



HAL
open science

Médiation documentaire et culturelle dans le musée

Isabelle Fabre

► **To cite this version:**

Isabelle Fabre. Médiation documentaire et culturelle dans le musée. Communication & langages, 2012, 2012 (173), pp. 83-99. 10.4074/S0336150012013063 . hal-01279511

HAL Id: hal-01279511

<https://hal.science/hal-01279511>

Submitted on 26 Feb 2016

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.



Open Archive Toulouse Archive Ouverte (OATAO)

OATAO is an open access repository that collects the work of Toulouse researchers and makes it freely available over the web where possible.

This is an author-deposited version published in: <http://oatao.univ-toulouse.fr/>
Eprints ID: 6334

To cite this version: FABRE, Isabelle. Médiation documentaire et culturelle dans le musée. *Communication & Langages*, septembre 2012, n° 173, p. 83-99. ISSN 0336-1500.

Any correspondence concerning this service should be sent to the repository administrator: staff-oatao@inp-toulouse.fr

Isabelle Fabre
Maître de conférences en Sciences de l'information et de la communication
UMR EFTS (Education, Formation, Travail, Savoir), Université de Toulouse.
Ecole Nationale de Formation Agronomique, (ENFA)
2 route de Narbonne à Auzeville BP 22687
31326 Castanet Tolosan Cedex France
tél. 05 61 75 34 24 \ fax. 05 61 75 34 25
isabelle.fabre@educagri.fr

Médiation documentaire et culturelle dans le musée

L'exposition organisée au Louvre au printemps 2012 autour d'un des chefs-d'œuvre de Léonard de Vinci est exemplaire de l'évolution des rapports entre documentation et exposition dans de nombreux musées : Le tableau la *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* est la pièce centrale d'une exposition qui rassemble pour la première fois l'ensemble des documents liés à ce panneau. Esquisses de composition, dessins préparatoires, études de paysage « illustrent sa longue méditation et rendent compte des différentes solutions successivement envisagées par le maître »¹. Ce rapprochement est également à la base du projet de guide de réalité augmentée imaginé par Viviane Folcher et Anne Bationo-Tillon et dont l'objectif est, entre autres, de permettre au visiteur de « relier l'œuvre ou une partie d'elle à un domaine d'activité, [...] l'histoire de l'art et ses concepts, mais également le contexte historico-culturel »². Ce guide, qui associe l'œuvre exposée et un ensemble de documents descriptifs et analytiques, fonctionne comme une sorte de « médiation documentaire augmentée » de la visite muséale. Pourtant, la très importante documentation produite au sein du musée pour la gestion de ses collections semble encore très largement occultée lorsqu'il s'agit d'envisager la médiation de ces mêmes collections : si elle est présente dès les prémices de la description d'une œuvre, elle semble perdre tout intérêt quand l'œuvre est mise en relation avec le public, comme si documentation et médiation s'éloignaient alors l'une de l'autre au sein du musée. Paradoxalement, c'est pourtant cette documentation, généralement inaccessible au public du musée, qui refait surface dans les projets de mise en ligne du patrimoine culturel³. Comme nous le voyons, la place de la documentation dans la médiation culturelle évolue selon des modalités très variables. Ce faisant, les liens entre des espaces jusqu'ici relativement distincts se trouvent profondément modifiés et cette évolution pose clairement la question de la place et du rôle de la médiation documentaire et des professionnels qui en ont la charge dans la médiation culturelle.

Après avoir, lors d'une précédente recherche, tenté de préciser ce que recouvrait la notion de médiation documentaire⁴, nous avons souhaité, à la suite de diverses études menées dans le domaine des musées, comprendre la place qu'occupe la médiation documentaire dans ce lieu

¹ La présentation de cette exposition est accessible à l'adresse : <http://www.louvre.fr/expositions/lultime-chef-doeuvre-de-leonard-de-vinci-la-sainte-anne>

² Viviane Folcher et Anne Bationo-Tillon, De l'interaction homme-machine à l'activité médiatisée : apports et limites de la réalité augmentée en situation de visite muséale. *Revue des Interactions Humaines Médiatisées*, vol. 12, n° 2, p. 3-24, 2011.

