



**HAL**  
open science

## Oeuvre d'art ou outil de médiation? Histoire d'une attention disputée au sein de l'exposition

Julie Guyon

► **To cite this version:**

Julie Guyon. Oeuvre d'art ou outil de médiation? Histoire d'une attention disputée au sein de l'exposition. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-01596270

**HAL Id: dumas-01596270**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01596270>**

Submitted on 27 Sep 2017

**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.



**JULIE GUYON**

# **Œuvre d'art ou outil de médiation ?**

**Histoire d'une attention disputée au sein de l'exposition**

Mémoire rédigé sous la direction de  
Pierre-Damien Huyghe et Françoise Parfait

Master 2 Recherche Design, Arts, Médias,  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne  
UFR 04 Arts plastiques et sciences de l'art  
2016-2017

## REMERCIEMENTS

J'adresse mes remerciements à mes directeurs de mémoire M. Pierre-Damien Huyghe et Mme. Françoise Parfait qui ont su me guider dans mon travail. Je remercie également mes professeurs, Olivier Schefer, Annie Gentes et Gilles Tiberghien pour leurs remarques avisées et leurs conseils. Je souhaite particulièrement remercier M. Hubert Renard pour son aide bienveillante et sa générosité. Enfin, je remercie mes proches qui m'ont aidé, de près comme de loin, à l'élaboration de ce mémoire, et notamment Clément qui m'a soutenu avec patience tout au long de l'année.

# SOMMAIRE

Remerciements— 2

Sommaire— 3

## Introduction — 4

### 1 Les enjeux de l'attention ... au musée — 7

1.1 L'attention : une notion d'actualité —7

1.2 L'état de l'attention au musée—9

1.3 L'attention comme valeur et mise en valeur de l'œuvre dans l'exposition—13

### 2 Le conflit œuvre/médiation —19

2.1 L'entrée des outils de médiation au sein de l'exposition—19

2.2 L'ambivalence des médiations (1) : une aide qui *active* l'attention du visiteur face aux œuvres d'art—22

2.3 L'ambivalence des médiations (2) : une gêne qui *altère* l'attention du visiteur face aux œuvres d'art—28

### 3. Détourner l'attention du visiteur : les outils de médiation comme moyen —39

3.1 Œuvre d'art et outil de médiation : vers des temporalités dissociées —39

3.2 Le jeu de l'attente—41

3.3 Vers le projet : pistes et hypothèses—43

## Conclusion—48

Bibliographie— 49

Annexes— 54

Table des matières— 68



# Introduction

Suite aux politiques culturelles qui ont été menées ces dernières décennies, les œuvres d'art exposées au sein des collections des musées se voient de plus en plus accompagnées, par ce que l'on appelle des « aides à la visite ». Communément appelés « outils de médiation »<sup>1</sup> ou « dispositifs de médiation »<sup>2</sup>, ces derniers sont placés généralement à proximité de l'œuvre et font office d'intermédiaires entre l'œuvre et le public. Simples cartels, textes, dépliants, audioguides, multimédias jusqu'aux salles immersives, constituent un large panel d'objets et de supports. Ces aides qui prennent de nombreuses formes, créent un filtre d'explication<sup>3</sup> permettant au plus grand nombre une meilleure appréhension de l'œuvre d'art.

Pourtant, la présence de ces aides *au sein de l'exposition*<sup>4</sup>, qui prennent une importance grandissante, se voit remise en question et ne manque pas de créer des conflits à de nombreux niveaux. L'œuvre d'art autrefois présentée dans l'exposition de manière autonome et décontextualisée de tout élément<sup>5</sup>, partage, désormais, son espace avec ces objets de médiation. Considérés comme des sortes de "béquilles" influençant le visiteurs de manière significative, les textes thermos-collés aux murs sont devenus des arrêts quasi obligatoires du parcours et les cartels font littéralement jongler le regard du visiteur entre l'œuvre et l'information la concernant. Accusés d'interférer avec

1 Les termes d' « outils de médiation » et de « dispositifs de médiation » ont été rencontrés à la suite de nos lectures.

2 Gardons à l'esprit que l'on doit le concept de « dispositif » à Michel Foucault. Dans ses essais Pierre-Damien Huyghe insiste sur le fait que ce terme n'est pas anodin (le dispositif dispose des gens) et est employé, à tort, de manière trop souvent générique. On doit notamment à celui-ci la distinction entre dispositif, outil, appareil et instrument. Nous avons ainsi voulu dans le titre principal conserver le terme d' « outil de médiation » afin de permettre une première compréhension de l'objet de notre étude. Nous emploierons pour la suite de notre écrit les termes d' « objets de médiation » ou d' « éléments de médiation » dans le but de garder une neutralité conceptuelle et de ne pas alourdir notre propos.

3 On ne saurait "expliquer" l'art.

4 On classera les médiations en deux catégories : les médiations "connexes" qui gravitent autour du musée à l'extérieur de l'exposition (atelier pour enfants, événements etc..) et les médiations qui sont au contact direct avec les œuvres à l'intérieur de l'exposition (cartel, panneaux explicatifs, audioguides, médiateur, conférencier...). Intéressons-nous à la seconde catégorie et accorderons, en tant que designer, une attention particulière aux objets de la médiation et à leur conception.

5 Nous pensons ici, au *White Cube*. Nous y reviendrons.

l'œuvre d'art, les éléments de médiation sont alors blâmés, par certains spécialistes, de perturber la contemplation de l'œuvre ou de détourner l'attention des publics<sup>6</sup>. Mon mémoire est une tentative qui vise à comprendre dans quelle logique s'inscrit cette dernière critique.

**Dans quelles mesures les outils de médiation, censés éduquer les visiteurs détournent-ils l'attention de ces derniers face aux œuvres d'art ?**

Je tâcherai avant tout de démontrer en quoi la notion d'attention s'inscrit dans des problématiques actuelles de société puis nous établirons que le musée est un lieu qui concentre des enjeux d'attentions spécifiques. Nous tenterons de répondre à la question suivante : en quoi l'attention est-elle un enjeu spécifique de l'exposition d'art ? Cette recherche sera l'occasion de nous interroger sur l'évolution des perceptions face aux œuvres d'art.

Nous tenterons ensuite d'établir l'idée que deux entités distinctes se disputent l'attention du public : les œuvres d'art et ses outils de médiation. Nous tenterons de comprendre les mécanismes et les habitudes qu'ont occasionné l'introduction des objets de médiation au sein de l'exposition, pour considérer leurs effets, positifs comme négatifs, sur l'attention des publics. Cette deuxième partie sera également l'occasion de revenir sur l'origine de ce conflit entre œuvre d'art et outils de médiation ainsi que sur les enjeux politiques de la médiation culturelle.

Pour finir, nous nous demanderons si une (ré)conciliation entre outil de médiation et œuvre d'art est possible au sein de l'exposition. Nous essaierons de savoir si les formes existantes ne gagneraient pas à être pensées autrement ou si une autre disposition des médiation, afin d'augmenter l'attention des visiteurs et ainsi enrichir l'expérience muséale est soutenable.

<sup>6</sup> En effet, toute personne visitant un musée d'art a sans doute fait l'expérience qui consiste à se préoccuper, parfois, davantage du cartel d'une œuvre que de l'œuvre elle-même. Tout le monde a pu observer que certains visiteurs semblent être plus attentifs aux propos tenus par un audioguide qu'à un tableau de Kandinsky accroché face à eux. Facilement observable dans les expositions, ce comportement singulier est devenu en quelques années de politique culturelle un topique, voir un cliché de l'exposition d'art.



France, The Castle of  
Versailles 1975  
Elliott Erwitt

(Fig.1) *The Castle of Versailles*, Elliott Erwitt, photographie extraite de la série *Museum Watching*, 1975

# 1. Les enjeux de l'attention...au musée.

## 1.1 L'attention une notion d'actualité

### Définition

Selon le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, l'attention est :  
« une tension de l'esprit vers un objet à l'exclusion de tout autre. »<sup>7</sup>

### L'attention : un enjeu actuel de société

On peut avancer que la notion d'attention est un enjeu actuel de société. En effet, celle-ci fait l'objet de nombreux ouvrages et recherches depuis quelques années. On pense notamment aux deux recueils de textes, faisant aujourd'hui autorité en la question, publiés sous la direction de Yves Citton, intitulés *L'écologie de l'attention*<sup>8</sup> et *L'économie de l'attention*<sup>9</sup>. Dans le deuxième recueil, Yves Citton affirme que l'attention, qui désormais est devenue un bien monnayable et précieux<sup>10</sup>, est mise à mal par notre société de consommation : « le principal problème est d'optimiser notre capacité à recevoir (filtrer, absorber, digérer) cette production surabondante.»<sup>11</sup> Notre attention se voit sollicitée à outrance par les médias de masse. Les cas de personne touchées par le trouble du déficit de l'attention ( ou *attention-deficit disorder* en anglais ) se multiplient et la concentration se dégrade. Ainsi, la crise généralisée de l'attention est annoncée<sup>12</sup>. Sans être moralisateur ou alarmiste, Yves Citton, fait donc le constat de ces transformations. *L'attention* est devenue un *enjeu* social, culturel et économique de notre société, celle-ci étant devenue une ressource rare

7 Site du CNRTL, [Page consultée le 01 mai 2017],

<http://www.cnrtl.fr/definition/attention/substantif>

8 CITTON, Yves, *L'écologie de l'attention*, Paris, éd. La découverte, mai 2014

9 CITTON, Yves, *Pour une économie de l'attention Nouvelle horizon du capitalisme* ; Paris, éd. La Découverte, 2014

10 On pourrait prendre pour exemple le propos célèbre de Patrick Le Lay, patron de la chaîne TF1 qui en 2004 a déclaré : « Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible. »

11 CITTON, Yves, *Pour une économie de l'attention Nouvelle horizon du capitalisme* ; *op.cit.*, p.8

12 On ne manquera pas de citer les travaux du philosophe Bernard Stiegler sur cette question.

et prisee. Il s'agit alors d'utiliser à bon escient, et, comprendre, les mécanismes en jeu des techniques de captation de l'attention existantes, afin de rediriger cette dernière dans une voie autre que celle de l'économie capitaliste. Natalie Depraz professeure de philosophie contemporaine à l'université de Rouen, quant à elle, affirme dès la première ligne de son introduction que « l'attention est un enjeu crucial de notre époque. »<sup>13</sup> L'auteure explique que l'attention est une fonction cognitive très complexe propre à l'humain (par conséquent, la distraction et l'inattention le sont aussi). Selon elle, l'humanité fait face aux variations de ses capacités attentionnelles depuis toujours or, aujourd'hui, ces capacités sont plus que jamais en mutation. Contrairement à Yves Citton qui s'inscrit plus dans des problématiques de société, celle-ci apporte une vision beaucoup plus spécifique<sup>14</sup> et scientifique sur le concept même en déconstruisant les différents types d'attentions existants, et les mécanismes cognitifs à l'œuvre. Véritable index, l'ouvrage de Natalie Depraz montre la richesse<sup>15</sup> et nous met face à la complexité de cette notion d'attention.

### L'attention... au sein du contexte muséal

Suite à cette présentation générale de la notion d'attention, nous aimerions, à présent, la déplacer au regard d'un contexte beaucoup plus spécifique et précis qui nous intéresse aujourd'hui : le musée, lieu étroitement lié à la contemplation et donc à l'attention. Le musée est ainsi un terrain particulièrement intéressant pour étudier ces transformations de perception évoquées plus haut. De ce fait, il s'agira de voir en quoi la mutation des capacités d'attention des publics, a pu altérer dans un même élan la qualité de la réception face aux œuvres d'art. Nous proposons donc au lecteur de faire un état des lieux de l'attention au musée.

13 DEPRAZ, Natalie, *Attention et vigilance*, Paris, éd. PUF Epiméthée, 2014, p.8

14 Celle-ci apporte également des considérations philosophiques et phénoménologiques (Heidegger, Husserl, Merleau-Ponty,...) que nous ne détaillerons pas ici.

15 On peut par exemple citer son petit chapitre sur les différentes « typologies modales du devenir-attentif » traitant de l'inattention, de la distraction, de l'attention marginale, de la « pré-attention », de l'attention plurielle, de l'attention démultipliée, de l'attention génératrice etc... Il existe une pluralité d'attention.

## 1.2 L'état de l'attention au musée

### De la contemplation au zapping : l'évolution des perceptions face aux œuvres d'art

On pourrait avancer que la perception des publics face à l'art n'a cessé de se modifier à l'instar de leurs capacités attentionnelles. Cette transformation des perceptions face à l'art avait été pressenti par Walter Benjamin dans son essai *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*<sup>16</sup> paru en 1936. Selon Hegel, cité par Benjamin : « Nous n'en sommes plus [...] à pouvoir vénérer religieusement les œuvres d'art et à leur vouer un culte ; l'impression qu'elles produisent est à présent plus tempérée »<sup>17</sup>. La réception face à l'œuvre d'art va alors se faire plus « rassise »<sup>18</sup>. L'idée d'une contemplation très liée à cette religiosité de l'œuvre va devenir obsolète. La reproductibilité de l'œuvre d'art va alors annihiler « l'aura » de celle-ci et l'invention du cinéma va lentement faire évoluer la perception. La fixité propre à la peinture va faire place aux flux d'images et aux mouvements incessants propre au cinéma, transformant le public en un « examinateur distrait »<sup>19</sup>. De plus, l'ambition de partager l'art au plus grand nombre, aux « masses » va bouleverser les anciennes réceptions. Cette transformation va produire une crise notamment face à la peinture qui s'octroyait auparavant le droit de n'être contemplée seulement par quelques uns. L'idée d'une exigence d'esprit, d'une concentration, voire, d'un recueillement autrefois requise face à l'art, va alors peu à peu s'évanouir. La concentration va laisser place à ce que Benjamin appellera « la réception dans la distraction »<sup>20</sup> : distraction opposée, pour Benjamin, à la concentration.

Comment résonnent aujourd'hui les propos de Benjamin ?

Dans son livre, Natalie Depraz fait référence à une célèbre étude de 2008 concernant les visiteurs du Louvre qui n'accorderaient que « 42 secondes par œuvres »<sup>21</sup>. Celle-ci se demande « s'il faut s'en

16 BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, éd. Payot et Rivage, trad. de l'allemand par Frédéric Joly, 2013, [1ère édition 1939]

17 *Ibid.*, p.66

18 *Ibid.*, p.66

19 *Ibid.*, p.133

20 *Ibid.*, p.132 Cette notion est le résultat d'échanges entre Kracauer et Benjamin.

21 DEPRAZ, Natalie, *Attention et vigilance, op.cit.*, p.13

alerter »<sup>22</sup> ou au contraire s'il faut se réjouir face à cette plasticité. Bernard Stiegler fait également référence au chiffre issu de cette même étude dans une interview publiée dans l'*Œil*<sup>23</sup>. Ce dernier déplore, lui, cet état de fait et adopte un ton extrêmement critique en affirmant qu'« il est affligeant de constater qu'un visiteur du Louvre consacre en moyenne 42 secondes à chaque œuvre : c'est du zapping. »<sup>24</sup> Ici, il n'y a pas de référence au grand écran, toutefois on peut dire que la télévision, tout comme le cinéma, est un média de masse qui a participé à transformer au quotidien notre perception. La télévision a fait l'objet de nombreuses controverses : elle est d'ailleurs accusée d'être une des causes du fameux *attention deficit disorder*. On pense aussi à de nombreux essais critique sur la question. Par exemple Neil Postman, critique, écrivain et théoricien de la communication, qui dans son essai intitulé « *Se distraire à en mourir* »<sup>25</sup> analysera l'écart entre la « Galaxie Gutenberg » et la « Galaxie Marconi »<sup>26</sup>. Ainsi, Bernard Stiegler reprend à son compte, le terme de *zapping*<sup>27</sup>, symbole du petit écran et des « masses »<sup>28</sup>. Zapping qui signifie couramment : « faire disparaître quelqu'un ou quelque chose de son champ de vision, cesser de lui accorder le moindre intérêt. »<sup>29</sup>. A cela s'ajoute, la définition d'Alain Rey<sup>30</sup>, selon lui, *to zap* signifie également « tuer, flinguer ». Ainsi, on peut dire qu'en *zappant* et donc en leur accordant une attention moindre les visiteurs détruiraient littéralement les œuvres d'art.

22 *Ibid.*, p.13

23 STIEGLER, Bernard, « Un grand entretien avec Bernard Stiegler : " Le rôle de l'art ? Produire du discernement », *L'Œil*, n° 633, Mars 2011, [Page consultée le 01 mai 2017], [http://www.lejournaldesarts.fr/oeil/archives/docs\\_article/81262/un-grand-entretien-avec-bernard-stiegler----le-role-de-l-art--produire-du-discernement---.php](http://www.lejournaldesarts.fr/oeil/archives/docs_article/81262/un-grand-entretien-avec-bernard-stiegler----le-role-de-l-art--produire-du-discernement---.php)

24 *Ibid.*

25 POSTMAN, Neil, *Se distraire à en mourir*, Paris, éd. Flammarion, trad. de l'américain par Thérèse de Chérissey, 1986

26 On doit à Guglielmo Marconi l'invention de télégraphie sans fil.

27 Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler parlent, eux, de « *pecking* » littéralement « picorage » de l'œuvre. PASSERON, Jean Claude, PEDLER Emmanuel, « Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture », *Protée*, no. 272, 1999, pp.93-116, [Page consultée le 01 mai 2017], <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/1999-v27-n2-pr2780/030563ar/>

28 « Distraction et concentration se situent dans un opposition qui autorise la formulation suivante : celui qui s'absorbe dans une œuvre d'art s'y abîme [...]. Au contraire, la masse distraite ingurgite, quand à elle, l'œuvre d'art. » pp.128-129 « [...] les masses recherchent la distraction alors que l'art exige la concentration du regardeur ! C'est un lieu commun. » p.128

29 PASSERON, Jean Claude, PEDLER Emmanuel, « Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture », *Protée*, no. 272, 1999, pp.93-116, [Page consultée le 01 mai 2017], <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/1999-v27-n2-pr2780/030563ar/>

30 Rey, Alain, *Le Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris, éd. Le Robert, 2012

Laissons pour l'instant de côté ces remarques concernant un éventuel déficit d'attention de la part des publics. Celui-ci a de nombreuses causes multiples qu'il faudrait longuement détailler. On pourrait alors dénoncer la profusion des œuvres exposées, des salles saturées de visiteurs. Cependant nous ne traiterons pas du rôle qu'ont pu jouer les industries culturelles, des problématiques liées à la reproduction ou bien encore à la consommation de l'art<sup>31</sup>.

### Les œuvres d'art : des objets aux modalités particulières d'attention

Admettons que dans l'absolu, l'attention continue d'être un élément *sine qua none* de la réception esthétique<sup>32</sup>. Comme l'affirme Nelson Goodman : « Quoi qu'il en soit, il faut concilier l'œuvre immuable et le spectateur inconstant. Pour que l'œuvre fonctionne, il faut que l'attention soit retenue<sup>33</sup>. »<sup>34</sup> Comment s'assurer alors que cette attention est captée ? Peut-on l'évaluer face aux œuvres d'art ?

Dans un article intitulé « Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture »<sup>35</sup>, Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler réalisent une étude sociologique visant à calculer le temps d'arrêt des visiteurs devant chaque œuvre. Les auteurs sont prudents et précisent, bien sûr, que la complexité d'une expérience esthétique ne saurait se résumer au temps passé face à elle :

31 « Le point est qu'une société de consommateur n'est aucunement capable de savoir prendre en souci un monde et des choses qui appartiennent exclusivement à l'espace de l'apparition au monde, parce que son attitude centrale par rapport à tout objet, l'attitude de la consommation, implique la ruine de tout ce à quoi elle touche.» ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio essais », trad. de l'anglais sous la dir. de Patrick Lévy, 1972 [1ère édition 1954], p.270

32 L'essai de Jean-Marie Schaeffer, directeur d'étude à l'École des hautes études en sciences sociales, semble indiqué pour appuyer notre propos. En effet, dans son livre, *L'expérience esthétique*, publié en 2015, celui-ci tente de penser le caractère à la fois singulier et banal de l'expérience esthétique. Selon lui, l'expérience esthétique est avant tout une expérience attentionnelle. Elle active une modalité d'attention spécifique, elle est une combinaison singulière « de nos ressources attentionnelles, émotives et hédoniques ». SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, éd. Gallimard, coll. « nrf essais », 2015, p.64

33 L'idée, ici, n'est pas de contraindre ou forcer l'attention du public mais bien de montrer que l'attention est toujours un facteur clef dans l'expérience face à l'œuvre d'art.

