; l'artiste, qu'il le

---

[839] Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, *op. cit.*, p. 239

[840] Paul Ardenne, *Un art contextuel*, *op. cit.*, p. 207

[841] Antoine Perrot , *Art contemporain et pluralisme : nouvelles perspectives*, *op. cit.*, p.51

[842] Oscar Wilde, *L'âme humaine*, *op. cit.*, p. 37

[843] Daniel Vander Gucht, Cours de sociologie de l'art, année académique 2008-09, *op. cit.*

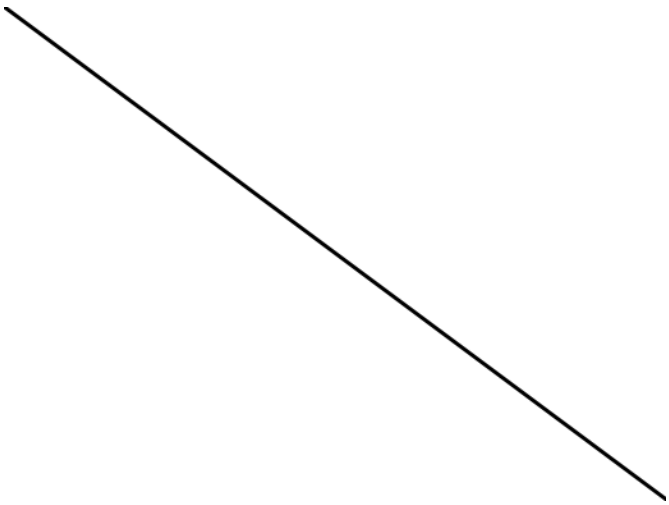
souhaite (à l'instar de certains artistes "relationnels") ou non, se ferait immanquablement à un moment ou à un autre médiateur ou pédagogue, par sa curiosité et sa capacité à éveiller les consciences, constate le docteur en sciences sociales ; et d'ajouter : « j'estime que le travail de l'art est un fabuleux exercice de curiosité et de générosité partagées, car il n'est pas de curiosité sans générosité, ni de générosité sans curiosité. [844]» Ce serait notamment la conception que partagent les plasticiens travaillant parallèlement dans d'autres domaines de la culture ou en tant qu'enseignants, car ils partagent l'art. L'hypothèse de Daniel Vander Gucht est très intéressante car elle marque une nette différence entre le rôle de médiation des artistes contemporains, qui souhaitent que les changements proviennent de la société, et celui des avant-gardes qui tentaient d'imposer leurs conceptions politiques ou artistiques.

Cependant, si effectivement le rôle des plasticiens évolue davantage vers un partage et une écoute du peuple et des opinions individuelles [845], peut-on pour autant leur appliquer une fonction sociale ? Doivent-ils brandir ce bastion à la suite de Fred Forest, faisant leur cette citation que l'artiste emprunte à son confrère Alain Séchas : « Un artiste c'est avant tout quelqu'un qui doit "responsabiliser" les gens. [846]» Fred Forest place de grands espoirs en les artistes, « dépositaires privilégiés d'une part de la "conscience" du monde et […] gardiens de ses valeurs fondamentales. [847]»

Et pourtant… :

> « Je ne suis pas un historien, je ne suis pas un scientifique et je ne suis pas un chercheur. Je suis un guerrier. Moi-même, je dois à chaque instant lutter contre l'idéologie du possible, l'idéologie de ce qui est permis et je dois lutter contre la logique du culturel. […] Car la liberté de l'artiste et l'autonomie de l'art ne sont pas au service d'une cause. Si on prescrit ce pourquoi l'artiste devrait travailler, alors ce travail ne serait pas de l'art. [848]»

Et pourtant, les artistes ne sont pas tous gardiens, pas tous défenseurs ; certains sont d'offensifs guerriers. Thomas Hirschhorn installe de 2002 à 2004 le *Musée Précaire Albinet* au pied d'une barre d'immeuble d'Aubervilliers, impliquant les habitants dans les phases de ce projet destiné à présenter de grandes œuvres originales du XX^{ème} siècle. Le "Musée" se compose d'un ensemble de bâtiments temporaires : une salle d'exposition, une bibliothèque, un atelier, une buvette. Chaque



95. Thomas Hirsschorn, bibliothèque du *Musée précaire Albinet*, 2004

[844] *Idem*

[845] En cela, nous avons pu constater à travers les expériences participatives que les artistes essuient des échecs lorsqu'ils tentent de s'adresser à l'individu ; leurs résultats ne sont pas plus probants que l'apparente volonté politique de laisser la parole à chacun, afin de mieux masquer un implacable et inévitable nivelage.

[846] Alain Séchas, émission *Le cercle de minuit*, France 2, 21 avril 1997, *in Pour un art actuel, l'art à l'heure d'Internet*, 1998, Paris, Ed. L'Harmattan, p. 219

[847] Fred Forest, *Pour un art actuel, l'art à l'heure d'Internet*, *idem*, p. 67

[848] Lettre de Thomas Hirschhorn, « *A propos du "Musée Précaire Albinet", à propos d'un travail d'artiste dans l'espace public et à propos du rôle de l'artiste dans la vie publique* », juin 2004, http://www.magasin-cnac.org/archives/closky/with/hirschhorn/ 06-2010

semaine, les œuvres d'un artiste sont présentées. En lien avec chaque exposition, des conférences, débats, ateliers pour enfants, ateliers d'écriture, sorties sont proposés.

Alors que le *Musée* est installé depuis plus d'un an, il communique un texte intitulé : « A propos du "Musée Précaire Albinet", à propos d'un travail d'artiste dans l'espace public et à propos du rôle de l'artiste dans la vie publique. [849]» Cet écrit lui permet de réaffirmer sa position et celle de son concept : « Je suis un artiste, je ne suis pas un travailleur social. Le "Musée Précaire Albinet" est une œuvre d'art, ce n'est pas un projet socioculturel. ». Il y affirme la possibilité pour l'art de posséder un sens politique, d'engager le dialogue *parce qu'*il est art, et non mission sociale, parce que ses effets sont inattendus, incontrôlables, qu'il ne cherche à apaiser ni à améliorer la situation. Il précise également que parce qu'il œuvre avec le *Musée Précaire Albinet* dans un espace public, il doit (ce qui n'est selon lui pas le cas lorsqu'il expose dans des lieux consacrés à l'art) "être d'accord", s'adapter à l'endroit où il est accueilli, même s'il n'approuve pas nécessairement toutes les conditions de travail.

L'assimilation répétée de son *Musée* à un projet social incite Thomas Hirschhorn à réaffirmer sa posture, l'indépendance de son art, à justifier sa liberté remise en question. Il est difficile de développer une telle démarche, sans soulever les suspicions de manipulation politique. Dominique Thirion, également plasticienne, déplore pourtant que les artistes soient dans cesse qualifiés de médiateurs, de relationnels, etc..

> « On a trop tendance à vouloir qualifier les artistes par autre chose que le fait d'être artiste. Il faut remettre l'artiste en première place, sans adjuvant ou adjectif complémentaire. L'artiste crée des formes ouvertes que l'on peut lire de manière philosophique, sociale ou autre. Il peut créer des conflits ou rassembler des points de vue différents mais cela n'a rien de spécifique à la pratique artistique. [850]»

observe-t-elle. Or à travers la "justification" écrite de Thomas Hirschhorn, nous percevons qu'il n'est pas nécessaire à l'artiste de s'imposer les règles de conduite préconisées par Fred Forest. Qu'il le souhaite ou s'y oppose, son rôle social se précise lorsqu'il expose le « monde marginal de l'œuvre [851]», pour reprendre l'expression du philosophe Dominique Château ; lorsqu'il propose et permet de percevoir à travers son œuvre, une nouvelle conception du monde. Le nœud du problème réside peut-être en cette distinction que propose le sociologue Gil Arban, doutant de l'efficacité des ateliers coordonnés par des plasticiens, entre deux figures d'artistes : « les "artistes auctores» promus à vivre une vie d'artiste au sens noble du terme, privilégiant la création et refusant toute implication sociale et les "artistes lectores" invités à faire un usage social de leurs compétences. [852]» Il ne faut bien sûr pas douter que cette catégorisation résulte des moyens financiers dont bénéficient les artistes. Si les premiers peuvent se permettre de pratiquer leur art sans souci du lendemain, il existe sans doute chez les "artistes lectores" des individus peu convaincus par l'exercice, mais se voyant dans l'obligation de sacrifier au devoir social afin de bénéficier des subventions qui accompagnent leurs interventions.

Dès lors se poseront de nouvelles questions qu'il n'est pas lieu d'approfondir ici : dans quelle mesure ces mêmes artistes ne proposent-ils pas une forme spécifique d'art officiel, qui répond à des attentes de

---

[849] *Idem*

[850] Synthèse des Rencontres Internationales « Entre deux, la médiation à l'œuvre, pratiques de médiation en art contemporain », troisième table ronde : « *L'artiste médiateur* », 25 octobre 2003, Musée de l'art contemporain de la communauté française de Belgique (Mac's), p. 56

[851] Dominique Chateau, *L'art à l'épreuve du lieu*, 2004, Paris, L'Harmattan, p. 86

[852] Gil Arban, *L'art contemporain : champs artistiques, critères, réception*, 2000, Paris, Ed. l'Harmattan, p. 215

rapprochement avec la population sous formes d'ateliers, rencontres, workshops et autres résidences ? Ce n'est pas Jean-Marc Bustamente qui niera cette possibilité, reconnaissant les inconvénients de l'omniprésence des aides d'état :

> « Nous en avons profité, parfois un peu abusé, mais l'institution aussi, d'une certaine manière, a divisé les artistes. Je pense qu'aujourd'hui, d'une certaine façon, beaucoup s'en mordent les doigts et on peut mesurer les effets pervers de cette assistance. L'institution a fait beaucoup : elle a fait proliférer les emplois artistiques, en employant les critiques indépendants, les historiens de l'art qui ont effectivement souvent perdu aussi leur indépendance. [853]»

Quant à l'artiste Yann Toma, il déplore la difficulté à s'imposer dans un projet qui échappe aux artistes, sommés « d'usiner en silence. [854]» L'artiste médiateur est selon lui destiné à distraire les touristes culturels, dont le nombre croissant place les créateurs face à de nouveaux enjeux. « Le développement de "l'action culturelle" et non plus l'action de la culture révèle de nouveaux intérêts économiques et politico-culturels. Les pratiques promotionnelles se multiplient. L'art, devenu attraction, se transforme en service. [855]»

L'artiste soumis à ces attentes est-il médiateur par essence, par choix, par obligation ? Cette figure de l'artiste-médiateur, en tous les cas, correspond à un idéal politique, qui encourage financièrement ce dernier à occuper un rôle social auprès des citoyens. Pourtant cette position, si effectivement elle présente des avantages pour les pouvoirs publics, ne sert pas l'art. Marcel Duchamp, dans un entretien tardif, déplore qu'au « lieu de forcer le public à venir jusqu'à l'œuvre, on va quémander son accord. L'ennui, avec l'art comme on le comprend aujourd'hui, c'est cette nécessité de mettre le public de son côté… Le public médiocratise tout. L'art n'a rien à voir avec la démocratie. [856]» L'artiste semble prévoir une tendance dont on ressent aujourd'hui certains effets, notamment dans cet effort constant, des structures comme de certains plasticiens, pour se mettre au niveau du visiteur quitte à estomper le sens de l'œuvre. C'est bien le jeu que joue *« . »*, bien que, nous l'avons constaté, le *Manifeste* fasse finalement office de bouclier tout autant que de voile obstruant les autres pratiques de l'installation.

Ces réflexions autour de la médiation, qui posent sans doute plus de questions qu'elles n'éclaircissent son positionnement dans l'art contemporain, mettent pourtant l'accent sur ses paradoxes.

Nous avons dans la seconde partie, tenté d'exprimer dans quelle mesure la médiation est un outil adapté à l'art contemporain, qui si effectivement il n'est pas toujours exploité à propos, a cependant pour vocation de ne pas imposer un regard savant sur l'œuvre actuelle.

Pourtant, le fait que la médiation culturelle soit le fruit d'une volonté politique peut faire d'elle un obstacle à la liberté de l'artiste, l'inciter plus qu'il ne le devrait à accompagner le regardeur dans la découverte de l'œuvre, quitte à minimiser son impact en valorisant la dimension sociale de son intervention. La vocation de l'art n'est pas d'assister le public, il doit conserver sa liberté de critique. Mais Rainer Rochlitz semble malgré tout distinguer un double effet à la dépendance des artistes aux subventions et aux nombreux lieux d'art régis par l'état : le « rêve d'un monde *radicalement* autre, rêve qui ne mériterait de s'évanouir que dans la mesure

---

[853] Jean-Marc Bustamente, http://www.culture.gouv.fr/culture/actual/art/paroles.htm, 03-2010

[854] Yann Toma, http://ouestlumiere.free.fr/publication/?p=61&pageid=283&paged=2, 03-2011

[855] *Idem*

[856] Marcel Duchamp, Entretien avec Otto Hahn, juillet 1966, *in* «Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur», *op. cit.*

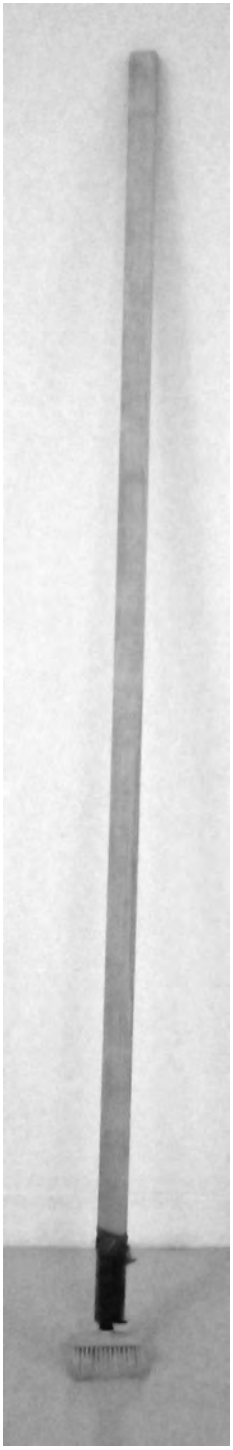
où la société l'aurait réalisé [857]», ne s'est pas accompli ; l'artiste a donc encore des utopies à cultiver car les utopies n'ont pas disparu…

Il reste encore de nombreuses combinaisons à expérimenter afin de ménager la place qui convient à la médiation dans le monde de l'art contemporain, et à l'art contemporain dans celui de la culture – si possible en marge ; de nombreuses combinaisons, de nombreux bricolages afin de satisfaire aux diverses attentes. Lors de la construction de *« . »*, mon intérêt était de donner une forme à toutes ces questions que me posait (et me pose toujours) la vie des structures d'art : comment sont-ils parcourus par les visiteurs, comment s'adaptent-ils aux formes de l'art contemporain tout en demeurant fidèles aux objectifs d'ouverture et de démocratisation ?
Les maquettes sont apparues comme des espaces plastiques, malléables, en devenir : des espaces destinés à s'adapter à des courants contraires ; des architectures qui, bien loin d'être figées, se doivent de plier sans rompre aux diverses exigences : le *white cube* devenu "*white wall*" en est un exemple. C'est donc par l'intermédiaire d'une certaine pratique du bricolage qu'ont vu le jour des espaces irréels, mais peut-être plus proches de la vérité que toutes les photographies prises au cours des visites de lieux d'art.

[857] Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention, art contemporain et argumentation esthétique*, 1994, Paris, Ed. Gallimard, p. 183

3- Etats intermédiaires du lieu

> « *Bricoler, c'est engager un corps à corps avec la matière. En faisant soi-même, sans médiateurs et assistants, on se blesse, on se salit, on transpire, on se trompe, on recommence, on s'énerve, on s'agite sur l'escabeau, on crie après son marteau. Le bricoleur recherche l'effort, le contact avec les choses, c'est là son plaisir. Une grande partie des métiers d'aujourd'hui sont des métiers de service ; les individus y gèrent des relations entre personnes. Quand ils bricolent, ils rencontrent la nature et ses matériaux, c'est-à-dire autre chose qu'eux-mêmes.* [858]» Françoise Odin et Christian Thuderoz



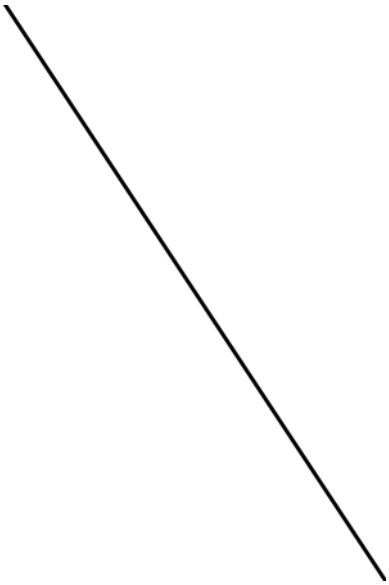
La démocratisation culturelle mène le lieu à se plier à bien des contraintes. Il se fait à l'image des multiples efforts des responsables de structures pour s'adapter aux exigences diverses d'exposition, d'accueil des artistes, des spectateurs, d'expansion des publics. Son architecture porte les traces des tensions, des indécisions qui l'habitent, traversée de forces contradictoires : l'exigence d'un art libre, l'exigence d'un art pour chacun ; la recherche de la forme idéale pour l'artiste, la recherche de la forme qui satisferait tous les désirs, ...

Les maquettes mettent en scène cette dimension instable, cette recherche permanente. Si la notion de bricolage demeure prépondérante pour chaque pratique de *« . »*, elle peut également s'appliquer à ma propre recherche plastique, suite de tâtonnements, d'errances, de combinaisons.
A la différence de l'architecte alliant l'esthétique au fonctionnel, du modéliste ou du miniaturiste mêlant la prouesse technique à l'exactitude, les maquettes ici ne répondent pas aux exigences utilitaires ni à la volonté de tromper le spectateur en créant des copies conformes et réduites de la réalité. Le bricolage, qui laisse apparaître le geste de celui qui construit, permet en un même élan de signifier et de matérialiser la présence de chaque facette de la démarche : le lieu d'exposition, matériellement représenté, le spectateur, filmé et projeté, et le créateur, visible à travers les approximations de la construction et des détourages, dans les marques du faire, coups de cutter, de pinceau, marques de colle, détails reproduits manuellement.

Nous allons dans cette ultime partie nous intéresser au geste qui donne lieu à *« . »*, et qui se veut le miroir des incertitudes des structures d'art contemporain ; quel que soit leur statut, musée, centre d'art, frac, toutes sont confrontées à la même attente : elles doivent fédérer les publics. *« . »* témoigne de la difficulté de cette entreprise. Il porte les indices des multiples étapes qui lui ont donné jour, et laisse supposer que d'autres peuvent par la suite intervenir.
« . » est un assemblage de ce qui existe, pour tenter de faire émerger autre chose : un nouveau modèle ?

[858] Françoise Odin, Christian Thuderoz, *Des mondes bricolés ? Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage*, 2010, Lausanne, Ed. Presses polytechniques et universitaires romandes, p. 16

A- Bricolage et autres trucs



96. Régis Perray, *La pâte à pilier belge*, 2009

« . » a donné l'occasion d'aborder de nombreux aspects de la réception de l'art contemporain. L'observation des visiteurs offre aux concepteurs d'exposition, des indices de leurs attentes. Dans l'objectif de satisfaire aux contraintes de la démocratisation culturelle, ils s'affairent, en privilégiant les méthodes qui leur semblent les plus adaptées à leurs conceptions, à accueillir des publics diversifiés dans les conditions propices à leur fidélisation. Pourtant, la fonction première de ces lieux est bien de présenter les œuvres actuelles, parfois complexes voire choquantes, éventuellement soumises à l'indifférence.

En tentant de rallier ces missions quasiment contraires (exposer un art exigeant / accueillir le grand public), le lieu se doit lui-même de devenir intermédiaire entre l'œuvre et le visiteur. La médiation est l'un des outils qu'il utilise ; mais l'accueil même entre ses murs d'espaces de di vertissement, de repos, de vente, de restauration, de monstration bien sûr, en font un lieu plastique et élastique, sommé de correspondre à chaque attente. L'œuvre s'avérant l'une des attentes en question.

Nous avons ainsi abordé la question des "*white walls*", vestiges du *white cub*e moderne destinés à ménager un espace plus neutre pour l'œuvre, tout en lui permettant, ainsi qu'au regardeur de bénéficier du patrimoine qui l'environne.

Nous allons désormais explorer plus largement la spécificité de la pratique des maquettes : le bricolage. Il est la "technique" que j'ai choisie pour traduire la plasticité de l'espace d'exposition. Je réalise depuis plusieurs années des espaces réduits. Lorsqu'il s'est agi de créer un contexte pour la projection des détourés (les présenter sur un mur blanc ne me convenait pas et s'éloignait trop de ma pratique pour que je puisse appréhender l'absence de limites), les maquettes sont apparues en toute logique. Leur forme fut le fruit d'un geste machinal, progressivement plus réfléchi : un photomontage rassemblant en une image des clichés de lieux d'art. Ils trouvèrent alors une place choisie dans l'espace exigu de *« . »*, tiraillé entre la nécessité d'accueillir le public afin de rendre son propos visible (à défaut d'être lisible), et sa farouche opposition à un contact direct du spectateur avec les pièces présentées.

Les maquettes : *d'Esquisser* et *la Possibilité*, sont des espaces réduits en devenir. Pourquoi des espaces *réduits* ? En soi ce fait concentrera une partie des réflexions à venir. Nous nous intéresserons auparavant à la dimension manuelle, à l'apparente fragilité, à l'approximation des constructions. Le lieu en devenir n'est pas fondé sur la certitude, il suit le cours du temps, se laisse parfois emporter par le flux au risque de remettre en question certaines des étapes qui l'ont transformé.

Le bricolage permet, sous un aspect souvent modeste et ludique, d'aborder des points plus graves, moins divertissants. Il est choisi par certains plasticiens qui exploitent son double langage, sa capacité à attirer et amuser le spectateur, tout en le menant à s'interroger sur les raisons de cette pratique approximative.

a- Du calcul méthodique au laisser-aller libérateur : une méthode instantanée

> « *l'apparence aléatoire ne va pas sans une interprétation des relations sous-jacentes : les erratiques phénomènes de surface ne vont pas sans un questionnement sur les profondeurs – au sens freudien du terme –, même si, philosophiquement parlant, la «substance» a définitivement laissé le pas au mouvement, au «travail», à l'agencement.* [859]» Georges Didi-Huberman

J'ai toujours créé, toujours considéré cet acte comme primordial et obligatoire, seul moyen d'expression totale et profonde ; sans marquer nulle préférence pour les pratiques traditionnelles (peinture, dessin…), j'imagine quantité de projets plus ou moins réalisables et utopiques, mais toujours soigneusement élaborés, répondant à un certain nombre d'étapes de réalisation : le "pourquoi faire" y est aussi important que le faire. La compréhension au fil des études en art de l'importance du concept (ce terme si évident à relier aux arts plastiques quand on côtoie la discipline depuis des années, mais qui demeure pour la plupart des visiteurs profanes un mystère, comme le révèlent les discussions lors de médiations) a été déclencheur d'un souci constant de la pertinence des outils, des matériaux, des pratiques sollicitées. Si mes créations ont sans doute perdu en spontanéité, elles sont restées fidèles à la liberté d'utiliser toutes sortes de moyens pour parvenir à une forme. Ainsi, il n'est pas rare que je favorise des techniques peu familières, fastidieuses ou complexes, uniquement afin de donner vie à une conception. Si le faire et le "pourquoi faire" sont primordiaux, et sont la raison de mon choix de poursuivre mes réflexions au cours de la thèse, la manière de faire répond aux attentes du moment.
Au cours de ces recherches, la fatidique "date butoir" est une menace sans doute commune à tous les doctorants – *« . »* se situe dans la continuité de projets précédents, mais a été entièrement élaboré au cours de la thèse, et donc dans un temps compté –. Pourtant, ce délai a présenté certains avantages, concernant notamment une pratique sincère du bricolage : les maladresses ne sont pas feintes, elles résultent d'un authentique savoir-pas-faire. Dans un temps limité, il a été nécessaire d'apprendre dans les grandes lignes les techniques de détourage d'animation, la modélisation sur des programmes logiciels spécifiques ; ces temps ont fait partie intégrante de l'évolution des recherches. Les approximations inévitables sont devenues un motif récurrent, une signature remplaçant l'absence de cette dernière dans *« . »*.

En conséquence, deux dimensions de la pratique semblent essentielles à souligner : d'une part le travail, dans la durée, la répétition, dans la recherche de techniques appropriées au concept initiateur. De l'autre, la dimension de bricolage, liée à une ambition de vouloir trop en faire en trop peu de temps. Ne pas avoir le temps d'apprendre et refuser de s'en tenir à ce que l'on sait faire, entraîne le risque de "bricoler" ; ce risque est assumé, il n'est en ce sens pas un risque mais une revendication. Dans *« . »*, l'objectif n'est pas d'impressionner le spectateur par le déploiement d'un savoir-faire. Il s'agit d'un bricolage de rien, sollicitant des matériaux pauvres.
Cette notion de bricolage est régulièrement utilisée à l'heure actuelle, elle caractérise de nombreuses pratiques plastiques contemporaines mais également une tendance occupant de nombreux individus dans leur vie personnelle.

[859] Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, op. cit.*, p. 88

Traditionnellement, par bricoler on entend « Faire des petites réparations, des aménagements de ses propres mains, chez soi ou à l'extérieur » ; à l'heure actuelle, l'acte s'accompagne d'une certaine revendication : réaliser ses meubles ou sa décoration de ses propres mains provoque une fierté du bricoleur, alimentée par le grand nombre d'émissions consacrées aux astuces permettant de modifier par soi-même son intérieur. Cependant les pratiquants assidus du bricolage sont bien souvent ce que l'on nomme avec une pointe de mépris ou d'amusement les "bricoleurs du dimanche" ; bricoler peut alors signifier « réparer sommairement ».

La raison de l'engouement contemporain pour le bricolage est essentiellement économique, il permet de ne pas faire appel à des professionnels (quitte à ce que le résultat par la suite, ne nécessite leur intervention). Anne-Marie Boisvert, artiste, insiste sur l'émergence contemporaine de cette pratique en lui découvrant des causes sociales et politiques plus profondes :

> « La montée du capitalisme, de la société industrielle, et leurs corrélats, l'individualisme, l'essor de la science, l'urbanisme, comme aussi la perte de pertinence des hiérarchies, des traditions, des croyances et des canons artistiques classiques qui s'en est suivie, l'hégémonie de la culture de masse et de la production en série caractéristique de la société de consommation, l'extension du village global : tous ces facteurs peuvent servir à expliquer de telles convergences. [860]»

Les individus contemporains pratiquent le bricolage par économie, mais également car ils sont, à tort ou a raison, persuadés de leurs capacités à construire, réparer, concevoir. Le résultat de leurs efforts n'est pas toujours parfait mais ils ont la fierté de l'avoir réalisé de leurs propres mains, il leur est unique.