³ Marie Després-Lonnet, L'écriture numérique du patrimoine, de l'inventaire à l'exposition : Les parcours de la base Joconde, *Culture & Musées*. n°14, pp. 19-38, 2009.

⁴ Isabelle Fabre et Cécile Gardiès, « La médiation documentaire », in Vincent Liquète (Coord.), *Médiations*, Paris, CNRS éditions. p. 121-132, 2010.

où s'exerce une médiation plutôt qualifiée de culturelle. Nous proposons d'éclairer cette question en interrogeant les notions de médiation documentaire, de traitement de l'information, d'espace documentaire et de médiation culturelle. Cette investigation est basée sur le musée des Abattoirs, musée d'art contemporain de Toulouse. Ce musée offre, outre les lieux d'exposition, plusieurs services documentaires (une médiathèque, un centre de documentation et un site Internet récemment refondé⁵). L'analyse des discours des acteurs et l'étude de ce site, vitrine numérique du musée, et qui donne à voir, par touches, le travail documentaire, nous ont permis de préciser le regard porté sur la documentation et sur son rôle au sein du musée.

Nous avons volontairement adopté une approche inductive, partant d'une question de recherche ouverte autour du souhait de préciser la place de la documentation et de la médiation documentaire au sein d'un lieu culturel, le musée. Le recueil de données auprès des professionnels de l'information de cette structure a été envisagé après une première analyse exploratoire du contenu du site Internet du musée. Nous souhaitons jouer la circularité entre collecte et première analyse de données, pour adapter la direction des entretiens à ce qui allait émerger de cette première phase. Ainsi, partant de l'hypothèse que la médiation documentaire au musée a une place réduite alors qu'on peut lui reconnaître un rôle prépondérant⁶, nous avons pu mettre au jour une question de recherche, née des premières analyses et du travail par émergence réalisé. Notre premier questionnement s'est élargi à une réflexion sur ce qui associe, rassemble ou sépare médiation documentaire et médiation culturelle

Nous avons débuté notre démarche par la comparaison de deux textes issus de la rubrique documentation du site Internet, s'intitulant « Documentation » et « Blog de la Doc », énonçant d'une part le rôle de la documentation au sein de ce musée et d'autre part l'approche documentaire spécifique qui en est faite. Nous avons ensuite construit un guide d'entretien afin de recueillir le discours des professionnels⁷ de la documentation de ce musée sur les éléments qui nous semblent illustrer ce qui relève de la médiation documentaire et de sa part culturelle dans l'analyse des traces de traitement documentaire au sein du site. Ce focus group⁸ s'est déroulé dans le contexte de travail des professionnels concernés, au sein du centre de documentation du musée. Nous présenterons dans une première partie l'analyse des deux textes issus du site Internet à connotation documentaire portant sur le musée pour ensuite préciser les concepts en jeu dans ce type de médiation et enfin proposer à partir de ces deux points une analyse des discours des acteurs. Ce premier travail d'analyse, que l'on peut qualifier d'exploratoire dans la démarche présentée ici, sous-tend une conception théorique de la documentation que nous avons par ailleurs exposée dans divers articles⁹. Les éléments issus

⁵ <http://www.lesabattoirs.org/>

⁶ Vincent Liquète, Isabelle Fabre, Cécile Gardiès. 2010. Faut-il reconsidérer la médiation documentaire ? In : Jean Caune (coord.), "La (les) médiation(s) en SIC", *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, Dossier 2010, [En ligne]. http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2010-dossier/Liquete-Fabre-Gardies/Liquete-Fabre-Gardies.pdf. Consulté le 12 juillet 2012.

⁷ Un documentaliste de formation et deux historiens de l'art de formation.

⁸ Focus group : forme de recherche qualitative qui prend forme au sein d'un groupe spécifique, ici professionnel, afin de déterminer la réponse de ce groupe et l'attitude qu'il adopte au regard d'un objet d'étude, ici une série de concepts d'hypothèses de recherche.