34 GOODMAN, Nelson, *L'art en théorie et en action*, Paris, éd. Folio, coll. « Folio Essais », 2009, p.109

35 PASSERON, Jean Claude, PEDLER Emmanuel, « Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture », *op.cit.*



« Rien ne permettra jamais de savoir si le visiteur que le sociologue a chronométré longuement immobile devant la Bethsabée s'abîmait dans une contemplation "purement" esthétique, "dépourvue donc de toute motivation pathologique" au sens de Kant [...], ou si sa rêverie était érotique, s'il décortiquait froidement des caractéristiques de la touche de jeunesse du peintre, s'il était en train de ruminer ses tracas financiers ou, plus simplement encore, s'il digérait un repas trop copieux. »<sup>36</sup>

Cependant les auteurs ne manquent pas de citer Alain et ses *Propos sur l'esthétique* qui affirme que « certains objets ou spectacles détiennent le pouvoir d'arrêter, de "stupéfier"<sup>37</sup>, comme le fait "un mur cyclopéen" lorsqu'on le découvre à Mycène. »<sup>38</sup> Ainsi, pour eux :

« Mesurer le temps que des visiteurs de musée consacrent à chaque toile n'est donc pas la plus mauvaise manière de décrire objectivement l'effet que leur fait cette toile: en tout état de cause, elle leur fait dépenser le temps de la contemplation, qui est un temps privé. »<sup>39</sup>

Bien que celles-ci soient réductrices et ne représentent pas la complexité de l'expérience du visiteur, il apparaît néanmoins que l'attention face aux œuvres d'art peut s'incarner de manière tangible par des mesures<sup>40</sup> temporelles. Gardons ainsi à l'esprit le terme de « dépense » employé par les deux sociologues et poursuivons notre propos.

36 PASSERON, Jean Claude, PEDLER Emmanuel, « Le temps *donné* au regard. Enquête sur la réception de la peinture », *op.cit.*, p.95

37 L'idée que les œuvres d'art auraient le pouvoir d'arrêter l'attention se retrouve également chez Hannah Arendt : « le pouvoir originellement spécifique de toute chose culturelle, [est] le pouvoir d'arrêter notre attention et de nous émouvoir. » Les œuvres d'art elles-mêmes sont des "objets" destinés à attirer l'attention. ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio essais », trad. de l'anglais sous la dir. de Patrick Lévy, 1972 [1ère édition 1954], p.261

38 PASSERON, Jean Claude, PEDLER Emmanuel, « Le temps *donné* au regard. Enquête sur la réception de la peinture », *op.cit.*, p.95

39 *Ibid.*, p.96

40 On peut citer l'œuvre interactive *Tape Recorders* de l'artiste Rafael Lozano-Hemmer, qui, en intégrant des capteurs à une vingtaine de rubans à mesurer, accolés aux murs à distance égale, encourage le visiteur à passer du temps avec l'œuvre. Ici l'artiste mélange deux mesures, les mesures de temps et celle de longueur, qui permet au visiteur de voir, en temps réel, le ruban qui lui fait face, se dérouler.

### 1.3 L'attention comme valeur et mise en valeur de l'œuvre dans l'exposition

#### L'attention : une valeur face à l'art ?

En effet, ce terme de « dépense », employé, ci-dessus, par Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler pour parler du temps de regard que les visiteurs octroient aux œuvres d'art, nous paraît intéressant à confronter à la série de tableaux intitulés *La valeur de l'art*, de Christa Sommerer et Laurent Mignonneau. Dans ce travail, les deux artistes se penchent sur la question problématique de la valeur d'une œuvre d'art. Ces derniers proposent d'évaluer la valeur de l'art selon un temps calculable et mesurable, à savoir le temps d'attention qu'accorde les visiteurs à l'œuvre. Des capteurs sont intégrés à une peinture quelconque et mesurent en seconde et en minute le temps que chaque visiteur passe face à l'œuvre. Une bobine de ticket de caisse est placée sur le cadre bas du tableau et se déroule proportionnellement au temps de regard accordé à l'œuvre. À la fin de l'exposition une note sous forme de ticket de caisse fait état des résultats enregistrés. Le prix de la toile est alors fixée selon ce chiffre, puis la toile est vendue aux enchères. Cette production au-delà d'interroger le marché de l'art nous signale que l'attention (entendue ici comme temps de regard et arrêt face à l'œuvre) que portent les publics à une œuvre participe également à produire sa valeur *monétaire*. Cette production fait également *écho* à des propos tenus par Yves Citton, dans une interview, qui affirme que « la valeur sociale, culturelle et *in fine* financière, de la Joconde naît du regard de tous ceux qui se déplacent pour [...] se concentrer sur le tableau »<sup>41</sup>. Ici, on retrouve la même idée : la valeur d'une œuvre vient du regard que les publics portent sur elles<sup>42</sup>. La valeur n'est pas que financière elle est également sociale et culturelle. L'attention non seulement produit de la valeur mais est également comme nous l'avons vu en début de partie, une valeur en soi, une ressource rare, qui est d'autant plus précieuse face aux œuvres d'art.

A présent, penchons-nous sur le travail d'exposition, censé justement mettre en valeur les œuvres d'art.

41 CITTON, Yves, « L'économie de l'attention », [Page consultée le 01 mai 2017], <https://digital-society-forum.orange.com/fr/les-actus/853-l39economie-de-l39attention>

42 Pour cause, on dit généralement que l'on *estime* ceux à quoi l'on prête attention.





(Fig.2,3) *La valeur de l'art* (Unruhige See), Laurent Mignonneau & Christa Sommerer, Installation interactive, Peinture, programme spécifique, imprimante thermique, capteur de mouvement, Pièce unique, 2010, Exposé à la Galerie Charlot, 2014

## La mise en valeur de l'œuvre comme « mise en attention »

Dans son essai, Walter Benjamin distingue la valeur de culte de la valeur d'exposition. Pour lui « la production artistique débute avec des créations mises au service du culte. On pourrait faire l'hypothèse, au sujet de ces créations, que leur existence est chose plus importante que le fait qu'elles soient vues. »<sup>43</sup> Aujourd'hui, nous l'avons vu, la valeur d'exposition<sup>44</sup> a pris une importance telle, qu'à l'inverse de la valeur de culte, plus l'œuvre d'art sera vue<sup>45</sup> et investie par les regards, plus celle-ci prendra de la valeur et sera considérée. *A contrario* lorsque les œuvres sont « zappées » ou délaissées, on peut dire que celles-ci sont d'une certaine manière dévaluées (si l'on considère l'attention comme valeur monétaire).

Les professionnels de l'exposition vont alors s'appliquer à mettre en valeur l'œuvre, à l'exposer aux regards. Mais qu'entendons nous par « mettre en valeur une œuvre d'art » ? Dans une optique scénographique nous dirons que la mise en valeur de l'œuvre se traduit par des objets tels que des cadres, des socles, des présentoirs, des éclairages particuliers que l'on peut considérer comme des moyens classiques de mise en valeur de l'œuvre. Pour notre propos nous retiendrons la notion de cadre et de lumière. Ne dit-on pas que l'attention agit comme un cadre ou que celle-ci permet de nous focaliser sur le monde agissant comme un faisceau lumineux ? Dès lors, imaginons que finalement mettre en valeur une œuvre d'art équivaut à la *mettre en attention*.

## Le modèle du « White Cube »<sup>46</sup>

En terme de scénographie d'exposition et d'accrochage, l'illustration de ce souci de mise en attention aux œuvres aura sans doute atteint son apogée à l'époque du modèle du « White Cube »<sup>47</sup>. Jérôme Glicestein, affirme que « les premiers concepteurs d'espaces en forme de *white cube* cherchaient en quelque sorte à supprimer tous les signes détournant l'attention du visiteur. L'objet présenté se devait d'être isolé de tout ce qui empêcheraient sa contemplation. »<sup>48</sup> Ainsi,

43 BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, op.cit.*, pp.67-68

44 Exposition : du latin *exponere* qui signifie « mettre à la vue de »

45 Ou expérimenté.

46 O'DOHERTY, Brian, *White Cube L'espace de la galerie et son idéologie*, éd.jrp ringier, 2012

47 *Ibid.*

48 GLICENSTEIN, Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, éd. Presses Universitaires de France, coll. « Lignes d'art », février 2009, p.31

les concepteurs du *White Cube*, littéralement *Cube Blanc* cherchaient à autonomiser un maximum les œuvres d'art. Les murs d'abord recouverts d'une toile tendue beige ont ensuite été peints en blanc. Les tableaux ont été espacés et placés à hauteur de regard, s'émancipant ainsi des anciens modes de présentation qui s'apparentaient davantage à de « véritable papier peint de chefs d'œuvres »<sup>49</sup>. L'espacement entre les tableaux, la respiration des œuvres va alors être un sujet de recherche. Aucun signe visible ne vient perturber l'œuvre, l'attention du visiteur peut se focaliser pleinement sur les toiles magnifiées par le vide et l'espacement. Cette période marque l'idée d'œuvres pensées comme des entités autonomes bien que celles-ci soient mise en relation par l'accrochage aux autres œuvres de l'exposition. On peut dire alors qu'à cette période, les concepteurs d'expositions cherchaient à optimiser l'attention du visiteur par des procédés scénographiques mettant plus que jamais en valeur, et donc, selon nos termes, *en attention* l'œuvre.

Voyons maintenant, à l'aide des écrits de Jérôme Glicenstein, en quoi historiquement, l'introduction d'éléments de médiation *visibles* à proximité des productions artistiques est venu perturber cette conception clinique et hermétique de l'exposition ainsi que l'idée d'une attention consacrée exclusivement à l'œuvre d'art<sup>50</sup>. Car ce changement s'il pourtant semble mineur à pourtant transformer les institutions et notre rapport à l'art.

49 O'DOHERTY, Brian, *White Cube L'espace de la galerie et son idéologie*, *op.cit.*, p.

50 On notera cependant qu'une mise en espace isolant les œuvres n'était pas du goût d'un peintre comme Marc Chagall : « Je n'aime pas beaucoup le chambardement du Louvre. On ne le reconnaît plus. J'aimais ces tableaux qui grimpaient en rangs serrés jusqu'aux plinthes. Tout était en hauteur, intime. Maintenant, la tendance est de mettre un seul tableau sur un mur. On m'impose ce qu'il faut voir, on souligne. Le tableau isolé, mis en valeur, me dit : respecte-moi. J'aime chercher, trouver. » Cette phrase de Marc Chagall montre que mettre en valeur une œuvre, ne consiste pas forcément à l'isoler. SCHAER, Roland, *L'invention des musées*, Paris, éd. Découvertes Gallimard, coll. « RMN-Grand Palais », 2011, p.126

Dans cette première partie, il s'agissait de mettre en lumière la notion d'attention et de montrer en quoi celle-ci était un enjeu d'actualité dans nos sociétés. Nous avons voulu déplacer et étudier cette notion au regard du musée, considéré comme lieu d'attention par excellence. Cette transposition nous a permis de nous interroger sur les mutations de la qualité de la réception face à l'art au cours des siècles en nous appuyant notamment sur la réflexion de Walter Benjamin, enthousiaste à l'idée de cette évolution. Pourtant nous l'avons vu, même de nos jours et chez un philosophe comme Bernard Stiegler, cette évolution n'est pas reconnue pour autant au sein du musée. Ressentie comme une dégradation de la qualité d'attention face à l'art, elle continue d'être un sujet de discussion et la cible de critiques. Toutefois sans espérer un retour illusoire à une contemplation religieuse aujourd'hui lointaine, nous avons vu que l'activation de l'attention du visiteur continuait d'être un enjeu du travail d'exposition. Nous avons voulu proposer l'idée que mettre en valeur l'œuvre revenait à mettre celle-ci *en attention* notamment par des procédés et des moyens scénographiques : le *White Cube* étant un moment clef de cette muséographie prônant une attention exclusive à l'œuvre.

Dans une deuxième partie, nous nous intéresserons non pas à l'œuvre d'art mais aux objets de médiation, qui prennent aujourd'hui une importance considérable au sein de l'exposition. En quoi sont-ils venus perturber cet écosystème d'attention fragile qu'est le musée ?

## 2. Le conflit œuvre/médiation

### 2.1 L'entrée des outils de médiation au sein de l'exposition

#### L'introduction du cartel par Alfred Barr Jr.

En 1935, Alfred Barr Jr. alors directeur du Moma de New York, tenta une expérience singulière pour son époque. Lors de l'exposition consacré à Van Gogh, celui-ci « avait [...] fait placer des cartels qui, outre les titres, dates des œuvres et nom du collectionneur, contenaient des extraits de lettres de Van Gogh à son frère Théo ; lettres, qui très souvent décrivaient les peintures présentées à côté »<sup>51</sup>. Dans un autre cas, « Barr avait [...] placé sur le cartel une petite reproduction d'une œuvre de Delacroix, dont Van Gogh s'était inspiré, afin que le visiteur puisse saisir la référence présente dans la peinture. »<sup>52</sup> Par ce geste, assez en avance sur son temps, Alfred Barr Jr. accompagnait l'œuvre de documents écrits (et visuels) permettant sa re-contextualisation et allait ainsi à l'encontre des modalités de présentation de l'époque. Nous supposons qu'à travers ce choix, Alfred Barr soutenait, de manière implicite, d'une part que les explications n'étaient pas incompatibles avec le plaisir esthétique et que d'autre part certaines références pouvaient échapper aux publics. Mais pour d'autres conservateurs qui succédèrent à Alfred Barr Jr. comme William Rubin, la présence d'explications placées à proximité des œuvres était une entrave à la contemplation de celles-ci. Et pour cause, « à l'époque où William Rubin dirigeait le musée (1967-1988), on avait supprimé tous les cartels, afin de ne pas perturber la pure jouissance esthétique des visiteurs. »<sup>53</sup> Cette anecdote nous montre que dès les années 1935, deux conceptions de l'exposition et de la réception étaient déjà en jeu. L'idée d'une attention exclusivement consacrée à l'œuvre d'art va alors être remise en cause par l'introduction de ce petit panneau. S'il fallait poursuivre ce bref résumé de l'histoire du cartel, on affirmerait sans doute que celui-ci n'a cessé de grossir et de prendre de l'importance au sein de la plupart des musées d'art, notamment pour des raisons d'ordre politique.

51 GLICENSTEIN, Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, *op.cit.*, p.103

52 *Ibid.*, p.103

53 *Ibid.*, p.103



## La médiation culturelle et ses outils au sein de l'exposition

L'exposition va alors évoluer au gré des politiques culturelles. En effet, en 1959 le « ministère d'État chargé des Affaires culturelles » de Malraux se voit chargé de « rendre accessible au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité »<sup>54</sup>. Des actions visant à la gratuité des musées se mettent alors en place pour attirer les publics n'ayant pas accès à l'art. Cependant les sociologues Pierre Bourdieu et Alain Darbel ébranlent les conceptions de la politique culturelle initiée par André Malraux dans leur livre *L'Amour de l'Art Les musées d'art européens et leur public*<sup>55</sup> écrit en 1966, en mettant en évidence le lien entre éducation et appréciation artistique. Ainsi, il ne s'agit pas seulement de rendre l'accès au musée gratuit (même si l'action est souhaitable), il faut donner des outils à ceux n'ayant pas reçu *via* leur éducation les codes pour apprécier l'art.

Ainsi, ce qu'on appelle aujourd'hui la « médiation culturelle » ne va cesser de se développer dans les années 90 et s'inscrit définitivement dans la loi en 2002<sup>56</sup>. Cette loi concernant les musées de France vise à « concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture »<sup>57</sup>. Depuis cette loi « chaque musée de France dispose d'un service ayant en charge les actions d'accueil des publics, de diffusion, d'animation et de médiation culturelles. »<sup>58</sup> Ainsi, la médiation culturelle se voit reliée fortement à la notion d'éducation. Aux Etats-Unis on parle même d' « *d'educator* ou *d'education officier* »<sup>59</sup> pour parler des médiateurs. Dans leur livre, *La médiation culturelle*, François Mairesse et Nassim Abouddrar Bruno définissent la « médiation culturelle » comme suit : « On appelle "médiation culturelle" un ensemble d'actions visant, par le biais d'un intermédiaire [...] à mettre en relation un individu ou un groupe avec une proposition culturelle ou artistique [...] afin de favoriser son appréhension, sa connaissance et son appréciation. »<sup>60</sup> De nombreux « intermédiaires »

54 Extrait du décret fondateur du 24 juillet 1959 rédigé par André Malraux lui-même

55 BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain, *L'amour de l'art les musées d'art européens et leur public*, Paris, éd. Les éditions de minuit, coll. « Le sens commun », deuxième éd. Revue et augmentée, 1969

56 LOI n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France

57 Site de *LegiFrance le service public de la diffusion du droit*, [En ligne],

<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000769536&categorieLien=id> (consulté le 10 janvier 2017)

58 *Ibid.*

59 CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, Paris, éd. Armand Colin, coll. « U Sciences humaines & sociales », 2013, p.16

60 MAIRESSE, François, NASSIM ABOUDDRAR, Bruno, *La médiation culturelle*, Paris, éd. Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2016, p.3

et « éléments tiers »<sup>61</sup> vont alors faire leur apparition au sein des expositions et vont être placés au contact direct des œuvres (cartels explicatifs, panneaux, audioguides, dépliants d'exposition, guide multimédias...).

### La médiation : une aide gênante

Tâchons de faire comprendre au lecteur les problèmes que cette évolution a générés au sein du musée. Car en effet, la présence d'éléments de médiation dans l'exposition n'a pas été sans créer quelques tensions au sein du monde muséal. Face aux œuvres dites autonomes, les médiations parasitent le champ de vision, embarrassent le regard, empêchent le « choc esthétique »<sup>62</sup>, plaquent du sens, bref conditionnent l'expérience muséale<sup>63</sup>.

Pourtant il est difficilement envisageable de se passer de ces outils pour des raisons politiques « les changements culturels font qu'une proportion toujours plus large des publics est désormais en attente d'accompagnement. Aussi, les médiations vont à présent de soi dans les espaces d'exposition. »<sup>64</sup> Il ne s'agira donc pas de savoir si la présence de médiation dans l'exposition est légitime ou non<sup>65</sup>. Nous partons du principe qu'il est complexe voire impossible de se passer de médiation au vu de la demande des publics au sein des musées. La médiation fait à présent partie intégrante de l'exposition. Davantage : elle l'organise. Comme l'affirme Jérôme Glicenstein « [...] nous

61 DEVALON, Jean, « La médiation : la communication en procès ? », *MEI Médiation et information*, n° 19, 2003, [Page consultée le 01 mai 2017], [http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue19/ilovepdf.com\\_split\\_3.pdf](http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue19/ilovepdf.com_split_3.pdf)

62 Le « choc esthétique » est une notion que l'on doit à André Malraux. Elle consiste à penser que l'œuvre d'art se suffit à elle-même. Celle-ci n'a alors pas besoin de médiation pour provoquer de l'émotion chez le public.

63 « [...] ces visiteurs de musée qui, tout entiers occupés à thésauriser des savoirs anecdotiques, sont moins attentifs aux œuvres elle-même qu'à l'analyse qu'en donne le catalogue, ignorent l'art de s'abandonner à l'émotion immédiate et fugace qui définit le détachement distingué de l'esthète. » BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain, *L'amour de l'art les musées d'art européens et leur public*, *op.cit.*, p.140

64 CHAUMIER, Serge, « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception », *Culture & Musée*, n° 16, 2010, pp. 21-43, [Page consultée le 01 mai 2017] [http://www.persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2010\\_num\\_16\\_1\\_1558](http://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1558), p.23

65 Ou si l'éducation artistique est légitime ou non. On peut faire part de la réticence de Hannah Arendt à ce propos, qui affirme que : « On fait des grandes œuvres d'art un usage tout aussi déplacé quand elles servent les fins de l'éducation ou de la perfection personnelles, que lorsqu'elles servent quelque autre fin en soi que ce soit. » ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio essais », trad. de l'anglais sous la dir. de Patrick Lévy, 1972 [1ère édition 1954], p.260

découvrons rarement les œuvres d'art en l'absence de toute médiation. »<sup>66</sup> De ce fait, la présence d'outil de médiation au sein des musées fréquentés par les publics non expert est nécessaire.