D'un point de vue historique, les définitions du terme ne se limitent pas au faire de l'amateur : souvent lié aux animaux de chasse (cheval et chien), "bricoler" désigne alors leurs mouvements pour éviter les obstacles ou chercher une piste. Il signifie également et logiquement « Aller par des voies obliques [861]», indirectement ou encore agiter et jeter à droite et à gauche.

"Bricoler" et par extension "bricolage", sont étymologiquement issus de « bricole » ; on réalise alors que le temps seul a appliqué à ces mots une portée péjorative. Initialement en effet, la bricole désigne une action du jeu de paume ainsi qu'un coup d'artillerie similaire ; ou encore un lest, un harnais, une sangle… autant d'objets utilitaires sans rapport direct avec le fait de réaliser quelques chose de ses mains ou maladroitement. Cependant, le sens figuré du terme se rapproche de l'approximation du bricolage tel que nous l'entendons aujourd'hui ; la dimension de tromperie, de faux est introduite dans cette définition : « Tour et détour des choses, causé par les résistances qu'elles rencontrent dans leur mouvement. Jouer de bricole, n'aller que par bricoles, user de moyens détournés. Il a voulu me donner une bricole, il a voulu me tromper. [862]» Enfin, la bricole devient un travail de hasard, mal rétribué. L'ouvrier qui fait des bricoles accepte toutes sortes de petites missions en attendant que reprendre son métier ordinaire. L'expression désigne une contrainte, un pis-aller.

De cette définition et de l'étymologie, l'on peut mesurer à quel point l'évolution de la définition du

---

[860] Anne-Marie Boisvert, « *Du bricolage, une culture assemblée avec les moyens du bord* », *in Horizon* 08, 04 mai 2003, http://www.horizonzero.ca/textsite/remix.php?tlang=1&is=8&file=4, 02-2010

[861] Dictionnaire Le Littré

[862] *Idem*

bricolage est considérable ; le terme n'acquiert son sens actuel que dès 1927. Les habiles déplacements de droite à gauche des chevaux et des chiens l'on conduit à désigner une errance, un déplacement hasardeux ; puis un moyen détourné de tromper quelqu'un ; le rapport aux objets de port, aux sangles, lui ont prêté une dimension servile ou de contrainte temporaire. Cela caractérise l'obligation pour l'ouvrier de faire des bricoles en attendant de se voir offrir un travail plus intéressant, et peut faire écho à certaines des motivations actuelles du bricolage qui évite des dépenses onéreuses. Désormais, le bricolage s'est isolé de l'obligation et du faux-semblant ; toutefois, il demeure une action produite par un non-professionnel, souvent imparfaite ou grossière, dictée par le hasard.

Le « do-il-yourself » anglais, traduction littérale de bricolage, introduit également l'idée du jeu et du geste gratuit : "faites-le vous-mêmes", pour tester, pour approcher du résultat.

En tentant d'établir les premières lignes d'un "idéal-type du bricoleur", Raffi Duymedjian, enseignant-chercheur associé à l'Ecole de Management de Grenoble, énumère les caractéristiques communes à ses adeptes : ils collectent sans vraiment les chercher, des objets, idées, … qui constitueront leur stock. Tout peut être utile un jour ou l'autre. Ils créent des dialogues avec et entre les éléments récoltés, sans chercher au-delà, les nouvelles découvertes idéales qui optimiseront leur bricolage : ils font avec ce qu'ils possèdent. Ces objets,

> « agencés les uns les autres, permettront d'obtenir un dispositif (un bricolage) adéquat. Si les relations sont difficiles à trouver, le bricoleur n'hésitera à substituer un objet par un autre, voire, geste très important, à détourner un objet de sa fonction initiale, sans toutefois lui faire perdre son identité. [863]»

Dans *« . »*, si les objets ou matières ne sont effectivement pas toujours reconnaissables, l'important demeure le rapport de familiarité entre les différentes phases du bricolage, et notamment entre les premiers photomontages et leur aboutissement tridimensionnel. Le résultat qui, selon Raffi Duymedjian, est essentiel au bricoleur, est que son dispositif, même éloigné des ses projets initiaux, fonctionne même approximativement. Le temps et les efforts qu'il a consacré à son élaboration, rendent le bricoleur très attaché à son bricolage.

Le bricolage a accompagné la réflexion de *« . »*, l'a le plus souvent précédée, faisant émerger de nouvelles préoccupations, de nouvelles combinaisons. Il est une méthode tout autant qu'une fin, s'assimile sous certains aspects à un dessin automatique que l'on travaillerait peu à peu en détail, tout en lui conservant les strates de hasards, de gestes manqués, d'assimilations plus heureuses.

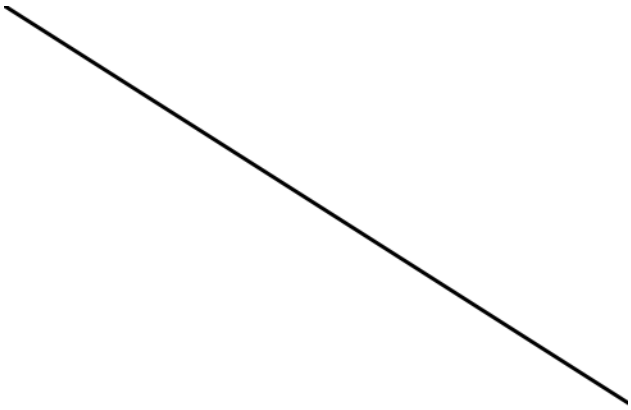
Si en affichant ce procédé, *« . »* fait référence à une préoccupation contemporaine, au bricolage comme combat contre les excès de la société de consommation et le gaspillage qu'elle engendre, ce propos n'est pas développé dans la construction des maquettes. Il ne s'agit pas, à la différence d'un grand nombre d'artistes dits bricoleurs, d'opter pour une récupération souvent triviale et revendiquée, mais davantage de faire évoluer la construction au rythme des idées, et ce quitte à utiliser les matériaux qui se trouvent à portée de main au moment donné. Mais les règles qui donnent lieu aux maquettes sont pourtant relativement strictes.

Le bricolage de *« . »* est l'errance de la pensée : d'un côté, les mains s'occupent à suivre un plan précis, une construction modélisée relativement pertinente. Pourtant, une certaine urgence, une fébrilité accompagne

[863] Raffi Duymedjian, « *Métaphore, concept ou … : essai de construction de l'idéal-type du bricoleur* », *Des mondes bricolés ? op. cit.*, p. 84

souvent le geste : l'émergence d'un propos issu de certains détails, la découverte d'aspects auxquels je n'avais pas pensé auparavant. Sans le bricolage, sans l'exploration des fonds de tiroirs à la recherche du matériau idéal pour telle corniche, pour telle poutrelle, la réflexion sur le *white wall* n'aurait pas vu le jour. Ce n'est qu'un exemple parmi d'autres, auxquels seuls ces instants passés en relation avec divers matériaux pouvaient donner jour.

En un sens le bricolage de *« . »*, partagé entre respect des consignes et errance, est la meilleurs médiation du travail. Il comporte les traces de la pensée. Les aspects variés des maquettes, les traces des gestes peuvent offrir à l'observateur des indices sur mon état d'esprit au moment du faire. Par les étapes tortueuses de la démarche, *« . »* signifie sa position de création artistique, issue d'une longue réflexion. Par la modestie de son apparence bricolée, *« . »* tisse des liens avec le visiteur.



97. Delphine Reist, *Etagère*, 2007

b- Improvisation, récupération, adaptation : un travail manuel

> « *le modèle réduit […] est construit, "man made", et, qui plus est, "fait à la main". Il n'est donc pas une simple projection un homologue passif de l'objet : il constitue une véritable expérience sur l'objet.* [864]»
> Claude Lévi-Strauss

Coups de cutter maladroits, débordements de colle, irrégularités, approximations. Les maquettes, bien éloignées des élégantes créations d'architectes, assument leur imperfection et parlent du moment passé du faire. Le plasticien usant de cette modeste technique, ne s'efface pas, revendique être à l'origine d'un objet imparfait, mais signé.

Ce propos peut sembler paradoxal dans le cas de *« . »*, signalé en tant que dispositif en auto-médiation. J'ai à plusieurs reprises signifié l'importance de son indépendance feinte. Et effectivement, le système semble tourner en boucle par ses propres moyens. Il est la version, réduite à un petit espace, d'un lieu d'art contemporain dont nul ne tiendrait les rênes, qui assumerait à lui seul la monstration, l'accueil, la médiation. Dans cette salle étroite résumée à un rôle d'exposition, seul l'aspect bricolé signale une présence humaine. Le *Manifeste* n'est pas signé, les *Minimums* eux-mêmes ne contiennent nulle note susceptible d'identifier le plasticien. En revanche, les détails aléatoires, dans la découpe des détourages comme dans les maquettes, rappellent aux plus observateurs que *« . »* n'est pas né de ses cendres, et que son concepteur visiblement absent n'est pas loin.

[864] Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage,* 1962, Paris, Ed. Plon, p. 38

Le propos essentiel de l'installation est de rappeler que les musées et centres d'art ne sont pas des coquilles vides, et que les visiteurs ont une raison théoriquement principale de s'y rendre : ils accueillent des œuvres, produits de la réflexion et de l'action de plasticiens que paradoxalement, leur effacement dévoile ici.
En revendiquant les approximations qui ne sont donc pas des défauts, je rappelle constamment que l'essentiel des efforts des institutions *doit être* destiné à rendre visible l'œuvre au regardeur, et à mettre en valeur la démarche de l'individu qui est à l'origine de cette œuvre. Que celui qui observe en détail maquettes et projections y repère une découpe trop rapide ou un montage mal ajusté, et soudain c'est mon geste qui se rappelle à leur mémoire.
Cette position ne soutient en aucun cas une image égocentrique de l'artiste. Elle tente plutôt de souligner l'importance de son investissement personnel dans ce qu'il produit ; il est présent dans ses productions, et ce rôle surpasse toutes autres missions que l'on peut lui attribuer.

La dimension plastique de l'à-peu-près ne doit en conséquence pas être mise à l'écart de ces propositions qui apparaissent comme les ersatz d'une étude sociologique sérieuse. Ces parasites visuels que sont les approximations, permettent de rappeler que *« . »* n'est pas la simple description d'un phénomène, celui du déplacement et du comportement des publics dans l'espace d'exposition. Les flous du détourage resituent le contexte de prise de vue, les films apparaissent exécutés en une seule prise, sur le vif. Ils soulignent également la qualité du matériel utilisé, une petite caméra numérique non professionnelle. En aucun cas le résultat n'approche ni ne cherche à approcher une neutralité scientifique.
La revendication du geste, de la matière, du temps d'exécution, est capitale dans *« . »*. « Le moins que l'on puisse dire, » déclare Pierre-François Dupont-Beurier, professeur agrégé de philosophie , « c'est que le bricoleur dénote ! Ce n'est pas tant le plaisir qu'il recherche, que les occasions de travailler encore et toujours. A l'heure où la facilité est partout promue, il choisit de vouer un culte à l'effort. [865]» Et l'effort en question, tant dans la recherche plastique que dans son versant théorique, enrichit la lecture des projections, en souligne la subjectivité tout en, paradoxalement, appuyant l'authenticité des prises de vue initiales : bien que visiblement amateur, la pratique s'appuie malgré tout sur une observation brute du réel.

Les pratiques de *« . »* appartiennent à la veine du bricolage, car à chaque étape de leur élaboration sont sollicitées des pratiques dans lesquelles je ne peux me prétendre spécialiste. La notion de hasard est également à l'origine de la création : l'élaboration même du photomontage à l'origine des maquettes est dictée par des lois personnelles et, bien que précises, très éloignées de toute rigueur scientifique. Claude Lévi-Strauss constate que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur :

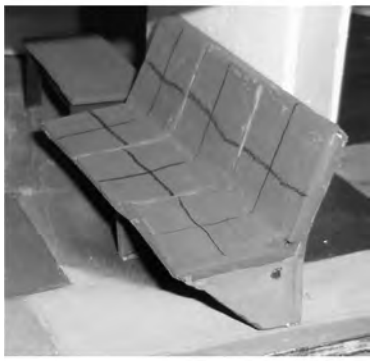
> « la règle de son enjeu [celui du bricoleur] est de toujours s'arranger avec les *moyens du bord*, c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures. [866]»

---

[865] Pierre-François Dupont-Beurier, « Petite philosophie du bricoleur (extraits) », *in Des mondes bricolés ?*, *op. cit.*, p. 74

[866] Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, *op. cit.*, p.27

Cette description de méthode est proche de celle qu'impose le montage de la maquette : un projet d'ensemble est bien sûr présent en filigrane, mais à chaque étape de la création seul intéresse l'objet qui se développe, la silhouette qui se découpe, le texte qui prend forme. Les outils, les matériaux importent peu, parfois même leur manque de spécificité retarde l'évolution de l'ensemble. Mais l'essentiel demeure à un moment précis de parvenir à mettre en forme l'idée qui vient d'émerger. La notion de récupération, de stockage, se révèle également une constante de la pratique ; à chaque instant, toute matière potentiellement intéressante est conservée en l'attente d'un usage potentiel. La maquette est composée de toutes sortes d'objets dont on serait parfois surpris de connaître la provenance … Ce souci de récupération correspondrait au besoin de créer du sens ; « en rassemblant, en (ré)organisant, en tissant entre des objets souvent en apparence hétéroclites des rapports signifiants. », l'artiste-bricoleur chercherait à « préserver la complexité qualitative du monde [867]» argumente Anne-Marie Boisvert ; n'est-ce pas en effet la volonté présidant à la composition des photomontages, mettant en image un centre d'art fictif à partir des clichés d'espaces d'art, puis, par l'usage de matières variées, conservant à chaque fragment ses caractéristiques ?



Lorsqu'il s'invite dans le champ artistique, le bricolage devient une spécialité du plasticien indispensable à l'émergence du concept. En outre, et ce fait n'est pas anodin en ce qui concerne *« . »*, le terme est également sollicité dans les recherches concernant la médiation, ainsi que le relève Jean-Pierre Esquenazi dans le chapitre de *Sociologie des Publics* intitulé « la sociologie de la médiation : les bricolages des publics » :

« Bruno Latour [868] a montré comment la recherche scientifique s'élabore à travers une série de montages, engageant des ensembles d'individus, d'objets et de règles plus ou moins explicites. Cette idée selon laquelle une communauté se construit au moyen d'une sorte de bricolage hétéroclite a été reprise par Antoine Hennion pour proposer un modèle de l'étude des publics [869]»

En somme et de tous points de vue, le bricolage est en accord avec le sujet abordé. Il devient une revendication, l'image même des méandres de la réflexion, des multiples tâtonnements, des essais. Il permet de mettre à jour chaque étape de la recherche matérialisée par les strates de la construction.

[867] Anne-Marie Boisvert, http://www.horizonzero.ca/textsite/remix.php?tlang=1&is=8&file=4, 02-2010

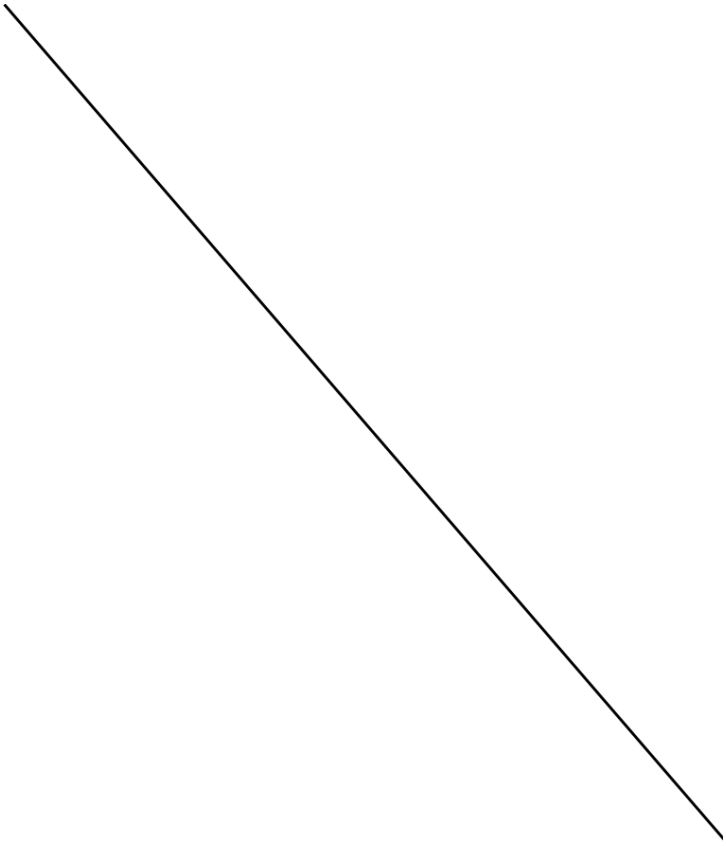
[868] Bruno Latour, *La science en action*, 1989, Paris, la Découverte, 450 p.

[869] Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics*, *op. cit.*, pp. 88-89

c- Le bricolage pour "penser avec"

> « *Cette théorie n'appartient qu'à moi. Elle est farfelue et pétrie de raccourcis naïfs. Mais elle produit, à mes yeux, de belles images et me suffit à dire que le langage est en permanence nourri par des accidents sans que cesse le flux de la transmission, et que, par conséquent, l'erreur est inhérente à cette dernière, voire même utile. Je ne suis ni scientifique, ni philosophe et n'ai pas prétention à l'être. Ma pensée est bricolage.* [870]» Eric Mangion

La pauvreté du bricolage peut apparaître comme un amusement. Mais dans *« . »*, la méthode est avant tout une manière de faire évoluer la création tout en l'accompagnant d'une réflexion continue, sinueuse et parfois contradictoire, en tout point familière à la citation d'Eric Mangion (ci-dessus). Si la forme contraint à développer le propos dans un cadre défini, elle doit également savoir se remettre en question en fonction de l'avancée des recherches.



Maquettes réalisées au début de la thèse, 2007

J'ai un temps conçu la thèse comme une manière d'exprimer la démarche. Mais elle dépasse en fait largement cette ambition. Elle apparaît comme un laboratoire en ébullition, un jeu d'échos entre la pratique, qui insuffle une direction, et la théorie qui permet au fil du temps de réorienter, de préciser certains aspects. C'est ainsi que *« . »* a vu le jour, bien éloigné de la forme initiale que je comptais lui prêter. Le bricolage que je sollicite depuis plusieurs années, s'est dans le cas de l'installation révélé une méthode instantanée, réversible, reflétant ma manière de travailler, avançant, reculant, tournant en rond autour d'une préoccupation. Gilbert Lascault, critique d'art, dit de lui que « Le bricolage est de l'ordre du détour, du détournement, de la déviation [...] la ligne droite est impossible ou refusée [871]».

> « Dans l'acte créateur, » affirme ainsi Micheline Girard, enseignante en arts plastiques et histoire de l'art, « le penser et le faire sont impliqués en même temps, l'artiste peut réfléchir à son acte à l'intérieur de deux modes qui s'entrecroisent et se conditionnent mutuellement : le mode opératoire et le mode réflexif d'où découle en même temps la constitution de l'être entre identité et altérité, celle de l'artiste et du spectateur en deux temps différents – c'est dire combien le

[870] Eric Mangion, entretien avec Christelle Alin et Céline Chazalviel, communiqué de presse de l'exposition « *Double Bind, arrêtez d'essayer de me comprendre* », *op. cit.*, p. 7

[871] Gilbert Lascault, *Ecrits timides sur le visible,* 1978, Ed. 10/18, p. 121

concept d'identité a à voir avec celui de la création [872]»

Le bricolage met en scène, par ses repentirs, ses maladresses et ses associations inopinément heureuses, le parcours artistique et celui qui le poursuit.

Les maquettes, exposées dans (et avec) *« . »* ne sont pas seules à avoir été réalisées au cours des années de recherche. Afin de mettre en forme certains *a priori*, certaines certitudes par la suite remises en question, plusieurs modélisations préalables ont permis l'émergence d'un musée austère, associant les *white cube*s aux espaces de restauration, de repos. Des médiateurs bidimensionnels (photographies détourées) se tenaient devant chaque salle, apparemment prêts à engager la conversation avec le premier visiteur de passage. C'était tantôt la dimension d'un musée *mass media*, divertissant et accueillant, qui prenait le dessus, tantôt son aspect institutionnel et sévère, tantôt encore sa capacité à modéliser les comportements. Le passage par ces étapes plastiques, bien qu'il ne soit suggéré que dans la vitrine des *Minimums*, est important car il a permis de mettre en relief les préoccupations –souvent de manière exacerbée- et de suggérer des pratiques en adéquation avec le sujet. La rapidité d'exécution d'un bricolage parfois inachevé était idéale afin de cerner le propos et de définir un angle d'approche plastique.

Les maquettes de *« . »*, quelles aient servi d'intermédiaires dans l'évolution du projet ou y soient finalement présentées, peuvent être conçues tels les OPPA, « Objets Pour Penser Avec [873]» souvent utiles aux architectes :

> « L'Objet Pour Penser Avec (OPPA) se présente donc comme un système d'aide à la conception, […] décliné sous forme de maquettes, issues des "conversations avec les matériaux de la situation". Ce sont des artefacts, objets instables, non définitifs… Ils visent à soutenir une réflexion et permettent l'invention de nouveaux objets ou de transformer, de faire évoluer un objet de départ. Il s'agit donc ici de *concrete thinking*, c'est-à-dire que la construction des connaissances peut se faire à travers des assemblages d'objets […] qui permettent un retour sur expérience, donc d'accroître ses connaissances. [874]» (texte de l'école d'architecture de Toulouse)

Certains points de cette définition se rapportent aux maquettes de *« . »* ; toutefois, ces dernières se caractérisent par le fait que leur existence est avant tout plastique, que la nature même des objets, leur matérialité, leur esthétique sont réfléchies en tant que fins. Les oppa des architectes sont des outils utiles à la réalisation d'une tâche aboutie, à laquelle ils n'auront servi que d'intermédiaires. Je considère toutes les maquettes de *« . »*, qu'elles soient ou non vouées à l'exposition, comme des objets élaborés, qui s'ils permettent de passer à une autre étape, s'ils appartiennent à une étude plastique plus large, n'en possèdent pas moins un sens propre et une ligne de réflexion singulière. Elles ne sont pas les esclaves d'un grand projet.

Les assimiler à des béquilles de la réflexion serait donc inexact, mais chacune d'entre elles permet

---

[872] Micheline Girard, *Art et mutations, les nouvelles relations esthétiques*, 2004, Paris, Ed. Klincksieck, p.142

[873] Terme de Seymour Papert, *Jaillissement de l'esprit*, 2001, Paris, Ed. Flammarion, 304 p.

[874] http://w3.toulouse.archi.fr/li2a/amc*/amc_memoires/les outils d%27amc/les OPPA/OPPA - definition de Papert.pdf, 18-02-2010 (Le blog *amc mémoires des autres*, rassemble des textes d'étudiants en architecture produits au cours du séminaire de master *architecture mémoire conception* de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse depuis 2006.)

l'émergence de nouvelles questions. L'ensemble de la pratique est assimilable à un chantier de fouille, chaque nouvelle pièce dévoile son intérêt propre et laisse présager des pistes de réflexion inédites. Toujours à propos des oppa, il est précisé qu'ils « favorisent des allers et retours entre les mains et la tête. Ce sont des objets à charge affective, qu'on a fabriqué soi-même, dont on a choisi les matériaux et les fonctions et qui aiguisent, soutiennent et favorisent les constructions mentales. [875]» Sans prétention, leur valeur est néanmoins confirmée par l'investissement de leur créateur. Cette dimension affective est primordiale dans bien des créations plastiques. La dimension d'inconfort ne leur est pas non plus étrangère ; les doutes qui jalonnent l'évolution d'une pratique est sinueuse, les dénis, les rejets même apparaissent en filigrane dans de nombreuses pièces. L'art est une science inexacte, incertaine. Les créations deviennent, dans leur matérialité, réceptacles de tous les "passages à vide" du plasticien. Elles se livrent sans autre protection que leur seule présence et un regard confirmera ou mettra à néant les notes, hypothèses, les heures de travail qui les accompagnent. Celui qui les conçoit est morcelé entre affection pour ce qu'il a produit dans la durée et l'effort (cela vaut pour tout type de création, qu'elle soit manuelle, informatique, conceptuelle …) et aversion pour ce qui le met en danger. Les maquettes, rangées dans un placard ou soumises aux regards, sont porteuses de cet inconfort permanent. En cela le *Manifeste* est peut-être le rempart de l'écrit recherché afin de ne pas les soumettre, nues, aux regards critiques susceptibles de ne pas leur accorder le temps ou l'attention que nécessite toute création plastique.

Le bricolage accompagne la pensée et lui donne forme, à moins que ce ne soit l'inverse. Il reflète dans *« . »* les incertitudes, met en scène une certaine conception de l'art comme laboratoire des possibles. [876] Soumise aux regards, l'installation se protège cependant des interprétations trop hâtives derrière le voile du *Manifeste*, bien sûr, mais également sous celui, dédramatisant, du bricolage.

---

[875] *Idem*

[876] Le terme de "laboratoire" est régulièrement sollicité dans les pratiques artistiques contemporaines : plusieurs lieux se revendiquent laboratoires (les Laboratoires d'Aubervilliers, la galerie expérimentale « le Laboratoire » à Paris, etc.) ou revendiquent une pratique expérimentale qui les incite à utiliser ce terme. Le Palais de Tokyo de même, a crée en 2001 « le Pavillon », laboratoire dédié à la création plastique contemporaine, accueillant artistes et commissaires. Il s'agit d'une petite structure déplaçable : « Cela signifie qu'il se remodèle continuellement, qu'il doit s'adapter à une situation mouvante, celle de la jeune création. », précise Ange Leccia, son concepteur. (http://www.palaisdetokyo.com/fo3/low/programme/index.php?page=../pavillon/pavillon.htm, 06-2011) Cet exemple non isolé semble caractéristique d'une volonté de ne pas imposer à l'art contemporain, des modèles de structures figés.

B- Une certaine approche du spectateur

Nous avons dans la première partie, réfléchi au passage de certains artistes par la dimension ludique, qui permet de rendre plus accessible leur œuvre à des spectateurs parfois récalcitrants. Sous bien des aspects, le bricolage présente des caractéristiques communes avec cet angle d'approche : méthode maladroite et modeste, elle rapproche le concepteur du regardeur, qui se sait également capable de tripoter la matière et d'en faire émerger quelque sympathique et approximative forme.