⁹ Isabelle Fabre et Cécile Gardiès, « La médiation documentaire », art. cit., et Cécile Gardiès et Isabelle Fabre, « Définition et enjeux de la médiation numérique documentaire », in Xavier Galaup (dir.), *Développer la médiation documentaire numérique*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, p. 45-58, 2012.

de cette analyse ont permis un approfondissement du concept qui sera présenté à la fin de cet article.

DONNER A VOIR LE TRAITEMENT DOCUMENTAIRE AU MUSEE

Nous avons relevé dans les écrits constituant le contenu du site et du blog, différents éléments définitoires de ce que serait la documentation. Ces éléments apparaissent dans la rubrique « Découvrir » du site, juste après « Médiathèque » : la « Documentation » et le « Blog de la Doc ». Dans « Documentation », on peut lire que « le centre de documentation rassemble un certain nombre de ressources, qui vont de données d'ordre bibliographiques (presse d'exposition, monographies, catalogues...) à toutes sortes d'archives inédites et uniques ».

Il est précisé qu'il « collecte, gère et conserve l'ensemble des documents relatifs à la vie de l'établissement, à ses collections, et à l'actualité artistique dans le réseau régional "Art contemporain" en Midi-Pyrénées ». « Il fonctionne en étroite collaboration avec les différents services du musée (conservation, régie des œuvres, communication, médiation...). » « Les ressources documentaires disponibles (archives presse, dossiers d'artiste, dossiers d'œuvre, bases de données, etc.) sont mises à la disposition de tous les publics. » « Les dossiers d'œuvre notamment, enrichis d'éléments bibliographiques et techniques (protocoles de montage d'œuvres, etc.), de pièces d'archives, de correspondances avec l'artiste, complètent la présentation en ligne de la collection, sur le site Internet des Abattoirs. »

Dans « Blog de la Doc », on peut lire qu' « une œuvre n'est pas son commentaire, la vie de son auteur, son sujet. Elle existe par sa présence, son histoire et des histoires souvent peu connues. » « Sur cet espace documentaire, il s'agit de présenter des archives spécifiques, rares et inédites, révélant des aspects du monde muséal et de l'institution culturelle. » « Les documents sont amenés en contrepoint d'une œuvre de la collection et de son analyse. » « Le document est avant tout choisi pour sa faculté à désinhiber le regard sur l'œuvre d'art. » « Sa forme, souvent brute, tend à préserver la fraîcheur de la proposition et à laisser en suspend la part de l'imaginaire. »

Dans le texte présentant le centre de documentation les tâches et missions du centre sont présentées, mais l'on note, dans l'évocation du traitement de l'information, l'absence de mention de l'analyse des œuvres bien qu'il y ait un renvoi à la « base de données en ligne décrivant les œuvres ». Dans le « Blog de la Doc », le discours est resserré sur la notion d'archive, qualifiée de « document attaché à une œuvre révé[ant] le caractère vivant de cette œuvre ». Le blog précise que l'archive la plus rigoureuse est le dossier d'œuvre, pièce maîtresse à partir de laquelle les documentalistes se proposent « d'organiser leur réflexion autour des champs qui le constituent : l'acquisition, la bibliographie, l'exposition, la restauration, l'analogie » précisant qu'ils simplifieront leur approche. « Seront feuilletés, de temps en temps et sans exhaustivité, des histoires d'institution, de collection, d'exposition ; celles des Abattoirs. »

Une double ambition transparaît dans la confrontation de ces deux textes : d'une part la mise à disposition du public de l'ensemble des dossiers constitués de documents, accompagnant l'œuvre d'art, conservés par le centre de documentation ; d'autre part la mise en ligne de ces « archives », dans un souci de simplification de l'accès à l'œuvre, et de « non-exhaustivité » des documents proposés. Ces premiers résultats montrent, d'une part, que les documentalistes présentent les différentes ressources disponibles, évoquent la coopération entre services pour le public qui sont autant d'éléments constitutifs de la documentation, et, d'autre part, que le lien entre l'œuvre et la fonction documentaire de l'archive qui y est rattachée. Ces premiers éléments complémentaires dans le ton et les termes utilisés, l'un s'ouvrant sur l'espace du

centre de documentation et ses missions, l'autre sur l'œuvre, nous interrogent et nous amènent à affiner les conceptions théoriques nécessaires à l'analyse et notamment le traitement documentaire, la médiation documentaire et la médiation culturelle pour mieux interroger leur articulation dans un espace spécifique qui les réunit.