Malgré l'avis d'experts comme Jérôme Glicenstein, cette cohabitation nouvelle entre objet de médiation et œuvre d'art, plus de 80 ans après l'introduction du cartel par Alfred Barr, continue de faire débat. La présence de médiation au sein de l'exposition reste toujours critiquée et remise en cause. Deux camps s'affrontent comme le pense Serge Chaumier « ceux qui plaident pour le respect des œuvres, [...] et ceux qui, se plaçant du côté des publics et de l'innovation, entendent accompagner la visite de médiations pour rendre plus accessibles les contenus. »<sup>67</sup> La médiation acquiert alors un statut ambigu celui à la fois d'une aide pour certains et d'une gêne pour d'autres dans l'exposition. Dans son livre *Faire voir L'art à l'épreuve de ses médiations*, Nathalie Heinich, affirme que « toute médiation est constitutivement ambivalente : telle un écran, elle est ce qui rend visible ou ce qui brouille la visibilité, selon. Elle est donc toujours susceptible d'être perçue soit, positivement, comme ce qui rapproche le spectateur de l'objet, soit, négativement, comme ce qui l'en sépare. »<sup>68</sup> La médiation entretient alors un rapport ambivalent : activation de l'attention pour certains et détournement pour d'autre.

66 GLICENSTEIN, Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions, op.cit.*, p.40

67 CHAUMIER, Serge, « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception », *op.cit.*, p.21

68 HEINICH, Nathalie, *Faire voir L'art à l'épreuve de ses médiations*, Paris, éd. Les impressions nouvelles, 2009, p.23

## 2.2 L'ambivalence des médiations (1) : une aide qui *active* l'attention du visiteur face aux œuvres d'art

### Du rejet au « désintérêt »<sup>69</sup> : la mission originelle de la médiation ?

Tentons alors de nuancer le blâme qui pèse sur la médiation. Selon Bourdieu, il n'existe pas de disposition naturelle à se délecter face aux œuvres d'art. Cette capacité s'acquiert à force d'apprentissages et d'une certaine éducation. La médiation alors destinées originellement à aider les visiteurs les plus démunis face aux œuvres d'art, permettraient justement d'activer leurs ressources attentionnelles. Car sans ses outils :

« le message excède les possibilités d'appréhension du spectateur, celui-ci n'en saisit pas l' "intention" et se désintéresse de ce qui lui apparaît comme baroiolage sans rime ni raison, comme jeu de tâches de couleurs sans nécessités. Autrement dit, placé devant un message trop riche pour lui ou, comme dit la théorie de l'information, "submergeant" (overwhelming), il se sent "noyé" et ne s'attarde pas. »<sup>70</sup>

Ici le « visiteur ne s'attarde pas », se « désintéresse », ne voit pas<sup>71</sup> l'œuvre, cette attitude traduit bien une sorte de désaffection, une sorte de rejet face à l'incompréhensible, c'est-à-dire face aux œuvres d'art "difficiles". Il serait utile alors de distinguer le désintérêt Kantien et le désintérêt dont témoigne Bourdieu dans ces quelques lignes. Dit autrement, passer d'un éventuel rejet face à l'art au fameux sentiment de « désintérêt » Kantien demande un travail considérable. En donnant certaines clefs de compréhension au visiteur, ce dernier pourrait justement s'intéresser à l'œuvre d'art et y est prêter attention.

69 On pense ici au fameux concept Kantien issu de la *Critique de la faculté de juger*. KANT, Emmanuel, *La critique de la faculté de juger*, Paris, éd. Flammarion, coll. « Garnier Flammarion / Philosophie », trad. de l'allemand par Alain Renault, 2000 [1ère édition 1790]

70 *Ibid.*, p.71

71 Pour preuve, un visiteur interrogé par les sociologues témoigne : « J'aimerais pas être tout seul, mais avec quelqu'un de qualifié. Autrement, on passe et on ne voit rien. » *Ibid.*, p.88

## La médiation : une fonction signalétique face à l'art contemporain

Outre les raisons politiques, le fleurissement des outils de médiation est concomitant de la naissance de l'art contemporain qui suscite incompréhension<sup>72</sup> et rejet<sup>73</sup>. Pour les œuvres appartenant la plupart du temps à l'art contemporain le jugement doit être « instruit »<sup>74</sup> ou informé. Autrement dit, pour l'art contemporain, qui *a priori* favorise le concept au sensible, la médiation se fait discrète tandis que les musées des arts dits classiques se voient sur-équipées de médiation en tout genre. Pourquoi ? « il est plus difficile que pour tous autres expôts d'intégrer les médiations à proximité des œuvres d'art contemporain, car l'œuvre s'efface au profit de [...] tous les discours périphériques »<sup>75</sup>. La médiation se voit accusée d'occulter l'œuvre elle-même. Le discours incarné dans l'objet de médiation prend le pas et détourne le public de l'objet de leurs visites : les œuvres originales. La médiation qui est destinée à la base aux publics non-éduqué devient tout aussi essentiel pour les publics avertis.



72 (Fig.4,5) Captures d'écran du film *Le Dos rouge*, film français réalisé en 2014 par Antoine Barraud en collaboration avec le Centre Pompidou / Le personnage du cinéaste, incarné par Bertrand Bonello, reste dubitatif face au *Portrait d'une danseuse* de Miro.



Un dialogue extrait d'une scène du film *le Dos Rouge*, peut sans doute illustrer de manière drolatique ces moments d'incrédulité du visiteur face à l'œuvre d'art. Accompagné d'une historienne de l'art fantasque ; un cinéaste en quête d'inspiration parcourt les musées et partage ses ressentis face aux tableaux que cette dernière lui présente. Dubitatif face à l'œuvre de Miro, celui-ci partage les raisons de son trouble :

L'historienne - C'est une toile qui peut accrocher. Enfin une toile, si on peut appeler ça une toile..

Le cinéaste - Qui peut accrocher pour.. euh ?

L'historienne - Je sais pas, elle est pas si souvent que ça sortie des réserves... (...) Le volume de l'œuvre vient de la juxtaposition avec le titre, vous voyez c'est portrait d'une danseuse, c'est une fois qu'on a entendu la phrase qu'on identifie le signe, qu'on identifie l'équilibre, qu'on identifie la balance, qu'on identifie la pointe, qu'on identifie l'espèce de remarque aussi sur l'art typique bourgeois du 19eme siècle qu'est la danse classique, le cygne etc... Le cinéaste - Si on sait que c'est une danseuse, en gros si on connaît le titre, les éléments qui font le tableaux peuvent donner une inquiétude sur son sujet... sinon... un peu moins, je trouve.

L'historienne - Oui.. sinon c'est plus guinguesque... Oui, vous avez raison.

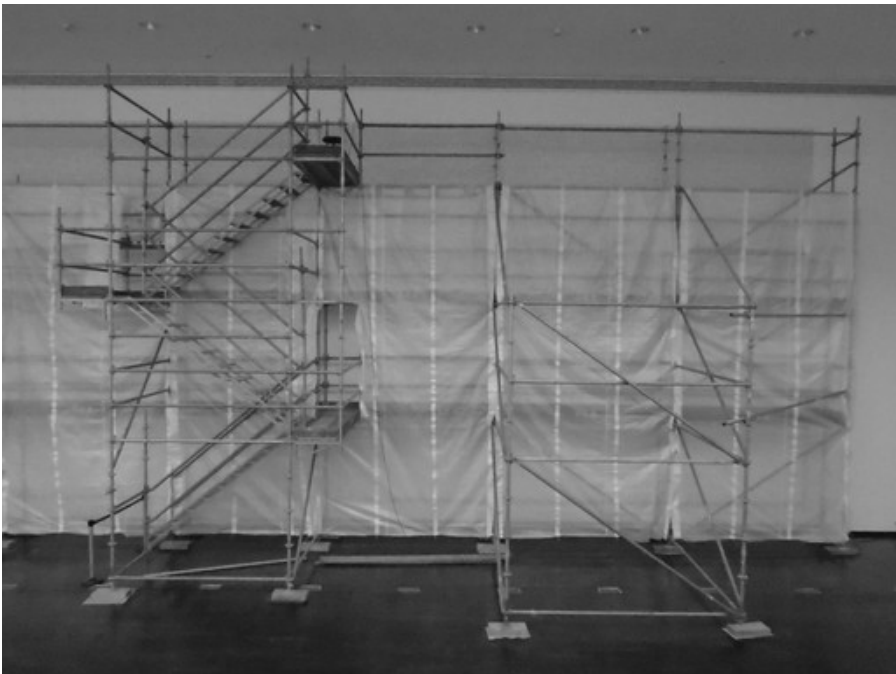
73 HEINICH, Nathalie « L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs », *Hermès, La Revue* , no. 20, 1996, [Page consultée le 01 mai2017], [https://www.cairn.info/load\\_pdf.php?ID\\_ARTICLE=HERM\\_020\\_0193](https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=HERM_020_0193)

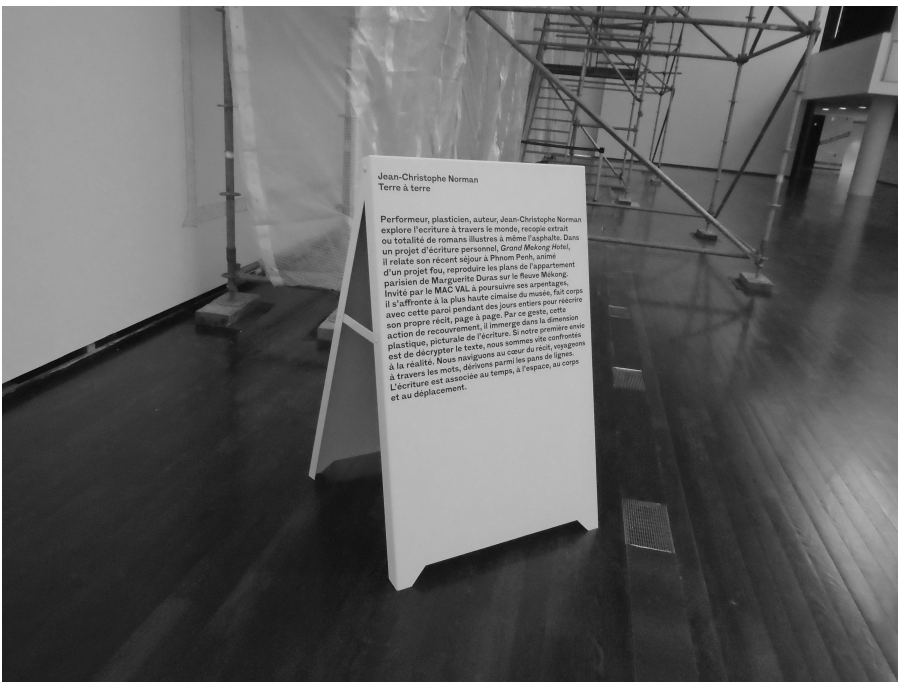
74 DEOTTE Jean-Louis, HUYGUE, Pierre-Damien, « La réception de l'art contemporain », dans (dir.) DE DEOTTE Jean-Louis et HUYGUE et Pierre-Damien , *Le jeu de l'exposition*, Paris, éd. L'Harmattan, 1998

75 CHAUMIER, Serge, « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception », *op.cit.*,p.25

On peut également ajouter à cela, que dans l'art contemporain, où l'objet d'art justement n'est pas toujours identifiable comme tel, la médiation a également fonction de signal. Elle donne un cadre au regard pour le visiteur qui ne sait où prêter son attention.

Le travail de Jean-Christophe Norman intitulé *Terre à Terre* présenté au Mac Val cette année en est un exemple. Pour ce travail, l'artiste réalise une performance e écrit au feutre noir son histoire sur l'intégralité d'une immense cimaise. En l'absence de l'artiste, l'échafaudage qui sert à la réalisation de la performance reste en place. Cet élément que l'on peut rencontrer au quotidien trompe le regard du visiteur. Celui-ci peut penser que la présence de l'échafaudage est dû à un simple entretien du musée. De ce fait, le visiteur passe à côté sans considérer l'ensemble et sans remarquer les premières inscriptions sur le haut du mur. Toutefois au pied de l'échafaudage, un panneau de médiation arrête le regard du visiteur. Celui-ci peut alors comprendre que l'installation sert une performance artistique. Redoublant d'attention, il apparaît effectivement que des lignes de textes au feutre occupent la partie supérieure du mur. Dans ce cas, la médiation a véritablement fonction de signalétique. D'autant plus que même le cartel prend la forme d'un panneau de signalisation qui alerte le visiteur sur l'œuvre : le cartel agit comme signal.





(Fig.6,7,8) Photographies réalisées au musée du Mac-Val, NORMAN, Jean-Christophe, *Terre à terre*, 2016

Qu'en est-il lorsque les œuvres ne sont signalées d'aucune manière ?

### ***Carte blanche à Tino Sehgal : l'expérience d'une absence de médiation Palais de Tokyo***

L'exposition *Carte blanche à Tino Sehgal* ayant eu lieu cette année au Palais de Tokyo a été une occasion remarquable d'expérimenter un musée vidé de toute médiation. Cette expérience nous a permis, entre autre, de mieux comprendre les mécanismes, les réflexes et les habitudes que les publics ont développés au cours d'expositions plus conventionnelles. Dans son article «Tino Sehgal réinvente les règles du jeu » Isabelle Riendeau explique que : « Sehgal redéfinit la façon dont l'art se crée, se diffuse et s'appréhende dans un contexte muséal et de galerie, obligeant ainsi les institutions à revoir leurs stratégies d'exposition et de médiation auprès du public.»<sup>77</sup> En effet, l'exposition *Carte blanche à Tino Sehgal* surprend par la radicalité en ce qui concerne l'accueil au public et la médiation. Les simples cartels indiquant les informations essentielles pour situer l'œuvre ont été enlevés du décor. Aucune lecture, aucune écoute du moins via audio-guide ou conférencier n'est évidemment proposée. Dans cet espace vidé de tout écrit, Tino Sehgal expose les visiteurs à de nouveaux comportements, à de nouveaux parcours moins guidés. Le visiteur ne marche plus dans l'exposition en suivant une narration préétablie, il erre. Il n'y a pas de début, pas de fin. Le visiteur revient sur ses pas, tourne en rond, il explore tous les recoins du Palais de Tokyo et devient attentif au moindre recoin. Certaines personnes vont même voir jusqu'aux sanitaires. Le visiteur ne sait pas où il doit regarder, ce qu'il doit regarder. Des pièces d'autres artistes se sont glissées dans l'exposition mais celles-ci ne sont pas toujours identifiables. Cette colonne de béton qui ruisselle au sous sol est-elle une œuvre ? Le visiteur n'en est pas sûr. Les œuvres ne sont plus signalées, le visiteur doit faire confiance à son regard et son jugement. Nicolas Bourriaud dans son livre *Esthétique relationnelle* affirme que « la pratique artistique apparaît aujourd'hui comme un riche terrain d'expérimentation sociales, comme un espace en partie préservé de l'uniformisation des comportements. »<sup>78</sup> On peut dire en effet que Tino Sehgal s'attaque aux comportements, aux habitudes que les visiteurs peuvent développer dans le contexte muséal. Ainsi

77 RIENDEAU, Isabelle, «Tino Sehgal réinvente les règles du jeu » , *La nécessité de la radicalité*, no. 98, Hiver, 2011, [Page consultée le 01 mai 2017], <https://www.erudit.org/culture/espace1041666/espace1824843/65526ac.pdf>

78 BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, éd. Les presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 1998



l'exposition *Carte blanche à Tino Sehgal* nous est apparue comme une véritable expérience de dé-conditionnement, une expérience à l'encontre des normes et des standardisations établies dans les expositions et les musées d'art aujourd'hui. L'expérience de Tino Sehgal révèle à la fois la nécessité des médiations et dénonce de manière critique ces sortes de réflexes développés par le visiteur.

### 2.3 L'ambivalence des médiations (2) : une gêne qui *altère* l'attention du visiteur face aux œuvres d'art

#### Réflexes, tics et habitudes : des comportements singuliers face aux médiations

L'introduction d'objet de médiation va générer des attitudes caractéristiques au sein de l'exposition. Une étude de sociologie intitulée « Le jonglage objet-cartel »<sup>79</sup>, initiée par Anne-Sophie Grassin, parue en 2007 dans la lettre de l'OCIM a mis en évidence les comportements que pouvaient développer les publics face aux médiations. Celle-ci explique que « le jonglage », « est le mouvement de va-et-vient qu'un visiteur exécute plusieurs fois entre l'observation d'un objet et la lecture de son cartel »<sup>80</sup>. Sur l'échantillon de population étudiée la recherche montre que « 79 % »<sup>81</sup> des visiteurs abordent l'objet présenté par le « jonglage ». Dans les années 70, le designer Harley Parker (également artiste, commissaire et professeur) avait déjà repéré cette attitude caractéristique :

« J'ai parcouru les musées européens et la plupart des musées américains et j'ai très souvent remarqué que les gens s'approchent d'un objet, jettent sur lui un regard désinvolte, lisent très soigneusement le cartel, jettent un autre regard désinvolte sur l'objet, et s'en vont, parce que nous restons absolument dépendants de l'idée que la seule information que nous puissions recevoir est une information verbale.»<sup>82</sup>

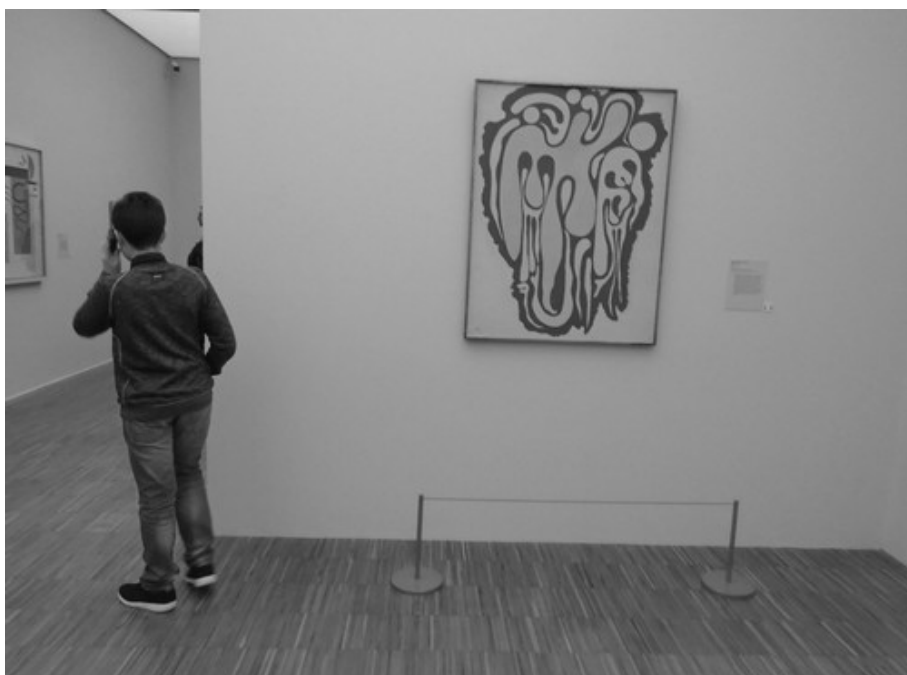
79 GRASSIN, Anne-Sophie, « Le jonglage objet-cartel », La Lettre de l'OCIM, 2007, [Page consultée le 01 mai 2017] <http://ocim.revues.org/776> ; DOI : 10.4000/ocim.776

80 *Ibid.*, p.6

81 *Ibid.*, p.6

82 MCLUHAN, Marshall, PARKER, Harley, BARZUN, Jacques, *Le musée non linéaire Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, Paris, éd. Aléas, février 2008, p.59

Ici, Harley Parker déplore la désinvolture du public à l'égard de l'œuvre. Le visiteur est en passe d'accorder plus de crédits à l'information qu'à l'objet. Autrement dit, tandis que le public s'accroche aux cartels et aux commentaires, celui-ci délaisse dans un même élan l'œuvre. Finalement, le public se confronte plus aux médiations, d'une certaine façon rassurantes, qu'aux œuvres. Le public étant plus familier de l'information écrite que de l'information contenu au sein du langage plastique. Ces comportements vont également être photographiés par certains artistes et vont être la source de nombreuses parodies (Fraser, Erwitt...). Facilement observables dans les expositions aujourd'hui, nous avons nous même tenté, dans une enquête photographique, de capter ces situations.