Beaucoup d'artistes jouent de cette proximité issue du geste. Le bricolage devient une méthode pour communiquer une certaine conception du monde, utopique, violente, désabusée ou humoristique ; il ne s'agit jamais de bricoler pour bricoler, mais de passer par le bricolage pour diriger délicatement le spectateur vers autre chose. Modeste, il ménage un contact désacralisé et familier avec le spectateur.

a- Eloge du "savoir-à-peu-près-faire" commun

Le bricolage peut emprunter bien des visages. Mais à l'époque contemporaine, alors que l'évolution des techniques informatiques, des matériaux, des supports ouvre la porte à toutes les possibilités de représentation, il marque une certaine résistance et signifie son émancipation : indépendant du rythme des progrès technique, il s'empare des objets pauvres, rejetés, pour construire son monde. Anne-Marie Boisvert prête un riche avenir au bricolage artistique :

> « L'art se rapprochera d'autant plus de l'art du bricolage que, comme c'est le cas à l'époque moderne et contemporaine, les œuvres seront conçues, non plus comme la reproduction d'un modèle grâce à l'application de règles techniques éprouvées (comme dans l'art classique occidental par exemple), mais considérées davantage du point de vue de leur exécution (*dialogue avec la matière*) et/ou de leur destination (*dialogue avec l'usager*). [877]»

Du point de vue de la forme, cette constatation reflète l'hétérogénéité des œuvres contemporaines ; cependant le bricolage semble également qualifier la conception même des œuvres, dénuées de règles communes et tentant de suivre leur chemin propre. En somme, il serait pertinent de supposer que l'histoire de l'art qualifiera de bricolé, tâtonnant, expérimental, l'art qui nous est actuel.

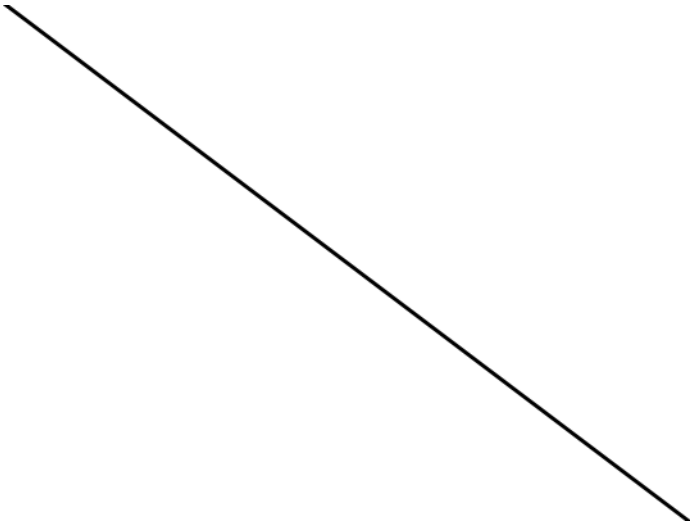
Anne-Marie Boisvert met l'accent sur l'importance accordée à la destination, à laquelle nous l'avons constaté, de nombreux artistes contemporains consacrent leur réflexion (voire tous, par leur intérêt ou leur rejet des questions de réception).

En ce sens plusieurs aspects de la démarche d'un plasticien, qui à première vue pourrait sembler plutôt gratuite, m'intéressent : Laurent Fierdehaiche conçoit le bricolage d'une manière très personnelle. Le concepteur de « Système LF » (1999), version personnelle du "système D" l'affirme : « la promotion

[877] Anne-Marie Boisvert, http://www.horizonzero.ca/textsite/remix.php?tlang=1&is=8&file=4, 02-2010

rapide de l'individu, le raccourci et le moindre effort doivent illico apporter les plaisirs et la maîtrise de tout ce qui peut être agréable. [878]» Ce processus ludique permet au visiteur y participant de se découvrir en quelqu'un d'autre, en un champion par exemple : il peut alors s'approprier des coupes et des trophées, recevoir les honneurs généralement dévolus lors d'un sacre,… et ce simplement, par exemple, en parvenant à dépasser des records faciles à battre. Le visiteur peut également se prétendre architecte, "bon touriste [879]", ou encore artiste : des programmes permettent d'atteindre ces fonctions sans le moindre apprentissage. « *Système LF* est une méthode ayant comme objet la promotion de l'individu. Elle est le résultat de l'observation attentive du monde et plus spécifiquement des modes de valorisation de la personne y ayant cours. Ainsi, chacun d'entre nous a le droit sans tarder à l'excellence. [880]» Le visiteur doit s'investir, s'impliquer, jouer le jeu afin d'entrer dans la peau de cet autre. Sa personnalité s'efface, comme le souhaite l'artiste, au profit de celle du héros dont il endosse le costume, tout en ne tirant de cette nouvelle situation que les moments agréables. « Offrez-vous la Coupe la plus longue du monde pour votre record personnel ! Louez une Mère des Victoires qui vous transformera instantanément en champion de votre choix, vous préférez de la Gloire au mètre ? [881]» Ce type d'annonce se déploie sur plusieurs sites de réseaux sociaux consacrés au Système, appels quasiment publicitaires à la participation. Chaque volontaire du public se voit muni d'un objet en kit auquel il doit donner forme dans un atelier de montage. Le matériel nécessaire : ciseaux, colle, crayons… est également mis à sa disposition. L'objet terminé, il rejoindra ses semblables sur le mur d'exposition. Dans ce même espace, les individus devenus acteurs de l'œuvre, sont invités à poser auprès de grandes coupes, à s'inventer des performances sans fournir le moindre effort pour les accomplir.

Il est évident que le *Système LF*, pourrait se voir critiqué sur bien des points concernant la dimension ludique –et pour ainsi dire, uniquement ludique – du procédé. Cependant, et ce sont les points qui m'invitent à traiter cet exemple, la promotion de l'individu est détournée car seul le personnage joué par le visiteur est mis en scène. Son identité est clairement niée, il ne reflète que l'image de l'artiste, du héros, … En outre, la réalisation d'objets en kit souligne l'artificialité de la promotion ; le participant est en quelque sorte sous-évalué, son objet une fois exposé aura quasiment la même apparence et la même absence de valeur plastique que ceux des autres participants. Sous l'apparence d'une performance ludique, Laurent Fierdehaiche paraît se complaire dans la méconnaissance du public, le charger d'un certaine médiocrité par cet accès à la gloire bricolé, facile et temporaire. Bien entendu, on peut également supposer que cette dimension critique passe inaperçue : les témoignages



98. Laurent Fierdehaiche, *Faites-le vous-mêmes*, 2005

[878] « Fierdehaiche, un champion masqué au Présidial », *in Ouest-France*, 01 février 2010

[879] « Laurent Fierdehaiche expose au Présidial », 01-2010, *in Le Télégramme*

[880] http://laurent.fierdehaiche.over-blog.com/, 05-2010

[881] http://fr-fr.facebook.com/event.php?eid=323679010727&ref=mf, 05-2010

donnant lieu à de petits reportages locaux, en sont un bon indicatif, les participants apprécient l'aspect ludique de la situation, de ne pas rester inactifs face à l'œuvre, de participer à son évolution voire de "créer" une œuvre, pour reprendre l'observation satisfaite d'un visiteur [882]. Pourtant, le texte suivant de l'artiste décrivant son "produit" laisse à penser que le projet est réalisé en connaissance de cause :

« système
Entrer dans un système, c'est se plier à des règles,
à une méthode en vue d'un résultat.
Une application à suivre avec application ?
Découpage, pliage, collage, disposition.
Se mettre en scène, comme indiqué.
Le système LF invite le spectateur à entrer dans un processus
de création d'un objet et à marcher sur les pas de l'artiste.

artiste
L'artiste crée une œuvre,
l'artiste invite à la création de son œuvre.
Les visiteurs qui participent à son élaboration, deviennent-ils artistes ?
Accéder à la création, à la célébration aussi ?
Le spectateur intègre un processus actif et participatif inclus dans l'œuvre.
Mais, la participation active du spectateur, c'est aussi le prolongement,
de la démarche préexistante et autonome de Laurent Fierdehaiche,
conception d'affiches, de kits, installations, fabrication de coupes.

participatif
Importante place du visiteur, dont la participation est sollicitée
pour compléter, prolonger et donner du sens à l'œuvre.
Le spectateur peut sortir du système, modifier les règles,
ouvrir et questionner la démarche et le dispositif mis en place.
Participer, c'est personnaliser dans un ensemble,
individualiser dans du collectif, s'approprier du formaté.
Se mettre en scène dans un dispositif, c'est s'exposer au regard d'un public.
Se mettre en place et lieu de l'artiste.

kit
Artiste, penseur, concepteur, bricoleur, médiateur, promoteur...
Spectateur, visiteur, penseur, contributeur, agitateur...
Cumul, à l'image des trophées conçus par Laurent Fierdehaiche.
Accumulation des supports, des contenants, multiplication des actions

[882] http://laurent.fierdehaiche.over-blog.com/categorie-11685828.html, 03-2011

et des fonctions de chacun.
Public, œuvre, artiste, lieu d'exposition interagissent.
Le spectateur n'est plus seulement celui qui regarde.
L'artiste n'est plus seulement celui qui crée.
Le lieu d'exposition n'est plus seulement celui qui accueille...

cumul
Du prêt à monter, du prêt à exposer !
Du fast-art, de l'art sur le pouce, de l'objet artistique disponible à toute heure.
Faire soi-même, le *c'est moi qui l'ai fait !* c'est se valoriser,
dire qu'on est capable de faire.
Entrer dans le domaine technique et ici, dans celui de l'artistique.
L'artistique intégré au ludique, monter un kit, c'est jouer.
C'est aussi faire ou défaire une énigme, celle de l'objet,
à la fois visible et invisible, connu et inconnu.
Le kit, une mise à plat, un questionnement sur le processus
artistique et participatif.
Une déconstruction de nos modes de consommation sous les aspects
visuels et rituels.
Au frontières de l'art, du bricolage, de la publicité et du consommable. [883]»

Cette œuvre participative pose les questions énoncées en première partie : le visiteur est inclus dans le processus de création, il y appartient car le plasticien a pensé sa participation en amont. Devient-il pour autant l'artiste ? Non, même s'il peut parfois le penser. Dans le chapitre « participatif », Laurent Fierdehaiche souligne l'appropriation, la personnalisation d'un dispositif formaté par le public. Or, si le résultat plastique peut effectivement varier dans la réalisation finale, la "modification des règles", parce qu'elle est envisagée par l'artiste, devient caduque. Tout au plus le participant parviendra t-il à insuffler des variantes, sans pour autant que le système s'en voit bouleversé.
Le bricolage apparaît plus spécifiquement sous les notions de « kit » et de « cumul », lorsque l'artiste associe son rôle à celui d'un bricoleur, mais également d'un médiateur ou d'un promoteur. Il s'envisage en somme d'un bout à l'autre de la chaîne de création d'une œuvre, de sa conception encore abstraite à sa communication, qu'elle soit "publicitaire" ou intermédiaire entre l'art et le public : de l'idée à la réception. Chaque composante de l'exposition est envisagée, le regardeur, l'objet dans sa matérialité, le lieu d'exposition. Ce foisonnement des fonctions est proche de la conception de *« . »*, qui mêle des pratiques hétéroclites à fin essentielle de mettre en scène une certaine fonction du spectateur, le reniement de son individualité notamment. Laurent Fierdehaiche détourne la participation par le biais du bricolage, du "système D" : chacun fabrique un petit quelque chose à l'aide d'outils minimums, chacun peut revendiquer le « *c'est moi qui l'ai fait !* » à l'instar du *do-it-yourself* anglais ; le processus artistique est résumé à un kit, l'artiste trompe le public, joue avec sa naïveté en prétendant l'impliquer dans la création

[883] http://www.artcontemporainbretagne.org/medias/acb/EntreeY1154101830304 4ca32468641a/212.pdf, 03-2010

alors qu'à l'instar des ciseaux et du tube de colle, il n'est qu'un consommable aisément remplaçable. Etonnement, ce fait ne peut réellement apparaître que si l'on a conscience de l'évolution des relations entre l'art et le public depuis les avant-gardes. En somme, la participation ludique est essentiellement assumée par les spectateurs néophytes, tandis que le public averti, plus restreint, interprétera le jeu de l'artiste à la lumière des dispositifs relationnels développés depuis les années 1960.

Comme nous l'avons constaté à travers les expériences proposées par Laurent Fierdehaiche, le bricolage n'est jamais uniquement ce qu'il semble être. En associant sa pratique au "kit", au "fast-art", à un objet à mode d'emploi, il semble sous-entendre la facilité à convaincre le public qu'il peut devenir l'artiste d'un art de qualité médiocre, produire un art de masse commercial et consommable.
Cette phase de déception après l'amusement, à laquelle tous les spectateurs ne sont pas sensibles, n'est pas inconnue au bricolage : bricoler peut être un obstacle pour celui qui crée. Il doit parvenir à dépasser l'aspect matériel de ses créations, leur naïveté apparente, pour soumettre un point de vue. J'ai ainsi conscience de la fragilité, de l'approximation des maquettes. Pourtant, le manteau de texte de *« . »* rompt leur relation directe avec le regardeur, tente de ne pas les résumer à de simples bricolages, tout comme les étiquettes « Ne pas toucher » leur ménage une valeur et un statut particuliers bien qu'artificiels. Mais il convient également de prendre en compte la variété des interprétations, une inconnue pourtant omniprésente tout particulièrement lorsque l'on s'investit dans des pratiques d'apparence si pauvres.

b- Fragilité des matériaux, faiblesses du plasticien

A l'origine, seuls les détourages étaient envisagés dans la pratique, et ils n'étaient pas censés devenir approximatifs. *« . »* n'existait pas encore, je ne pensais pas y déployer des pratiques aléatoires.. Lorsque peu à peu, les premières maquettes d'étude (non exposées, hormis parmi les *Minimums*) ont pris forme, le bricolage s'est imposé comme l'unique méthode que je souhaitais solliciter. Cela aurait dû me paraître logique, jusqu'à présent, tous mes projets prenaient progressivement cet aspect. Ce fut donc le cas une fois de plus.

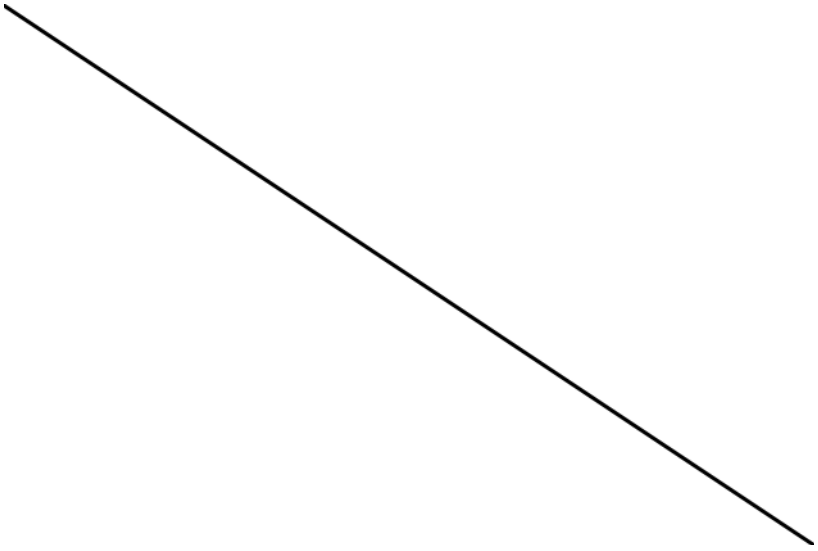
Pourtant, le bricolage présente des écueils non négligeables. Il court le risque de la gratuité totale, de ne pas parvenir à soutenir un propos. Il peut sans peine se limiter à un effet, uniquement car chacun se reconnaît en cette pratique et lui offre *a priori* son adhésion, sans autre attente, sans autre- réflexion.
Des démarches de bricoleurs tels que l'artiste Joachim Mogarra s'intéressent à l'aspect humoristique ou divertissant du bricolage : ses œuvres réalisées à partir de matériaux pauvres puis photographiées, associent la légèreté de constructions approximatives à des sujets moins anodins. Avec *Le musée d'art moderne*, il associe diverses notions et mouvements de l'art contemporain ("concept", "land art", "figuration libre" …) à une référence à Andy Warhol : "Campbell's Soup". Ce choix n'est certes pas un hasard : sa représentation

bricolée du musée en question est elle-même composée de boîtes de conserve, cassoulet, petits pois, empilées les unes sur les autres. L'intérêt de l'art pour les matériaux de son temps, semble trouver son écho en cette construction modeste qui détourne les notions sérieuses nimbant les œuvres, en rappelant leur statut d'objet, la pauvreté et la banalité des matériaux et thèmes qui leur donnent souvent jour. « Joachim Mogarra dit le caractère instable, provisoire de toute construction, comme le caractère occasionnel de toute métaphore [884]» déclare Claude Minière, essayiste et poète. Ce même caractère provisoire habite les maquettes de *« . »* : la référence à des lieux d'art réels sous une forme bricolée prête à ceux-ci une instabilité, une fragilité, un devenir incertain ou inattendu. Le bricolage assume cette part de fiction, il rend aux *institutions* leur matérialité, souligne leur statut de constructions périssables et altérables soumises à des décisions extérieures.

> « Pour moi, le bricolage d'ordre manuel sous-tend d'abord un intérêt pour la notion d'à-peu-près, de non-définitif. En ce qui concerne les créations d'ordre culturel, l'approximation me semble en effet constituer une bonne méthode de travail ; il suffit seulement de bousculer un peu la réalité après coup pour tenter de la faire coïncider avec l'idée que l'on s'en fait. Je crois que c'est une bonne manière d'avancer et de toutes façons, même si votre construction s'écroule, il n'y a pas de danger de mort car la création est un jeu. [885]»

Joachim Mogarra manipule les références au réel et ce jeu de construction devient la règle de ses créations. *« . »* s'apparente également à un espace divertissant, exposant de fragiles édifices élaborés de bric et de broc ; mais le chemin pour atteindre ces formes n'est pas spontané, et si le montage s'écroule, ce seront ses habitants qui perdront leur abri et leur identité : le public plongera définitivement dans l'indistinction de la foule ; quant au lieu, ne demeurera que son fantôme sous forme de la projection *Le Public*.

Un autre artiste emprunte les codes du bricolage, cette fois pour créer un rapport au public souvent grotesque. Jusqu'à une date relativement récente, je ne m'étais jamais vraiment intéressée à Pierrick Sorin ; non que son œuvre m'ait semblé indigne d'attention, mais il est vrai que la dimension ludique des pièces observées m'incitait à conserver quelque distance. L'immersion dans son univers à travers une pièce de théâtre, *22 :13 (ce titre est susceptible d'être modifié d'une minute à l'autre)* (2010), à la fois décalée, autobiographique et expérimentale, est venue nuancer ces *a priori*.



99. Pierrick Sorin, *22 : 13 (ce titre est susceptible d'être modifié d'une minute à l'autre)*, 2010

Dans une reproduction de l'atelier de l'artiste peuplée de meubles hétéroclites, de matériaux, d'outils et de taches de peinture, un acteur endosse le rôle du plasticien. Tout au long de la pièce il erre entre doutes

[884] Claude Minière, *L'art en France*, 1998, Paris, Nouvelles Editions Françaises, p. 162, cité par Béatrice Vernier-Larochette, « écriture et représentation artistique chez Cazal, Gertz, Krauth et Mogarra », *in L'art français et francophone depuis 1980*, 2005, Amsterdam et New York, Ed. Rodopi B.V., p. 215

[885] Joachim Mogarra, http://www.attitudes.ch/expos/bricolages/Mogarra.htm, 03-2011

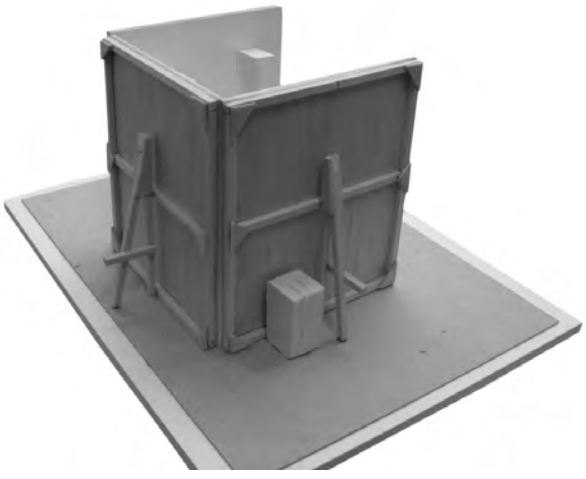
et expériences, ces dernières menant essentiellement à des échecs, à des remises en question et traduisant un notable manque d'inspiration. Le bricolage informatique et vidéo y a la part belle : le comédien sans cesse active des dispositifs vidéo incrustant son image dans un film pré-enregistré, faisant apparaître ses fantasmes, laissant libre cours à son imagination. Pourtant, malgré les multiples personnages qu'il interprète lors de ces petites séquences (psychiatre, orateur, etc.), il demeure manifestement très seul dans sa création, comme son discours le laisse entendre, comme le matelas qui lui sert de lit dans l'atelier, le suggère plus encore. La dimension humoristique est certes incontestable mais le propos traite des incertitudes de la création, de la soumission au marché de l'art, de l'instabilité de la position d'artiste que Pierrick Sorin aborde sous les apparences d'une comédie bricolée : « son enjeu n'est pas tant de mettre en lumière un individu que le fonctionnement d'une pensée et d'une pratique relevant du bricolage et de la fantaisie. [886]» note l'artiste.
Drôle et poétique, amer parfois : obligation de vendre sa production, de participer aux vernissages, de proposer des projets pour des espaces qui ne l'intéressent pas vraiment…
Ou encore le manque d'inspiration face à une commande publique qui ne soulève en lui que des idées pauvres ou saugrenues, irréalisables ; les questionnements à propos des processus interactifs tout particulièrement revêtent un certain intérêt. L'obsession du plasticien pour la mise en scène du spectateur le confronte ainsi aux pièges de l'interactivité, à l'écueil de la gratuité.
Dans ce spectacle, l'artiste mis en scène perd de sa superbe. Le dévoilement de son quotidien y participe : ménage, repas à même la boîte de conserve, instabilité financière. Tout comme la manière dont émergent les œuvres, d'un geste hasardeux, de petits pois roulant dans un récipient, d'un discours postérieur accolé à cette rencontre opportune. Le plasticien traduit les risques que l'on court de se laisser entraîner par la facilité quand la parole s'avère dans l'art contemporain une légitimation permanente et indispensable ; et surtout, lorsque les commanditaires d'une œuvre se basent sur la réputation de Pierrick Sorin et la dimension ludique de ses dispositifs, pour attendre de lui des œuvres événementielles et peu conceptuelles.
Si cette pièce s'oppose en bien des points à l'installation *« . »* (notamment à travers l'omniprésence de l'artiste dans *21 :13* , tandis que *« . »* tente de fonctionner en autarcie) ces deux différents types de bricolage, masquant sous leur apparence ludique et leurs approximations modestes un propos sur l'état de l'art, se rapprochent notamment sur les questions du discours sur l'œuvre et sur la place du spectateur. Pierrick Sorin, incarné par le comédien en huis clos dans l'espace de la création, parle très souvent du spectateur en tant que déclencheur de ses propositions d'œuvres interactives. Pourtant, il n'intègre qu'à une reprise l'image des spectateurs de la salle dans une de ses simulations. Filmés en direct, ils jouent alors le rôle dans une de ses projections mentales, des auditeurs d'un discours pseudo-politique. Hormis à travers ce clin d'œil lors duquel elle est définitivement reléguée à une position de figuration, la salle est absente, elle regarde et écoute. Cette distanciation du spectateur en tant qu'individu est également revendiquée par *« . »* ; le bricolage semble accessible mais le système fonctionnant en dehors de toute participation extérieure. L'omniprésence de l'œuvre dans *21 :13* ou son effacement dans l'installation, se rejoignent en un même point, (sans bien sûr s'y résumer) : la prise en compte de la participation du public à la racine même de la création est difficilement vecteur d'une grande inventivité.

Ainsi, le bricolage est une méthode d'approche familière à chacun et qui plus que tout autre, peut s'avérer

[886] http://www.sceneweb.fr/?p=3589, 11-05-2010

déceptive : en interdisant de les manipuler, les bricolages, créations pauvres et parfois attendrissantes, créent un effet de surprise et une forme de trahison. Le plasticien se positionne, signifiant au spectateur qu'ils ne font pas partie du même espace, et que leurs manières peut-être communes de bricoler ont une valeur très différente. Cette affirmation prend plus de force encore à l'heure actuelle. Le détourage des *Démarches* par exemple, nous le constatons à travers les approximations décrites dans la première partie, est très imparfait. En ce sens il tient clairement du bricolage : un outil, l'outil informatique, est utilisé afin d'atteindre un objectif. Le résultat répond à peu près aux objectifs, mais il n'est pas aussi précis qu'il pourrait l'être. Pourtant , il est désormais assez aisé d'obtenir des résultats de détourage très satisfaisants. Certains logiciels permettent d'échapper au procédé de l'image par image, se chargeant des aspects fastidieux de cette pratique. De même, nous possédons désormais des exemples édifiants de reproductions numériques de l'être humains très convaincantes ; pourquoi y préférer une technique résolument ennuyeuse, un travail approximatif ?

Le rapport que crée le bricolage avec le public n'est donc pas innocent : il peut prendre les traits d'une mise en relation, à travers un objet réalisable par chacun. Pourtant, cette apparente simplicité, cette prétendue légèreté ne servent bien souvent qu'à amener à réfléchir à un autre propos. Sans qu'il le revendique, l'expérience de Laurent Fierdehaiche témoigne du fait que les véritables récepteurs de sa démarche ne seront sans doute pas les plus appliqués à suivre le mode d'emploi de ses pliages ; la pièce de Pierrick Sorin, est également pour lui une occasion de signifier l'écart entre l'élite artistique et la foule des néophytes.
La démarche de *« . »* assimile cet écart : entre curiosité pour les maquettes et interdiction de les toucher, le visiteur peut voir en elles de sympathiques bricolages protégés des potentiels gestes destructeurs. Mais une autre lecture peut également révéler l'ironie qui habite l'installation, dont les dimensions rendent les déplacements difficiles et exigent pourtant une extrême prudence.
Quelle valeur faut-il donner à l'objet bricolé ? Le bricolage met en scène un monde personnel et précaire, voué à une possible disparition. Il est un travail manuel, dans lequel le geste du créateur et sa manière d'assembler les objets prend toute sa signification.
Il prend également un nouveau sens lorsque, à l'instar de *« . »*, il est associé à la pratique singulière de la maquette, de la miniaturisation. A toutes les dimensions qu'ouvre le bricolage, s'ajoute celle, singulière, de la création d'un lieu fictif.