**(Fig.,9,10,11,12,13) Photographie réalisé lors de l'exposition *Wassily Kandinsky, La période parisienne (1933-1944)*, musée de Grenoble, décembre 2016**

« Selon vous, qu'est-ce qui mérite le plus votre attention au musée ; les œuvres d'art ou les outils de médiation ? » Sur les 50 participants soumis à notre questionnaire 100% des intéressés répondent sans surprise que ce sont les œuvres d'art qui méritent le plus leur attention. Pourtant, 56,5 % affirment avoir l'impression de consacrer plus de temps à lire et/ou écouter les médiations qu'à regarder les œuvres. 46,7% affirment que les outils de médiation sont aussi importants que les œuvres. »

Ces photographies peuvent sans doute faire écho au travail d'Andrea Fraser, grande artiste performeuse des années 1990, issue du courant de la « critique institutionnelle », qui manque pas de se moquer de l'usage que font les visiteurs de l'audio-guide dans sa performance intitulée *Little Frank And His Carp*<sup>84</sup> (2001). Selon Hubert Renard<sup>85</sup>, artiste plasticien, le travail d'Andrea Fraser va bien au delà d'une simple critique moqueuse :

« Pratiquement toutes les œuvres d'Andrea Fraser sont des études critiques et extrêmement... c'est très fin son travail. C'est une moquerie, oui parce qu'il y a de quoi rigoler, mais je pense qu'il faut le prendre bien au delà d'une critique moqueuse. Parce qu'elle souligne des tics de langage, elle souligne des jeux sociaux... Le tic de langage, à la limite, c'est pas très grave... mais ces tics de langages sont souvent, c'est systématiquement, des signes de pouvoir l'un sur l'autre, des signes sociaux de positionnement. Après c'est de la sociologie. »

Dans un autre extrait de notre entretien avec Hubert Renard (Annexe.1), celui-ci nous fait, part en tant qu'artiste, de sa propre vision de la médiation et de ses outils, qui, selon lui, crée « des tics [...] absolument insupportables » :

« Je suis un fort détracteur de la médiation, parce que devenant tellement importante dans ce champs de l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, début XXI<sup>e</sup>, elle a pris aussi des aises et des tics qui sont absolument insupportables. (...) Ce sont des tics de langage essentiellement. Moi ça, ça me passionne. J'ai beaucoup étudié la médiation sous sa forme vraiment de construction littéraire. Et on retrouve un vocabulaire jargonnant. Alors le jargon, c'est quelque chose. Le jargon c'est la langue d'un métier. Et on a besoin d'une langue commune pour penser correctement. Et on a besoin d'une langue précise pour penser juste. Donc on a besoin de jargonner pour faire de l'art. C'est nécessaire. Mais le jargon dans sa spécificité linguistique devient difficile à comprendre pour un non spécialiste. Et se met à utiliser cette spécificité pour exclure, pour mettre hors champs, tout ce qui n'a pas envie qui viennent l'embêter dans son propre champs de compétence. »

84 FRASER, Andrea, *Andrea Fraser - Little Frank And His Carp* (2001), [vidéo en ligne], Youtube, 24/10/2014, 1 vidéo, 6 min 11, [Page consultée le 01 mai 2017], <https://www.youtube.com/watch?v=auOKsXnMmkg>

85 Nous remercions M. Renard, artiste plasticien, de nous avoir accordé un entretien. (Voir annexe.2 pour voir l'entretien dans son intégralité.)

## ***Une rétrospective 1971 – 1998* par Hubert Renard : une parodie des codes de la médiation**

Ainsi dans son travail *Une rétrospective 1971 – 1998*, Hubert Renard s'amuse avec les conventions et les codes de présentation des expositions d'art et déconstruit le langage jargonnant de certains textes de médiation. Nous demandons à celui-ci de nous expliquer la genèse de ce travail :

### **« Pouvez-vous me parler de votre travail intitulé *Une rétrospective, 1971-1998* ?**

Elle a été pensée pour une expo de groupe, [...] qui se passait à Besançon, qui s'appelait *Légende*. [...] le thème c'était le récit dans l'art, qui est un truc qui m'intéresse beaucoup justement parce que le récit ça englobe et les textes de médiation et la littérature d'exposition et aussi les œuvres qui utilisent le récit comme leur propre moyen de diffusion. [...]

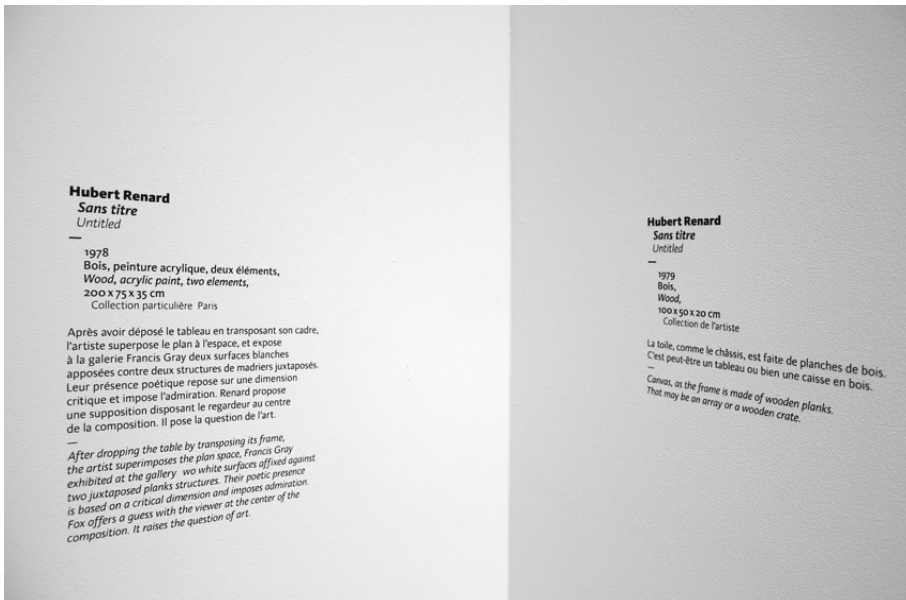
Je sais pas si tu connais mon travail de fiction, que j'ai développé depuis les Beaux Arts de Lyon jusqu'en 2008, qui est un travail qui consiste à faire exister un artiste qui porte mon nom, qui s'appelle Hubert Renard. J'ai documenté la carrière de cet artiste, et sa carrière va de 1969 à 1998. Tout est inventé. C'est une œuvre de fiction. C'est-à-dire que l'idée, c'est de faire exister l'œuvre d'un artiste, moi même, sans aucun objet mais uniquement par la documentation d'une œuvre, donc la médiation d'une œuvre, mais aussi ses archives. [...] Et donc, ça donne ce que j'appelle les archives d'Hubert Renard qui sont des textes, des catalogues, des cartons d'invitation de vernissages, des vidéos... Tout ce qu'un artiste peut garder dans ses archives pour prouver que son travail existe. Sauf qu'il y a pas de travail derrière. L'idée c'était : pas d'objet. [...]

Et donc quand Laurent Buffet m'a invité à cette exposition de *Légende*, où on allait parler vraiment du récit de l'art, les récits de l'art, c'est-à-dire à la fois les œuvres qui font récit et les récits qui documentent une œuvre, qui expliquent une œuvre, qui racontent une œuvre. Laurent m'a demandé si je pouvais faire quelque chose qui représente la totalité de l'œuvre d'Hubert Renard de fiction. [...] Et comme c'était autour du récit je suis partie sur l'idée de la médiatisation contemporaine et donc de faire pour une fois écrire entièrement une expo rétrospective et de ne donner que les textes de médiation. Ça a pris plusieurs formes, et puis la forme finale c'est ce que j'appelle le *kit de montage*, qui est un kit qui permet à tout un chacun de monter lui même cette exposition qui est constituée d'un titre, d'un document de médiation et quarante cartels qui décrivent quarante œuvres qui font un parcours rétrospectif du travail de ce Hubert Renard de fiction.

[...] Ce qui est intéressant dans ce travail pour moi, c'est que du coup, ça m'a fait faire un travail littéraire. [...] Je me suis amusé un peu à faire une sorte de typologie des différents styles d'écriture du texte de médiation. Par exemple t'as a un qui est affirmatif, l'autre pose que des questions, l'autre jargonnant, l'autre qui ne décrit pas l'œuvre mais qui fait que des allusion allégorique sur ce que peut évoquer l'œuvre, l'autre qui reste au contraire une totale description matériel physique de l'œuvre. Donc j'ai essayé de faire varier les approches possibles sur les objets, non seulement varier l'approche mais varier aussi le style littéraire, le vocabulaire utilisé. J'ai joué sur plein de choses. (...)

[...] à Besançon le kit dit que si vous montez l'expo dans un établissement qui a déjà une charte graphique de médiation, il faut respecter la charte. Donc à Besançon c'était selon la charte, des lettres collées aux murs dans la typo de Besançon. [...] C'est un travail qui montre la typographie. Pour le coup ce qui est exposé c'est l'objet exposé c'est la typographie du lieu, c'est la forme de médiation du lieu où l'exposition s'insère. [...] Et les gens ont un peu du mal comprendre, que, quand ils vont dans la salle d'expo de Besançon ce qu'ils voient c'est la charte graphique de la médiation de Besançon ce qu'ils lisent c'est l'histoire de cet artiste fictif.

[...] A Paris, Michelle m'avait demandé de respecter la dimension des œuvres que les cartels décrivaient, donc de laisser un espace libre comme si l'expo avait été monté et qu'on enlève les objets. [...] ça donne un espace de potentialité de l'œuvre. Et Michelle m'a raconté que les gens lisaient le cartel puis se reculaient. [...] comme s'ils regardaient l'œuvre. Les réflexes de la médiations sont intégrés et aussi ça veut dire que le texte produit son effet. C'est à dire qu'en fait il y a pas besoin d'avoir d'objet. Ils avaient lu quelque chose et j'imagine qu'ils se fabriquaient eux même la pièce. »



(Fig.14,15) *Hubert Renard, Une rétrospective, 1971 – 1998* KIT DE MONTAGE, exposition Légende, Frac Franche-Comté, 2016 « La toile, comme le châssis, est faite de planches de bois. C'est peut-être un tableau ou bien une caisse en bois. »



## L'addiction au médiation ?

L'entretien avec Hubert Renard nous a démontré que la médiation était littéralement devenue un *habitus* de l'exposition : « Les réflexes de la médiation sont intégrés ». A tel point que dans son article<sup>86</sup> publié dans *L'art contemporain et son exposition (2)*, Mieke Bal, artiste et critique, va encore plus loin. Bien au delà des tics et des réflexes que produit la médiation, pour elle, le public est littéralement « anesthésié, accroché au cartel et peureux de l'œuvre »<sup>87</sup>. Le public s'accroche aux médiations, qui sont devenues un code de l'art et de l'exposition. Mieke Bal compare la médiation à une mauvaise habitude qu'aurait pris le public, à une accoutumance ou à une addiction. Ce dernier ne sait plus regarder. Il s'agit pour Mieke Bal de « recycler »<sup>88</sup> le visiteur. Un nouveau cycle s'impose, l'ancien système s'est usé, a montré ses limites : « il me paraît [...] essentiel de "rééduquer" ou plutôt, et en référence au mot nietzschéen de "dressage" évoqué par Régis Michel, "déséduquer" les publics pour que chaque visiteur assume l'acte de regarder »<sup>89</sup>. De manière paradoxale Mieke Bal propose que les médiations, reliées fortement à la notion d'éducation, « déséduquent »<sup>90</sup> à présent les publics. Pour elle, l'intégration de ces codes est tel, qu'ils ont fini par conditionner le regard des publics. Autrement dit, l'habitude fait que les visiteurs ne font plus attention à rien. Dans son travail<sup>91</sup> Mieke Bal s'émancipe des traditionnels accrochages de et des codes habituels de présentation, espérant ainsi par cette opération réactiver le regard des publics.

86 BAL, Mieke, « Le public n'existe pas », dans CAILLET, Elisabeth et PERRET, Catherine (dir.), *L'art contemporain et son exposition (2)*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Patrimoine et sociétés », 2007

87 *Ibid.*, p.28

88 *Ibid.*, p.28

89 *Ibid.*, p.21

90 *Ibid.*, p.21

91 « Au musée [...] les tendances conjointes à alterner l'horizontal et le vertical, et à respecter un espacement prédéterminé, constituent une esthétique tellement "naturelle" que les visiteurs s'y sentent à l'aise, tout comme on se sent bien dans une pièce avec un joli papier pas trop voyant au mur, et des meubles de style neutre. En conséquence, on ne regarde pas trop les tableaux, car on s'y sent déjà bien. Le paradoxe est que l'agrément de la salle ruine l'art qui s'y trouve exposé. » *Ibid.*, p.21

S'il fallait poursuivre cette gradation, nous évoquerons brièvement un article<sup>92</sup> paru dans la revue *Alliage* de Frédéric Kaplan, professeur à l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne en charge du Digital Humanities Lab (DHLAB). Pour lui, les problèmes évoqués plus-haut, sous-jacents depuis l'introduction des premiers cartels comme nous l'avons vu avec Alfred Barr Jr., se sont d'autant plus amplifiés depuis l'arrivée des guides multimédias et autres écrans interactifs dans les musées. Pour lui, les outils de médiation « divisent »<sup>93</sup> littéralement l'attention du visiteur au sein de l'exposition. Le visiteur ne cesse alors d'hésiter entre l'expérience de l'œuvre et son explication. L'introduction d'objets de médiation numérique, résonne de façon particulière avec la notion d'addiction de Mieke Bal. Ainsi du simple jonglage œuvre-cartel à l'addiction, les tics et les standards que produisent la médiation n'ont cessés de se multiplier. Le concept d'« attention divisée » de Frédéric Kaplan ouvre notre problème vers des questionnements liés aux médiations multimédias, faisant écho à notre première partie<sup>94</sup>.

92 KAPLAN, Frédéric, « Fantasmagorie au musée », *Alliage*, n°73, mars 2014, pp. 132-140 [Page consultée le 01 mai 2017], <http://revel.unice.fr/alliage/?id=4196>,

93 Celui-ci parle d'« attention divisée » *Ibid.*

94 On pense notamment aux travaux de Bernard Stiegler et Yves Citton sur les questions relatives au numérique et à l'addiction.

L'émergence de la médiation culturelle, au cours de ces dernières années, a eu pour conséquence de multiplier ce qu'on appelle les aides à la visite ou les outils de médiation au sein des expositions d'art. Ces derniers ont pris une importance forte mais continuent d'être négligé par certaines institutions. En effet ces intermédiaires pourtant considérés à l'origine comme une aide pour certains, occasionnent gêne et déconvenue pour d'autres. Au delà de l'idéologie, des problématiques sociales et politiques que sous tend la médiation culturelle, il s'agissait de nous focaliser sur un point de critique particulier adressé aux objets de médiation à savoir celui de détourner, voir de « diviser » l'attention des publics au sein de l'exposition. A l'heure des outils de médiation numériques qui participent à brouiller un peu plus l'équilibre attentionnel et la hiérarchie attendue au sein du musée, cette critique se voit plus que jamais d'actualité.

Nous avons cependant voulu nuancer cette accusation, en montrant que les outils de médiations pouvaient tout autant être des activateurs d'attention. Néanmoins, il s'avère que les objets de médiation ont créé des codes de présentation, des réflexes ainsi que des comportements et des habitudes muséales, sans précédent, qui sont dénoncés et parodiés par les artistes eux-mêmes.

Quelles sont les solutions à envisager pour un meilleur partage de l'attention au sein du musée ?

### 3. Détourner l'attention du visiteur : les outils de médiation comme moyen

#### 3.1 Œuvre d'art et outil de médiation : vers des temporalités dissociées ?

L'idée d'une « muséographie dissociée »<sup>95</sup> par Serge Chaumier

Dans son article intitulé « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception »<sup>96</sup>, Serge Chaumier, sociologue et auteur de nombreux essais sur la muséologie ainsi que sur la médiation culturelle, revient sur le problème de la relation entre œuvre d'art et médiation au sein de l'exposition d'art. Pour lui :

« Cette confrontation voit un camp ou l'autre triompher selon les rapports de force du moment, ou encore voit un piètre compromis s'établir, toujours insatisfaisant par nature et finalement décevant pour tous. Faire accepter un maigre texte en salle d'exposition ou accompagner les œuvres de fiches explicatives, sans parler de l'intégration du multimédia, donne lieu à des batailles épiques, et à des victoires à la Pyrrhus. »<sup>97</sup>

De fait, Serge Chaumier développe une réflexion sur la place des médiations au sein des expositions, en affirmant que tantôt certaines institutions les réduits, parfois, à un rôle insignifiant au point même de les rendre invisibles pour le public, tantôt celle-ci prennent tellement d'importance qu'elles en occultent l'œuvre. Ainsi, celui-ci démontre que penser la relation œuvre/objet de médiation en terme de scénographie s'avère une équation complexe à résoudre. Pour Serge Chaumier, la solution se trouve dans le problème : « le problème est que le récit ne doit pas tenir la même place, spatialement, dans sa relation aux objets et dans sa relation aux œuvres. »<sup>98</sup> En effet, comme nous l'avons vu la médiation se place toujours à proximité de l'œuvre

95 CHAUMIER, Serge, « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception », *op.cit.*, p.33

96 *Ibid.*

97 *Ibid.*, p.21

98 *Ibid.*, p.24

ce qui a pour conséquence de provoquer des comportements tel que le « jonglage »<sup>99</sup>. Pour Serge Chaumier, il s'agit de faire bouger ce paramètre : la médiation doit précéder l'œuvre pour ne pas la troubler de quelques manières que ce soit. Celui-ci avance alors l'idée d'une « muséographie dissociée »<sup>100</sup> et parle de la nécessité de créer des « îlots de médiation en prise directe avec les œuvres »<sup>101</sup> au sein de l'exposition. Avant de commenter plus longuement cette idée, donnons au lecteur un exemple, qui, selon nous, est à même d'illustrer cette conception de l'exposition proposée par Serge Chaumier.

### La scénographie en deux temps de l'exposition Jean-Luc Moulène au Centre Pompidou

L'exposition Jean-Moulène<sup>102</sup> au Centre Pompidou peut-être une illustration de l'idée que développe Serge Chaumier. En effet, cette scénographie est remarquable car scindée en deux parties distinctes. Le public est d'abord invité à prendre connaissance du travail de Jean-Luc Moulène dans une salle faisant office de seuil où des catalogues présentant l'artiste sont laissés à la consultation. Dans un second temps le public rentre dans la salle principale où sont exposées les œuvres posées sur des socles gris, laissant le visiteur apprécier les sculptures sans aucune indication. L'ensemble des traditionnelles indications contenu dans un cartel, (titre, technique, dimension de l'œuvre etc..) se retrouvent sur le plan de salle thermoscollé dans le premier sas. Chaque cartel est accompagné d'un pictogramme représentant la silhouette de chaque œuvre présente dans l'exposition (Fig.2). Ainsi, l'exposition Jean-Luc Moulène dissocie bien spatialement les éléments de médiation des œuvres d'art. Cette conception paraît une solution séduisante pour permettre que

99 GRASSIN, Anne-Sophie, « Le jonglage objet-cartel », *op.cit.*

100 CHAUMIER, Serge, « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception », *op.cit.*, p.33

101 *Ibid.*, p.37

102 DUPLAIX, Sophie (commissaire), *Jean-Luc Moulène*, exposition au centre Pompidou, Paris du 19 octobre 2016 au 20 février 2017

La médiation de l'exposition de Jean-Luc Moulène, n'est pas sans rappeler la solution que Parker avait appliqué lors de ses propres expositions : « ai-je proposé l'idée d'une salle d'exposition sans aucun cartel, dans laquelle la réponse aux questions que vous pouvez vous poser est tout entière contenue dans le regard pertinent sur l'objet. Vous pouvez ensuite, peut-être, au bout de la salle d'exposition, confronter les informations contenues dans l'objet avec l'information verbale, si vous en éprouvez le besoin. » MCLUHAN, Marshall, PARKER, Harley, BARZUN, Jacques, *Le musée non linéaire Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, *op.cit.*, p.59

l'attention du visiteur se focalise pleinement sur les œuvres. Mais dans ce cas particulier, n'est-ce pas oublier quelque part de prendre en compte les comportements et les habitudes qu'ont développé les publics face aux médiations ? En effet, cette conception n'est pas sans provoquer quelques désagréments : certains visiteurs ne cessent de faire des aller-retour entre les indications du premier sas et les œuvres. Ainsi, sans en arriver à faire deux expositions dans l'exposition (une qui serait consacrée à la médiation et l'autre qui serait consacrée aux œuvres d'art), l'idée d'une médiation dissociée temporellement et spatialement de l'œuvre au sein de l'exposition, nous paraît une piste intéressante pour résoudre les conflits attentionnels qui pèsent sur la médiation.

### **Le facteur temps de l'exposition**

Nous souhaiterions, avant de poursuivre notre propos, apporter une dimension supplémentaire à cette hypothèse. En effet, les analystes les plus pointus de la médiation culturelle comme Serge Chaumier ont tendance à négliger une dimension déterminante dans l'exposition : le temps. Nous avançons alors qu'un jeu spatial et temporel entre la prise d'information donnée par la médiation et la rencontre avec l'œuvre reste à découvrir. Selon nous ce laps de temps et d'espace entre la médiation et la rencontre avec l'œuvre au sein du musée pourrait être investi pleinement et avoir une réelle fonction : une fonction d'attente.

## **3.2 Le jeu de l'attente**

### **Attention et attente**

Revenons alors à l'étymologie d'attention, pour mieux comprendre cette hypothèse. Selon le Dictionnaire historique de la langue française de Alain Rey<sup>103</sup>, l'attente correspond au participe passé latin *attendita*, développement de la forme classique *attenta* qui signifie « considéré avec attention », participe de *attendere*. Ainsi, se servir de cet intervalle entre ces deux temps, à savoir le temps de la médiation et le temps de l'œuvre, produirait selon nous, un effet

103 Rey, Alain, *Le Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris, éd. Le Robert, 2012

d'attente<sup>104</sup>, permettant à son tour une meilleure attention du public. On retrouve cette idée dans un des articles d'Elisabeth Caillet, qui affirme qu'actuellement certaines médiations jouent effectivement sur des principes de « création de l'attente »<sup>105</sup>. Selon elle : « placer le regardeur dans la situation où l'œuvre n'existait pas, où elle n'était pas encore là » produit en quelque sorte de l'« absence qui la fait désirer »<sup>106</sup>. Autrement dit, "retarder" la découverte de l'œuvre créerait une plus grande attention chez le visiteur. Les notions d'attention, d'attente et de désir<sup>107</sup> semblent alors étroitement se mêler.

### Susciter le désir face à l'art : une nouvelle fonction pour la médiation ?

Dans un des articles<sup>108</sup> Yves Citton affirme qu'à l'heure des contenus accessibles<sup>109</sup> il ne s'agirait plus pour le corps enseignant de transmettre des connaissances (facilement trouvable sur le net) mais d'« éduquer l'attention »<sup>110</sup> des jeunes. On retrouve la même problématique au sein de la médiation culturelle. De nombreuses plate-formes culturelles permettent de trouver des informations très rapidement. La multiplication des sites et des bases de données rendent le métier du médiateur obsolète, si celui-ci est pensé comme un « dispensateur d'informations »<sup>111</sup>. Car contrairement à ce qui est généralement pensé :

104 Le travail d'exposition consisterait, alors, à mettre *en attente* l'œuvre pour provoquer chez le visiteur une meilleure attention face à celle-ci.

105 CAILLET, Elisabeth , « La médiation de l'art contemporain : essai pour ordonner les recherches récentes », dans CAILLET, Elisabeth et PERRET, Catherine (dir.), *L'art contemporain et son exposition (2)*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Patrimoine et sociétés », 2007, p.60

106 *Ibid.*, p.60

107 Ces idées ne sont pas sans nous rappeler des concepts Freudiens.

108 CITTON, Yves, L'éducation de l'attention à l'âge du numérique ubiquitaire, [Page consultée le 01 mai 2017], <http://theconversation.com/leducation-de-lattention-a-lage-du-numerique-ubiquitaire-62172>

109 Celui-ci prend pour exemples Wikimédia, les MOOCs , les manuels ou encore les tutoriels...

110 *Ibid.*

111 « Dès lors que ces nouveaux moyens de diffusion d'information existent, les médiateurs se voient bien sûr chargés d'alimenter leurs contenus, mais peuvent aussi trouver un rôle auprès des publics que d'être des dispensateurs d'informations. Les publics auront probablement de moins en moins besoin d'eux pour cela. » CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle, op.cit.*,p.135

« [...]la médiation ne se résume pas à servir d'intermédiaire pour transférer un contenu d'un point A à un point B, d'un émetteur à un récepteur. Elle ne vise pas à apporter des informations sur un objet à un sujet destinataire, pas même à expliquer. C'est la une vision limitée, et pour tout dire une méconnaissance de la médiation culturelle. »<sup>112</sup>

« En revanche, animer et susciter la curiosité, l'étonnement et le désir, permettre aux personnes de s'impliquer s'imposent comme de nouvelles fonctions. »<sup>113</sup> Ainsi le médiateur tout comme le professeur, doit repenser son rôle ainsi que sa mission. Ces derniers doivent alors susciter le désir chez leur interlocuteur. Nous proposons alors de susciter le désir du visiteur en jouant sur des principes d'attente.

### 3.3 Vers le projet ? Pistes et hypothèses

#### Le design au secours de la médiation ?<sup>114</sup>

« Il convient donc d'envisager la médiation sous un jour nouveau, comme une opportunité d'inventer des actions originale, [...]. Plutôt que de réitérer pour la énième fois une action auprès des publics convertis, probablement le médiateur gagne t-il à avoir carte blanche pour expérimenter, [...] pour tester, pour produire des prototypes.[...] Il revitalise ainsi les institutions en leur donnant un nouveau visage, plus alternatif et en prise avec son temps. Pour cela, les institutions doivent faire confiance aux capacités [...] de leurs médiateurs, souvent jeunes, pour expérimenter, parfois avec succès et parfois non, mais dans l'espoir de conquérir de nouveaux territoires. »<sup>115</sup>

Dans cette citation, Serge Chaumier et François Mairesse pensent la médiation en termes de « prototypes » « d'expérimentation » « d'invention ». Selon nous, ces termes peuvent être tout autant raccroché à notre discipline qu'est le design<sup>116</sup>. Penser la médiation sous l'angle que nous propose ici les deux auteurs paraît être un

112 *Ibid.*, p.26

113 *Ibid.*, p.135

114 DALL'ARMELLINA, Luc, « Le design au secours de la médiation ? Un dispositif contemporain de médiation en questions », *Muséologies*, no.1, 2014, pp.103-120 [Page consultée le 01 mai 2017] <https://www.erudit.org/fr/revues/museo/2014-v7-n1-museo01519/1026649ar/>

115 CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, *op.cit.*,p.145

116 « L'hybridation du dispositif œuvre d'art / objet de design / médiateur culturel trouve-t-elle à s'inscrire au niveau des rapports des arts et des techniques, de l'esthétique et de la cognition [...] ? » DALL'ARMELLINA, Luc, « Le design au secours de la médiation ? Un dispositif contemporain de médiation en questions », *op.cit.*, p.105



contexte riche et prospectif pour expérimenter des solutions adapté au public contemporain. Nous nous emparons ainsi de cet appel pour engager et ancrer notre futur projet.

Nous avons donc proposé donc au lecteur d'envisager la médiation sous l'angle de l'attention, enjeu majeur de l'exposition. Nous avons pu le voir, la médiation est investie de cette mission depuis toujours mais connaît aujourd'hui des dérives. Prenant une importance forte, elle se voit accusée de « diviser l'attention »<sup>117</sup> plus que jamais. Certains auteurs comme Serge Chaumier pense alors la nécessité de recréer la muséographie afin de rééquilibrer ces rapports de forces. Comme nous l'avons vu précédemment, nous soutenons pour notre part, que la médiation pourrait avoir une nouvelle fonction : celle de susciter le désir. En ce qui nous concerne, nous proposons donc d'améliorer l'attention des publics face à l'œuvre en pensant une meilleure disposition des médiations au sein de l'exposition. Nous souhaitons prendre en compte la dimension temporelle et spatiale de l'exposition afin de jouer davantage sur un principe d'attente qui activerait, selon nous, davantage l'attention du visiteur une fois face à l'œuvre d'art. En faisant cela-nous souhaitons nous inscrire dans une démarche propre au design qui correspond, sans doute, à la définition qu'en donne Stéphane Vial :

« Le designer est un projecteur. [...] un projecteur d'ontophanie. C'est toujours intentionnellement qu'il cherche à produire un "effet d'expérience", c'est-à-dire transformer des usages bruts sans qualité en "expérience-à-vivre" hautement qualitative »<sup>118</sup>.

Comment faire pour que les éléments de médiation deviennent de véritables "stimulateurs" d'attention et contribuent ainsi à augmenter l'expérience muséale ? Comment se servir de l'espace offert par le musée intelligemment pour non seulement résoudre le problème de l'attention divisée en dissociant spatialement médiation et œuvre d'art mais aussi et surtout peut-on augmenter les capacités attentionnelles du visiteur ? Capacités plus que jamais en mutation comme nous avons pu le constater tout au long de notre recherche.

117 KAPLAN, Frédéric, « Fantasmagorie au musée », *op.cit.*

118 VIAL Stéphane, *L'être et l'écran, Comment le numérique change la perception*, Paris, éd. Presses Universitaires de France, septembre 2013, p.260

## L'audioguide comme moyen ?

L'audio-guide nous semble l'appareil de médiation semble être une hypothèse tout à fait indiquée pour aboutir à notre projet. Drôle d'objet, un peu anachronique qu'on colle à notre oreille comme un téléphone mobile pour écouter le commentaire face à l'œuvre, certains audioguides à l'aspect un peu désuets se voient remplacer par des audioguides multimédias, ou encore par de simple fichier mp3 à télécharger sur son smartphone au sein des grandes institutions comme le Louvre. Cependant la forme traditionnelle du "boîtier-téléphone" subsiste dans de nombreux musées faute d'investissement dans des nouveaux médias et continu de connaître un succès stable auprès des publics qui ne sont par ailleurs pas toujours en possession d'un smartphone. Appareil souvent critiqué, celui-ci n'a pas bonne presse du côté des esthètes. En témoigne cette citation de Serge Reszvani qui semble comparer les visiteurs munis de leur audioguide à des zombies : « les casques d'écoute, [...] font avancer de tableau en tableau des visiteurs aux yeux fermées »<sup>119</sup>. Nous pensons que l'audioguide est un appareil aux propriétés qui ont été peu explorées. En effet, la plupart du temps l'audio-guide remplace le conférencier. Il naît d'une volonté de mimer l'existant. Et comme l'affirme Pierre-Damien Huyghe :

« Il nous faut [...] passer dans des formes authentiques, moins mimétiques [...]. De telles formes ne sont pas accessibles à ceux qui pensent à partir des demandes d'usages car ces demandes, par définition fondées sur des habitudes, ignorent à priori les ouvertures inventives. »<sup>120</sup>

Ainsi l'audioguide est un outil de médiation encore peu investi de façon créative, par les institutions muséales sauf quelques cas d'invention isolés. On pense notamment à l'« audio-guide dansé » présenté au musée des Beaux-arts de Lyon et réalisé par le chorégraphe Denis Plassard en partenariat avec la Biennale et la Maison de la Danse. La bande son se compose d'une série d'instructions qui permet aux visiteurs d'appréhender l'exposition d'une manière renouvelée. L'audioguide suggère des mouvements et des déplacements du corps singuliers qui changent le regard et présentent des points de vue particuliers sur les œuvres et l'espace

119 DESHAYES, Sophie, « Interprétation du statut d'un audioguide », *Études de communication*, [Page consultée le 01 mai 2017] <http://edc.revues.org/995> ; DOI : 10.4000/edc.995

120 HUYGHE, Pierre-Damien, *A quoi tient le design ?*, Paris, éd. De l'incidence éditeur, novembre 2014, p.11

muséal lui même. Ici l'audio-guide ne délivre pas un commentaire et des informations de contexte concernant l'œuvre mais *apprend aux visiteurs à voir*. La médiation concerne ici le comportement du visiteur et ne cherche en aucun cas à délivrer un discours à propos des œuvres. L'audio-guide, outil de normalisation, ouvre ici à l'inverse de nouveaux comportements attentionnels. « L'audio-guide dansé » suggère des mouvements déviants et la voix de Denis Plassard prévient que les gestes qu'il indique paraissent suspect pour les visiteurs non équipé de cet audio-guide. Chaque piste audio propose une nouvelle expérience de regard en nous obligeant à penser non pas aux œuvres du musée mais à notre propre comportement de regard. La compréhension est rendu mobile et dynamique malgré les contraintes et les règles du jeu qu'impose la voix du chorégraphe. Ainsi comme le pense Serge Chaumier, « en abordant les sujets différemment, on suscite la surprise, l'étonnement et de ce fait une attention plus grande de son destinataire. » p.131 L'une des composantes qui fait l'originalité du projet de Denis Plassard, réside sans doute dans le registre de discours employé. En effet, la voix de Denis Plassard donnent de nombreuses instructions au visiteur. Ainsi on constate que l'audioguide peut être un bon moyen de conduire autrement le visiteur dans l'exposition. Celui-ci est littéralement téléguidé dans le cas de l'audio-guide dansé. Le visiteur doit alors bien sûr jouer le jeu<sup>121</sup> pour que la médiation fonctionne.

### Les registres de discours : la promesse

Ordonner, conseiller, promettre, orienter sont autant de possibilités de discours non exploré au sein du contexte muséal. Le jeu entre les différents registres de langue de la médiation n'est pas sans rappeler le travail d'Hubert Renard qui se passionne à déconstruire ce qu'il appelle la « littérature d'exposition ». Établir une médiation sur la base d'une promesse d'une futur découverte de l'œuvre nous paraît être une hypothèse recevable.

121 « Un autre aspect essentiel de la médiation porte sur son caractère volontaire. L'imposer n'est guère possible et la rend même parfois contre-productive. Pour que la médiation fonctionne, il faut que les participants qui s'y adonnent soient volontaires et motivés. » CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle, op.cit.*, p.73

## Le cinéma et les mécanismes du suspens comme modèle ?

Le suspens ou encore les *teasers* sont des moyens de captation de l'attention du public bien connu du cinéma. Les blockbusters américains ont développé toute une stratégie de gestion de l'attente. Certaines expositions d'art ont d'ailleurs aujourd'hui leur propre bande-annonce et font parfois l'objet de présentations anticipées. Cette idée fait écho au propos de Walter Benjamin sur le cinéma et ouvre notre projet vers de « nouveaux territoires »<sup>122</sup>.

122 *Ibid.*, p.73

## Conclusion

L'attention comme nous l'avons vu, est un enjeu fort de l'exposition d'art mais aussi une valeur prisée dans notre société. Nous avons proposé que le travail d'exposition, consistant à mettre en valeur les œuvres d'art, équivalait, justement, à mettre celles-ci *en attention*. Pourtant, les médiations et notamment les objets de médiation, directement liés à ce travail d'exposition jouent un rôle ambiguë à ce propos. Blâmés d'altérer l'attention du public, les éléments de médiation disposés au sein de l'exposition semblent avoir le pouvoir d'arrêter l'attention des visiteurs autant que les œuvres elles-mêmes. D'autant plus lorsque les médiation s'incarnent dans des supports multimédias. A l'heure où le regard des publics est amoindri par l'habitude et la standardisation muséale, nous avons alors émis l'idée que la médiation culturelle, au lieu de n'être qu'un support informationnel pourrait être investie d'une nouvelle fonction : celle de susciter le désir et la curiosité du visiteur. Nous avons donc finalement proposé que les outils de médiation servent justement une meilleure expérience de l'œuvre d'art et deviennent ainsi de véritables *stimulateurs d'attention* dans l'exposition. Nous avons alors émis l'hypothèse qu'une meilleure disposition de ces outils de médiation, permettrait de concourir à une expérience du musée nouvelle. Dissocier les œuvres d'art de la médiation pour investir le facteur temps, jouer sur des registres de discours nouveaux ou encore des principes d'attente et de suspens, qui activerait ainsi le désir et l'imagination du public nous paraît alors des pistes pour établir notre futur projet. L'attention pourrait se définir alors comme une tension de l'esprit vers un objet *à venir*.

## Bibliographie (par ordre alphabétique)

### LIVRES

#### A

- ABENSOUR, Dominique, *L'art et son exposition*, Paris, éd. MAC/VAL, coll. « Chroniques muséales », 2012
- ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio essais », trad. de l'anglais sous la dir. de Patrick Lévy, 1972 [1ère édition 1954]

#### B

- BALAZUC, Olivier, *Prière de ne pas quitter les lieux dans l'état où vous vous trouviez en entrant, s.v.p*, Paris, éd. MAC/VAL, coll. « Chroniques muséales », 2009
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, éd. Payot et Rivage, trad. de l'allemand par Frédéric Joly, 2013, [1ère édition 1939]
- BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain, *L'amour de l'art les musées d'art européens et leur public*, Paris, éd. Les éditions de minuit, coll. « Le sens commun », [1ère édition 1969]
- BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, éd. Les presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 1998

#### C

- CHAUMIER, Serge, *L'inculture pour tous La nouvelle utopie des politiques culturelles*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « DesHauts&Débats », 2010
- CHAUMIER, Serge, *Traité d'expologie Les écritures de l'exposition*, Paris, éd. La documentation Française, coll. « Musées-Mondes », 2012
- CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, Paris, éd. Armand Colin, coll. « U Sciences humaines & sociales », 2013
- CITTON, Yves, *L'écologie de l'attention*, Paris, éd. La découverte, mai 2014
- CITTON, Yves, *Pour une économie de l'attention Nouvelle horizon du capitalisme ?*, Paris, éd. La Découverte, 2014

#### D

- DEPRAZ, Natalie, *Attention et vigilance*, Paris, éd. PUF Epiméthée, 2014

#### G

- GLICENSTEIN, Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, éd. Presses Universitaires de France, coll. « Lignes d'art », février 2009
- GOODMAN, Nelson, *L'art en théorie et en action*, Paris, éd. Folio, coll. « Folio Essais », 2009

## H

-HEINICH, Nathalie, *Faire voir L'art à l'épreuve de ses médiations*, Paris, éd. Les impressions nouvelles, 2009

-HUYGHE, Pierre-Damien, *A quoi tient le design ?*, Paris, éd. De l'incidence éditeur, novembre 2014

## K

- KANT, Emmanuel, *La critique de la faculté de juger*, Paris, éd. Flammarion, coll. « Garnier Flammarion / Philosophie », trad. de l'allemand par Alain Renault, 2000 [1ère édition 1790]

## M

-MAIRESSE, François, NASSIM ABOUDRAR, Bruno, *La médiation culturelle*, Paris, éd. Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2016  
-MCLUHAN, Marshall, PARKER, Harley, BARZUN, Jacques, *Le musée non linéaire Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, Paris, éd. Aléas, février 2008

## O

-O'DOHERTY, Brian, *White Cube L'espace de la galerie et son idéologie*, éd. jrp ringier, 2012

## P

- POSTMAN, Neil, *Se distraire à en mourir*, Paris, éd. Flammarion, trad. de l'américain par Thérèse de Chérissey, 1986

-POULOT, Dominique, *Musée et muséologie*, Paris, éd. La découverte, coll. « Repères », 2009

## R

- Rey, Alain, *Le Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris, éd. Le Robert, 2012

## S

-SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, éd. Gallimard, coll. « nrf essais », 2015

- SCHAER, Roland, *L'invention des musée*, Paris, éd. Découvertes Gallimard, coll. « RMN-Grand Palais », 2011

## V

-VIAL Stéphane, *L'être et l'écran, Comment le numérique change la perception*, Paris, éd. Presses Universitaires de France, septembre 2013

## CHAPITRES D'OUVRAGES COLLECTIFS

## B

-BAL, Mieke, « Le public n'existe pas », dans CAILLET, Elisabeth et

PERRET, Catherine (dir.), *L'art contemporain et son exposition (2)*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Patrimoine et sociétés », 2007