Maquette de l'installation, conception Enzo k, 2010

C- Construire – agencer

Le bricolage de *« . »* est spécifique pour plusieurs raisons. Il s'agit d'une méthode à la fois spontanée, évolutive et relativement encadrée par des consignes et un projet d'ensemble ; il ne s'agit pas seulement d'y faire l'éloge de la récupération, qui apparaît davantage comme un moyen de s'approprier librement tous types de matériaux dans le temps de d'exécution.
Mais le bricolage a également pour particularité d'être utilisé afin de faire émerger un lieu possible sous forme de maquette.

La maquette en art contemporain est la forme de l'utopie, lieu qui n'existe pas mais auquel on donne la forme de ses ambitions, de ses attentes, de ses craintes. La maquette est un lieu possible, une proposition en trois dimensions de mise en scène d'un autre monde.
L'autre monde de *« . »* n'est pas idéal. Les populations qu'il génère ne sont pas si éloignées de celles que l'on rencontre dans les lieux d'art contemporain. Pourtant, le simple fait de les projeter en des dimensions réduites, dans ce nouvel espace, les associe à toutes les réflexions que nous avons jusqu'à présent abordées. L'utilisation de la maquette dans le domaine de l'art possède un point commun avec le bricolage : tous deux permettent d'attirer le regard vers un univers apparemment étranger, mais qui si l'on y prête attention, est surtout et avant tout, le reflet de celui qui nous entoure.

Dans ces dernières lignes, nous allons arpenter les couloirs de *la Possibilité* et de la petite série *d'Esquisser*. Quelles résonances la pratique de la modélisation trouve-t-elle dans l'art actuel ? Pourquoi matérialiser la miniaturisation d'un lieu aujourd'hui, alors même que cette pratique est progressivement délaissée par les cabinets d'architecture au profit des modélisations informatiques ?
Pourquoi dans *« . »*, la maquette bricolée se veut-elle un miroir de la situation actuelle des lieux d'art contemporain ?

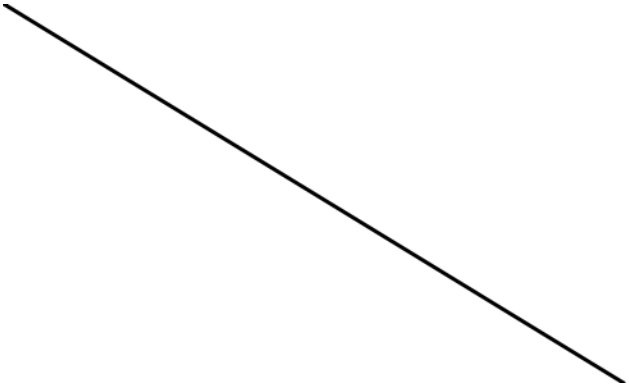
a- Les étapes de conception

> « *Je suis à même d'exprimer plus de choses qu'avant. Le niveau d'abstraction de l'œuvre est beaucoup plus élevé. Il ne s'agit plus d'un point d'exclamation, d'une affirmation du genre "C'est comme ça et pas autrement", mais beaucoup plus d'un point d'interrogation ou de points de suspension.* [887]» Thomas Demand, artiste

A l'instar du bricolage, de nombreux artistes contemporains choisissent la maquette afin de donner forme à leurs conceptions. Bien souvent reliée à l'élaboration d'une fiction, la petite taille des objets peut également

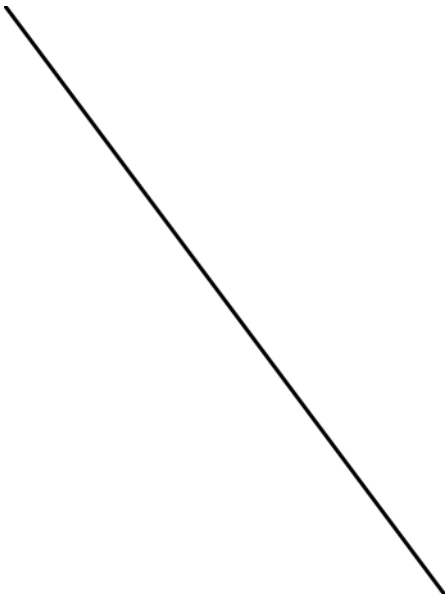
[887] Thomas Demand, *in Beaux-Arts magazine* n°. 249, mars 2005, Paris, TTM. Ed., p. 56

faciliter leur transport ; certains artistes, tel Eric Fonteneau, favorisent la maquette pour cette raison précise : la géographie, le voyage réel ou imaginaire sont les thèmes de ses œuvres protéiformes (dessins, maquettes, cartes, tracés …). Travaillant dès que possible *in situ*, l'artiste choisit des pratiques s'adaptant à ses déplacements : « Rien de tout ce qui encombre l'espace ne doit exister. Au contraire chaque œuvre d'Eric Fonteneau se plie, se range et se transporte facilement dans un carton, un étui ou une valise. [888]» Si les préoccupations d'Eric Fonteneau sont très différentes de celles qui animent les maquettes de *« . »*, sa manière d'appréhender le processus même de fabrication des pièces n'est pas sans rapport avec leur réalisation : *la Possibilité* et *d'Esquisser* en effet sont démontables, et ne prennent finalement que peu de place en regard de leur encombrement final. Cette particularité correspond à une volonté de déplacer l'installation, de la rendre visible en d'autres lieux, de lui permettre de communiquer avec d'autres pièces ; Marcel Duchamp envisage dès 1910 *La Boîte-en-valise*, boîte en carton reproduite en plusieurs exemplaires et contenant des versions miniaturisées de ses œuvres ou des images, notes, croquis concernant ces dernières. Il réalise ainsi un musée portatif, rappelant que c'est à l'art de faire le musée, non l'inverse.



100. Marcel Duchamp, *La Boîte-en-valise*, 1936-1941

Sans revendiquer cette idée qui pourtant demeure d'actualité, *« . »* contient la possibilité d'une monstration dans chaque espace ayant participé à la construction des maquettes, sous forme de photographies ; ainsi, *« . »* pourrait prendre place dans ces non-lieux photographiés, ceux qui n'ont d'autres fins que le passage, l'affichage d'information, l'attente. Idéalement, son exposition dans ces espaces d'art contemporain permettrait de mettre en écho ses particularités architecturales ou ornementales, empruntées à divers espaces, avec celles de son contexte, plus encore si celui-ci revêt des caractères originaux.



101. Rémy Jacquier, *Payrom*, 2007

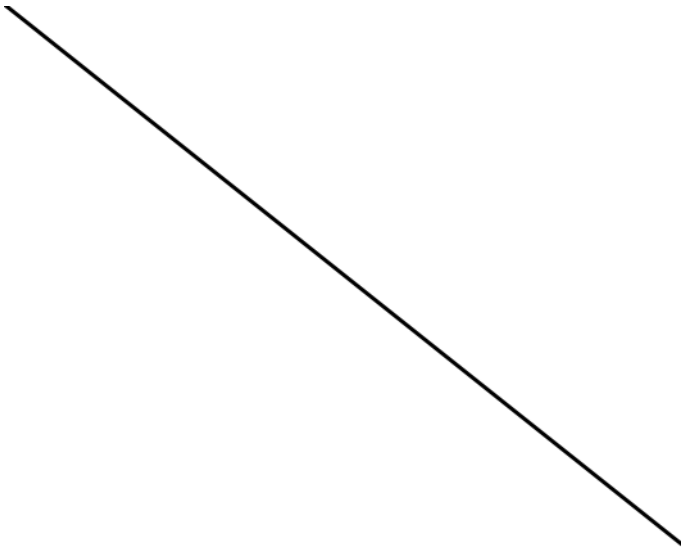
Si effectivement, les maquettes sont transportables, tout comme l'ensemble de l'installation, la motivation du déplacement n'est pas seule responsable de leur forme. La part de hasard résidant dans l'élaboration d'un modèle à partir d'un photomontage, vient sans cesse remettre en question chaque nouvelle pièce ajoutée à l'édifice. Le résultat des manœuvres permettant de maintenir l'équilibre des étages, des plafonds, de *La Possibilité* et *d'Esquisser*, se perçoit dans l'ajout d'épaisseurs, de cales, de petites colonnes de soutien.

En ce sens, l'évolution des maquettes de *« . »* présente certaines similitudes avec la démarche de Rémy Jacquier. L'artiste exposait lors du Printemps de Septembre 2007 de grandes maquettes, dont le communiqué de presse décrit l'élaboration : « Quand il part du texte (ici exclusivement des extraits de Diderot) le braille sert de

[888] http://ericfonteneau.com/parcours.html, 02-03-2010

point d'appui à cette retranscription, il est aplani, et les alignements de ronds plus ou moins réguliers deviennent un alphabet complexe que l'artiste interprète afin d'élaborer le langage formel de sa sculpture. [889]» Comme on peut le constater, les règles de construction sont complexes. Rémy Jacquier choisit pour point de départ la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, essai de Denis Diderot paru en 1749 ; l'auteur y réfléchit sur les relations tissées entre ce que nos sens nous font éprouver, et ce que l'on est. Le plasticien traduit le document en braille, avant d'agrandir chaque point à la taille de la pulpe des doigts. Cela rend le contenu illisible pour tous, voyants ou non-voyants. Ces signes deviennent un nouveau langage, certains correspondant à des murs, d'autres à des portes ou encore à des ponts, … le plasticien y adjoindra une musique, résultant également d'une traduction du braille. Bien que moins complexe dans son élaboration, la conception des maquettes de *« . »* dépend elle aussi de plusieurs étapes dont chacune est primordiale pour l'évolution de l'ensemble : la prise des photographies, leur mise en relation selon certaines règles préétablies, la traduction numérique du photomontage, la création en trois dimensions de l'espace ; parallèlement, les autres pratiques de détourage et d'écriture du *Manifeste*, évoluent également selon des paliers prédéfinis avant de rejoindre les maquettes, en un tout répondant à une même démarche.

La dimension alambiquée de cette démarche, son aspect tortueux, procèdent d'une avancée fastidieuse et à tâtons dans un milieu instable, méconnu. Chaque approche nécessite des recherches et une longue réflexion préalable afin de cibler les objectifs successifs. Cependant, il est important de noter qu'à la différence fondamentale des constructions de Rémy Jacquier, réalisées par des ateliers, les maquettes demeurent des bricolages non professionnels.



102. Thomas Demand, *Archive*, 1995

Le faire du plasticien, nous l'avons noté, peut être suggéré par la marque de ses gestes sur ses maquettes, ses miniatures, ses bricolages. C'est pourtant bien ces traces que Thomas Demand parvient à effacer de ses maquettes en papier et carton, qui sont également les matières premières de *la Possibilité* et *d'Esquisser*.

L'artiste allemand travaille lui aussi par étapes ; dans un répertoire de photographies existantes et de sources aussi variées que les médias, les livres d'histoire ou ses archives personnelles, il choisit les images qui l'intéressent. S'il ne révèle pas leur origine, (les titres n'offrent pas plus d'indication : *Couloir*, *Coin*, etc.) elles ont en commun leur proximité avec une administration neutre et aseptisée ; elles possèdent souvent un lien avec un fait passé ou historique, la criminalistique, la politique. Le cliché va faire l'objet d'une étude de sources et d'une longue réflexion concernant sa composition, sa prise de vue, … ; Thomas Demand construit ensuite dans son atelier un modèle à l'échelle 1/1 fidèle à l'image, en carton et papier. Enfin la maquette est photographiée. Seul ce cliché grand format (également à l'échelle 1/1) sera exposé, le modèle quant à lui sera détruit.

[889] http://www.printempsdeseptembre.com/r8.php5, 05-2011

Le papier est utilisé car chacun en a l'usage quotidien, a eu l'occasion de faire des pliages dans sa jeunesse explique Thomas Demand :

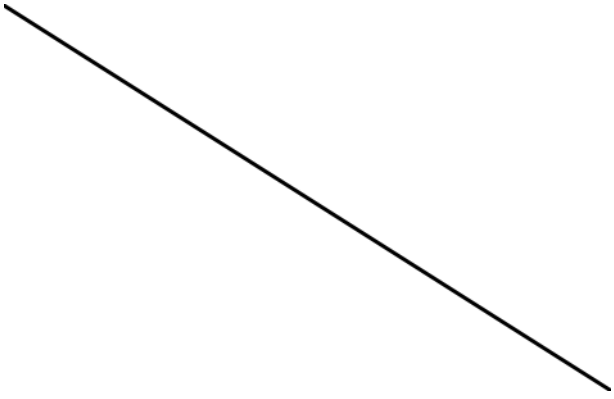
> « j'aime le fait qu'on partage avant de voir quoi que ce soit, que l'on partage l'expérience du matériau, ce qui est très différent de l'ordinateur, par exemple, parce que l'ordinateur emploie toujours cette rhétorique de la technologie qui est inaccessible pour la plupart des regardeurs et ça ne m'intéressait pas. Je voulais que l'accès soit très facile. [890]»

Ainsi, l'artiste insiste davantage sur la proximité du papier et du carton avec le spectateur, que sur la maîtrise qu'exige l'élaboration de ses grandes constructions. Dans le cas de *« . »*, ce type de matériaux, et essentiellement le papier, est choisi car il est en général support d'œuvres, de dessin notamment ; il devient écran de projection mais également présence blanche et lisse ; il s'expose pour ses propres caractéristiques. Si dans les deux cas leur matière première fait référence à un quotidien commun, les maquettes n'en demeurent pas moins inaccessibles : Thomas Demand ne les livre au public que sous forme de photographies, tandis que *« . »* en interdit la manipulation.

Les maquettes de Thomas Demand n'ont pas statut d'œuvres, elles sont des simulacres et non des fins, à la différence de celles de *« . »*. En observant les photographies froides, dénuées de présence humaine de l'artiste, le spectateur peut imaginer avoir affaire à la représentation d'une administration, non à une fragile modélisation. Elles remettent en question la confiance trop souvent accordée aux images.

Cette problématique ne concerne pas *« . »*. L'intérêt de ce rapprochement réside davantage en la découpe similaire des démarches en étapes bien précises : dans les deux cas, la création finalisée nécessite une longue étude, un rassemblement et une observation de sources variées. Chez Thomas Demand, bien que la maquette ne soit pas exposée elle est le sujet de la photographie, elle est donc mise en valeur pour ses caractéristiques : c'est la reconnaissance du leurre par le spectateur attentif, qui le rapprochera des préoccupations de l'artiste, tout comme la curiosité du visiteur de *« . »* le mènera à déconstruire les étapes de création, et à imaginer les raisons de ce parcours.

Laurent Rabier utilise des méthodes relativement proches de celles de Thomas Demand pour aborder un propos similaire. Inspiré d'images médiatiques et d'œuvres historiques, il réalise des maquettes à partir de boîtes de médicaments en carton. Il photographie ensuite la réalisation avant de reproduire l'image à la peinture à l'huile, dans un souci d'hyperréalisme. On pense avoir affaire à un cliché de maquette alors qu'il s'agit d'une peinture. La question du temps que nécessitent ces étapes est importante, car chaque technique exige une concentration, une application et l'appel à des savoirs particuliers.



103. Laurent Rabier, *Barak*, 2008

Ces images dans lesquelles, à l'instar de Thomas Demand, la maquette est sujet et vaut pour sa qualité de modélisation, ont également pour point commun d'effacer toute présence humaine. Ces passages par la représentation fidèle d'espaces identifiés comme possibles, chez les deux plasticiens, concourent à évincer l'homme de ce qu'il a construit. Etonnamment, la part de fiction qui caractérise les maquettes de *« . »*, a quant à elle pour objectif

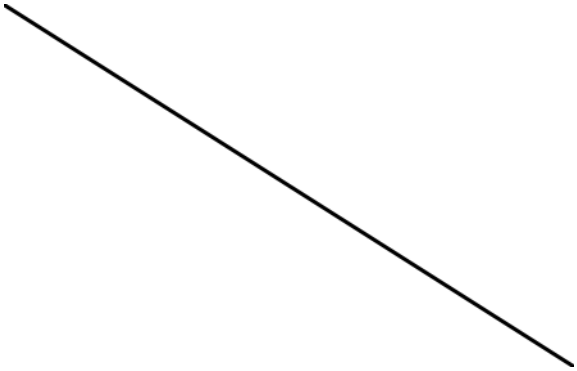
[890] http://cybermuse.beaux-arts.ca/cybermuse/docs/DemandClip5_f.pdf, 02-03-2010

de suggérer une vie : certes, elle est fantomatique. *Les Démarches* sont immatérielles et éphémères. Pourtant, le peuple miniaturisé est omniprésent.

Ainsi, les maquettes selon leur taux de fidélité au réel peuvent servir tantôt de leurres destinées à éloigner le regardeur d'un espace qu'il pensait initialement familier, tantôt apparaître comme impossibles, tout en se voulant le reflet d'une situation constatée. En empruntant des voies indirectes, en multipliant les étapes qui mèneront à la réalisation finale (qu'elle soit modélisation ou représentation bidimensionnel), les maquettes révèlent des processus créatifs riches, la recherche d'une forme en lien avec le réel, mais également constitutive d'un autre monde, parallèle et complexe. Chaque étape contribue à l'enrichissement de cet ailleurs étrangement familier, ou de cet "ici" déroutant.
La maquette en tant qu'objet présenté ou représenté, mène en tous les cas à se poser la question de la modélisation d'un lieu, des objectifs du plasticien qui choisit la fastidieuse étape de recréation. Pourquoi favoriser cette *re*présentation ? Qu'implique le passage à une échelle réduite ?

b- Penser sous l'échelle : la modélisation

Réduire, modéliser sont les maîtres mots de la pratique de la maquette. Certes, on considère que des artistes tels que Thomas Demand fabriquent des maquettes ; pourtant ses œuvres sont construites à l'échelle. La maquette s'avère une étape de conception qui conduit à investir de nouveaux outils, de nouveaux supports.



104. James Casebere, série « House », 2011

La réduction des échelles à laquelle les maquettes de *« . »* se soumettent, a pris une signification particulière suite à la lecture d'ouvrages portés sur l'étude de statistiques et, en conséquence, sur la modélisation des données. La modélisation est l' « opération par laquelle on établit le modèle d'un système complexe, afin d'étudier plus commodément et de mesurer les effets sur ce système des variations de tel ou tel de ses éléments composants [891]». Les météorologues recréant en image de synthèse les mouvements d'un anticyclone réalisent une modélisation.
Le rapprochement est très intéressant, non pour la dimension scientifique de la modélisation mais davantage pour sa capacité à traduire des données concrètes, réelles apparemment imprévisibles, en des résultats théoriques ; la modélisation permet ainsi d'étudier les composantes d'une situation complexe, afin d'en mesurer les effets potentiels.
La maquette est construite sur la base de données réelles, modélisées numériquement ; les pièces qui la

[891] J. Giraud, P. Pamart, J. Riverain, *Les nouveaux mots dans le vent*, Paris, Ed. Larousse, 1974

composent ont été déplacées, agencées de manière à répondre non à une question d'ordre mathématique ou logique, mais plutôt à une cohérence esthétique et à une pertinence, même approximative, architecturale. La fin n'est pas la même que dans le cadre scientifique. Pourtant, les actions se rapprochent dans le fait d'interpréter les éléments du réel, de leur donner une nouvelle forme pour en tirer des hypothèses ou des suggestions ouvrant sur un futur potentiel. En proposant cette forme d'espace d'exposition synthétisant différents types d'architecture, les maquettes mènent à analyser une situation (ce que nous nous appliquons à faire ici de manière théorique), à se fonder sur des faits présents pour imaginer leurs effets futurs.

Etymologiquement, *modèle* est un emprunt à l'italien *modello* : « Figure destinée à être reproduite », issu lui-même du latin tardif *modellus*, altération du latin *modulus*, module, moule. Dès 1563, il s'étend à toute représentation réduite d'une construction, d'un objet destiné à être réalisé en plus grand [892]. Sur le plan abstrait, en 1576, le terme s'applique à une chose, à un être qui présente de manière exemplaire les caractéristiques d'une espèce ou d'une catégorie. Le modèle désignera, à l'époque classique, ce qui doit être imité, avant de s'appliquer aux types de fabrication, lors de l'avènement de la production industrielle en série.
L'un des synonymes de "modèle" est "maquette" (d'ailleurs traduit par *model* en anglais) : car dans la majorité des situations, notamment en architecture où elle fut très sollicitée, la maquette est destinée à être reproduite à grande échelle, « dans des dimensions normales. [893]» Le modèle réduit s'éloigne de ce rapport à la duplication ; il s'inspire d'un modèle réel (souvent un véhicule) , représenté dans des dimensions réduites. Ce n'est pas tout à fait le cas de la maquette telle qu'elle existe dans *« . »*, car cette dernière extrait du réel de multiples points de départ ; elle ne se contente pas de s'inspirer d'un exemple pour le reproduire en petit format. Pourtant en un sens, les maquettes de *« . »* ont un rapport avec des modèles réduits, car elles sont une fin, non un simple outil de conception. On pourrait parler de «modèles uniques».

Pourquoi les réaliser en petits formats ? Pourquoi, à l'instar de Thomas Demand, ne pas proposer un lieu à l'échelle humaine, réalisé à partir des matériaux sollicités dans un bricolage ?
Les réponses des artistes miniaturistes ne manquent pas à ce sujet : Gilles Barbier, en considérant sa *Méga Maquette* (2006) rassemblant ses œuvres passées et à venir, déclare : « La miniaturisation intervient quand la synthèse est impossible, quand la compression de l'information est bloquée. Ce qu'on ne peut réduire par la synthèse, on le réduit par la taille. C'est aussi simple que cela, et cette réduction me permet de montrer les grands ensembles en évoquant les voisinages. [894]» Effectivement, la synthèse est une notion importante : les maquettes de *« . »* permettent de rassembler des caractéristiques observées dans les différents lieux d'art, d'en créer une version concentrée, qui associe des modèles réels tout en évoquant une nouvelle possibilité. Il s'agit donc, au-delà d'une synthèse, d'une suggestion.
Charles Matton, était quant à lui un miniaturiste très attaché à la fidélité de sa construction au référent initial. Il concevait cette pratique comme un acte de contrôle sur les lieux : « La reconstitution d'objets miniaturisés autorise l'exercice d'un pouvoir inconcevable sur la grandeur nature. Les libertés totales prises ainsi sur l'objet, ont un caractère profanatoire. [895]» La pratique de la modélisation permet de dépasser les

[892] Le *Robert, Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris, 1992

[893] http://www.cnrtl.fr/lexicographie/modele, 03-2010

[894] *Beaux-arts magazine* n° 266, août 2006, Paris, TTM Ed., p.38

[895] Charles Matton, *Charles Matton*, 1991, Paris, Ed. Hatier, p. 204

apparences, d'introduire en toute autonomie les modèles reproduits dans une dimension autre. Son rapport au pouvoir n'est sans doute pas étranger à l'étymologie du verbe réduire, issu du *reducere* latin, « ramener, reconduire », qui acquiert au XVI[ème] siècle la valeur figurée de « ramener (quelqu'un, quelque chose) à un état inférieur, à un état plus simple. [896]», puis d'amener quelqu'un, d'autorité, à la raison ou à l'obéissance, voire au silence. Parallèlement, le sens que donne Gilles Barbier à la création de miniatures est également appliqué à la réduction, qui apparaît en 1538 comme l'action de « Ramener un objet de pensée à une forme équivalente plus simple, plus compréhensible ou à ses éléments fondamentaux [897]». Les maquettes de *« . »* créent un nouveau monde sur lequel je peux agir à ma guise, bien qu'il semble fonctionner en autarcie et sans intervention extérieure. Dans la fiction qu'elles mettent en scène, le petit royaume du public peut théoriquement, si je le souhaite, s'effondrer. Ce n'est cependant qu'une théorie car lorsqu'il a acquis sa forme définitive et qu'il est livré à d'autres regards, il n'est plus question de modifier son fonctionnement ; cela en effet, fait partie de la démarche, que j'accepte comme contrainte nécessaire.
La liberté est relative dans la conception des modèles réduits, maquettes, miniaturisation. Les plasticiens répondent à certaines règles que leur dicte leur démarche, et ils agissent dans leurs limites : fidélité au modèle, spontanéité du geste, durée de réalisation, réaction des matériaux, etc.. Aussi peu restrictives soient-elles, ces consignes sont fondamentales : les créateurs possèdent, le temps de la réalisation, une liberté d'action qui se restreint considérablement lorsque l'œuvre s'expose. Alors, qu'importe ce pouvoir passé. Elle est désormais livrée aux structures la présentant, aux regardeurs et à leurs interprétations particulières.

Pour finir, le modèle intervient également dans l'expression "modèle-type", qui se réfère à l'acception de la modélisation rapportée dans un premier temps ; on parle de modèle-type, tout comme on parle de spectateur-type. Ce dernier est esquissé sur la base d'une série de statistiques, sur une observation générale du comportement d'individus ; un modèle est créé de toutes pièces (à l'instar de la maquette) rassemblant leurs caractéristiques, et devient le destinataire privilégié et totalement fictif des attentions des structures d'exposition, « Schème de référence et modèle de conduite, basé sur la culture admise, établie dans une société et qui est acquise quasi spontanément par chacun des membres qui y vivent [898]», précise le sociologue Alain Birou. Ici resurgit l'étymologie de *modèle*, issu du latin *modulus* ou moule. « Reste, enfin, que le musée perpétue une fiction : celle du spectateur absolu, inconditionné, dépourvu d'appartenance sociale ou à famille culturelle indifférenciée ; comme si tous les spectateurs avaient accès également et équitablement aux œuvres disponibles. [899]» ; nous avons à l'instar de Christian Ruby, largement souligné la dimension fictive du spectateur idéal né de ce moule qu'est l'institution, modèle que remettent en question des publics moins bienveillants, plus égocentrés que j'ai nommés les individus-spectateurs.

Ainsi le modèle et la réduction s'avèrent primordiaux dans les différentes pratiques de *« . »*. La diminution des tailles ou la réalisation en petite dimension, induisent une volonté de synthétiser, parfois à outrance, une situation qui nous échappe. C'est le cas de la modélisation du public, qui appauvrit nécessairement sa

---

[896] *Le Robert, Dictionnaire Historique de la langue française*, *op. cit.*

[897] *Idem*

[898] Alain Birou, *Vocabulaire pratique des sciences sociales*, Paris, Éditions ouvrières, 1966

[899] Christian Ruby, *L'art et la règle*, *op. cit.*, p. 71

composition réelle.
En revanche, les maquettes *la Démarche* et *d'Esquisser*, fondées sur des fragments du réel, prennent soin de s'éloigner de leurs modèles pour mieux en souligner les caractéristiques jusqu'alors discrètes. Bien entendu cette pratique de la modélisation pose une question essentielle : quelle part réalité et fiction occupent-elles dans ces espaces miniaturisés ? En quoi ce passage par la miniaturisation est-il propice à accompagner le propos sur l'évolution des lieux d'art et leur accueil du public ?

c- Construction d'une possibilité ?

« *À leur façon, les œuvres d'art sont des maquettes de mondes possibles* [900]»
Présentation de l'exposition « Modèles modèles » au MAMCO de Genève

La Possibilité, d'Esquisser sont des lieux fictifs. Pas exactement des utopies pourtant : car à quoi aspire *« . »* ? Dans quelle mesure tend-t-il à espérer un ailleurs alors même que son espace réduit, cerné, s'enferme dans une interminable boucle atemporelle ?
Les maquettes se construisent sur des bribes de réel afin, par leur assemblage, de mener à réfléchir sur la nature du lieu qui accueille l'installation : l'espace d'art. Le bricolage, méthode du « rêveur de possibles [901]» selon Pierre-François Dupont-Beurier, professeur agrégé de philosophie, s'est avéré la technique idéale pour aborder ce propos. Sa capacité à suggérer à partir d'éléments souvent pauvres, usagés, rejetés, tend à faire de lui une pratique discrètement mais résolument critique, tandis que son intervention dans la réalisation de maquettes donne naissance à des fictions "inspirées de faits réels". C'est l'intérêt que décèlent en la modélisation de nombreux plasticiens.

Traumaville de Ludovic Paquelier, associe des dessins muraux à la maquette d'un espace urbain ; cette dernière est composée de matériaux de récupération, bien qu'*a priori* ce fait ne soit pas évident : l'ensemble de la maquette est couvert d'un monochrome, tout comme les maquettes de *« . »* sont enveloppées de papier, rendant moins visibles les éléments hétéroclites qui la composent. *Traumaville* est inhabité, il semble avoir vécu un drame ou simplement, le passage du temps.
Ludovic Paquelier a longuement travaillé à la constitution de la maquette. « Avant tout passage à la production, est effectué un entreposage méthodique de formes, d'images. Cette matière première est vouée à transformation puis, si nécessaire, à la mise en circulation. [902]» observe l'artiste Pascal Thévenet. Sont également récupérées des pièces usinées hors d'usage. D'ailleurs, les constructions de *Traumaville* ne semblent pas neuves, à la différence de ces bâtiments de promoteurs modélisés et idéalisés. La cité de Ludovic Paquelier paraît désertée,

---

900 http://www.mamco.ch/collections/archives/Mmodeles1_T.html, 03-2011

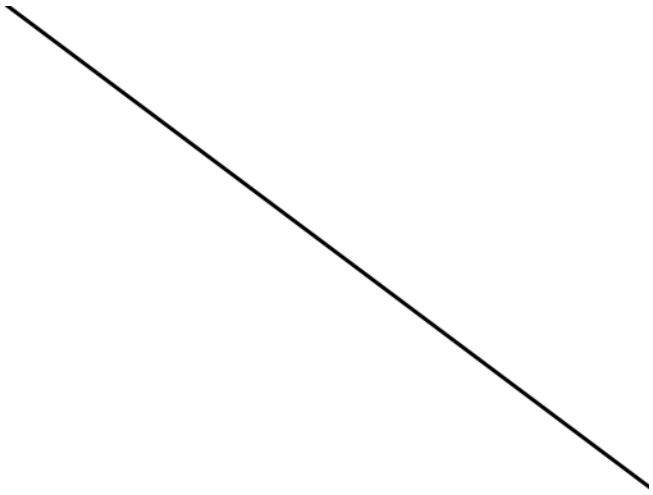
901 Pierre-François Dupont-Beurier, « Petite philosophie du bricoleur (extraits) », *in Des mondes bricolés ? op. cit.*, p. 63

902 Pascal Thevenet, dossier de presse de l'exposition de L. Paquelier, 2006, http://www.art-3.org/pdf/2006/paquelier-06.pdf, 03-2011

abandonnée, altérée. Quelle est sa fonction ? interroge Pascal Thévenet ; est-elle le décor d'une nouvelle forme d'utopie individuelle (non plus le rêve d'une humanité meilleure) ? « *Traumaville* est l'empreinte d'où pouvait naître un idéal. [903]» Son décor.

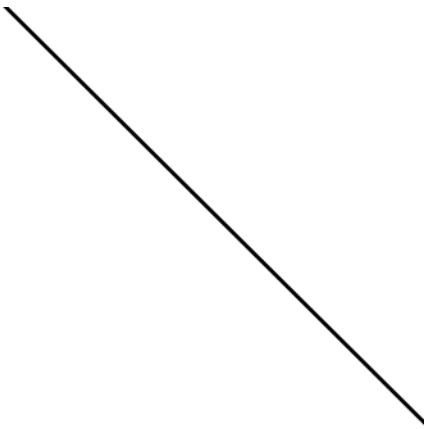
Un décor, tout comme les maquettes de *« . »*. Tout comme elles également, ce ne sont pas des espaces idéaux qui se déploient en miniaturisation. Il s'agit d'agencements, de bribes menant à une nouvelle version, à une nouvelle possibilité. Elles ne satisfont pas tous, mais cherchent à contenter chacun. Les artistes, eux, ne peuvent se retrouver en les maquettes de *« . »*. Ils n'y ont pas la place rêvée. Y trouveraient-ils d'ailleurs une place ?

La même question se pose dans les fictions mises en scène par Tatiana Trouvé. Ses grandes maquettes se réfèrent, à l'instar de *« . »*, à des lieux du réel sans chercher à les imiter. Leur taille est réduite, sans être miniaturisée. Le spectateur les observe en vue plongeante, mais ils occupent le même espace : par exemple, les portes s'ouvrent dans le mur d'exposition et reposent sur le sol même de la salle. Dans la série des « Polders », on peut reconnaître des meubles de travail, le tapis roulant d'un aéroport, des ouvertures vers un ailleurs qui nous demeure invisible. Ce sont souvent des espaces administratifs, froids, impersonnels qui y sont figurés. Mais leur fonction pose question ; lieux de passage ou d'attente, inhabités (par qui le seraient-ils ?), dont les machines sont inactives et inutilisables car dénuées de mécanisme. Ici, le symbole fort de la machine désactivée, présent dans l'œuvre de Ludovic Paquelier, tend à relier l'espace réduit à la réalité tout en soulignant qu'il agit en dehors des règles de notre monde. « Les « Polders », […] ne sont pas des "modèles réduits", ni des maquettes, mais des espaces extérieurs à toute mesure, à l'instar des souvenirs que nous portons avec nous, par exemple, ceux d'une maison d'enfance dont certains détails – objets ou mobilier – finissent par revêtir dans notre esprit des proportions démesurées et irréelles. [904]» Elie During, philosophe, détache ces non-lieux de tout référent et les installe dans un imaginaire commun, impalpable, auquel Tatiana Trouvé offrirait une matérialité. Mais sans en permettre l'accès. Le spectateur tourne autour des maquettes sans s'y introduire. La frustration est commune à ces objets à la fois fragiles et inaccessibles : ils ressemblent à des jeux mais ce sont bien des œuvres, que l'on peut rarement manipuler. Le visiteur demeure exclu, sa curiosité est attisée, ses efforts pour déchiffrer le sens des constructions sollicitent son imagination.



105. Ludovic Paquelier, *Traumaville*, 2006

Elisabeth Wetterwarld compare les œuvres de Tatiana Trouvé à des "Microsociétés" aux fonctions mystérieuses et oniriques, dont les éléments sont reliés par une « logique non rationnelle [905]» ; une fois de plus, la maquette ouvre le champ à un univers parallèle, à la fois



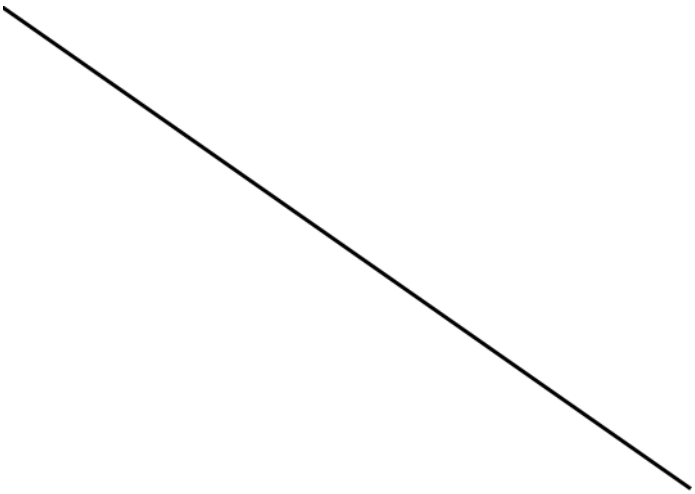
106. Tatiana Trouvé, détail du « Polders », 2000

[903] *Idem*

[904] Elie During, *Tatiana Trouvé, Aujourd'hui, hier, ou il y a longtemps*, 2003, Capc-Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, p. 21

[905] Elisabeth Wetterwald, *Rue Sauvage*, 2003, Dijon, Ed. Les Presses du Réel, p. 82

familier et inquiétant. C'est cette atmosphère que les maquettes de *« . »* s'affairent à ménager, s'appuyant sur l'apparente naïveté du bricolage, pour suggérer un possible que l'on ne souhaite peut-être pas envisager…



107. Alain Bublex, *Tentative et projets*, 1998

Cependant dans *« . »*, la fiction est davantage liée à une réalité connue des artistes et des spectateurs, dans laquelle ils peuvent se projeter car ils la vivent au moment de leur confrontation à l'installation. En tant que plasticienne je m'empare de cette réalité qui échappe à celui qui délivre son œuvre aux regards. En le miniaturisant, je tente de me réapproprier cet espace d'exposition qui tend progressivement à offrir une place privilégiée aux spectateurs, quitte parfois à trahir les créations.

Alain Bublex développe une architecture fictionnelle depuis plusieurs années. En 1998, il propose sur le site du ministère de la culture une œuvre en ligne très particulière, « Tentative et Projets [906]». Il nourrit alors l'ambition de « produire des Centres Nationaux d'Art et de Culture (CNAC) de type Beaubourg en petite série et d'en équiper la plupart des villes françaises. [907]» Il s'agit en quelque sorte d'exploiter l'architecture spécifique du Centre Pompidou comme modèle en kit, dont différentes combinaisons se déploieraient dans le pays, adaptées aux contextes variables. Réfléchissant au lieu et au coût de production, à l'efficacité des transports, il conçoit, à travers son œuvre, la démarche première qui est d'offrir à l'art un site de production et d'exposition. Plus question de réhabilitation, de monument architectural fort : le signe réside en la standardisation des modules reconnaissables du Centre, ses parois vitrées, son escalier caractéristique, les motifs industriels qui le couronnent.

Trouver le lieu de l'art en tant que plasticien, n'est-ce pas un projet voué à l'utopie ? Chacun possède des exigences propres pour son œuvre, espace intime, démesuré, ouvert sur l'extérieur, patrimonial ou neutre au possible. C'est pourquoi *« . »*, à l'instar, sous certains aspects, de la création d'Alain Bublex, ne prend pas le risque de fantasmer un nouveau type d'architecture plus que de raison. Il assemble et marie les particularités des lieux sans souci des œuvres qui devront y être exposées. Il ne s'agit pas avec les maquettes, de proposer un modèle éprouvé tel que Beaubourg, mais davantage de soumettre au regard plusieurs combinaisons, modifiables à l'envie. Les soumettre au regard, mais pas nécessairement les envisager comme constructibles : d'une part car leur forme est instable et élaborée en dépit des règles élémentaires de l'architecture. D'autre part car, comme le spectateur de *« . »*, elles sont enfermées dans un espace réduit. Mais à la différence de celui-ci, elles n'ont pas la liberté d'en sortir.

Le point commun de « Tentative et Projets » et de *« . »*, est leur statut de créations qui s'approprient un espace muséal fictif, mais en excluent les œuvres. Pourtant dans l'installation, elles sont omniprésentes ; effacées, on les devine à travers l'évolution des *Démarches*, parfois découpées par la disparition d'une pièce. Leur absence doit poser question car elle n'est qu'apparente. Par la création d'un espace d'exposition réduit à trois parois, *« . »* se préoccupe avant tout de la monstration des œuvres. Le scénario qu'il envisage ne se déroule pas en faveur des artistes, qui lorsqu'ils délivrent leur œuvres à cet espace du public simulé par les maquettes, prennent le risque de les abandonner à un lieu commun.

L'expression «lieu commun» n'est pas utilisée par hasard : calquée sur le latin *loci communes*, lui-même emprunté au grec *koinos topos*, cette notion est initialement utilisée en rhétorique. Elle désigne les sources de pensées et de preuves

906 http://www.culture.gouv.fr/entreelibre/h_bublex.htm, 03-2011

907 http://www.culture.gouv.fr/entreelibre/Bublex/bublex.htm, 03-2011

auxquelles l'orateur peut puiser afin d'argumenter son propos. Il acquiert le sens moderne de « banalité, platitude du discours [908]» dès 1966. Ce n'est ni dans l'un, ni dans l'autre de ces sens que le lieu commun est utilisé concernant les maquettes. Le commun, observe Anne Cauquelin, « peut être considéré aussi comme ce qui est en partage, à la source du sentiment communautaire, bienvenu pour un esprit démocratique. [909]» En cela, il ne reflète pas la dimension péjorative du lieu commun. *D'Esquisser* et *la Possibilité* sont les lieux de chacun, des détourés, reflets du public (ou *publics* par essence) ; par la disparition des œuvres, par le fait que dans la projection intitulée *le Public*, ce dernier apparaît indispensable à la formation du lieu, les espaces d'exposition deviennent communs, et prioritairement réservés aux visiteurs : « un lieu commun est un lieu où l'on se réunit, qui appartient à tous, autrement dit : public. [910]» Les maquettes sont le lieu *du* public, des lieux communs ; mais faut-il pour autant se contenter de cette vision idyllique, et évincer toute portée négative de l'expression ? Si les maquettes rassemblent des individus de tous types et leur permet de cohabiter – apparemment – sans heurts, elles ne sont pas pour autant des espaces partagés. Le public y est seul, tout puissant. En revanche, les œuvres n'y ont pas leur place.

Ce *lieu* commun peu tentant est une possibilité que met en scène *« . »*. Il est placé au centre des regards sous diverses formes :

tout d'abord, l'espace de l'installation concourt à concentrer les regards vers les maquettes et leur contenu, le public détouré.

Les *Minimums* ensuite, distillent des indices concernant le mode de création ces petits espaces, que le *Manifeste* masque tout en feignant à les dévoiler sous des termes incohérents.

Le *Public* figure par ses déplacements un lieu d'art

Enfin, les maquettes elles-mêmes rappellent leur existence en faisant obstacle aux déplacements du visiteur de *« . »*, et s'arment de précautions tels des objets précieux.

Il est donc évident que ces lieux bricolés, fragiles, occupe une place primordiale malgré leur apparente pauvreté.

Si le public est et restera un mystère pour les professionnels de l'art contemporain, si l'on peut être assuré qu'il demeurera à l'état de modèle-type, l'évolution du lieu d'exposition n'est pas non plus tracée. On ne peut que suggérer ses possibles modifications, en se basant sur les multiples données qui enveloppent l'art : le marché de l'art, la politique culturelle, l'appropriation des décisions politiques par le lieu, le développement des médiations, l'intervention de nouveaux acteurs, l'augmentation des publics ; l'installation progressive de l'individu-spectateur…

Plus que tout, cette dernière donnée rend incertain l'avenir du lieu d'art, qui s'attache à épouser les fluctuations de son comportement. La création des centres d'art souligne une concentration de l'intérêt des institutions sur les publics ; l'investissement de lieux du patrimoine suggère une volonté de relier les œuvres contemporaines à un passé plus familier. Le lieu d'art se déforme et se plie aux attentes supposées des visiteurs, à celles plus claires de la politique culturelle, tout en tentant de ménager une place pour leur propre programme. L'espace devient plastique, instable, il se bricole de jour en jour de manière lente et subtile, mais bien réelle. Ainsi, je modifie progressivement l'organisation de la médiation à la Fondation Espace Ecureuil, tentant de la rendre à la fois plus discrète, et pourtant accessible à des visiteurs dépendants de sa présence. Le lieu devient le matériau des artistes et du public ; et progressivement sa fonction première, essentielle, sa raison d'être, s'estompe.

---

908 *Le Robert, Dictionnaire Historique de la langue française*, *op. cit.*

909 Anne Cauquelin, *L'art du lieu commun : du bon usage de la doxa*, 1999, Paris, Ed. du Seuil, p. 9

910 *Ibidem*

Bricoler, réduire, modéliser.

« . » est tout cela, *« . »* n'est que cela. Un possible, pas une fatalité. Mais un risque sur lequel il convient de se pencher.

Avoir abordé ce sujet en tant que plasticienne, mais également en tant que chercheuse, que médiatrice et que visiteur, offre la possibilité de multiplier les points de vue sans chercher à prouver la véracité de la projection. C'est dans cette direction que m'orientent les quelques rôles qui m'impliquent dans le milieu de l'art contemporain. Et le résultat des observations de ces différents rôles est *« . »* : un peu de ces regards particuliers et, je l'espère, beaucoup de non-écrit…

La thèse « Les comportements du spectateur comme enjeux de l'art contemporain » a permis d'observer sous un angle particulier, celui de chercheuse-spectatrice-médiatrice-plasticienne, les phénomènes décrits au fil des pages. Le parcours n'a pas été linéaire, loin de là. La rencontre de médiateurs sur leur lieu de travail, l'observation de spectateurs confrontés à des œuvres complexes ou participatives, la découverte de lieux d'exposition atypiques, ont sensiblement enrichi notre première approche des publics de l'art contemporain. Nous avons alors entrepris de mettre en relief les comportements du visiteur et d'observer la manière dont les lieux d'exposition, tout autant que les artistes, les ont pris en compte, offrant une place d'acteur involontaire à un public pourtant anonyme.
La réalisation de l'installation *« . »*, élaborée à partir de documents (images, textes, vidéos) directement issus des lieux d'exposition, a accompagné le propos en l'ouvrant sur des sujets que nous ne pensions initialement pas aborder.

C'est sur l'omniprésence du spectateur, manifeste dans l'installation *« . »*, que s'est construite la réflexion.
Convoité par les lieux d'art tout autant que par les artistes, le spectateur devient avec l'art contemporain, comme nous l'avons analysé, un personnage principal bien que désespérément intouchable. Lors des voyages d'étude et des visites de lieux d'exposition, nous avons enregistré les comportements des spectateurs en les filmant au cours de leur visite. La variété de leurs agissements a mené à étudier leur intégration progressive au processus de création des artistes.
Depuis les années 1960, ces derniers favorisent la participation, les échanges avec (et entre) les visiteurs, souhaitent ouvrir le lieu de l'art, modifier la relation des publics aux œuvres. A l'heure actuelle, si l'on constate que les publics sont en grande partie familiarisés avec les propositions participatives, leur relation aux œuvres n'est pas toujours celle que l'on s'attend habituellement à rencontrer dans un lieu d'art. La position de médiatrice me permet de constater que des individus véhiculent leur individualité dans l'espace de l'art, qu'ils fréquentent en tant que possible lieu de culture, de promenade, au risque d'appliquer un jugement inadapté aux œuvres auxquelles ils accordent rarement le temps de réception nécessaire à dépasser leurs a priori.
L'individu-spectateur s'avère un nouveau modèle sur un plan sociologique. L'observation des spectateurs révèle de manière exemplaire l'expression de l'individualisme dans la société : l'individu y est invité à s'exprimer par l'intermédiaire de divers médias, tout en demeurant victime d'un nivellement effaçant ses particularités. Sur un plan esthétique, les tentatives des artistes afin d'offrir à l'individu une place particulière dans leurs œuvres, ont souvent rencontré le même échec : le visiteur demeure membre du public, expérimentateur parmi tant d'autres.
Afin de mettre en relief, dans notre production artistique, les effets de ces œuvres contemporaines sur la réception, la technique du détourage a été envisagée : le spectateur est-il identifiable en tant que tel lorsque son contexte disparaît ? Certains aspects de son attitude ont ainsi été mis en évidence dans *les Démarches* : les visiteurs ont pour point commun leur mobilité (errance ou promenade), leur rencontre avec l'œuvre est incluse dans un parcours quasiment ininterrompu. Rares semblent les moments de contemplation lors desquels les visiteurs marquent une pause durable afin d'apprécier une œuvre.
Etonnamment, seule une séquence des *Démarches* rassemble plusieurs spectateurs dans une situation proche de la contemplation. Assis, dirigés vers un même invisible objet, l'on pourrait croire qu'ils visionnent un

film. Ce n'est pas le cas : l'œuvre qui retient leur attention est une installation de Janet Cardiff composée de haut-parleurs positionnés en cercle ; chacun diffuse la voix d'un choriste, leur ensemble reformant la pièce musicale *The Forty Part Motet* (1573) du compositeur Thomas Tallis. C'est à l'écoute de ce morceau de musique religieuse intégré à une création contemporaine, qu'un comportement muséal singulièrement traditionnel, contemplatif, s'impose ici aux visiteurs.
La réalisation des détourages invite à se questionner sur les attentes des spectateurs, dont les comportements sont mis en valeur par la disparition du contexte : le visiteur souhaite-t-il seulement ne pas voir les œuvres qui ne l'intéressent pas, au risque de ne rien voir, d'arpenter le lieu d'art comme s'il s'agissait d'un passage possible sur sa promenade, hall ou couloir qu'hantent les inoffensifs spectres d'expositions passées ? Mais cette pratique a également révélé l'omniprésence de la fiche de salle qui les accompagne, et leurs arrêts appuyés devant de supposés cartels.

Nous l'avons constaté, bien que nécessaire à la réception de l'art contemporain par les publics même les plus sensibilisés, la médiation peine à trouver une forme adaptée à son objet. Elle demeure dans bien des cas un discours accolé à l'œuvre, duquel les médiateurs eux-mêmes ont parfois du mal à se départir. La "médiation culturelle appliquée à l'art contemporain", notamment sous sa forme écrite, est davantage une réponse à une volonté politique de démocratisation culturelle qu'un outil réellement destiné à accompagner le visiteur – qui le souhaite – dans sa rencontre avec les œuvres.
Omniprésente dans l'installation *« . »* notamment à travers *le Manifeste*, elle s'impose, traduit l'envahissement que subissent les œuvres. Le texte composé de fragments est à la fois générique et insensé. L'installation met ainsi en scène les outils de la démocratisation, tels qu'ils ont été répertoriés au cours des voyages d'étude.

Aujourd'hui, la situation de l'art contemporain est effectivement liée à la préoccupation d'ouverture de la culture. La médiation est un des outils destinés à servir cet objectif, mais le lieu d'exposition lui-même porte les traces de cette volonté. Les centres d'art notamment s'installent souvent dans des bâtisses ancrées dans une histoire plus ou moins locale. Nous avons émis l'hypothèse que cette réalité reflète une volonté d'inciter les publics à découvrir les lieux, tout autant que les œuvres qu'ils abritent : l'art est ainsi visuellement associé à une culture à laquelle il a des difficultés à se plier.
En ce sens, la multiplication des missions des musées et centres d'art, le développement du confort, des espaces de restauration, ne sont pas seulement des réponses à une logique de consommation : ils apparaissent également comme des objets d'attraction. Ils mènent par des voies détournées aux œuvres, elles-mêmes enveloppées d'une médiation ménageant la sensibilité des spectateurs potentiellement hostiles, au risque de faire passer au second plan la qualité de la programmation du lieu. En effet, comment satisfaire à une culture uniformisante et événementielle tout en conservant l'exigence des expositions ? Face à ces missions culturelles, face à ce public diversifié et imprévisible, le lieu se voit incité à se modeler aux attentes supposées de chacun, de la "culture pour chacun". Son identité s'estompe, il tend à devenir lieu de culture voire de consommation culturelle.
« . » a été conçu en opposition aux exemples de lieux d'art observés et photographiés lors des voyages d'étude. Si ces derniers apparaissent en filigrane dans les maquettes, l'espace de l'installation remet en question la prépondérance de l'accueil des publics. Système en apparence clos, il se présente sous la forme d'un petit cabinet obligeant à marquer une pause dans le flux de l'exposition. Si l'installation offre l'image d'un public maître

des lieux, circulant parmi les œuvres disparues, elle contraint pourtant le visiteur réel, qui doit s'adapter aux contraintes de sa mise en scène ; elle le tolère sans toutefois l'accueillir.

A l'instar de la construction de la thèse en trois parties ciblées sur le spectateur, son accueil et les outils de médiation mis à sa disposition, *« . » le Public Manifeste la Possibilité d'Esquisser les Démarches Minimums* semble se vider de tout ce qui fait l'œuvre pour s'ouvrir à ce qui l'entoure. L'installation devient lieu d'exposition, de démonstration, d'explication, piège quelques instants le spectateur.
Chaque pratique figure un intermédiaire : la structure en "u" de l'installation oriente les regards vers les maquettes, qui les concentrent sur les projections, qui elles-mêmes révèlent un manque : *« . »* est un chemin parsemé d'obstacles vers l'œuvre contemporaine, son oubli, son effacement. Si l'installation semble exister en dehors des médiations, des thématiques, de l'unité plastique, elle n'est pourtant signifiante qu'au regard des œuvres, présentes ou absentes, de l'art contemporain. Elle peut – et doit pouvoir – accompagner tous types d'expositions d'art contemporain. Elle n'est pas une pierre à l'édifice de l'art contemporain, tout au plus un minuscule caillou dans le grand soulier de la culture.

J'ai envisagé la thèse comme un espace sans frontière, ouvert à toute discipline susceptible d'enrichir son propos. Ses préoccupations profondes concernant le devenir de l'œuvre dans un contexte de démocratisation culturelle, et l'entrave à sa réception, révèlent son attachement à la sociologie de l'art. Cependant, il est probable que la réflexion n'aurait pas emprunté les mêmes voies si j'avais effectué une recherche dans un autre domaine que celui des arts plastiques.
Les apports successifs et parfois contradictoires des expériences ayant jalonné la thèse, l'ont parsemée de croisements, de revirements, d'ajustements… Le bricolage s'est de ce fait avéré une notion essentielle à sa construction : les recherches théoriques ont progressivement contribué à la réalisation de l'installation, et inversement. Leur complémentarité est telle qu'il serait difficile de retracer clairement la chronologie de l'évolution de *« . »*. Tel un photomontage, la thèse s'est construite sur des recherches se faisant peu à peu écho.