## C

-CAILLET, Elisabeth , « La médiation de l'art contemporain : essai pour ordonner les recherches récentes », dans CAILLET, Elisabeth et PERRET, Catherine (dir.), *L'art contemporain et son exposition (2)*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Patrimoine et sociétés », 2007

## H

-DEOTTE Jean-Louis, HUYGUE, Pierre-Damien, « La réception de l'art contemporain », dans (dir.) DE DEOTTE Jean-Louis et HUYGUE et Pierre-Damien , *Le jeu de l'exposition*, Paris, éd. L'Harmattan, 1998

## ARTICLES EN LIGNE

## C

-CEVA, Marie-Luz, « L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ? », dans *Culture & Musées*, n°3, 2004, pp. 69-96. [Page consultée le 01 mai 2017], [http://www.persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2004\\_num\\_3\\_1\\_1188](http://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2004_num_3_1_1188)

-CHAUMIER, Serge, « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception », *Culture & Musée*, n°16, 2010, pp. 21-43, [Page consultée le 01 mai 2017] [http://www.persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2010\\_num\\_16\\_1\\_1558](http://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1558)

CITTON, Yves, « L'économie de l'attention », [Page consultée le 01 mai 2017], <https://digital-society-forum.orange.com/fr/les-actus/853-139economie-de-139attention> - CITTON, Yves, L'éducation de l'attention à l'âge du numérique ubiquitaire, [Page consultée le 01 mai 2017], <http://theconversation.com/leducation-de-lattention-a-lage-du-numerique-ubiquitaire-62172>

## D

-DALL'ARMELLINA, Luc, « Le design au secours de la médiation ? Un dispositif contemporain de médiation en questions », *Muséologies*, no.1, 2014, pp.103-120 [Page consultée le 01 mai 2017] <https://www.erudit.org/fr/revues/museo/2014-v7-n1-museo01519/1026649ar/>

-DESHAYES, Sophie, « Interprétation du statut d'un audioguide », *Études de communication*, [Page consultée le 01 mai 2017] <http://edc.revues.org/995> ; DOI : 10.4000/edc.995

-DEVALLON, Jean, « La médiation : la communication en procès ? », *MEI Médiation et information*, n°19, 2003, [Page consultée le 01 mai 2017], [http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue19/ilovepdf.com\\_split\\_3.pdf](http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue19/ilovepdf.com_split_3.pdf)

## G

-GOTTESDIENER, Hana, « La lecture de textes dans les musées d'art », *Publics et Musées*, no. 1, 1992, pp. 75-89, [Page consultée le 01 mai 2017]



<http://ocim.revues.org/776> ; DOI : 10.4000/ocim.776

-GRASSIN, Anne-Sophie, « Le jonglage objet-cartel », *La Lettre de l'OCIM*, 2007, [Page consultée le 01 mai 2017] <http://ocim.revues.org/776> ; DOI : 10.4000/ocim.776

## H

-HEINICH, Nathalie « L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs », *Hermès, La Revue*, no. 20, 1996, [Page consultée le 01 mai 2017], [https://www.cairn.info/load\\_pdf.php?ID\\_ARTICLE=HERM\\_020\\_0193](https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=HERM_020_0193)

## K

-KAPLAN, Frédéric, « Fantasmagorie au musée », *Alliage*, n°73, mars 2014, pp. 132-140 [Page consultée le 01 mai 2017], <http://revel.unice.fr/alliage/?id=4196>

## M

-MOUSSEAU, Jacques, « Un sous-produit de l'abondance : Le zapping par Jean-Louis Chabrol et Pascal Perrin » In: *Communication et langages*, n°91, 1er trimestre 1992. pp. 123-124.

## P

-PASSERON, Jean Claude, PEDLER Emmanuel, « Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture », *Protée*, no. 272, 1999, pp.93-116, [Page consultée le 01 mai 2017], <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/1999-v27-n2-pr2780/030563ar/>

## R

-RIENDEAU, Isabelle, «Tino Sehgal réinvente les règles du jeu » , *La nécessité de la radicalité*, no. 98, Hiver 2011, [Page consultée le 01 mai 2017],<https://www.erudit.org/culture/espace1041666/espace1824843/65526ac.pdf>

## S

-SOICHOT, Olivier, « Suivez l'(audio)guide ! », *La Lettre de l'OCIM* [En ligne], 132 | 2010, mis en ligne le 01 novembre 2012, consulté le 28 novembre 2016. URL : <http://ocim.revues.org/396> ; DOI : 10.4000/ocim.396

-STIEGLER, Bernard, « Un grand entretien avec Bernard Stiegler : " Le rôle de l'art ? Produire du discernement ! " », *L'Oeil*, n° 633, Mars 2011, [Page consultée le 01 mai 2017], [http://www.lejournaldesarts.fr/oeil/archives/docs\\_article/81262/un-grand-entretien-avec-bernard-stiegler---le-role-de-l-art--produire-du-discernement---.php](http://www.lejournaldesarts.fr/oeil/archives/docs_article/81262/un-grand-entretien-avec-bernard-stiegler---le-role-de-l-art--produire-du-discernement---.php)

## FILMS

### B

-BARRAUD, Antoine, *Le Dos rouge*, 2014, avec la collaboration du Centre Pompidou

## VIDEOS EN LIGNE

### F

-FRASER, Andrea, *Andrea Fraser - Little Frank And His Carp (2001)*, [vidéo en ligne], Youtube, 18/11/2015, 1 vidéo, 6 min 11, [Page consultée le 01 mai 2017], <https://www.youtube.com/watch?v=auOKsXnMmkg>

-GALLIGO Igor, STIEGLER, Bernard, *MUSEOGRAPHIE ET ATTENTION I*, [vidéo en ligne], Youtube, 24/10/2014, 1 vidéo, 2 h 32 min 19, [Page consultée le 01 mai 2017], <https://www.youtube.com/watch?v=NLxATwEwJcs&t=6s>

## EXPOSITIONS

### D

- DUPLAIX, Sophie (commissaire), *Jean-Luc Moulène*, exposition au centre Pompidou, Paris du 19 octobre 2016 au 20 février 2017

### L

-LAMARCHE-VADEL Rebecca (commissaire), *Carte blanche à Tino Sehgal*, exposition au Palais de Tokyo, Paris, du 12 octobre 2016 au 18 décembre 2016

### T

- TOSATTO, Guy (commissaire), *Wassily Kandinsky. La période parisienne (1933 - 1944)*, exposition au musée de Grenoble, Grenoble, du 29 octobre 2016 au 29 janvier 2017

## SITES WEB

-Site du CNRTL, [www.cnrtl.fr/](http://www.cnrtl.fr/)

# Annexe

(Annexe.1) Retranscription de l'entretien d'une durée d'1h30 (entretien semi-directif) avec Monsieur Hubert Renard, artiste plasticien, dont le travail aborde les thèmes de la médiation et de la littérature d'exposition. Lors de notre rencontre, je me présente en tant qu'étudiante réalisant un mémoire sur le thème des outils de médiation. Je lui fait savoir rapidement que certains de ses travaux m'ont interpellé et que je souhaite avoir des précision sur sa démarche. Je termine en affirmant que celui-ci peut m'apporter un point de vue artistique intéressant sur les questions que soulève la médiation.

## ENTRETIEN/INTERVIEW

### HUBERT RENARD

**En tant qu'artiste, quel rapport entretenez-vous avec les outils de médiation ?**

Ces techniques de médiation, ces outils de médiation et ces formes de médiation, c'est la part même de mon travail. Ça a pas démarré comme ça si nettement, mais maintenant c'est vraiment le sujet de mon travail.

**L'absence de l'œuvre est-ce une idée qui traverse votre travail ?**

Oui, l'idée majeure qui sous-tend tout, c'est la disparition de l'objet. C'est-à-dire que c'est la possibilité de faire de l'art sans objet d'art. Cela n'a pas toujours été formulé de façon aussi précise et puis ça a pris des formes différentes... C'est vraiment l'objet au sens de matérialité de l'objet d'art, cela ne supprime pas l'œuvre bien sûr. L'œuvre sans objet cela reste une œuvre. L'objet au départ c'était vraiment quelque chose.. qui était le rapport au capitalisme, c'est-à-dire c'est cette part physique, monnayable de l'œuvre. Moi je me dis, un peu éliminer ça, on peut supprimer cette part là. L'œuvre d'art elle se situe ailleurs que dans son objectalité, que dans sa

matérialité. Après, tout le travail a consisté à essayer de se sortir de ça. Pour aller vers un art de l'idée, donc l'art conceptuel évidemment. Mais aussi, plus largement, un art qui se sort de sa matérialité, non pas l'art immatériel parce qu'on ne sait pas trop ce que ça veut dire et il y plein de gens qui ont utilisé ce terme. De même que l'art conceptuel est maintenant historiquement trop connoté, c'est quand même l'idée de est-ce qu'on peut faire de l'art sans passer par son objet matériel, qui en soit, me pose pas de problème, mais le problème de l'objet c'est qu'il est dans un enjeu philosophique et politique actuellement qui est le libéralisme et qui fait que tout est faussé. Le marché de l'art a pris une part délirante sur le monde de l'art, est devenu le seul marqueur de la valeur de l'art alors que la valeur de l'art autrefois était évaluée, on va dire, à la fois par le marché mais aussi par l'institution par la critique par le monde intellectuel qui s'intéresse à l'art. Or maintenant c'est essentiellement le marché qui fait la valeur. Or le marché est libéral, il est

fétichiste. Pour se libérer de tout ça, se libérer de l'objet cela me semble être une solution, pas magique, mais qui permet d'éviter tous ces travers du marché et du monde libéral. A partir de là, quand on a plus d'objet, apparaît un autre problème qui existait déjà avec l'objet, mais qui est plus criant sans objet qui est : la médiation. Quand on est face à un objet on a l'impression qu'on a pas besoin qu'on nous l'explique. Quand on est face à une idée, d'un seul coup on est perdu et on a besoin qu'on nous dise de quoi il en retourne, comment elle fonctionne et comment on doit la prendre. Du coup, le discours de médiation prend une importance *forte* aujourd'hui où il y a de plus en plus en plus d'artistes qui s'intéressent à cette dématérialisation de l'art.

C'est une démarche similaire à l'artiste Tino Sehgal ?

Ce que Tino Sehgal a pas compris c'est que la médiation n'est pas seulement le fait du musée. La médiation c'est beaucoup plus large. La médiation de Tino Sehgal, elle est *gigantesque*. Lui il dit qu'il en veut pas, alors lui il n'en fait pas. Ok, ça c'est bien, ça c'est intéressant, lui il refuse d'en faire lui même. Il refuse que l'institution qui l'invite en fasse. Il refuse qu'il y est des médiateurs, il refuse qu'il y est des textes. Ça c'est un peu plus ambiguë, parce que en faisant ça, il fabrique une super médiation en dehors du musée qu'il habite. C'est-à-dire dans la presse, dans les gens qui en parlent, dans l'université...C'est comme le discours de Gérard Genette sur la littérature. C'est un structuraliste qui prend la suite de Roland Barthe etc... Et Genette, c'est un grand théoricien du paratexte en littérature. Dans *Palimpseste*, et dans *Seuil* aussi beaucoup, c'est ces deux grands ouvrages sur les thèmes du paratexte justement.

A quoi correspond le paratexte en littérature ?

Le texte c'est le texte. Le paratexte ca

démarre au titre au sous titre, aux intertitres, mais c'est aussi la numérotation des pages, c'est le titre de couverture, c'est la quatrième de couverture du livre avec le résumé du livre tout ça c'est le paratexte. Le problème du paratexte c'est qu'on sait souvent pas qui l'a écrit. C'est exactement le même problème en médiation. La médiation est rarement signée. Il y a des médiations qui sont faites par les artistes, il y a des médiations qui sont faites par les stagiaires de conservateur, il y a des médiations qui sont faites par les critiques, par d'autres personnes encore. C'est très, très souvent des textes sans auteur. On sait pas qui sait. On sait pas de quel point de vue il se situe. Dans le paratexte littéraire qu'étudie Genette c'est pareil. Mais Genette, il met dans le paratexte, ce qu'il appelle l'épitéxte, il distingue le paratexte de l'épitéxte. L'épitéxte c'est tout ce qui n'est *pas* sur le livre. C'est le discours, le commentaire, c'est l'article de presse qui fait une critique bonne ou mauvaise du livre. C'est plus dans l'objet livre. L'objet livre il y a le texte et son paratexte. Mais le paratexte inclut aussi même ce que je vais te dire à propos de ce livre dans une conversation de café. Ca fait partie du paratexte d'un texte. Je pense que dans les œuvres c'est exactement la même chose dans la médiation de l'art. Elle va bien au delà du cartel. De la visite guidée ou du dépliant d'information qu'on distribue à l'entrée de l'exposition. Elle va aussi dans la critique d'art dans *Art press* etc.. mais aussi dans la conversation de bistrot qui consiste à dire "aah j'ai vu cette expo, c'était nul." (*prend une voix bourrue de pilier de bistrot*) Ca fait partie du discours sur l'art, moi ce que j'appelle aussi souvent la littérature d'exposition. Tout ce qui est écrit à propos d'une œuvre et qui la fait tenir dans le monde et qui la fait même à mon avis exister dans le monde réel. Parce que quand il y un objet d'art tout ça semble condensé à l'intérieur de l'objet, ce qui est faux. Mais c'est une idée ancrée en nous qui est que l'objet condense

tous ses discours en lui même. C'est pas vrai. Tu prends les objets qui sont dans nos musées, tu attends 7000 ans, tu attends 10000 ans et on saura absolument pas ce qu'ils racontent, on comprendra rien, on sera aussi cons devant ces œuvres comme on les actuellement devant les fresques de Lascaux. Donc, elle ne disent pas, elles ne parlent pas. L'art ne parle pas. L'art c'est nous qui parlons *par* lui, c'est nous qui parlons *pour* lui, mais l'art lui, il se contente d'être là et de faire parler. C'est ce faire parler là qui m'intéresse.

**Etes-vous un détracteur ou un défenseur des médiations ?**

Je suis un fort détracteur de la médiation, parce que devenant tellement importante dans ce champs de l'art de la fin du XXème siècle, début XXIème. Elle a pris aussi des aises et des tics qui sont absolument insupportables.

**Quels sont ces tics ?**

Ce sont des tics de langage essentiellement. Moi ça cela me passionne. J'ai beaucoup étudié la médiation sous sa forme vraiment de construction littéraire. Et on retrouve un vocabulaire jargonnant. Alors le jargon, c'est quelque chose. Le jargon c'est la langue d'un métier. Et on a besoin d'une langue commune pour penser correctement. Et on a besoin d'une langue précise pour penser juste. Donc on a besoin de jargonner pour faire de l'art. C'est nécessaire. Mais le jargon dans sa spécificité linguistique devient difficile à comprendre pour un non spécialiste. Et se met à utiliser cette spécificité pour exclure, pour mettre hors champs, tout ce qui n'a pas envie qui viennent l'embêter dans son propre champs de compétence.

**Cette exclusion que produit le jargon n'est-ce pas un paradoxe pour la médiation qui prétend justement réduire les inégalités ?**

Le jargon dans un colloque universitaires est

totallement justifié. Il faut que les gens sachent de quoi on parle. On a mis des mots précis à propos de chaque concept, à propos de chaque mot clef dans notre recherche. Et donc c'est important qu'on utilise le même langage et qu'on utilise les mêmes mots, quitte à devenir un peu curieux pour l'ignorant, au moins on sait de quoi on parle. Dans un colloque universitaire, dans une recherche spécifique où on est entre nous, le jargon est plus que nécessaire, il est le bienvenu. Il aide à penser. Effectivement, quand il se voit placé dans un texte de médiation, qui, eux, ont comme fonction d'ouvrir les choses à celui qui ne sait pas, s'il est utilisé à outrance, il rejette, il devient contre productif. C'est-à-dire que l'ignorant ne comprend pas et du coup s'en va. En même temps, c'est très compliqué effectivement la médiation, c'est quelque chose de très compliqué. On ne peut pas, non plus, sous prétexte qu'il faut se faire comprendre par les ignorants rendre les choses bêtes et pas être clair.

**C'est un équilibre à trouver ?**

C'est trouver cette mesure entre le jargonnant et le langage parlé, le langage de non spécialiste. Mais d'ailleurs une très bonne médiation prend en compte le support et qui va lire ce support. C'est à dire qu'on écrit pas le même texte sur le cartel qui doit être assez spécifique et technique. Parce que sur le cartel, il y a deux cartels le cartel technique et le cartel développé. Le cartel technique qui décrit l'oeuvre, lui il est jargonnant, il y des codes qu'il faut respecter et tant pis si monsieur tout le monde comprend pas bien ces codes. Après il y a un petit texte de médiation de plus en plus souvent aujourd'hui, ça c'est tout à fait nouveau ça n'existait pas dans la muséographie jusqu'à la fin du XXème siècle. Aujourd'hui, c'est de plus en plus courant d'avoir un petit texte de 5,10 lignes de présentation de l'oeuvre. Ça c'est de la médiation. Sur le cartel il peut être encore

assez jargonnant puisque c'est court c'est rapide et c'est vraiment pour les gens qui veulent appuyer leur recherches mais sur la fiche de salle par exemple, qui fait un résumé de l'accrochage de cette salle et donc il y a plusieurs fiches de salle dans une même exposition, là d'un seul coup il faut être plus limpide plus clair moins technique. Et sur le résumé totale de l'expo, le petit dépliant à l'entrée c'est encore là une autre autre forme de littérature qu'il faut trouver. Le catalogue a les mêmes questions, à l'intérieur de l'introduction on va être beaucoup plus simple qu'à l'intérieur du texte du spécialiste que ne liront que les.. Il y a des strates comme ça. Et normalement on devrait écrire à chaque fois en fonction de la place où se situe ce texte dans la présentation de l'oeuvre, mais on voit bien que c'est pas fait. La plupart des expositions, tu repères ça, tu reçois le communiqué de presse c'est le même texte qui sert d'introduction du catalogue, qui sert à l'entrée de l'exposition. C'est à peine retravaillé ou pas retravaillé du tout. Or ça c'est une erreur de médiation absolue. Après c'est un manque de temps de moyen. On sait tous comment ça se passe. Mais n'empêche qu'il faut arrêter de me raconter des grandes théorie sur la médiation lorsqu'il y en a quand on est pas fichu la plupart du temps d'en faire une correcte.

**Et que diriez vous par rapport à ces nouvelles forme de médiation culturelle qui prennent parfois l'allure de performance ?**

Moi je parle beaucoup de texte parce que c'est un peu ma sensibilité à moi mais je pense que les questions sont absolument les mêmes sur d'autres formes.

Une performance dans l'exposition pour moi ce n'est plus de la médiation, c'est déjà une proposition d'artiste. Après il y a une médiation plus immédiate qui est celle du cartel du catalogue puis une médiation plus large. Après si c'est faire intervenir des artistes ou des

intervenants extérieurs dans le cadre d'une exposition pour moi c'est déjà plus de la médiation. C'est de l'évènement culturel mais c'est plus de la médiation au sens de... Un autre artiste qui vient danser performer dans l'art, c'est plutôt une production à propos d'une autre production, la classer dans la médiation pure cela me paraît un tout petit peu...*(hésitation)* c'est pas un truc idéologique, je trouve que c'est plus intéressant de le classer dans autre chose, c'est-à-dire une production autour d'une production parce que le classer dans la médiation, ça fait que ça devient compliqué à penser la médiation et ça devient difficile à penser même pour celui qui produit ce genre de chose. Moi je différencie. Je met dans la médiation ce qui est vraiment la tentative de parler d'une oeuvre qu'elle soit un objet une idée ou une exposition de plusieurs objets de plusieurs idées, pour la diffuser. Ce qui est de la production culturelle c'est-à-dire faire intervenir des gens autour d'un sujet. Quand l'oeuvre d'art est pris pour sujet pour autre chose c'est plus de la médiation. On est un peu au delà il me semble. Et c'est une distinction qui n'a pas d'autre intérêt que de penser correctement, c'est pas pour mettre les uns dans une case et les autres dans une autre case. Si on met ça dans la médiation on ne peut plus penser les choses correctement. C'est autre chose, c'est un autre objet qui est assez proche de la médiation mais qui est autre chose.

C'est un peu comme si tu disais qu'Andrea Fraser est une conférencière. C'est pas une conférencière c'est une artiste. Elle travaille avec les outil de la médiation mais elle médiatise rien. Dire qu'Andrea Fraser c'est une performeuse ok, dire que c'est une médiatrice, non.