Les comportements du spectateur se révèlent un enjeu d'importance pour les lieux d'art et les plasticiens, notamment parce que ces comportements sont pluriels. Les artistes les exploitent, tantôt invitant le visiteur à participer à l'évolution de l'œuvre, tantôt faisant mine de le rejeter.
Nous l'avons vérifié à travers le discours sur les œuvres mais également dans le cadre de discussions entre médiateurs, la prise en charge de la réception du visiteur augmente également : sans cesse de nouveaux outils sont développés, des stratégies d'exposition expérimentées afin de mettre en valeur la présence de la médiation. Si un certain nombre de centres d'art refusent les cartels, ils fournissent en revanche des fiches de salle, parfois peu appropriées à la compréhension des publics néophytes mais néanmoins présentes, telle une rassurante béquille.
Cependant, ce soin apporté à la visibilité des médiations se fait souvent aux dépens des œuvres.
« . » est la manifestation d'une prise en charge de la médiation par celles qui la subissent, les œuvres. L'installation se veut peut-être une sorte de porte-parole pour les œuvres, un rappel, modeste, discret de leur importance. « . » manifeste, lui aussi, la possibilité d'esquisser une démarche minimum : il entreprend de rappeler aux visiteurs l'objet de leur visite, l'œuvre, un objet détaché de la consommation, de la médiatisation, de la culture

au sens large. Un objet destiné à provoquer une réflexion celui qui le rencontre.

Nous l'avons en effet observé à plusieurs reprises dans les films effectués dans les expositions, les regroupements autour des cartels, l'omniprésence des fiches de salle posent réellement la question de l'intérêt qu'accordent les spectateurs aux œuvres. Nous avons choisi de souligner cette situation, qui interroge certains acteurs du monde de l'art, en effaçant les œuvres lors des détourages de films, car elle révèle une certaine paresse, ou une réticence de la part des structures, à développer des outils de médiation plus exigeants, qui ne placeraient pas l'œuvre en concurrence avec sa "notice". Comment parvenir à offrir à chaque visiteur, et non seulement aux visiteurs néophytes, des clefs menant à une interprétation personnelle de l'art ? Comment résister aux assauts de la spectacularisation, de la consommation culturelle, en maintenant une exigence des œuvres tout en rendant possible leur accès ? La question plus personnelle que je me pose et qui s'exprime à travers l'aspect autarcique de *« . »*, est la suivante : faut-il réellement chercher, à tout prix, à créer un "art contemporain pour chacun" ? Jean-Michel Phéline, conservateur à la Forteresse de Salses, déclarait lors d'une conversation concernant l'art dans l'espace public, que la création contemporaine ne doit pas s'imposer où les gens ne l'attendent pas. Mais il est également essentiel qu'elle puisse encore s'imposer dans l'espace où elle s'expose légitimement.

ABADIE Daniel (sous la direction de), *Médiation de l'art contemporain, perspectives européennes pour l'enseignement et l'éducation artistiques*, 2000, Paris, Ed. du Jeu de Paume, 187 p.

L'action restreinte, l'art moderne selon Mallarmé, 2006, Musée des Beaux Arts de Nantes, 109 p.

Actors & Extras, 2009, Bruxelles, Ed. Argos, 168 p.

ANCEL Pascale, **PESSIN** Alain [sous la direction de], *Les non-publics : les arts en réceptions*, Volume II, 2004, Paris, Ed. l'Harmattan, 326 p.

ANDRAL Jean-Louis, **CUEFF** Alain, *Art contemporain en France*, 1998, Paris, Ed. ADPF - Ministère des Affaires étrangères, 182 p.

ARDENNE Paul, *Un art contextuel*, 2002, Paris, Ed. Flammarion, 254 p.

ATKINS Robert, *Meditating on Art and Life in the Information Age, Antonio Muntadas and the Media Landscape,* 1996, Barcelone, Centre d'Art de Santa Monica

BALASINSKY Justyne, **MATHIEU** Lilian, *Art et contestation*, 2006, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 233 p.

BARBOT Marie-José, **LANCIEN** Thierry, *Médiation, médiatisation et apprentissages*, 2002, Lyon, ENS Ed., 155 p.

BAUDRILLARD Jean, **MATTON** Charles, *Charles Matton*, 1991, Paris, Ed. Hatier, 288 p.

BAUDRILLARD Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, 1977, Paris, Ed. Gallimard, 268 p.

BEHAR Henri, **DUFOUR** Catherine (sous la direction de), *Dada, circuit total*, 2005, Lausanne, Ed. L'âge d'homme, 777 p.

BELAND Jean-Pierre, *La Crise de l'Art Contemporain : Illusion ou réalité ?*, 2003, Québec, Ed. les Presses de l'Université Laval, 138 p.

BERNIER Christine, *L'art au musée : de l'œuvre à l'institution*, 2002, Paris, Ed. l'Harmattan, 262 p.

BERTHET Dominique (sous la direction de), *L'art à l'épreuve du lieu*, 2004, Paris, L'Harmattan, 156 p.

BISHOP Michael, **ELSON** Christopher (sous la direction de), *L'art français et francophone depuis 1980*, 2005, Amsterdam et New York, Ed. Rodopi B.V., 238 p.

BLAIS Andrée [sous la direction de], *L'écrit dans le média exposition*, 1993, Québec, Ed. du Musée de la Civilisation et La Société des Musées Québécois, 278 p.

BOISSIER Jean-Louis, **LAFARGUE** Jean-Noël, *La relation comme forme: l'interactivité en art*, 2004, Genève, Ed. du Musée d'art moderne et contemporain, 311 p.

BOURDIEU Pierre, **DARBEL** Alain, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public,* 1969, Paris, Ed. de Minuit, 284 p.

BOURDIEU Pierre, *La distinction*, 1979, Paris, Ed. de Minuit, 680 p.

BOURDIEU Pierre, **HAACKE** Hans, *Libre échange*, 1994, Paris, Ed. du Seuil, 147 p.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, 2001, Dijon, Ed. les Presses du Réel, 123 p.

BRASEY Edouard, *La petite encyclopédie du merveilleux,* 2007, Paris, Ed. Le Pré aux Clercs, 432 p.

BRETON André, **ELUARD** Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938, Paris, Ed. Galerie des Beaux-Arts, 76 p.

BUREAUD Annick, **LAFFORGUE** Nathalie, **BOUTTEVILLE** Joël, *Art et technologie : la monstration*, 1996, Paris, Association Chaos, 188 p.

CAILLET Elisabeth, **LEHALLE** Evelyne, *A l'approche du musée, la médiation culturelle,* 1995, Lyon, Ed. Presses Universitaires de Lyon, 306 p.

CAILLET Elisabeth et **PERRET** Catherine [sous la direction de], *L'art contemporain et son exposition (1)*, 2002, Paris, Ed. l'Harmattan, 160 p.

CAILLET Elisabeth et **PERRET** Catherine [sous la direction de], *L'art contemporain et son exposition (2)*, 2002, Paris, Ed. l'Harmattan, 216 p.
CAIOZZO Anne et **DEMARTINI** Anne-Emmanuelle [sous la direction de], *Monstre et imaginaire social*, 2008, Paris, Créaphis Ed., 344 p.
CAUNE Jean, *Esthétique de la communication*, 1997, Paris, Ed. PUF, 125 p.
CAUNE Jean, *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*, 1999, Grenoble , Presses universitaires de Grenoble, 294 p.
CAUQUELIN Anne, *L'art du lieu commun : du bon usage de la doxa*, 1999, Paris, Ed. du Seuil, 209 p.
CAUQUELIN Anne, *Petit traité d'art contemporain*, 1996, Paris, Éd. du Seuil, 192 p.
CHABOT Jean-Luc, **GAL** Stéphane, **TOURNU** Christophe [sous la direction de], *Figures de la médiation et lien social*, 2006, Paris, Ed. L'Harmattan, 224 p.
CHAMARAT Gabrielle (sous la direction de), *Identités individuelles, identités collectives*, 1998, Ed. Presses universitaires de Caen, 254 p.
Claire-Anne Jézéquel, Production intérieure brute, 2008, Versailles, Ed. La Maréchalerie, centre d'art contemporain, 19 p.
CLAIR Jean, *Le Paradoxe du conservateur,* 1988, Caen, Éd. l'Echoppe, 52 p.
COMETTI Jean-Pierre (sous la direction de), *Les Arts de Masse en question*, 2007, Bruxelles, Ed. de la Lettre Volée, 139 p.
CORCUFF Philippe, **LE BART** Christian, **DE SINGLY** François (sous la direction de), *L'individu aujourd'hui*, 2010, Ed. Presses Universitaires de Rennes, 393 p.
CORTANZE (de) Gérard, *Le monde du Surréalisme*, 2005, Bruxelles, Editions Complexe, 119 p.
COUSIN Saskia, **DA LAGE** Emilie, **DEBRUYNE** François, **VANDIEDONCK** David [sous la direction de] *Le Sens de l'Usine, Arts, publics, médiations*, 2008, Paris, Ed. Créaphis, 238 p.
CUIR Raphaël (sous la direction de), *Pourquoi y a t-il de l'art plutôt que rien*, 2009, Paris, Ed. Archibooks et Sautereau, 186 p.
CUSSET Yves, *Le Musée : entre ironie et communication,* 2000, Nantes, Ed. Pleins Feux, 53 p.
DAGEN Philippe, *L'art impossible. De l'inutilité de la création dans le monde contemporain*, 2002, Paris, Ed. Grasset, 245 p.
DAGOGNET François, *Le Musée sans fin*, 1984, Paris, Ed. Presses Universitaires de France, 175 p.
DANTO Arthur, *L'art et la clôture de l'histoire,* 2000, Paris, Ed. du Seuil, 340 p.
DARRAGON Eric (sous la direction de), *La provocation, une dimension de l'art contemporain*, 2004, Paris, Ed. Publications de la Sorbonne, 349 p.
DAVALLON Jean [sous la direction de], *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers*, 1986, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 302 p.
DEBORD Guy, *La société du spectacle*, 1992, Paris, Ed. Gallimard, 168 p.
DEBORD Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, 1988, Paris, Ed. Gérard Lebovici, 97 p.
DE BURE Gilbert, **DE CHASSEY** Eric, **SANS** Jérôme, **VERHAGEN** Erik, *Made by... Djamel Tatah*, 2009, Paris, Ed. galerie Kamel Mennour, 351 p.
DE KERCKHOVE Derrick, *L'intelligence des réseaux*, 1997, Paris, Ed. Odile Jacob, 306 p.
DENIOT Joëlle et **PESSIN** Alain (Sous la direction de), *Les peuples de l'art,* Tome 1, 2006, Paris, Ed. l'Harmattan, 316 p.
DENIOT Joëlle et **PESSIN** Alain (Sous la direction de), *Les peuples de l'art,* Tome 2, 2006, Paris, Ed. l'Harmattan, 404 p.
DEOTTE Jean-Louis et **HUYGHE** Pierre-Damien, *Le jeu de l'exposition*, 1998, Paris, Ed. l'Harmattan, 249 p.
DESMOULINS Christine, *25 musées*, 2005, Paris, Ed. le Moniteur, 160 p.
DEWEY John, *Le public et ses problèmes*, 2003, Paris, Ed. Léo Sheer, 207 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position, l'œil de l'histoire*, 2009, Paris, Les Editions de Minuit, 268 p.
DUFRENE Bernadette, *La création de Beaubourg*, 2000, Grenoble, Ed. PUG, 272 p.
DURING Elie, **FRECHURET** Maurice, *Tatiana Trouvé, Aujourd'hui, hier, ou il y a longtemps*, 2003, Bordeaux, Capc-Musée d'Art Contemporain,76 p.
ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, 1962, Paris, Ed. du Seuil, 315 p.
EIDELMAN J., **ROUSTAN** M., **GOLDSTEIN** B. (ss. d.), *La place des publics, De l'usage des études et recherches par les musées*, 2007, Paris, Ed. la Documentation Française, 334 p.
EL-HAGGAR Nabil [sous la direction de], *A propos de la culture*, Volume II, 2008, Paris, Ed. l'Harmattan, 206 p.
ERRÓ, *Easy is interesting*, 1993, Paris, Ed. Jannink, 48 p.
ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, 2003, Paris, Ed. la Découverte, 122 p.
ESQUIVEL Patricia, *L'autonomie de l'art en question*, 2008, Paris, Ed. l'Harmattan, 337 p.
EWIG Isabelle, **MALDONADO** Guitemie, *Lire l'Art contemporain : Dans l'intimité des œuvres*, 2005, Paris, Ed. Larousse, 239 p.
FLECNIAKOSKA Jean-Louis [sous la direction de], *L'art dans son temps*, 2005, Paris, Ed. l'Harmattan, 316 p.
FLECNIAKOSKA Jean-Louis, *Le collage et après*, 2000, Paris, Ed. L'Harmattan, 165 p.
FOREST Fred, *Fonctionnement et dysfonctionnements de l'art contemporain, un procès pour l'exemple*, 2000, Paris, Ed. l'Harmattan, 268 p.
FOREST Fred, *Pour un art actuel, l'art à l'heure d'Internet*, 1998, Paris, Ed. L'Harmattan, 267 p.
FOURMENTRAUX Jean-Paul, *Art et Internet, les nouvelles figures de la création*, 2005, Paris, CNRS Ed., 214 p.
FRIED Michael, *Contre la théâtralité, du Minimalisme à la photographie contemporaine*, 2007, Paris, Ed. Gallimard, 280 p.
FRIED Michael, *La place du spectateur, esthétique et origines de la peinture moderne*, 1990, Paris, Ed. Gallimard, 264 p.
FRIZOT Michel, *Photomontages*, 1987, Paris, Ed. Centre National de la Photographie, non paginé
Le Génie du Lieu (2), 2005, Paris, Ed. Ereme, 73 p.
GIBRAN Khalil, *Le Prophète*, 1956, Paris, Ed. Casterman, 95 p.
GIRAUD Jean, **PAMART** Pierre, **RIVERAIN** Jean, *Les nouveaux mots dans le vent*, Paris, Ed. Larousse, 1974
GLEIZAL Jean-Jacques, *L'art et le politique,* 1994, Paris, Ed. Puf, 261 p.
GLICENSTEIN Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, 2009, Paris, Ed. PUF, 256 p.
GOODMAN Nelson, *L'art en théorie et en action*, 1996, Ed. de l'Eclat, 155 p.
GRAHAM Dan, *Ma position, écrits sur mes œuvres*, 1992, Ed. les Presses du Réel, 254 p.
GROSJEAN Michèle, **THIBAUD** Jean-Paul (sous la direction de), *L'espace urbain en méthodes*, 2001, Marseille, Ed. Parenthèses, 217 p.
GUYOTAT Pierre, *Eric Rondepierre*, 2003, Paris, Ed. Léo Scheer, 189 p.
HAUSMANN Raoul, *Je suis pas un photographe*, 1975, Paris, Ed. du Chêne, 160 p.
HEINICH Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets*, 1997, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 213 p.
HEINICH Nathalie, *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, 2005, Paris, Ed. Gallimard, 370 p.
HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, 1998, Paris, Ed. de Minuit, 380 p.
HERMANGE Emmanuel, *Proximités, Arnaud Théval*, 2003, Nantes, Ed. Joca Seria / Le Grand Café, non paginé
HOFFMANN Jens, **JONAS** Joan, *Action*, 2005, Ed. Thames & Hudson, 208 p.
HOOG Emmanuel (sous le direction de), *Fred Forest, pionnier expérimentateur. De l'art vidéo ... au net art*, 2004, Paris, Ed. l'Harmattan, 302 p.

HUGO Victor, *Les Travailleurs de la mer, Tome II*, 1866, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie. Ed., 322 p.
L'individu contemporain, regards sociologiques, 2006, Auxerre, Ed. Sciences Humaines, 345 p.
JAUBERT Alain, *Palettes,* 1998, Paris, Ed. Gallimard, 288 p.
JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, 1978, Paris, Ed. Gallimard, 333 p.
JEBOUL René, **CHAMPARNAUD** Luc, *Le public des Musées*, 1999, Paris, l'Harmattan, 134 p.
JIMENEZ Marc [sous la direction de], *Art et mutations, les nouvelles relations esthétiques*, 2004, Paris, Ed. Klincksieck, 250 p.
KRELLENSTEIN Jerry (Sous la direction de) *Art contemporain et pluralisme : nouvelles perspectives*, 1999, Paris, Ed. L'Harmattan, 226 p.
LACHAUD Jean-Marc (sous la direction de), *Art et politique*, 2006, Paris, Ed. l'Harmattan, 257 p.
LAMIZET Bernard, *La médiation culturelle*, 1999, Paris, Ed. L'Harmattan, 447 p.
LASCAULT Gilbert, *Ecrits timides sur le visible,* 1978, Paris, Union générale d'éditions, 398 p.
LE MAREC Joëlle, *Publics et musées, la confiance éprouvée*, 2007, Paris, Ed. l'Harmattan, 221 p.
LE MEN Ségolène, *Daumier et la caricature*, 2008, Paris, Ed. Citadelles et Mazenod, 239 p.
LEVE Edouard, *Reconstitutions*, 2008, Paris, Ed. Nicolas Chaudun, 93 p.
LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage,* 1962, Paris, Ed. Plon, 347 p.
LEYDIER Richard [sous la direction de], *Djamel Tatah, La fabrique des clones*, 2010, Thiers, Ed. le Creux de l'Enfer, 126 p.
LIPOVETSKY Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, 1989, Paris, Ed. Gallimard, 328 p.
LUCCI Vincent, **POLI** Marie-Sylvie, **WASSERMAN** Françoise, *Le texte au musée, une approche sémiotique*, 2002, Paris, Ed. l'Harmattan, 130 p.
MACEL Christine, *315, Espace trois cent quinze*, 2005, Paris, Ed. Centre Pompidou, 80 p.
MAIRESSE François, *Le musée temple spectaculaire*, 2002, Lyon, Ed. Presses Universitaires de Lyon, 215 p.
MAISON ROUGE (DE) Isabelle, *L'art contemporain*, 2002, Paris, Ed. le Cavalier Bleu, 127 p.
Marcel Broodthears, 1991, Paris, Ed. du Jeu de Paume, 325 p.
MASSOL Chantal, **DUMASY** Lise [sous la direction de], *Pamphlet, utopie manifeste XIXe-XXe siècles*, 2001, Paris, Ed. l'Harmattan, 480 p.
MAUBANT Jean-Louis [sous la direction de], *De la nécessité de l'art aujourd'hui*, 2003, Lyon, Ed. CRDP, 194 p.
MAURON Véronique, *Le signe incarné, ombres et reflets dans l'art contemporain*, 2001, PAris, Ed. Hazan, 269 p.
METZGER Jean-Paul (sous la direction de), *Médiation et représentation des savoirs*, 2004, Paris, Ed. l'Harmattan, 251 p.
MICHAUD Yves, *La crise de l'art contemporain,* 1997, Paris, Ed. Puf, 285 p.
MICHAUD Yves, *L'art à l'Etat Gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique***,** 2003, Paris, Ed. Stock, 204 p.
MILLET Catherine, *L'art contemporain en France*, 2005, Paris, Ed. Flammarion, 383 p.
MILLET Catherine, *L'art contemporain, histoire et géographie,* 2006, Paris, Ed. Flammarion, 205 p.
MOHOLY-NAGY László, *Painting, Photography, Film*, 1987, Massachusetts, MIT Press, 150 p.
MOLENAT Xavier (sous la direction de), *L'individu contemporain*, 2006, Auxerre, Ed. Sciences Humaines, 345 p.
MOINEAU Jean-Claude, *L'Art dans l'indifférence de l'art*, 2001, Paris, Ed. PPT, 143 p.
ODIN Paul-Emmanuel, *L'absence de livre, Gary Hill et Maurice Blanchot - Ecriture, vidéo*, 2007, Dijon, Ed. les Presses du Réel, 304 p. (paginé de la page 304 à la page 0)
ODIN Françoise, **THUDEROZ** Christian, *Des mondes bricolés ? Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage*, 2010, Lausanne, Ed. Presses polytechniques et universitaires romandes, 391 p.
O'DOHERTY Brian, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, 2008, Zurich, Ed. jrp/ringier, 208 p.

OLIVARES PARDO María Amparo (sous la direction de), *Las languas de especialidad : nueavas perspectivas de investigacion*, 2005, Ed. Université de València, 335 p.

PERRET Jacques et **SAEZ** Guy (sous la direction de), *Institutions et vie culturelles,* 1996, Ed. la Documentation Française, 151 p.

PERROT Raymond, *De la narrativité en peinture, Essai sur la Figuration Narrative et sur la figuration en général*, 2005, Paris, Ed. L'Harmattan, 228 p.

PERROT Raymond, *Le musée 2000 en quête d'une socialité perdue*, 2000, Paris, E.C. Ed., 71 p.

POPELARD Marie-Dominique, *Ce que fait l'art*, 2002, Paris, Ed. PUF, 127 p.

POPPER Frank, *Art, action et participation. L'artiste et la créativité*, 2007 (traduction), 1ère édition : 1980, Paris, Ed. Klincksieck, 339 p.

POPPER Frank, *Ecrire sur l'art, de l'art optique à l'art visuel*, 2007, Paris, Ed. l'Harmattan, 249 p.

POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France, XVIIIème – XXème siècle,* 2005, Paris, Ed. de la Découverte, 197 p.

POUIVET Roger, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation, un essai d'ontologie de l'art de masse*, 2003, Bruxelles, Ed. la Lettre Volée, 111 p.

PUTNAM James, *Le musée à l'œuvre, Le musée comme médium dans l'art contemporain*, 2001, Londres, Ed. Thames & Hudson, 208 p.

QUERE Yves (Sous la direction de), *La culture*, 2006, Paris, Ed. Odile Jacob, 193 p.

Les Questions sans réponse de l'art contemporain, 2006, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, 115 p.

XV Biennale de Paris, 2006, Paris, Editions Biennale de Paris, 1182 p.

RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, 2008, Paris, Ed. La Fabrique, 145 p.

RASSE Paul, *Les musées à la lumière de l'espace public: histoire, évolution, enjeux*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1999, 238 p.

RENOUE Marie, *Sémiotique et perception esthétique*, 2001, Limoges, Ed. Pulim, 246 p.

ROLLAND Anne-Solène, MURAUSKAYA Hanna (sous la direction de), *De nouveaux modèles de musées ? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe, XIXème -XXIème siècles*, 2008, Paris, Ed. l'Harmattan, 339 p.

ROCHLITZ Rainer, *Subversion et subvention, art contemporain et argumentation esthétique*, 1994, Paris, Ed. Gallimard, 238 p.

ROUGE Bertrand (Sous la direction de), *Montages/Collages,* 1993, Pau, Ed. PUP, 167 p.

RUBY Christian, *L'Age du public et du Spectateur, Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, 2007, Bruxelles, Ed. la lettre volée, 299 p.

RUBY Christian, *L'art et la règle*, 1998, Paris, Ed. Ellipses, 141 p.

RUTHERFORD Emma, *Silhouettes ou l'art de l'ombre*, 2009, Paris, Ed. Citadelles & Mazenod, 253 p.

SAEZ Jean-Pierre (sous la direction de), *L'art contemporain : champs artistiques, critères, réception*, 2000, Paris, Ed. l'Harmattan, 304 p.

SANOUILLET Michel, *Dada à Paris*, 2005, Paris, CNRS Ed., 652 p.

SAUL BECKER Howard, **WALTON** John, *L'imagination Sociologique de Hans Haacke*, 2010, Bruxelles, Ed. La Lettre Volée, 44 p.

SCHILLER Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Aubier-Montaigne, Paris, 1943, 357 p.

SCHLESSER Thomas, *L'art face à la censure*, 2011, Paris, TTM Ed. / Beaux-Arts Ed., 239 p.

SCHMICKL Silke, *Les Museum photographs de Thomas Struth, une mise en abyme*, 2005, Paris, Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 81 p.

SOUAL Philippe, *Visages de l'individu*, 2008, Paris, Ed. PUF, 202 p.

SOUCY Pierre-Yves [sous la direction de], *Le dialogue avec l'œuvre, 1*995, Bruxelles, Ed. la Lettre Volée, 77 p.

STOICHITA Victor I., Brève histoire de l'ombre, 2000, Genève, Ed. Droz, 300 p.
THONON Marie (sous la direction de), *Médiations et médiateurs*, 2004, Paris, Ed. l'Harmattan, 222 p.
VANDER GUCHT Daniel *L'art contemporain au miroir du musée*, 1998, Bruxelles, Ed. La Lettre volée, 116 p.
VAN ESSCHE Eric (sous la direction de), *Le sens de l'indécence*, 2004, Ante Post, Bruxelles, 153 p.
VAN ESSCHE Eric (sous la direction de), *Les formes contemporaines de l'art engagé*, 2007, Bruxelles, Ed. de la Lettre Volée, 268 p.
VARET Pierre-Jean, *Les techniques de l'art du collage*, 2009, Paris, Ed. P.J. Varet, 139 p.
VERON Eliséo, **LEVASSEUR** Martine, *Ethnographie de l'exposition : L'espace, le corps, le sens*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, 178 p.
Vides, 2008, Ed. JRP|Ringier, Zurich, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 540 p.
WARESQUIEL (DE) Emmanuel, *Dictionnaire des politiques culturelles en France depuis 1959*, 2001, Paris, Ed. Larousse, 608 p.
WEISGERBER Jean, *Les avant-gardes littéraires au XX*ème *siècle* Volume II, 1984, Budapest, Akadémia Kiadó, 704 p.
WEISSBERG Jean-Louis, *Présences à distance, Déplacement virtuel et réseaux numériques. Pourquoi nous ne croyons plus la télévision ?*, 1999, Paris, Ed. l'Harmattan, 304 p.
WETTERWALD Elisabeth, *Rue Sauvage*, 2003, Dijon, Ed. Les Presses du Réel, 106 p.
WILDE Oscar, *L'âme humaine*, 2004, Paris, Ed. l'Arléa, 68 p.

Dictionnaires, lexiques :

BIROU Alain, ***Vocabulaire pratique des sciences sociales***, 1966, Paris, Éd. Ouvrières
BOSSEUR Jean-Yves ***Vocabulaire des arts plastiques du XX*ème *siècle***, 1998, Paris, Ed. Minerve, 237 p.
Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation, Paris, Ed. Nathan, 2000
Dictionnaire latin-français Gaffiot, 1934
Dictionnaire Le Littré
Dictionnaire Le Petit Larousse Illustré, 2009, Paris
Encyclopedia Universalis, 2008, Paris
Le Petit Robert, Paris, 2011
Le Robert, Dictionnaire Historique de la langue française, Paris, 1992
Nouveau Larousse Encyclopédique, 2003, Paris

Revues, journaux :

L'art même numéro 19, 2003, Bruxelles, Ministère de la Communauté Française, 46 p.
L'art même numéro 45, 4ème semestre 2009, Bruxelles, Ministère de la Communauté Française, 64 p.
Art Press spécial numéro 21, « Oublier l'exposition », 2000, Paris
Art Press (hors série) « *Censures : censure d'État, censure populaire, autocensure* », 2003, Paris
Beaux-Arts Magazine n°. 187, décembre 1999, Paris, TTM Editions
Beaux-Arts magazine n°. 249, mars 2005, Paris, TTM Editions
Beaux-Arts magazine n°. 266, août 2006, Paris, TTM Editions

Beaux-Arts magazine n°. 290, août 2008, Paris, TTM Editions
Beaux-Arts magazine n°. 302, août 2009, Paris, TTM Editions
Les Cahiers du Musée d'Art Moderne, Hors-série 1989, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou
Cinémas : revue d'études cinématographiques numéro 1,vol. 11, 2000, Montréal, Ed. Cinémas
Communication et langages n.° 55, 1er trimestre 1983, Ed. NecPlus, Paris
Culture et Musées n°. 3, CAILLET E., JACOBI D. (sous la direction de), « Les médiations de l'art contemporain », 2004, Arles, Ed. Actes Sud, 195 p.
Culture et Musées n°. 5 CHAUMIER Serge (sous la direction de), « Du musée au parc d'attractions : ambivalence des formes de l'exposition », 2005, Arles, Ed. Actes Sud, 207 p.
De(s)générations 09, « Figure, Figurants », septembre 2009, St. Julien Molin Molette, Ed. Jean-Pierre Huguet, 96 p.
Dits n.°2, « Le récit », 2003, Hornu, Ed. Mac's Grand Hornu
EspacesTemps, Les Cahiers n°78-79, « À quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public », 2002, Paris, 147 p.
Le Figaro, 11 août 2007, Paris
Le Figaro, 27 août 2007, Paris
Hermès n°. 38, « Les sciences de l'information et de la communication», 2004, Paris, CNRS Editions
L'Humanité, 11-04-2007
Itinéraires LTC (Littérature, textes, cultures) n°. 43, LARUE Anne (sous la direction de), « L'art qui manifeste », 2008, Paris, Ed. l'Harmattan, 150 p.
Le Journal des Arts n°. 263, juillet-septembre 2007, Paris, Ed. Artclair
Lettre de l'OCIM n°34, « Boutiques et musées en France », 1994, Dijon, Ed. OCIM
Lettre de l'OCIM n°83, « La médiation scientifique», 2002, Dijon, Ed. OCIM
Libération, 06-10-1995
Libération, 20-11-2006, Paris
Libération, 16-03-2009, Paris
Le Monde, 19-11-2006, Paris
L'Œil n.° 583, Septembre 2006, Paris, Ed. Artclair
Ouest-France, 01 février 2010
Politix Vol. 6, n°24. Quatrième trimestre 1993, Paris, Ed. Armand Colin
Publics et Musées n°. 2, DAVALLON Jean (sous la direction de), « Regards sur l'évolution des musées », 1992, Arles, Ed. Actes Sud
Publics et Musées n°. 3, LE MAREC Joëlle (sous la direction de), « Du public aux visiteurs », 1993, Lyon, Ed. Presses Universitaires de Lyon, 165 p.
Publics et Musées n°. 6, CAILLET Elisabeth (sous la direction de), « Professions en mutation », 1994, Arles, Ed. Actes Sud, 136 p.
Publics et Musées n°. 16, LARDELLIER Pascal (sous la direction de), « Le regard au musée », 1999, Arles, Ed. Actes Sud, 207 p.
Quaderni n°. 21, « Art et technique contemporains », Automne 1993, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 174 p.
Semaine 47.09 n°222, « Delirious statistics la culture, c'est à quel sujet ? Que fallait-il voir ? Quand l'art se saisit de la relation au public », 2009, Arles, Ed. Analogues, non paginé
Le Télégramme, 01-2010
Le Temps des médias n°. 3, février 2004, Paris, Ed. Nouveau Monde, 192 p.
Vacarme n°44, été 2008, Paris, Ed. Vacarme
20 minutes, 10-05-2011, Paris

Colloques, actes de colloques, études, communiqués, émissions de radio, thèses

Actes du colloque **« Art contemporain et médiation »**, octobre 2009, musée des Beaux-Arts de Lyon, 13 p.
Actes du séminaire **« Art et Droit, l'art contemporain confronté au droit »**, le 8 juin 2006 à l'université

Panthéon-Assas, Paris II, 41 p.
Actes du colloque **« Avec le temps, médiation culturelle et art contemporain »,** 19 octobre 2009, Association MCA (Médiation culturelle association) Beaux-Arts de Lyon
France culture, Les chemins de la connaissance, entretien de Marcel Gauchet avec Pascale Werner, **« Aux sources de l'individualisme. Les métamorphoses contemporaines»**, vendredi 7 juin 2002
Actes du colloque **« L'avatar, une stratégie artistique »**, le 30 janvier 2009,organisé par Oudeis, association pour les arts numériques, électroniques et médiatiques, Le Vigan, 11 p.
Compte-rendu du colloque « **L'art contemporain : ordres et désordres** », 26-04-1997, École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, http://www.culture.gouv.fr/culture/ actual/art/somm.htm, 04-2011
Communiqué de presse de l'exposition **« Double Bind, arrêtez d'essayer de me comprendre »**, 2010, Nice, Villa Arson, 23 p.
Synthèse des Rencontres Internationales **« Entre deux, la médiation à l'œuvre, pratiques de médiation en art contemporain »**, troisième table ronde : « L'artiste médiateur », 25 octobre 2003, Musée de l'art contemporain de al communauté française de Belgique (Mac's), 79 p.
Compte-rendu du colloque **« Génie(s) de la bricole et du Bricolage. Regards transdisciplinaires »**, 2008, organisé par l'ESCHIL (Equipe des SCiences Humaines de l'Insa de Lyon)
Actes du colloque **« Les institutions culturelles et le numérique »**, 8-12 septembre 2003, Paris, Ecole du Louvre, 14 p.
Actes du colloque **« Manières de critiquer : colloque sur les avant-gardes à l'Université d'Artois »**, 2005, 18 p.
PASSONI Magali, *La médiation des publics dans les expositions d'art contemporain*, 2009, Mémoire de Master 1 Sciences de l'Information et de la Communication, Université de Nice
Journées professionnelles du Laboratoire des Médiations en Art Contemporain (lmac), « **La médiation écrite en art contemporain : un espace partagé. Le devenir des paroles sur l'art dans la médiation écrite** », 2010, Musée des Abattoirs de Toulouse
SAMSON Denis, « **Nous sommes tous des poissons : les stratégies de lecture des visiteurs d'exposition** », 1995, thèse de doctorat en communication, Université du Québec, Montréal
DUPUIS Xavier, SARRADE Alix, étude **« Un panorama des centres d'art »** réalisée avec le soutien de la Délégation aux Arts Plastiques du Ministère de la Culture et de la Communication, 2006, Université Paris-Dauphine, 71 p.
DUSSART Karine, sous la direction de Bernard Lamizet, « **Du discours de la médiation à sa médiatisation, les dix jours de l'art contemporain** », 1999, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 174 p.
Actes du colloque **« Patrimoine et culture numérique »**, 2005, Paris, à la Bibliothèque Nationale de France, 19 p.
Actes de la journée d'études **« La Satire, Conditions, pratiques et dispositifs, du romantisme au post-modernisme XIXe-XXe siècles »**, 10 juin 2006, Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne
Dossier de presse de « ***Vides. Une rétrospective*** », 2008, Paris, Centre Pompidou, 17 p.

Sites internet

Dictionnaires, lexiques en ligne

http://www.cnrtl.fr ; http://www.lexilogos.com : le CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) est créé en 2005 par le CNRS. Il rassemble des ressources linguistiques informatisées ainsi que des outils de traitement de la langue.
http://www.crisco.unicaen.fr/ : dictionnaire des synonymes élaboré par l'Université de Caen
http://www..fr/encyclopedie/ : Encyclopédie en ligne

Livres en ligne

FISCHERHervé, *L'histoire de l'art est terminée*, 1981, Collection « Les classiques des sciences sociales », 156 p.
http://classiques.uqac.ca/contemporains/fischer_herve/histoire_art_terminee/histoire_art_terminee.pdf, 02-2011

Journaux et revues en ligne

Nedjma van Egmond, « *L'art contemporain aboie ? La police censure* », 10-2008, http://arts.fluctuat.net/blog/34041-l-art-contemporain-aboie-la-police-censure.html, 2-10-2009
Jérôme Glicenstein, « *La place du sujet dans l'œuvre interactive* », contribution à la revue en ligne *Artifices n° 4*, « *Langages en perspective* », 1996, http://www.ciren.org/artifice/artifices_4/glicen.html, 11-2010
Claude Lévêque, « *Messieurs les censeurs, bonjour* », 04-2007, http://www.humanite.fr/2007-04-11_Cultures_Messieurs-les-censeurs-bonjour, 2-10-09
Marie Muracciole, *« …Une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache »*, *Le Portique* n°. 5 [En ligne], « *Passages du siècle* », 2000, Éd. Association Le Jardin, http://leportique.revues.org/index402.html, 12-2010
Laure Espieu, Edouard Launet, « *L'enfance de l'art mise en examen* », 11-2006, http://www.liberation.fr/evenement/010166906-l-enfance-de-l-art-mise-en-examen, 09-2009
Site de la revue politique, artistique et philosophique *Multitudes*, article « *Arts, publics, art public* », entretien de Jean-Philippe Antoine avec Alain Séchas, mars 2011, http://multitudes.samizdat.net/Art-publics-art-public.html, 04-2007
Site de la revue en ligne *paris-art.com*, articles de André Rouillé,
« *La peur des formes* », novembre 2010,
http://www.paris-art.com/art-culture-France/la-peur-des-formes/rouille-andre/334.html, 04-2011
« *Du vide dans l'art* », 05 mars 2009
http://www.paris-art.com/art-culture-France/Du vide dans l'art/Rouillé-André/267.html, 06-2011
Muriel Denet, « *Fields* », 2006, http://www.paris-art.com/marche-art/Fields/Fields/4721.html$, 05-2010
Site de Tribeca75 Productions, articles consacré à l'art contemporain, mode, design, musique, article « *La Force de l'Art 02* », 2009, http://www.tribeca75.com/La-Force-de-l-Art-02_a635.html, 02-2011
Marion Guillot, interview de Christine Maze, « *On ne doit pas montrer à des enfants des choses susceptibles de les troubler »*, 11-2006, http://www.20minutes.fr/article/128256/Bordeaux-On-ne-doit-pas-montrer-a-des-enfants-des-choses-susceptibles-de-les-troubler.php, 28-09-2009

Sur les artistes, les expositions, les œuvres

Notices sur les œuvres de l'exposition « Double Bind, Arrêtez d'essayer de me comprendre ! », http://archives.villa-arson.org/stories/accompagnement/2010DOUB_AC_02.pdf, 02-2011
Site de l'artiste Arnaud Théval, http://www.arnaudtheval.com/archives.htm, 07-2010

Laurent Fierdehaiche, « *Système LF* », http://www.artcontemporainbretagne.org/medias/acb/EntreeY1154101 8303044ca32468641a/212.pdf, 03-2010
Pascal Thevenet, dossier de presse de l'exposition de Ludovic Paquelier, 2006, http://www.art-3.org/pdf/2006/paquelier-06.pdf, 03-2011
« *Joachim Mogarra* », http://www.attitudes.ch/expos/bricolages/Mogarra.htm, 03-2011
« *Phalanstère* », description du projet sur le site du Centre d'art Contemporain de Brétigny, http://www. cacbretigny.com/inhalt/phalanstere.html, 09-2010
Site du Département des Arts Plastiques de Sao Paulo, http://www.cap.eca.usp.br/gilbertto/desertesejo. html, 03-2010
Julien Verhaeghe, Séminaire INHA (Institut National d'Histoire de l'Art) 2005/2006, « *En quoi le travail de Gilbertto Prado est-il original ?* », 4 p., www.cap.eca.usp.br/wawrwt/cap5030/textos2006/julien.doc, 03-2010
Catalogue de l'exposition « Quick Mode », 2002 Montréal, http://copresences.synesthesie.com/swf/index. php?rub=rub_arti&page=21%20-, 03-2011
Pierrick Sorin, entretien accordé à creativtv lors de la FIAC 2001, http://www.creativtv.net, 07-2010
Interview de l'artiste thomas Demand, http://cybermuse.beaux-arts.ca/cybermuse/docs/DemandClip5_f.pdf, 02-03-2010
Mario Cloutier, « *Michal Rovner : jouer à être Dieu* », Article du 22 mai 2009, http://www.cyberpresse.ca/arts/ arts-visuels/200905/22/01-858761-michal-rovner-jouer-a-etre-dieu.php, 05-2010
Interview de Gilbertto Prado, http://www.demiaux.com/a&t/prado.htm, 09-2010
Site de l'artiste Eric Fonteneau, http://ericfonteneau.com/parcours.html, 02-03-2010
Facebook de l'artiste Laurent Fierdehaiche, http://fr-fr.facebook.com/event.php?eid=323679010727&ref=mf, 05-2010
Claire Moulène & Mathilde Villeneuve, « *Partenaire Particulier* », http://www.fondation-entreprise-ricard.com/expositions/past/2006/partenaire_particulier/pres/, 03-2011
Bruno Nourry, « *Arnaud Théval, Reconstitution* », fiche format pdf jointe à la page http://www.iufm.univ-nantes.fr/79040781/0/fiche___pagelibre/&RH=122294056641 1, 07-2010
Yolla Polity, « *Eléments pour un débat sur l'interactivité* », 2001, http://www.iut2.upmf-grenoble.fr/RI3/TPS_interactivite.htm, 11-2010
Camille Paulhan, « *Paraxalles* », novembre 2009, http://www.lacritique.org/article-parallaxes-estefania-penafiel-loaiza, 05-2010
Blog de l'artiste Laurent Fierdehaiche, http://laurent.fierdehaiche.over-blog.com/, 05-2010
« *Platanes et rebours* », article du 26 décembre 2009, blog dédié aux expositions d'art http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/?s=&paged=67, 06-2010
Lettre de Thomas Hirschhorn, « *A propos du « Musée Précaire Albinet », à propos d'un travail d'artiste dans l'espace public et à propos du rôle de l'artiste dans la vie publique* », juin 2004, http://www.magasin-cnac.org/archives/closky/with/hirschhorn/, 06-2010
Magali Lesauvage, « *Abolir le white cube* », article du 22 novembre 2008, http://maglesauvage.wordpress.com/2008/11/22/abolir-le-white-cube/, 12-2009
« *Modèles modèles* », site du MAMCO, http://www.mamco.ch/collections/archives/Mmodeles1_T.html, 03-2011
Site de l'artiste Mark Lewis, http://www.marklewisstudio.com/films2/The_Pitch(1998).htm, 05-2010
Site de l'artiste Michel Semeniako, http://www.michel-semeniako.com/, 02-2011
Site de l'artiste Yann Toma, http://ouestlumiere.free.fr/publication/?p=61&pageid=283&paged=2, 03-2011
« *Michal Rovner, Fields, installations et œuvres vidéo* » Article du 4 octobre 2005,

http://www.photographie.com/? evtid=106755, 05-2010
« *Tendre à filmer, peindre, sculpter, collectionner* », article du 12 avril 2007, site du collectif d'artistes Prasca, http://prasca.org/Tendre-A-filmer-peindre-sculpter.html, 12-2009
Interview de Marion Tampon-Lajarriette, site du festival d'art contemporain toulousain le Printemps de Septembre, http://www.printempsdeseptembre.com/r8.php5, 09-2010
Site de l'architecte Philippe Rahm
http://www.philipperahm.com/data/projects/whitegeology/index-f.html, 02-2011
David-Olivier Lartigaud, Extrait d'une version préparatoire de « *La Black Box du Cercle Ramo-Nash (1998), Une simulation du "monde de l'art"* », 2001, 9 p.,
http://www.rurart.org/ludart_rurart/annie/BLACK_BOX_Lartigaud.pdf, 04-2010
« Pierrick Sorin "22h13 (ce titre est susceptible d'être modifié d'une minute à l'autre)" », site sceneweb.fr,
http://www.sceneweb.fr/?p=3589, 11-05-2010
Œuvre en ligne d'Alain Bublex, « *Tentative et projets* », 1998,
http://www.culture.gouv.fr/entreelibre/h_bublex.htm, 03-2011
The File Room, œuvre en ligne d'Antoni Muntadas, http://www.thefileroom.org/
Site de l'œuvre Sowena, du Cercle Ramo-Nash, http://www.thing.net/~sowana/dialogue.html, 05-2011

Articles divers

« Médiation et art contemporain : des spécificités ? », site de Muséopolis, blog réalisé dans le cadre du Master professionnel 2 Cultures, Tourismes et Communication du CELSA, École des hautes études en sciences de l'information et de la communication,
http://artcompublics.wordpress.com/2009/06/10/mediation-et-art-contemporain-des-specificites/, 12-2010
Denis Riout, « *Yves Klein : le crédit par le marché* », séminaire du 15 avril 2010, site Arts & Sociétés,
http://www.artsetsocietes.org/f/f-riout.html, 02-2011
Nicolas Nauze, « *L'architecture des musées au XX*ème *siècle* », mai 2008,
http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/grp/architecture_musees/architecture_xxe.htm, 2009
« *Droit d'auteur, droit à l'image et responsabilité de l'association* »,
http://www.associations.gouv.fr/article.php3?id_article=35, 03-2010
Sophie Maurice, « *L'interactivité redéfinit l'attitude du public face à l'œuvre* », 11-2007
http://www.atelier.net/columns/linteractivite-redefinit-lattitude-public-face-loeuvre, 01-2008
« *L'Etat et l'art contemporain en France depuis 1959, cinquante ans d'arts plastiques* », 2009, http://www.50ans.culture.fr/50ans/arts-plastiques/1, 01-2011
« *Centres d'art conventionnés, présentation* », Site du cnap. (Centre National des Arts Plastiques)
http://www.cnap.fr/index.php?page=infos&idSujetPro=633&contenu=rseau-institutionnel-centres-dart-conventionns-centres-d-art-contemporain-conventionns-prsentation, 01-2011
« *Le Château des Fantômes, Farces et facéties de Karaghiozis* », site du Centre Régional de Documentation Pédagogique de Paris, http://crdp.acparis.fr/parcours/europeen/index.php/category/karaghiozis, 05-2010
Site du laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, 12-2009 :
http://www.cultcom.univ-avignon.fr/pages/concept2.html
http://www.cultcom.univ-avignon.fr/pages/concept3.html
http://www.cultcom.univ-avignon.fr/pages/concept5.html
http://www.cultcom.univ-avignon.fr/pages/concept6.html

Jean-Marc Bustamente, Alain Séchas, « Paroles libres »,
http://www.culture.gouv.fr/culture/actual/art/paroles.htm, 03-2010
Charte des missions de service public pour les institutions d'art contemporain,
http://www. culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/chartes/charte-dap.html#sociale2, 05-2010
« *Médiation culturelle et politique de la ville : un lexique* », 2002, lexique proposé à l'issue d'une formation organisée à l'initiative de la Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France, de la Direction régionale de la jeunesse et des sports d'Ile-de-France et de la Préfecture de Paris, de novembre 2001 à juin 2002, http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/ville/mediation-culturelle/index.html, 01-2010
Site de l'association d.c.a (association française de Développement des Centres d'Art)
http://www.dca-art.com/fr/ressources, 02-2011
Emmanuel Wallon, « *La culture : quelle(s) acception(s) ? Quelle démocratisation ? La démocratisation culturelle, un horizon d'action* », Les Cahiers Français n° 348, janvier-février 2009, Paris, 8 p.,
http://e.wallon.free.fr/IMG/pdf/Democratisation-CF348.pdf, 05-2011
Anne-Marie Boisvert, « *Du bricolage, une culture assemblée avec les moyens du bord* », 04 mai 2003, Horizon 08, revue que l'art et la culture numériques au Canada,
http://www.horizonzero.ca/textsite/remix.php?tlang=1&is=8&file=4, 02-2010
Dominique Cardon, « *Le design de la visibilité : un essai de typologie du web 2.0* », 2008, http://www.internetactu.net/2008/02/01/le-design-de-la-visibilite-un-essai-de-typologie-du-web-20/, 11-2010
Christian Ruby « *Politiques du spectateur* », texte de la conférence du 27 mars 2010 rédigé pour le « JT du off », 3 p., http://jtduoff.net/IMG/pdf/Texte_Christian_Ruby_pour_le_JT_du_OFF.pdf, 11-05-2010
Daphné Le Sergent, « *Le hors-genre de la critique d'art, le discursif* », 2007,
http://www.lacritique.org/article-le-hors-genre-de-la-critique-d-art-le-discursif, 12-2010
Blog de la critique d'art Elisabeth Lebovici,
http://le-beau-vice.blogspot.com/2009/12/en-gros-plan-figurants-remplacent.html, 06-2010
Anne Fauche, « *La médiation scientifique et culturelle de musée* »,
http://www.ldes.unige.ch/info/membres/af/docTravailFauche.pdf, 02-2011
Article de la Ligue des Droits de l'Homme de Toulon, « *l'Observatoire de la liberté d'expression en matière de création revient sur la déprogrammation de films israéliens à Lussas* », 30-11-2006,
http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article1699, 12-2010
Site sur les artistes contemporains, « Simone Decker »,
http://www.lesartistescontemporains.com/Artistes/decker.html, 06-2011
Martine Bouchier, « Géologie Blanche : le white cube déplié de Philippe Rahm », 2009, article de la revue Archi_à la Une, http://www.louest.cnrs.fr/presse/Bouchier-Martine/UNE_RAHM_BOUCHIER.pdf, 11-2009
Site du Palais de Tokyo, Ange Leccia, « Le Pavillon Neuflize OBC/,
http://www.palaisdetokyo.com/fo3/low/programme/index.php?page=../pavillon/pavillon.htm
Anne Longuet-Marx, « L'invention de l'humain », http://www.philagora.net/humain1.php, 07-2010
Jérôme Glicenstein, « La mise en scène des œuvres d'art. Remarques à propos de la scénographie d'exposition », 2006. Pourinfos.org est une page réservée aux articles des artistes visuels, médiateurs, enseignants d'art, étudiants..., http://pourinfos.org/cat-apostilles-tit-apostilles, 10-2010
«Générateur de langue de bois» créé par l'ENA (Ecole Nationale d'Administration), sur le site de l'ENA :
http://www.presidentielle-2007.net/generateur-de-langue-de-bois.php, 05-2011
Hervé-Armand Béchy, « *Les HBM de Saint-Josse-ten-Noode* », 2009, site de la société du logement de la région de Bruxelles-Capitale,
http://www.slrb. irisnet.be/site12/slrb/la-slrb/Nos missions/le101e/realisations/vestibule-linvention-dun-lieu-collectif-1, 07-2010

« *Objet Pour Penser Avec… préalable* », blog amc mémoires des autres, rassemblant des textes d'étudiants en architecture produits au cours du séminaire de master architecture mémoire conception de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse depuis 2006, http://w3.toulouse.archi.fr/li2a/amc*/amc_memoires/les_outils_d%27amc/les_OPPA/OPPA_-_dfinition_de_Papert.pdf, 18-02-2010

Daniel Vander Gucht, cours de sociologie de l'art, année académique 2008-09, Faculté des sciences sociales, politiques et économiques, Faculté de Philosophie et Lettres, Université libre de Bruxelles, http://www.vdg.lettrevolee.com/pdfsite/cours%20socio%20art.pdf, 02-2011

« *La culture : quelle(s) acception(s) ? Quelle démocratisation ? La démocratisation culturelle, un horizon d'action* », *Les Cahiers Français* n° 348, « Les politiques culturelles », janvier-février 2009, Paris, 8 p., http://e.wallon.free.fr/IMG/pdf/Democratisation-CF348.pdf, 05-2011

http://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_des_arts_interactifs, 01-2010

1. BUBLEX (Alain) *Tentative # 15 – Garde-Robe*, 1996, Épreuve argentique laminée sur aluminium, 50 x 75 cm., collection FRAC PACA, http://www.galerie-vallois.com/artistes/alain-bublex.html, 03-2011

2. GROSSE (Isabelle) *Beaubourg*, 2000, photographie couleur, 120 x 161 cm., photographie de l'artiste

3. THEVAL (Arnaud) *Reconstitution*, 1999, sérigraphie 300 x 400 cm., fiche format pdf jointe à la page, http://www.iufm.univ-nantes.fr/79040781/0/fiche___pagelibre/&RH=122294056611, 05-2011

4. LEVE (Edouard) *Sans titre*, série « Quotidien », 2003, photographie couleur, 70 x 70 cm., courtesy Galerie Loevenbruck

5. BEECROFT (Vanessa) *VB 50*, performance à la Biennale de Sao Paolo, 2002, http://www.rachelkward.com/images/beecroft_works_51%5B1%5D.jpg, 02-2011

6. TATAH (Djamel) *Sans Titre*, 2006, huile et cire sur toile 2 x 180 x 160 cm., code 06022, courtesy Djamel Tatah, photographie Jean-Louis Losi

7. EDOUART (Augustin) *Dr. Robert Knox*, vers 1830, 18,6 cm. X 12 cm., papier découpé, courtesy National Galleries of Scotland, http://www.nationalgalleries.org/media_collection/6/PG%20831.jpg, 09-2010

8. WALKER (Kara) Slavery! Slavery ! Presenting a GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery or "Life at 'Ol' Virginny's Hole' (sketches from Plantation Life)" See the Peculiar Institution as never before! All cut from black paper by the able hand of Kara Elizabeth Walker, an Emancipated Negress and leader in her Cause, 1997, papier noir découpé et adhésif, 3.7 x 25.9 m. (fragment du diorama), courtesy Walker Art Center

9. Théâtre Mania2, Karagöz, extrait de la pièce *The Magic Tree*, Copyright Kukla Istanbul

10. ROVNER (Michal) « Data Zone », 2003, boîtes de Petri et projection, exposées au Pavillon Israëlien lors de la 50ème biennale de Venise, http://musesphere.com/regeneration/datazone2.jpg, 11-2010

11. BERNARD-REYMOND (Mathieu), série « Intervalles », 2003, http://www.monsieurmathieu.com/index.php?my_ ranking=plus, 09-2010

12. GROSSE (Isabelle) *Container 4*, 2008, photographie couleur, 110 x 145 cm., photographie de l'artiste

13. HAACKE (Hans) *John Weber Gallery Visitor's Profile 2* (recto), 1973, questionnaire, courtesy Hans Haacke/VG Bild-Kunst, http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn/haacke.shtm, 06-2011

14. TIRAVANIJA (Rirkrit), reprise du happening *Free 1992*, 2007, tabourets, tables, ustensiles de cuisine, réfrigérateur, aliments, David Zwirner Gallery, photographie Carole Lee, http://www.papermag.com/blogs/rirkrit_gordon02.jpg, 06-2011

15. ABRAMOVIC (Marina), *Rythm 0*, photographie noir et blanc de la performance réalisée en 1974, à la Galerie Studio Morra, Naples, 1974, http://artobserved.com/2010/03/ao-on-site-new-york-marina-abramovic-the-artist-is-present-at-moma-march-14-through-may-31-2010/, 06-2011

16. ANDRE (Carl) *144 Tin Square*, 1975, installation au sol de 144 carrés d'étain par rangées de 12, 367 x 367 cm, chaque carré : 30,5 x 30,5 cm., http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-minimalisme/popup05.html, 09-2010