**Justement Andrea Fraser, c'est une artiste qui critique de manière moqueuse l'institution et les tics que produit la médiation..**

Pratiquement toutes les oeuvres d'Andrea Fraser sont des études critiques et extrêmement... c'est très fin son travail. C'est une moquerie, oui parce qu'il y a de quoi rigoler, mais je pense qu'il faut le prendre bien au delà d'une critique moqueuse. Parce qu'elle souligne des tics de langage, elle souligne des jeux sociaux... Le tic de langage à la limite c'est pas très grave mais ces tics de langages sont souvent, c'est systématiquement des signes de pouvoir l'un sur l'autre, des signes sociaux de positionnement. Après c'est de la sociologie. On parle pas tous la même langue en fonction de qui on est dans le monde de l'art. Ca aussi c'est un truc qui est intéressant...L'artiste dit jamais la même chose que le commissaire et puis même il y a des tics langagiers vraiment très drôles. Par exemple, il est admis que l'artiste quand il présente ce travail puisse dire "pute chier con merde", pas le conservateur de musée. Il va trouver comment dire "pute chier merde con" autrement. (*rire*) Et tout le monde a intégré ça, si bien que l'artiste lui..et c'est pour ça que c'est la position d'artiste la plus géniale dans ce monde là, parce que tu peux tout te permettre, tu peux dire "pute chier merde con" en public tout le monde dira "ooooh c'est génial c'est formidable !!"et ça en arrive au tic de langage que les artistes vont dire "pute merde chier con" même quand ils ont pas à dire "pute chier merde con". Sauf que ca fait artiste donc... L'artiste doit être un petit peu scandaleux, un petit peu original, un peu... Ca fait rire le bourgeois tout ça. Parce que toute façon l'art s'est fait pour les bourgeois. Faut pas oublier ça.

Qu'est ce que vous pensez de la démocratisation de l'art ?

Là j'ai un avis un peu...(*hésitant*) Je suis contre la démocratisation de l'art. (*sur un ton d'aveux*)

Je vous demande ça parce que vous faites un

travail sur les outils de médiation...

Oui justement parce que... Il y a quelque chose d'aberrant dans la médiation culturelle..Au départ la médiation, c'est donc essayer d'apporter l'art à celui qui ne connaît pas l'art donc de démocratiser l'art. Jusque là tout va très bien. Le problème de la politique de la démocratisation de l'art...j'aime pas ce mot de démocratisation de l'art...c'est qu'elle a pour... L'idée c'était d'apporter l'art aux pauvres qui n'avaient pas d'art or comme c'était compliqué, parce qu'il aurait fallu avoir de très bon médiateurs, ça se transforme aux cours des années de politiques culturelle à puisque c'est compliqué d'apporter l'art aux pauvres qui n'ont pas d'art on va faire de l'art nul pour les nuls. Et on en arrive au nom de la démocratisation de l'art à faire des oeuvres d'art légères, faciles pour les pauvres et puis du grand art pour les bourgeois. Je pense que ces questions de démocratisation de l'art c'est prendre le problème à l'envers. Il faut pas démocratiser l'art, c'est faux, ce qu'il faut c'est cultiver les gens. Ca c'est très très différent. C'est-à-dire qu'il faut jamais essayer de rendre l'art plus simple pour qu'il devienne accessible, il faut faire faire monter les gens à accéder à l'art or ca on l'a jamais fait. La médiatisation muséale contemporaine consiste à abaisser l'art vers les gens alors qu'on devrait, par exemple un conférencier quand il fait une visite guidée, il devrait appréhender son groupe voir à peu près où ils ont sont et les faire monter vers les oeuvres d'art. Ce qu'il fait, c'est qu'il appréhende son groupe il voit à peu près où ils s'en sont, il abaisse l'oeuvre pour qu'ils puissent comprendre. Ca c'est pas de la médiation. Et c'est là ou la médiation est critiquable de façon très forte puisqu'elle prend une place extrêmement importante et en plus elle fait pas son job.

De façon provocante, je dis je suis contre la démocratisation de l'art. L'art doit rester ce qu'il est. S'il est très difficile il doit rester très

difficile. Le terme de démocratisation est mal choisi puisqu'il donne quand même, même dans sa formulation "démocratisation de l'art", l'idée qu'on va faire descendre l'art vers le peuple. Non, il faut proposer au peuple de pouvoir monter. Après monte qui veut. Moi personnellement que dans le monde de l'art on soit pas avec la totalité de la population, pas avec la totalité des français, je m'en fou. Pas besoin d'avoir 50 millions de Français à toutes les expositions. Si cela n'intéresse que 5% de la population, c'est 5% de la population un point c'est tout. C'est pas un problème. Il faut pas mettre de barrières, c'est-à-dire qu'il faut faire attention à ce que la société propose à tout le monde qui a envie d'y accéder d'y accéder, il faut proposer des outils de médiation pour qui a envi de comprendre, puisse comprendre, ca c'est important mais rabaisser les choses, faire des discours qui consistent à enlever, à caricaturer, à rabaisser pour que cela devienne compréhensible à, non seulement, c'est inintéressant et en plus je pense que c'est improductif, cela n'intéresse personne au bout du compte. Le bon peuple dit oui et rentre regarder sa télé. Et les artistes voient leur œuvre devenir des sortes de sigles publicitaires. Ça fait chier tout le monde.

Je suis dans une critique vraiment de l'idéologie de la médiation. Je pense que la médiation devrait être ce qui fait monter vers l'œuvre et pas ce qui rabaisse l'œuvre. Après les outils, la forme bon je pense qu'avec les mêmes outils, on peut faire monter quelqu'un, comme on peut rabaisser l'œuvre. Au lieu de raboter l'œuvre. On peut faire monter les gens avec les mêmes outils. Faudrait voir au cas par cas. Je suis pratiquement sûr que le cartel, la visite guidée, l'article de presse c'est des outils qui fonctionnent si on les utilisent correctement. Après on leur fait jamais comprendre tout. La médiation est pour moi une aberration dans la mesure où elle prétend donner sens à un art, qui lui prétend ne pas donner de sens. La plupart du temps l'art ne prétend pas à une vérité juste du monde. La

médiation colle du sens, là où l'artiste n'avait pas collé ce sens là. Il avait collé des tas de choses qui permettent d'avoir des sens possibles, des idées possibles et de produire de la réflexion. La médiation a plutôt tendance en quelques lignes de te plaquer une idée, un discours, un concept sur une œuvre et de dire c'est ça. Or c'est jamais ça, c'est jamais aussi simple que ça. Après en effet, c'est compliqué parce qu'il faut commencer par une étape. Mais les formules définitives de la médiation, dès fois, sont terrifiantes. Ca ferme les choses. Il faudrait que les médiateurs n'oublient pas, quand on fait de la médiation il faudrait presque toujours toujours avoir à l'idée ceci égal ça est une erreur absolue en terme de médiation. Ceci égal *peut-être* cela.

**Certaines actions de médiation souhaitent redonner la parole aux publics et à leurs possibles interprétations de l'œuvre..**

Je ne pense pas que l'institution puisse faire ça. Je pense que l'institution doit bien faire son travail institutionnelle.

**C'est-à-dire ?**

C'est-à-dire présenter les choses correctement, les médiatiser correctement avec le plus de justesse possible et le plus de retrait possible. Il y a quelque chose de la discrétion qui est un peu oublié dans la muséographie contemporaine, je pense que le musée doit se faire oublier, tout le temps. Alors du coup, redonner la parole au public, oui, ça me fait penser au mouvement de la fin des années 90, l'art relationnel, cette espèce d'utopie qui a eu à ce moment là, incroyablement naïve, qui consistait à penser qu'on allait créer du lien social à l'intérieur du musée en faisant des œuvres qui proposent une relation humaine plutôt qu'un objet, une relation parlée, une rencontre et qu'on allait comme ça discuter d'un seul coup.

Ça ne peut pas marcher parce que les conditions muséales sont pas les conditions



extraterrestres, ça n'a rien à voir avec le monde réel le musée. On peut pas y faire des expériences sociales. Elles sont toujours limitées à cette population du musée, ce petit mini microcosme fermé du musée, qui est intéressant en soi, on peut l'étudier mais c'est pas là qu'on fera des rencontres, on fera des rencontres entre nous. Je suis très septique sur ces entreprises d'autant plus qu'elles sont plus le signe d'une vitalité culturelle qui est fait de la culture un facteur économique d'état et qui transforme le musée, le centre d'art, la galerie, en lieu de production économique, de loisir et que donc ces espèces d'animations culturelles du musée transforment doucement le monde de l'art en un Walt Disney de la culture.

Je travaille à Beaubourg pour gagner ma vie. Quand tu entends les programmeurs et les directeurs de la production culturelle qui te parle de produit. "On a un nouveau produit". Ce type de médiation culturelle de faire des événements où on invite l'école de design qui vient venir faire des performances dans les salles du musée, ça c'est un produit parce que ça fait rentrer de l'argent, parce que ça rajoute dans notre programmation des lignes. Ils font un cv. Parce qu'au bout du compte, il faut faire venir du monde, il faut faire tourner la machine pour avoir la subvention d'état et les subventions des mécènes. Le mécène il donne de l'argent si ça bouge, il donne si ça fait du buzz. Et donc, il faut faire du buzz. Et donc, on en arrive à une gestion de l'art contemporaine à l'intérieur de l'institution culturelle, une gestion financière, productive avec des contingences de rentabilité.

Et je trouve que ces formes d'interventions, de médiation culturelle, sont souvent plus proches de ces notions d'animations culturelles, que de véritables volontés de médiation des œuvres. C'est ça qui, moi, me rend un peu septique. Alors après, on peut être critique, on peut faire attention. Il se passe des choses très bien dans ces trucs là. Par principe, je suis très très réticent à ces

affaires, en même temps j'ai vu se réaliser au mac val notamment, je suis très réticent aussi dans les objectifs du Mac Val, parce que dans le Mac Val il y a en plus un aspect politique qui est qu'il faut se faire entendre à l'intérieur de la banlieue, et donc il y a tout un truc sur le social, qui est aussi justifié par ces financeurs, ces financeurs c'est la région c'est le département, c'est la ville et c'est des gens qui sont en demande de cette socialisation de ces populations locales etc.. (...) C'est très bien sauf que les mêmes programmeurs du Mac Val seraient à Versailles, il se passerait pas la même chose au Mac Val. Je pense qu'il faut toujours être critique. Après même sur les choses sur lesquelles je suis en profond désaccord je vais voir ce qui s'y passe et il s'y passe des choses intéressantes. Il s'y passe des merdes incroyables mais s'il s'y passe des choses intéressantes. Il faut pas être aveuglé par cette critique.

**Pouvez-vous me parler de votre œuvre *Une rétrospective, 1971-1998* ?**

Elle a été pensée pour une expo de groupe celle-ci qui se passait à Besançon qui s'appelait Légende donc le thème c'était le récit dans l'art, qui est un truc qui m'intéresse beaucoup justement parce que le récit ça englobe et les textes de médiation et la littérature d'exposition et aussi les œuvres qui utilisent le récit comme leur propre moyen de diffusion. J'étais invité par Laurent Buffet le commissaire pour.. Je sais pas si tu connais mon travail de fiction que j'ai développé depuis les beaux arts de Lyon jusqu'en 2008, qui est un travail qui consiste à faire exister un artiste qui porte mon nom, qui s'appelle Hubert Renard. J'ai documenté la carrière de cet artiste et sa carrière va de 1969 à 1998. Tout est inventé. C'est une œuvre de fiction. C'est-à-dire que l'idée c'est de faire exister l'œuvre d'un artiste moi même sans aucun objet mais uniquement par la documentation d'une œuvre donc la médiation d'une œuvre, mais aussi ses

archives. J'ai arrêté d'alimenter cette fiction en 2008 parce que j'avais l'impression d'en avoir fait un peu le tour.. Et donc, ça donne ce que j'appelle les archives d'Hubert Renard qui sont des textes, des catalogues, des cartons d'invitation de vernissage, des vidéos... Tout ce qu'un artiste peut garder dans ses archives pour prouver que son travail existe. Sauf qu'il y a pas de travail derrière. L'idée c'était pas d'objet par contre tous les objets que Hubert Renard a fait sont documentés. Tu peux retrouver des photographies, des textes, des articles de presse... Donc l'œuvre existe. Moi je pars du principe que donc qu'elle existe. Elle existe pas parce qu'on ne pas la voir, on peut la voir que par sa médiatisation, que par sa reproduction. Moi je dis donc qu'elle existe.

Il y a une carrière entière, il y a une quarantaine d'expos, tout est documenté, tout est archivé. Et j'ai cette documentation qui s'est accumulée au fil du temps. J'ai mis très longtemps à faire tout ça. Maintenant j'ai arrêté de l'alimenter pour des raisons personnelles. Je fais un autre travail cette fois plus axé autour de la littérature et de la littérature d'exposition mais qui utilise, pas toujours mais assez souvent ce matériel accumulé, qui a déjà été montré, exposé, mais dont il reste pas mal de potentialité à utiliser à travers des nouveaux dispositifs différents mais qui utilisent ce matériel là comme référence en fait à mon travail.

Et donc quand Laurent Buffet m'a invité à cette exposition de *Légende*, où on allait parler vraiment du récit de l'art, les récits de l'art, c'est-à-dire à la fois les œuvres qui font récit et les récits qui documentent une œuvre, qui expliquent une œuvre, qui racontent une œuvre. Laurent m'a demandé si je pouvais faire quelque chose qui représente la totalité de l'œuvre d'Hubert Renard de fiction. C'était compliqué, je voulais pas refaire la énième exposition documentaire. J'ai fait beaucoup d'expos où on voit les archives sous des vitrines comme une expo documentaire. Je voulais pas m'enfermer dans un truc à faire toujours la

même exposition. Et comme c'était autour du récit je suis partie sur l'idée de la médiatisation contemporaine et donc de faire pour une fois écrire entièrement une expo rétrospective et de ne donner que les textes de médiation. Ça a pris plusieurs formes, et puis la forme finale c'est ce que j'appelle le kit de montage, qui est un kit qui permet à tout à chacun de monter lui-même cette exposition qui est constituée d'un titre, d'un document de médiation et quarante cartels qui décrivent quarante œuvres qui font un parcours rétrospectif du travail de ce Hubert Renard de fiction. Les quarante cartels décrivent bien quarante œuvres que Hubert Renard, l'autre, a fait, c'est pas quarante cartels où j'ai inventé quarante œuvres. Les quarante œuvres existent dans cette documentation que j'ai fabriqué.

J'ai fabriqué l'œuvre en miniature. Du coup les musées, l'atelier de l'artiste, les galeries ont été fabriqués en miniature, et on a été photographié. J'ai ensuite détruit toutes les maquettes. On a donc des photographies de ces œuvres mais l'œuvre n'a jamais existé à l'échelle réelle. Elle a existé à échelle réduite et disparue.

Dans l'exposition *La rétrospective* d'Hubert Renard à Besançon et à Paris, on voit que les cartels. L'idée s'était d'enlever toutes les références, non seulement d'enlever les objets puisque j'avais fait les objets et d'enlever même les documents qui documentent ces objets et de ne garder que le discours standard muséal c'est à dire le cartel et son petit texte de méditation, sans objet. Ce qui est intéressant dans ce travail pour moi, c'est que du coup, ça m'a fait faire un travail littéraire. Parce que je n'ai pas réutilisé des textes que j'avais accumulés, mais j'ai écrit des textes pour cette exposition. Donc il y a quarante cartels. Or souvent dans une exposition par exemple c'est le même médiateur qu'il soit le commissaire d'expos ou son assistant qui rédige la totalité des cartels or la c'est pas possible parce que chaque

cartel à un style absolument très différencié les uns des autres. Quand tu lis les cartels les uns à la suite des autres tu dis ils se sont mis à combien pour écrire l'exposition. C'est évident que c'est pas la même personne. Le style d'écriture change du tout au tout. Je me suis amusé un peu à faire une sorte de typologie des différents styles d'écriture du texte de médiation. Par exemple t'as un qui est affirmatif, l'autre pose que des questions, l'autre jargonnant, l'autre qui ne décrit pas l'œuvre mais qui fait que des allusion allégorique sur ce que peut évoquer l'œuvre, l'autre qui reste au contraire une totale description matériel physique de l'œuvre. Donc j'ai essayé de faire varier les approches possibles sur les objets. non seulement varier l'approche mais varier aussi le style littéraire, le vocabulaire utilisé. J'ai joué sur plein de choses. Tous les cartels sont bilingues anglais. La traduction en anglais je l'ai fait faire par Google traduction. C'est absolument aberrant. Les visiteurs anglophones sont morts de rire. Ils ressortent en se disant Il faudrait qu'il se paye un bon traducteur. A Paris, j'ai vu un ami américain quand il a vu que c'était bilingue, il a baissait les yeux, il s'est mis sur le texte anglais. Il parle parfaitement français. Il est venu me voir et il me dit "Il y a une énorme faute, c'est normal ? Tu l'as fait exprès ? J'ai dit oui. il a fait tout l'exposition. Il hurlait de rire. Ca c'est intéressant laisser les gens passer à côté, c'est important pour moi. Ça a fait deux expositions pour l'instant mais très différentes aussi parce que tout ça c'est un kit. c'est-à-dire qu'à Besançon le kit dit que si vous montez l'expo dans un établissement qui a déjà une charte graphique de médiation, il faut respecter la charte. Donc à Besançon c'était selon la charte, des lettres collées aux murs dans la typo de Besançon. Il s'insère dans leur propre charte donc tu es en place. C'est un travail qui montre la typographie. Pour le coup ce qui est exposé c'est l'objet exposé c'est la typographie du lieu, c'est la forme de médiation du lieu où l'exposition s'insère. C'est

un peu compliqué à expliquer. Et les gens ont un peu du mal comprendre que quand ils vont dans la salle d'expo de Besançon ce qu'ils voient c'est la charte graphique de la médiation de Besançon ce qu'ils lisent c'est l'histoire de cet artiste fictif.

**Comment réagissent les gens face à votre travail ?**

Les médiateurs de Besançon, ont joué le jeu je crois qu'ils adoraient mon travail dès le début donc ça c'est bien passé. Ils étaient même enchanté d'aider les gens ou de pas les aider. Donc la j'avais fait une formation des médiateurs. On les avait un peu briefé. Ils étaient un peu perdus. Amusés mais un peu effrayé. J'y suis allé deux fois durant la durée de l'expo. La plupart étaient enchantés. La plupart me disaient que les gens qui demandaient la plupart du temps ils s'en sortaient très bien. On est face à ce qu'on voit tout le temps. C'est pas si compliqué que ça mais ça demande...

Tu passes dans la rue de la galerie. Tu vois une galerie vide totalement vide. Parce que c'est ça que ça produit, une galerie totalement vide. Tout le monde avait mis des objets, et moi j'avais une salle vide blanche, avec des cartels. Et à Paris c'était étonnant les gens passent une galerie vide, on a déjà vu ça, puis il y des cartels quand même.

Le kit explique que c'est l'interprète qui met en place l'œuvre, il a une certaine latitude d'interprétation. Et notamment le kit ne précise pas comment. Il dit qu'on doit les mettre à hauteur d'œuvre et pas à hauteur de cartel et qu'on doit les mettre de façon régulière dans l'espace. Mais de façon régulière dans l'espace, qu'est-ce que ça veut dire ? C'est à toi en tant qu'interprète du kit de choisir cette régularité.

Moi j'ai rien fait. A la galerie de Paris j'ai fait ma propre interprétation de cette pièce, mais j'ai réalisé ce que la galeriste voulait. A Besançon ils ont fait la ligne de cartel puis ils

se sont dit si on les met de façon régulière sur la ligne, ça va être triste, mais le texte demande que cela soit régulièrement installé. Et donc, ils se sont dit comme toutes les œuvres ont une date, ils ont fait une ligne du temps, qui va de 1969 à 1998. Et ils ont installé les cartels dans leur place sur cette échelle du temps. Du coup il y a de grand espace entre deux œuvres, quand il se passe plusieurs années, puis plusieurs cartels les uns à la suite des autres quand ils sont fait la même l'année. Donc ça donne une idée du déplacement dans le temps des œuvres en place présentées dans ces cartels.