17. TURRELL (James) *Bridget's Bardo*, 2008, environnement perceptuel, exposition au Kunstmuseum Wolfsburg, 2009, photographie Florian Holzherr

18. JANSSENS (Ann Veronica) *Chambre anéchoïque*, 2009, pénétrable, exposition « Serendipity », centre d'art contemporain Wiels, Bruxelles, photographie Philippe Degobert

19. LUDWIG Exposition « Solaris » à la Fondation d'Entreprise Espace Ecureuil, Toulouse, 2010, photographie de l'artiste

20. HEIN (Jeppe) *Labyrinthe*, 2005, œuvre participative, Centre Pompidou, http://www.paris-art.com/img/oeuvre/GP-Hein-01G.jpg, 06-2011

21. SORIN (Pierrick) croquis de dispositif, chronique dans la revue en ligne *Kostar.fr*, http://www.kostar.fr/le_moi_dernier_pierrick_sorin/pierrick_sorin_8.html, 06-2011

22. GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) *Une journée dans la rue*, 1966, happening à Paris, http://www.lnwolffeugene.com/archive/2007/10/05/1966-%E2%80%93-le-grav-l-art-dans-la-rue.html, 06-2011

23. TAMPON-LAJARRIETTE (Marion) *La visionneuse*, 2008,vidéo interactive et interface joystick, son, galerie Dix9, http://www.galeriedix9.com/site/photos/la-visionneuse/visio2.jpg, 06-2011

24. PRADO (Gilbertto) *Desertesejo*, 2000, environnement virtuel sur le site http://www.itaucultural.org.br/desertesejo/, 06-2011

25. CERCE RAMO NASH *Black Box*, 1998, vue de l'installation à la Galerie de la Friche Belle de Mai, exposition « *Faites vos je* », 2008, http://www.sextantetplus.org/files/gimgs/13_cercle-ramo-nash2.gif, 09-2010

26. DIMITRIJEVIC (Braco) *The casual passer-bye I met at 3.01 pm*, 2007, Slought Foundation, http://slought.org/press/11365/, 06-2011

27. WALTHER (Franz Erhard) « 1. Werksatz », 1963- 1969, expérimentation de l'un des 58 objets proposés par l'artiste au public, exposition au CAC, Brétigny, 2008, Photographie Steeve Beckouet, http://www.cacbretigny.com/inhalt/few.html, 06-2011

28. HILL (Christine) *The Volksboutique Armory Apothecary*, 2009, performance à la galerie Ronald Feldman Fine Arts, New Work, http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhhilarmory09.html, 06-2011

29. COLECTIVO CALAMBACHE *El Museo de la Calle*, 1998, troc dans les rues de Bogotà, http://www.amaze.it/en/mast/going/_gallery4.html, 03-2011

30. ANSELMO (Giovanni) *Invisibile*, 1971, projection de diapositive, archives de Giovanni Anselmo, photographie Paolo Mussat Sartor

31. GRAHAM (Dan) *Present Continuous Past(s)*, 1974, miroirs, caméra et écran, dispositif en circuit fermé, collection Musée National d'Art Moderne, Paris, Archives de l'art contemporain, Nouveau Musée de Villeurbanne, *in* Dan Graham, *Ma position, écrits sur mes œuvres*, 1992, Ed. les Presses du Réel, p. 122

32. GIRAUD et SIBONI (Fabien et Raphaël) *Outland*, 2009, simulateur de vol et barrières, http://www.archiact.fr/2010_02_01_archive.html, 06-2011

33. STRUTH (Thomas) *Museo del Prado 8-3, Madrid*, 2005, 173,5 x 138 cm., c-print, courtesy Marian Goodman Gallery, Londres et Paris, http://multimedia.museomadre.it/foto/web/opera222_museo_madre.jpg, 11-2010

34. LES FRERES CHAPUISAT *Métamorphose d'impact*, 2007, vue de l'installation au centre d'art contemporain Le Crédac, Ivry-sur-Seine, exposition « *Expériences insulaires* », http://jarrett.artlog.com/artworks/9071, 06-2011

35. SERMON (Paul) *Telematic Vision*, 1992, vue de l'installation interactive, exposition « An Ars Electronica » au centre des Sciences de Singapour, http://90.146.8.18/bilderclient/XX_2007_SinTeleDream_002_p.jpg, 11-2010

36. GUPTA (Shilpa) *Shadow 3*, 2007, photographie de la projection vidéo interactive, exposition au Mac/Val, http://creartivity.lecolededesign.com/?p=435, 06-2011

37. PEÑAFIEL-LOAIZIA (Estefania) *Sans-titre (Figurants)*, 2009, page de journal gommée, photographie de l'artiste, http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/files/2009/12/epl-2.1260749701.jpg, 11-2010

38. LEWIS (Mark) *The Pitch*, 1998, image extraite de film de 4 min., galerie Patrick Painter Editions, http://images.artnet.com/artwork_images_140511_231089_mark-lewis.jpg, 10-2010

39. GARCIA (Dora) *Steal this book*, 2009, installation de livres, photographie Blaise Adilon, courtesy de l'artiste et galerie Michel Rein, Paris

40. GARCIA (Dora) *Instant Narrative*, 2006, extrait de texte issu de la performance, exposition « *A louer # 3* », Le Réfectoire, Lyon, 2009, http://www.alouer-project.net/alouer1.php, 12-2010

41. DEGAS (Edgar) *Mary Cassatt au Louvre*, vers 1879, aquatinte, eau-forte, pointe sèche sur papier Japon, 27 x 23, 06 cm., musée du Louvre (Fonds du Musée d'Orsay), Paris

42. STRUTH (Thomas) *Hermitage 5, St. Petersburg*, 2005, 114 x 142,6 cm., c-print, courtesy Marian Goodman Gallery, Londres et Paris, http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2007-04-04_thomas-struth/, 06-2011**43. BROODTHAERS** (Marcel) Musée d'art moderne, département des Aigles, section financière et lingot d'or au poinçon de l'aigle, 1972, photographie de Maria Gillissen. In PUTNAM James, Le musée à l'œuvre, Le musée comme médium dans l'art contemporain, 2001, Londres, Ed. Thames & Hudson, 208 pp. p. 23

44. MURAKAMI (Takashi) *Flower matango*, 2001-2006, Fibre de verre, résine, peinture à l'huile, planches acryliques, fer, 400 x 300 x 250 cm., vue de l'exposition au Château de Versailles, 2010, http://www.aniab.net/2010/09/takashi-murakami-at-versailles.html, 06-2011

45. SCHIELE (Egon) *Vue en rêve*, 1911, aquarelle et crayon sur papier, 47,9 x 32,1 cm., *In Beaux-Arts magazine* n°. 290, août 2008, Paris, TTM Editions, p. 81

46. SCHNEIDER (Gregor) *Cube Hambourg*, 2007, 13 m²., *In Beaux-Arts magazine* n°. 290, août 2008, Paris, TTM Editions, p. 100

47. EVARISSTI (Marco) Helena, 2000, installation au Kunstmuseet Trapholt, Danemark, In Beaux-Arts magazine n°. 290, août 2008, Paris, TTM Editions, p. 109

48. FÄSSLER (Maud) *Autopsie*, 2006, courtesy Maud Fässler / Ecal, http://www.printempsdeseptembre.com/r8.php5?sr=0&seg=1, 06-2011

49. *SEPT PIECES FACILES*, 2009, vue de l'exposition du Printemps de Septembre au Musée des Abattoirs de Toulouse
A gauche : Franz GERTSCH, *Hannah Lore*, 1970
A droite, se reflétant dans les miroirs : Gabriele DI MATTEO, *The Blind Man*, 1998, ensemble de cinq peintures, acrylique sur toile, 245,5 x 175 cm. chacune, collection du Mamco

50. GOLDIN (Nan) *Klara et Edda faisant la danse du ventre*, 1998, *in* Thomas Schlesser, *L'art face à la censure*, 2011, Paris, TTM Ed. / Beaux-Arts Ed., p. 212

51. CLARK (Larry) Couverture de l'ouvrage de photographie *Teenage Lust*, 1983, réédition 1997, Hennessey & Ingalls Ed.

52. HOPKINS (Rip) *Ligne 5, 75011 Paris*, Série « Paris Anonyme », 2005, courtesy de l'artiste, http://www.riphopkins.com/works/19-6, 06-2011

53. DEWAR & GICQUEL (Daniel et Grégory) *Sans titre*, 2007, sculpture *in situ* en kaolin, dimensions variables, Printemps de Septembre 2007, musée des Abattoirs, Toulouse, courtesy des Abattoirs, http://farm3.static.flickr.com/2347/2170557454_b6f5f80c1e.jpg, 12-2010

54. LAWLER (Louise) *How Many Pictures*, 1989, photographie couleur, 17,4 x 122 cm., courtesy Metro Pictures, New York. *in* PUTNAM James, *Le musée à l'œuvre, Le musée comme médium dans l'art contemporain*, p. 129

55. BOCHNER (Mel) *Language is not transparent*, 1970, peinture et craie sur mur, 1828,8 x 122,56 cm., collection Los Angeles County Museum of Art

56. ERWITT (Elliott) *Versailles*, 1975, épreuves sur gélatine-argent, courtesy de l'artiste/Magnum Photos, http://www.mdf.ru/i/photo/030/30050.jpg, 06-2010

57. HEGER (Swetlana) *Future Work Nr. 11*, 2010, impression sur carton, vue de l'exposition « Le Cartel de Belleville », http://www.franceculture.com/2010-10-21-le-cartel-identitaire-de-belleville-33.html, 01-2011

58. MOLE (Aurélien) *Un cabinet d'amateur*, 2009, aluminium, impression jet d'encre sur papier, plexiglas, clous, 12 x 15 cm., vue de l'exposition « *Le Cartel de Belleville* », http://www.franceculture.com/2010-10-21-le-cartel-identitaire-de-belleville-33.html, 01-2011

59. « Dada soulève tout » 1921, tract distribué à l'occasion de la conférence sur le «Tactilisme» donnée par le poète italien Filippo Tomasso Marinetti au Théâtre de l'Œuvre, http://www.dadart.com/dadaisme/dada/031a-dadasoulevetout.html, 06-2011

60. HILL (Gary) *Incidence of catastrophe*, 1987-88, captures de la vidéo, durée totale : 43 : 51 min.

61. KOSUTH (Joseph) *One and three Chairs*, 1965, installation, *in MoMA Highlights*, 2004, Ed. The Museum of Modern Art, New York, p. 257

62. Groupe et médiatrice, http://www.lmac-mp.fr/le-reseau_15.php, 06-2011

63. FRASER (Andrea) *Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989, photographie de la performance, courtesy de l'artiste et de la Friedrich Petzel Gallery, New York, http://artblart.files.wordpress.com/2010/04/af-05_014.jpg, 06-2011

64. MOLE (Aurélien) *Un cabinet d'amateur*, 2010, aluminium, impression jet d'encre sur papier, plexiglas, clous, 12 x 15 cm., vue de l'exposition « *Double Bind* » à la Villa Arson, Nice, photographie Julie Martin

65. BROODTHAERS (Marcel) *La salle blanche*, 1975, exposition au Centre Pompidou, Paris, photographie personnelle

66. MOGARRA (Joachim) *Le musée d'art moderne*, 1984, collection du Musée des Abattoirs de Toulouse, http://www.lesabattoirs.org/frac/acquisitions.htm, 03-2011

67. TURK (Gavin) *Gavin Turk Right Hand and Forearm*, 1992, sérigraphie sur papier, 86,5 x 68,5 cm, courtesy Saatchi Gallery, Londres. *in* PUTNAM James, *Le musée à l'œuvre, Le musée comme médium dans l'art contemporain*, p. 48

68. BEROUD (Louis) *Salle Rubens au Louvre*, 1904, huile sur toile, 300 x 200 cm., Musée du Louvre, photographie Gérard Blot

69. LAMOUROUX

(Vincent) *AR.07*, 2008, dimensions variables, production Institut d'art contemporain de Villeurbanne, courtesy Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, http://www.connaissancedesarts.com/fileadmin/media/images/portfolio/fabricateurs_espaces/vincent_lamourouxAR07.jpg, 02-2011

70. LE CORBUSIER *Le musée à croissance illimitée*, vers 1934, croquis, http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/grp/architecture_musees/architecture_xxe.htm, 06-2011

71. BIARD (François Auguste) *Quatre heures au Salon dans la grande galerie du Louvre*, 1847, huile sur toile, 57 x 67 cm., Musée du Louvre

72. HEIN (Jeppe) *Burning Cube,* 2005 - cube de métal, bouteille de gaz - 50 x 50 x 50 cm, photographie de l'artiste, courtesy Galerie Johann König, Berlin

73. MOFFETT (Alison) *Site # 23*, 2009, crayon sur papier, 36,5 x 45 cm.

74. HEIN (Jeppe) *Moving Bench # 2*, 2000, banc mouvant, *In* Jens Hoffmann, Joan Jonas, *Action*, 2005, Ed. Thames & Hudson, p. 54

75. BROODTHAERS (Marcel) *Musée d'art moderne, département des Aigles, section des figures* , 1971, Städtische Kunsthalle de Düsseldorf, http://www.luxflux.net/luoghi/societa/aigles/aigltes.htm, 03-2011

76. CENTRES D'ART FRANCAIS

Centre d'art et du paysage de Vassivière :
http://www.iledevassiviere.fr/wordpress/wp-content/uploads/2010/06/cnap.jpg, 06-2011
Centre d'art contemporain de Brétigny (CAC) :
http://www.cacbretigny.com/inhalt/pictures/cac_invgeneral.jpg, 06-2011
Centre régional d'art contemporain de Sète (CRAC) :
http://www.flowersway.com/var/user/4/i/craclr.jpg, 06-2011

77. HÖFER (Candida) *Natural History Museum, London IV*, 1993, courtesy de l'artiste. *in* PUTNAM James, *Le musée à l'œuvre, Le musée comme médium dans l'art contemporain*, p. 129

78. HÖCH (Hannah) *Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany,* 1919-1920, photomontage, 114 x 90 cm., Staatliche Museen de Berlin

79. PERRAY (Régis) *L'Attaque-cimaise*, 2009, exposition « SQ20, Julien Gardair, Julie Legrand et Régis Perray », galerie Saint-Jacques à Saint-Quentin, photographie de l'artiste,
http://www.regisperray.eu/news/images/AttaqueCimSQNews.jpg, 06-2010

80. LEGRAND (Julie) *Chut*, 2007, panneaux de bois cintrés prolongeant les cimaises d'origine, Château de Saint-Ouen, exposition « Tendre », photographie de l'artiste

81. PIROT (Marina) *Mur de lait III*, 2011, exposition « Reliefs », Fondation d'Entreprise Espace Ecureuil pour l'Art Contemporain, Toulouse, photographie Julie Rouge

82. RAHM (Philippe) *Géologie blanche*, 2009, espaces d'exposition conçus pour l'exposition « La Force de l'Art 2 », Grand Palais de Paris, photographie de Philippe Rahm

83. LABAT (Pierre) *Pinball Cyclo*, 2006, contreplaqué, peinture acrylique, portes, 250 x 582 x 98 cm., exposition « Astérides », Friche de la Belle de Mai, http://www.pierrelabat.net/, 03-2011

84. JEZEQUEL (Claire-Jeanne) *Casting 2*, 2002, fonte d'aluminium, 211 x 100 x 50 cm., http://www.xippas.com/fr/artiste/claire-jeanne_jezequel, 02-2011

85. LAMOUROUX (Vincent) *Sol.06*, 2005, dimensions variables, courtesy Centre Pompidou, http://www.terminartors.com/files/artworks/5/2/7/52705/Lamouroux_Vincent-Sol.06.jpg, 02-2011

86. FISCHER (Urs) *You*, 2007, installation à la Gavin Brown's Enterprise (New York), http://www.colectiva.tv/wordpress/wp-content/uploads/2009/10/urs-fischer-urs_fischer_you_ 2007-705453.jpg, 01-2011

87. LAMOUROUX (Vincent) *Grounded*, 2005, bois, connecteurs et structures métalliques, tubes fluorescents, peinture acrylique, 215,3 m², vue de l'installation au Crédac, Ivry-sur-Seine, collection FNAC, http://www.vincentlamouroux.net/images/stories/grounded/grounded02.jpg, 06-2011

88. Exposition « Vides. Une rétrospective », 2009, Centre Pompidou, Paris, http://files.fluctuat.net/IMG/jpg/vides-illus2.jpg, 06-2011

89. DELLBRÜGGE & DE MOLL, *Museum boutique*, 1991, installation avec affiches, T-shirts et cartes postales, museum für Neue Kunst, Fribourg, Allemagne, courtesy des artistes

90. LAWLER (Louise) *Sans titre 1950-1951*, 1987, trois clichés cibachromes, peinture murale, Museum of Modern Art, New York, courtesy Metro Pictures, New York. *in* PUTNAM James, *Le musée à l'œuvre, Le musée comme médium dans l'art contemporain*, p. 103

91. DAUMIER (Honoré) *Un jour où l'on ne paye pas. – Vingt-cinq degrés de chaleur*, caricature parue dans *Le Charivari*, 17 mai 1852

92. BLAZY (Michel) *La Plinthe*, 1995, lentilles, coton, exposition à la Fondation « Reliefs » à l'Entreprise Espace Ecureuil pour l'Art Contemporain, 2011, photographie Julie Rouge

93. HYBER (Fabrice) *C'Hyber Rallye*, 2002, extrait du film de Sébastien Pluot , *C'Hyber rallye Vassivière*, 2002, a.p.r.e.s production, 21 min

94. HANSON (Duane) *Tourists*, 1970, sculptures grandeur nature, polyester et fibre de verre, National Gallery d'Edimbourg

95. HIRSCHHORN (Thomas) *Musée précaire Albinet*, 2004, l'un des bâtiments du projet, http ://arte-actual.blogspot.com/2011/03/thomas-hirschhorn-el-compromiso-y-la.html, 06-2011

96. PERRAY (Régis) *La pâte à pilier belge,* 2009, « SQ20, Julien Gardair, Julie Legrand et Régis Perray », galerie Saint-Jacques à Saint-Quentin, photographie de l'artiste, http://www.regisperray.eu/news/images/PatePilierBelgeNews.jpg, 06-2010

97. REIST (Delphine) *Etagère*, 2007, étagère, outils, minuteur, http://www.triple-v.fr/projects/delphine-reist/, 06-2011

98. FIERDEHAICHE (Laurent) *Faites-le vous-mêmes*, 2005, détail de l'installation à la Galerie du Présidial (Quimperlé), http://www.artcontemporainbretagne.org/entrees_saison/visuel/560/1191/, 03-2011

99. SORIN (Pierrick) *22 :13 (ce titre est susceptible d'être modifié d'une minute à l'autre)*, 2010, extrait du spectacle, photographie Alexandra Purcaru, http://www.digicult.it/digimag/article.asp?id=2047, 06-2011

100. DUCHAMP (Marcel), *La boîte-en-valise*, 1936-1941, Cuir, carton, toile, papier, rhodoïd (ou mica), 40,7 x 38,1 x 10,2 cm. Boîte déployée : 102 x 90 x 39,5 cm, courtesy succession Marcel Duchamp et Adagp

101. JACQUIER (Rémy) *Payrom*, série « Cabaret Diderot », 2007, bois, photographie de l'artiste, http://remyjacquier.blogspot.com/2010_11_01_archive.html, 06-2011

102. DEMAND (Thomas) *Archive*, 1995, C-Print / Diasec, 183,5 x 233, courtesy Thomas Demand / VG Bild Kunst, Bonr

103. RABIER (Laurent) *Barak*, 2008, paraffine et pigments, 28 x 20 x 10 cm., photographie galerie Xprmntl, Toulouse

104. CASEBERE (James) photographie extraite de la série « House », 2011, carton d'invitation de l'exposition éponyme à la Galerie Templon, février-avril 2011

105. PAQUELIER
(Ludovic) *Traumaville*, 2006, maquette, technique mixte, vue de l'exposition « Traumaville » à la galerie Art3, Valence, http://www.art-3.org/exposition-art-valence/archives-expositions-art-3.php, 04-2011

106. TROUVE (Tatiana) *Polders*, vue de l'exposition au MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 2008, photographie personnelle

107. BUBLEX (Alain) *Tentative et projets*, 1998, extrait du diaporama sur le site Internet http://www.culture.gouv.fr/entreelibre/h_bublex.htm, 06-2011

Remerciements p. 3
Résumé et mots clefs p. 5
Sommaire p. 9

Introduction p. 13
Pratique : premières approches p. 21

PREMIERE PARTIE- Quand l'individu-spectateur devient motif p. 33

1- Paradoxes de l'individu p. 37

A- L'individu malgré la foule p. 38
a- Sur l'individualisme p. 38
b- L'inévitable nivelage p. 41
c- L'individu et sa représentation p. 46

B- Des silhouettes, ni plus ni moins p. 49
a- Caractéristiques du détourage dans « . » p. 50
b- Ombres de la silhouette p. 52
c- Des silhouettes pas tout à fait humaines p. 61

C- Première approche du public et du spectateur p. 64
a- Plus qu'une foule, un public p. 65
b- Plus qu'un public, des visiteurs p. 68

2 – Esquisser les démarches minimums : l'œuvre estompée, le public surexposé p. 71

A- Un nouvel intérêt pour le spectateur p. 72
a- Le spectateur interpellé p. 73
b- Corps et sens à l'œuvre p. 77
c- Le divertissement comme approche p. 84

B- La relation comme création : fonctions d'un spectateur de premier plan p. 88
a- La figure du spectateur-créateur p. 89
b- Bref détour par les œuvres du Net Art : créer un spectateur à domicile ? p. 94
c- Emergence d'un art dédié à l'individu p. 102

3 - Mise en scène et direction du spectateur : une participation compliquée, des objectifs flous p. 116

A-* Les Démarches Minimums *: rythmes et contre-rythmes de la visite p. 117
a- L'exposition mène la danse p. 117
b- Un grain de sel dans la chorégraphie p. 122
c- Le spectateur et l'œuvre soumis aux temps p. 126

B- Corps-décor, corps d'accord p. 132
a- Consignes au spectateur p. 133
b- Un éternel figurant ? p. 137

C- « . » ou la mise en scène d'une nouvelle figure du spectateur : l'individu-spectateur p. 141
a- Un peu plus qu'un figurant p. 142
b- Donc ? Et l'art dans tout cela ? p. 146

DEUXIEME PARTIE- Entre l'œuvre et le public, quelques mots sur l'art pour l'individu-spectateur p. 153

1- Des maux de l'art et de leur apaisement p. 157

A- « . » et la distance respectueuse du spectateur p. 157

a- Méfiance p. 158
b- Autorité p. 159
c- Encontres et rencontres : la réception esthétique p. 161

B- La place de l'individu dans les scandales et censures de l'art contemporain p. 168
a- Le scandale, une tradition historique p. 169
b- Insupportables images de l'art contemporain p. 172
c- Censure du public, censure de l'institution p. 181

C- Développement d'intermédiaires p. 185
a- l'artiste précautionneux p. 186
b- La médiation en art contemporain : une pratique spécifique p. 189
c- L'art contemporain comme domaine privilégié de la médiation p. 193

2- Le poids des mots et de la plume p. 200

A- Des mots pour le dire. Mais … quelles oreilles pour les entendre ? p. 201
a- Le document de médiation : une adresse complexe p. 202
b- Le cartel développé, objet d'attraction, objet directif p. 206
c- L'œuvre et l'artiste dans les écrits de médiation p. 209

B- « . » ou l'art de la formulation p. 215
a- « Manifeste » p. 215
b- Le langage propre de l'art contemporain : un certain élitisme ? p. 220
c- Les écrits restent… : la menace du jugement p. 223

C- L'intermédiaire écrit : est-ce une médiation ? p. 228
a- Plus qu'un rôle de médiation p. 229
b- Pas d'échange p. 231
c- La médiation écrite, une béquille instable ? p. 232

p. 236

3- Une médiation à la carte pour l'individu-spectateur

p. 237

A- Une médiation libre et délébile p. 238
a- Des frontières encore floues p. 242
b- Le regard orienté p. 244
c- Une parole qui s'envole sans laisser de trace : perte pour le futur ?

p. 246

B- Un échange personnalisé p. 247
a- Dépasser la catégorisation des publics p. 249
b- Une nouvelle relation à l'individu-spectateur

p. 253

C- La médiation : un remède contre les problèmes de réception ? p. 254
a- la position de la médiation dans la réception p. 257
b- La médiation : un phénomène ponctuel ? Une forme à développer ? p. 259
c- « . » de rencontre

TROISIEME PARTIE- Théâtres de l'art, théâtres des publics : les lieux de l'art en construction permanente p. 265

1- Un espace pour les publics, pour le public p. 269

A- Du temple à l'espace du public : remises en question du musée d'art contemporain p. 270
a- Evolutions du musée d'art p. 270
b- Les évasions manquées p. 278
c- Le musée : un espace pour l'art actuel ? p. 282

B- Plus proches du spectateur : émergence des centres d'art contemporain p. 286
a- Un lieu de l'artiste et de l'œuvre p. 287
b- Des espaces plus familiers, une autre échelle p. 289

C- « White Walls » : espace matériel, espace matériau p. 292
a- Copier, coller : à quelles fins ? p. 294
b- Blanc cassé p. 301
c- Du sol au plafond p. 307
d- Presque vide p. 310

2- Les lieux d'art contemporain : des espaces culturels ? p. 316

A- L'art contemporain sous le joug de la culture p. 316
a- L'art contemporain : une culture comme les autres ? p. 318
b- La démocratisation culturelle p. 323

B- S'ouvrir aux publics : de nouvelles missions, de nouvelles approches p. 326
a- Services, facilités et confort p. 327
b- De l'événementiel dans l'art p. 332
c- Ceux qui viennent peut-être p. 336

C- La médiation culturelle dans les lieux d'art contemporain : un enjeu politique et social p. 345
a- Outil de la "culture pour chacun" p. 346
b- La médiation, la culture, la médiatisation p. 348
c- La médiation comme « pédagogie sociale ? » p. 351
d- Des artistes garants du lien social ? p. 353

3- Etats intermédiaires du lieu p. 360

A- Bricolage et autres trucs p. 361
a- Du calcul méthodique au laisser-aller libérateur : une méthode instantanée p. 362
b- Improvisation, récupération, adaptation : un travail manuel p. 365
c- Le bricolage pour "penser avec" p. 368

B- Une certaine approche du spectateur p. 371
a- Eloge du "savoir-à-peu-près-faire" commun p. 371
b- Fragilité des matériaux, faiblesses du plasticien p. 375

C- Construire-agencer p. 379
a- Les étapes de conception p. 379
b- Penser sous l'échelle : la modélisation p. 383
c- Construction d'une possibilité p. 386

Conclusion p. 393

Bibliographie p. 299
Table des illustrations p. 413
Table des matières p. 419