A Paris, Michelle m'avait demandé de respecter la dimension des œuvres que les cartels décrivaient, donc de laisser un espace libre comme si l'expo avait été monté et qu'on enlève les objets. Or, c'était pas possible on pouvait pas mettre ces quarante œuvres dans l'espace de la galerie. Donc, j'ai proposé à Michelle qu'on multiplie la galerie par deux ou qu'on divise les œuvres par deux. Et donc, qu'on fasse un accrochage avec la réalité de l'encombrement des œuvres mais à échelle. Et donc tu te retrouves avec des cartels irrégulièrement installés sur le mur mais laissant entre deux cartels l'espace de l'œuvre possible mais en considérant cette œuvre deux fois plus petite qu'elle n'est en réalité ou le mur deux fois plus grand, comme on veut. C'est une question de proportion ce n'est pas une question de dimension réelle. Par contre ça donne un espace de potentialité de l'œuvre. Et Michelle m'a raconté que les gens lisaient le cartel puis se reculaient. Comme le code quand on lit qui c'est et on se recule pour voir le tableau. Elle me disait c'est comme s'ils regardaient l'œuvre. Les réflexes de la médiations sont intégrés et aussi ça veut dire que le texte produit son effet. C'est à dire qu'en fait il y a pas besoin d'avoir d'objet. Ils avaient lu quelque chose et j'imagine qu'ils se fabriquaient eux même la pièce. Ce qui est assez intéressant ça veut dire que aussi il y aurait pu avoir le tableau. Et la deux choses se

passaient dans la tête la réalité de la réception de la perception du tableau et l'analyse du texte qui te présente le tableau comme ayant tel ou tel sens. Et c'est deux choses ne sont pas pareil.

**Peut-être qu'il y a un jeu à trouver entre le fait de lire le cartel avant ou après l'œuvre..**

Je pense qu'au départ le cartel était pensait comme quelque chose qui se lisait après. Il passe leur temps à grossir. Les cartels du XIX, le début du XX c'était une toute petite étiquette sur le tableau sur lui même, tu avais l'auteur titre et date. Et parfois même pas l'auteur. C'est souvent autour, titre et date, il y a rien d'autre et il est sur le cadre très souvent et il est tout petit, la je pense que l'idée c'était on regarde le tableau puis éventuellement on va vérifier qui c'est. Après il va y avoir des exceptions et des variations. Le cartel s'est déplacé du cadre vers le mur. D'abord parce que beaucoup de tableau on perdu leur cadre. Je pense que c'est une question très pratique. On allait pas les coller sur le tableau lui même. Et puis je pense que c'est l'invention du White cube c'est une tentative de disparition du cartel aussi. Avec le White cube apparaît le cartel séparé, c'est-à-dire sur une feuille de salle, et du coup on a plu de cartel au mur puisqu'il fallait cette espèce d'espace blanc, virginal complètement idéalisé pour que l'œuvre puisse respirer.

**Et aujourd'hui ?**

C'est-à-dire j'ai l'impression qu'on est dans une espèce de mixte entre les deux muséographies. le white cube et l'exposition contextualisé. Du white cube on a gardé cette idée que l'objet se suffit à lui même et de la contextualisation est venue le cartel super-développé. un cartel de plus en plus grand, on a eu besoin du titre, le titre du tableau, sa date, sa date de fabrication, on a rajouté du nom de l'auteur date de naissance, on a rajouté la collection c'est-à-dire à qui

appartient l'oeuvre actuellement une information qui pour le commun des mortels pour le visiteur savoir que c'est le musée ou la collection bidule truc ça change pas grand chose à la connaissance du tableau. T'as même parfois les dimensions de l'oeuvre alors que tu l'as devant toi. Il y a ce genre d'information tout ça en bilingue. Ça va dans le sens de la mondialisation, l'anglais est devenu la langue de l'art contemporain, ok. Et maintenant ce qu'on appelle le cartel développé qui rajoute un petit texte de médiation parce que les oeuvres sont trop difficile à comprendre si on a pas un peu d'écriture. Et ça cela serait plutôt à mon avis l'héritage de la conception contextualisante de l'exposition. Le contraire du white cube. L'idée que l'oeuvre d'art soit dans son contexte, qu'on explique ce qui se passait à ce moment là. Ces espèces d'exposition où on te remet en place l'oeuvre, ou on te remet en place le lieu l'environnement qui est aussi une forme d'exposition tout à fait défendable. (...)

C'est deux conceptions fondamentalement différentes qui naissent avec le musée qui remet en situation et le musée qui isole l'objet dans sa splendeur et qui va donner le white d'un côté et le cartel développé de l'autre. (...)

On peut aborder ses questions là, comme Jérôme Glicestein sous leur forme théorique et universitaire, moi je les aborde les même questions avec la même curiosité mais en tant qu'artiste comme objet de réflexion et de production artistique. Du coup, je suis pas un théoricien, je peux me planter je peux oublier des trucs mais j'étudie les même objets qu'eux mais sous la forme d'une production artistique quoi.

**La médiation qui devient oeuvre c'est un comble ?**

Ah non ça c'est intéressant, c'est Andrea Fraser.. Oui c'est un comble mais c'est un merveilleux comble. Il faudrait pas que tout l'art devienne médiation, là ça serait sûrement

très très chiant. Je pense que faire de la médiation son objet de production artistique c'est forcément d'une façon critique, d'une façon ironique afin de voir quels sont les enjeux, qu'est-ce qui se joue à travers ses histoires de médiation.

**Pouvez-vous me parler de votre collaboration avec Eliza Bollazi ?**

Eliza je l'ai rencontré par la Biennale de Paris, c'est une artiste italienne absolument merveilleuse, qui a créé *Microcollection*, qui est son musée, elle est la directrice conservatrice directeur du département communication, directeur du développement culturel, elle fait tout. Et donc, c'est un musée qui est constitué de fragments d'oeuvres d'art. Elle a commencé assez jeune à récolter des poussières d'Anish Kapoor notamment. Elle dit toujours qu'elle n'a détérioré aucune oeuvre pour obtenir ses poussières, qu'elle les a récupéré aux pieds des oeuvres lors de montage démontage au moment des expositions. Et puis, sa collection est devenue de plus en plus importante. Elle en a parlé autour d'elle, et après des gens ont collectionné pour elle des débris d'art, ou des artistes ont eux même donné des débris de leur oeuvre. Et donc c'est une collection qu'on regarde au microscope. Puisqu'elle expose des microscopes avec des fragments de Klein, et tu regardes des fragments de Klein au microscope. Je trouve ça très, très beau. En tant que directrice de la médiation culturelle elle a lancé un programme des chambres d'observation quelque chose comme ça... Elle a remarqué que dans sa collection beaucoup d'oeuvre...Elle collecte des fragments et évidemment elle précise l'artiste et l'oeuvre d'où sortent ces fragments.. Et elle s'est rendue compte qu'elle a beaucoup d'oeuvres qui portent un titre végétal. Donc elle a des *albero* de Penone, elle avait plein plein d'oeuvres d'art, or d'avoir des fragments d'un arbre de Penone, elle s'est dit cela ressemble

pour le coup à des semences donc elle va les planter et elle va voir si l'art pousse. Donc, elle fait des actions dans des jardins pour planter ses fragments d'oeuvres d'art et les regarder pousser. Donc elle met des banc autour, elle puis elle met des étiquettes arboricoles. Et on s'étaient jamais rencontré physiquement puis quand j'étais invité à Saint-Yrieix-la-Perche pour faire une exposition, dans ce qu'ils appellent la salle des conditions atmosphériques. En fait ils ont inauguré une nouvelle salle. Ils ont agrandi le musée en intégrant la cour du musée dans le musée. C'est-à-dire qu'ils ont fabriqué une extension. Du coup ça s'appelle la salle des conditions atmosphériques. C'est la cour en fait. Il invite des artistes à produire une pièce pour cette salle des conditions atmosphériques en sachant que c'était dans la cour et donc il pleut s'il pleut il neige s'il neige. Et on ne voit l'oeuvre que par les fenêtres du musée, les fenêtres qui donnent sur cour. On accède pas à la cour. Je connaissais le musée mais j'avais pas repéré cette petite cour. Quand il me parle de ces conditions atmosphériques d'un seul coup je pense à Eliza. Donc je lui ai proposé que mon expo là cela serait qu'en tant qu'artiste de devenir le commissaire d'une expo de Bolazzi de *Microcollection* et en tant qu'artiste d'en faire la médiation. Tout le monde était d'accord et c'est comme ça qu'on a eu une notre première collaboration avec Eliza. En fait on a mis des pots de fleurs dans la cour elle a fait un choix de jeune artistes italiens. Et moi j'ai fait tout les cartels de présentation et alors là tout le jeu ca a été de faire des textes réellement sur ces artistes dont la plupart je les connaissais pas et réellement sur les oeuvres qu'on planté, dont la plupart j'ai dû me documenter parce que je les connaissais pas dans un langage botanique, j'ai utilisé le jargon botanique au lieu d'utiliser le jargon artistique. C'était merveilleux parce que j'avais fait d'exposition. L'exposition soleil

J'ai parcouru des dictionnaires de botanique des conseils de jardinage et en relevant les usages linguistique de ce milieu là et en voyant ce qui pouvait se transposer... C'était compliqué ce travail. Tout ce texte qui a été un gros gros travail, comme on peut voir l'exposition que par les fenêtres moi je disais il faut que les cartels soient dans la salle d'expo. Donc je l'ai ai collé sur les fenêtre en lettres transparentes, collées. Mais du coup je les ai mis côté cour. Donc dans le musée, il faut les lire à l'envers. Donc je me suis fais chier à faire les textes. Non, mais on les a publié sur un petit fascicule séparé. L'astuce c'était de faire des cartels pratiquement illisibles puisqu'on les lisait à l'envers. Ou alors il fallait avoir un miroir pour remettre tout ça dans le bon sens. Ca a été une très très belle expo et un très beau moment, puis Eliza est venue d'Italie pour l'accrochage et on s'est rencontré à ce moment là. Puis après on a retravaillé ensemble plusieurs fois. Et toujours dans cette idée où je faisais la médiation de choix qu'elle faisait dans sa collection. Et évidemment que cette médiation était encore un travail artistique et pas du tout de la médiation. En réalité c'était une collaboration de deux artistes. Et quand je dis je faisais de la médiation, je faisais une parodie de la médiation.

Par exemple elle vient d'exposer à New York, là je lui ai fait un texte de Alain Farfall. Alain Farfall c'est un critique d'art que j'ai inventé, c'est moi en réalité Alain Farfall. Et que j'utilise très souvent en fait... quand je faisais mon travail de fiction tu te rends compte rapidement que tu peux pas inventer un artiste sans inventer tout son univers et notamment le critique d'art qui va le suivre.

Et donc j'ai inventé Alain Farfall à ce moment là et il s'est mis à écrire beaucoup sur Hubert Renard des textes hyper jargonnant, toujours enthousiastes, et puis un jour j'ai tapé Alain Farfall sur Google et c'était affreux parce qu'il

avait plein d'occurrences mais toujours Hubert Renard. Donc du coup je me suis dit putain le pauvre critique d'art... (rire)

Du coup j'ai écrit un livre de Alain Farfall, que j'ai publié à Un certain sens. *Des illusions ou l'invention de l'art* pour le faire exister en peu en dehors de Hubert Renard. Et du coup, j'ai écrit ce livre pour qu'il est un peu une oeuvre en dehors des articles sur Hubert Renard. Et maintenant je le fais souvent écrire à propos d'autres artistes, à la demande de mes copains artistes. (rire) Là, il va sortir un livre bientôt sur un jeune artiste qui s'appelle Nicolas Coche, qui va être un livre génial. Nicolas Coche c'est un vrai artiste. Qui est venu me voir en me disant je voudrais écrire un livre écrit par Farfall. Farfall c'est un caméléon il a tout les styles. Au début j'avais pas envisagé de le faire exister si longtemps. il a commencé par écrire un coup en style jargonnant, un coup un style descriptif, un coup un style philosophico...

Au début en fait.. olala là on est reparti..(rire).. au début quand j'ai commencé ce travail c'était très visuel, c'est-à-dire ça partait sur l'idée qu'une reproduction d'oeuvre d'art, on sait pas si c'est l'oeuvre encore ou pas. Ça partait de l'idée qu'on dit "*je connais Andy Warhol*" si on a un gros catalogue d'Andy Warhol à la maison. En ayant vu aucun tableau d'Andy Warhol, est-ce qu'on connaît Andy Warhol ou pas ? Ça partait de ce constat là plutôt. Est-ce que la reproduction de l'art est encore de l'art ? Est-ce que la connaissance de la reproduction de l'art fait connaître l'art ?

C'est-à-dire qu'une reproduction c'est pas l'objet, l'objet a d'autres informations que la reproduction peut suffire ou pas. Mais qu'est ce que c'est que la reproduction ? Et s'est surtout ce qui m'intéressait plutôt que de faire une ontologie de la reproduction ou une ontologie de l'oeuvre, c'était l'idée qu'on oublie complètement la reproduction devant la reproduction, c'est-à-dire qu'on parle de l'oeuvre quand on a que sa reproduction. C'était ça qui m'intéressait. Dire "*je connais*

*l'oeuvre de Warhol*" quand je ne connais que l'oeuvre de Warhol en catalogue, je pense que c'est une erreur grave. En même temps, on a peut être pas besoin de voir toute l'oeuvre de Warhol pour dire "*je connais l'oeuvre de Warhol*". Et puis ces questions là sont plus flagrantes sur certains artistes que sur d'autres. Dire "*je connais le travail de Rothko*" parce que je l'ai vu en catalogue... Je pense que c'est un des peintres les plus irréproductibles qui soit. Une photo d'un Rothko, c'est moche. Un carré sombre sur carré clair c'est moche, c'est toujours moche. C'est un peintre génial pour ça, c'est le plus irréproductible qui soit.

T'as d'autres peintres, en reproduction ça fait exactement pareil qu'en vrai. Moi je suis partie sur ce constat, par rapport à la visibilité de l'oeuvre et à l'expérience phénoménologique qu'on peut avoir d'une oeuvre d'art. Puis je me suis rendu compte qu'il fallait qu'il y est de la littérature qu'il y est des textes pour que ça existe, parce que la photo ça suffisait pas. Et donc j'ai du commencer à écrire des textes. Sauf qu'en réalité j'étais pas du tout littéraire. J'étais vraiment plutôt artiste qu'écrivain. Dans ma culture, dans mon formation.. et les premiers textes étaient super difficiles à faire, je m'en sortais pas, je voyais pas, j'avais pas une maîtrise de la langue suffisante pour faire ce travail là et donc c'était un travail extrêmement pénible. Et notamment, j'ai utilisé pour m'en sortir les outils Oulipien. Donc l'Oulipo a fabriqué toute une série d'outil pour générer des textes à partir de textes. Par exemple s+7 tu prends un texte et un dictionnaire, chaque substantif du texte tu vas le chercher dans le dictionnaire et tu prends le 7ème qui suit et tu le remplaces. C'est un protocole de génération d'un texte par un texte. Il y a plein d'autres comme ça. Et ça te change tout le sens du texte, et tu obtiens un nouveau texte où tu n'a rien écrit en réalité c'est le premier texte qui est décalqué par un décalage de 7 mots dans le dictionnaire. Et donc, j'ai fait ce genre d'usage de l'Oulipo pour produire de la littérature d'expo. Parce que j'arrivais pas à la produire sans ces subterfuges. J'ai beaucoup travaillé par collage, par cryptation, par... Donc certains articles d'Alain Farfall, du début, et même aujourd'hui je le fais encore, ont été obtenu.. Je prend un texte jargonnant, j'utilise un protocole de

génération de nouveaux textes et ça me fait mon nouveau texte. Des fois ça crée pas de sens du tout. Mais les gens disent "*ah whaou*" (*rire*) parce quand on comprend pas on préfère dire "*whaou c'est vachement intelligent*" (*rire*). D'autres fois ça produit du sens, un peu du contre sens, mais c'est quand même du sens. (*rire*) Et donc, Farfall a commencé par exister un peu de façon varié dans son style. Après à force de travailler le texte, je suis devenu de plus en plus fort, entre guillemets, en tout cas, je me suis mis à maîtriser tout ça. Maintenant, j'ai même plaisir, j'ai envie d'en faire de nouveau et j'ai plus envie de faire de l'image j'ai plus qu'envie de faire du texte (*rire*) parce que ça me passionne. Parce que c'est des expérimentations, de jeux fascinants avec le langage bien d'autant qu'avec l'image et la visualité. Donc voilà, maintenant je suis très à l'aise avec tout ça, beaucoup plus à l'aise avec tout ça. Et cette difficulté du début à produit chez Farfall un non-style, c'est-à-dire, un coup il est dans un sens, un coup il est dans l'autre. On peut pas dire que Farfall c'est l'école

structuraliste. D'ailleurs, le livre de Nicolas Coche, c'est un Farfall nouveau qui va apparaître, puisque Nicolas m'a demandé un texte descriptif de son travail, du coup on a même hésité si c'était pas Hubert Renard plutôt qu'Alain Farfall qui écrivait ce livre. Or, s'il m'avait fait la demande c'est aussi parce que Alain Farfall est fictif, alors Hubert Renard aussi mais il y a un Hubert Renard réel donc... (*rire*) Du coup on a dit c'est Farfall mais un nouveau Farfall, un Farfall un peu simple qui fait juste un texte de description de l'oeuvre sans tenté de l'analyser. Bon ce livre, on en reparlera le jour où il sortira (*rire*). C'est un énorme projet. Et c'est le projet de Nicolas Coche, moi je suis rentré dans son jeu. Mais ça c'est un truc intéressant c'est comment à partir de là on peut aussi se mettre à interagir avec les autres artistes...

**Je pense qu'on va terminer sur ça,  
merci beaucoup !**



# Table des matières

Remerciements— 2

Sommaire— 3

## Introduction — 4

### 1 Les enjeux de l'attention ... au musée — 7

#### 1.1 L'attention : une notion d'actualité —7

-Définition—7

-L'attention : un enjeu actuel de société—7

-L'attention...au sein du contexte muséal—8

#### 1.2 L'état de l'attention au musée—9

-De la contemplation au zapping : l'évolution des perceptions face aux œuvres d'art—9

-Les œuvres d'art : des objets aux modalités particulières d'attention—11

#### 1.3 L'attention comme valeur et mise en valeur de l'œuvre dans l'exposition—13

- L'attention : une valeur pour l'art ?—13

- La mise en valeur de l'œuvre comme « mise en attention »—16

- Le modèle du « White Cube »—16

## TRANSITION—18

### 2 Le conflit œuvre/médiation —19

#### 2.1 L'entrée des outils de médiation au sein de l'exposition—19

-L'introduction du cartel par Alfred Barr Jr.—19

-La médiation culturelle et ses outils au sein de l'exposition—20

-La médiation : une aide gênante—21

## 2.2 L'ambivalence des médiations (1) : une aide qui *active* l'attention du visiteur face aux œuvres d'art—22

- Du rejet au « désintéret » : la mission originelle de la médiation ?—22
- La médiation : une fonction signalétique face à l'art contemporain—24
- Carte blanche à Tino Sehgal : l'expérience d'une absence de médiation Palais de Tokyo—27

## 2.3 L'ambivalence des médiations (2) : une gêne qui *altère* l'attention du visiteur face aux œuvres d'art—28

- Réflexes, tics et habitudes : des comportements singuliers face aux médiations—28
- Une rétrospective 1971 – 1998 par Hubert Renard : une parodie des codes de la médiation—32
- L'addiction au médiation ?—36

## TRANSITION—38

## 3. Détourner l'attention du visiteur : les outils de médiation comme moyen —39

### 3.1 Œuvre d'art et outil de médiation : vers des temporalités dissociées —39

- L'idée d'une « muséographie dissociée » par Serge Chaumier—39
- La scénographie en deux temps de l'exposition Jean-Luc Moulène au Centre Pompidou—40
- Le facteur temps de l'exposition—41

### 3.2 Le jeu de l'attente—41

- Attention et attente—41
- Susciter le désir face à l'art : une nouvelle fonction pour la médiation ?—42

### 3.3 Vers le projet : pistes et hypothèses—43

- Le design au secours de la médiation ?—43
- L'audioguide comme moyen ?—45
- Les registres de discours : la promesse—47
- Le cinéma et les mécanismes du suspens comme modèle ?—47

## Conclusion—48

Bibliographie— 49

Annexes— 54

Table des matières—68