TRAITEMENT DOCUMENTAIRE ET MEDIATIONS : UNE QUESTION D'ESPACE ?

La documentation est « à la fois processus de sélection, de classement, d'utilisation ou de diffusion des documents ; ensemble des documents relatifs à un sujet ; ensemble des moyens techniques qui permettent d'arriver à de tels résultats de collecte, stockage et de diffusion des documents et de leur contenu (information). La documentation peut désigner l'activité des documentalistes. Dans ce cas elle comprend quatre aspects : la collecte et la sélection des documents ; l'analyse et la mise en mémoire, conservation, archivage de l'information ; la recherche de l'information ; la diffusion de l'information¹⁰. ».

Selon Jean Meyriat, il y aurait trois acceptions du terme « documentation » : un ensemble de documents intentionnellement constitué ; l'activité qui permet de construire cet objet et qui équivaut à l'ensemble des techniques mises en œuvre pour rassembler, classer, exploiter les documents ; l'ensemble des connaissances qui permet la pratique de cette activité¹¹. Trois critères caractérisent l'activité documentaire : la documentation présuppose l'existence du document car elle se situe en aval de l'objet document. La documentation est utilitaire car l'information ne sera efficace que s'il y a eu traitement de l'information, lequel n'est réalisé que s'il y a préalablement une prise en compte de l'utilisateur et de ses besoins. Enfin, elle constitue un système techno-social dont l'objectif principal est d'obtenir de l'information. Elle est « représentée par des personnes, des objets matériels (documents et outils de traitement de ces documents) et des procédés nécessaires au traitement (savoir-faire techniques) ».

L'analyse documentaire est décrite dans le vocabulaire de la documentation comme l'« opération intellectuelle visant à identifier les informations contenues dans un document ou un ensemble de documents et à les exprimer sans interprétation ni critique, sous une forme concise et précise telle qu'un résultat d'indexation, un résumé, un extrait. Le but en est de permettre la mémorisation, le repérage, la diffusion ultérieure des informations ou du document source. »¹² On peut se demander si l'analyse documentaire a sa place au sein du musée et auprès de l'œuvre, saisie comme document, ou bien si elle se situe ailleurs.

Pour tenter de répondre à ces questions, précisons ce que peut être l'analyse de l'art contemporain et ses éventuelles spécificités. « L'indexation de l'art contemporain [...] suppose de plus en plus une construction intertextuelle : entre textes et entre images, entre textes et images, entre discours des artistes et discours documentaire, entre expériences des professionnels concernés et questions profanes, entre «basse» et «haute» indexation, entre sites, entre supports, etc. »¹³ Par ailleurs, Gérard Régimbeau précise que le commentaire d'œuvre se situe entre description et analyse en caractérisant trois types d'écrits : une ébauche

¹⁰ Documentation. *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication* / sous la dir. de Bernard Lamizet et Ahmed Silem. Paris : Ellipses Marketing, 1997. p. 200 - 201.

¹¹ Jean Meyriat, Document, documentation, documentologie. *Schéma et schématisation*, 2^e trimestre, n° 14, p. 51-63, 1981.

¹² Arlette Boulogne. *Vocabulaire de la documentation*. Paris : ADBS, 2004.

¹³ Gérard Régimbeau, « Médiations iconographiques et médiations informationnelles : réflexions d'approche », *Communication*, Vol. 26/1, [En ligne], 2007a.

explicative et pédagogique ; un commentaire historique ; un commentaire plastique, précisant que « le passage de l'analyse critique à l'analyse documentaire suppose un changement objectif mais les deux s'appuient sur une nécessaire compréhension du sens (formel, esthétique, thématique, etc.). »¹⁴ Il indique aussi que l'on peut « recentrer la documentation dans le concert de la médiation des savoirs tout en insistant sur les complémentarités nécessaires entre les analyses aux objectifs différenciés ». La description, plus méthodique que l'appréhension spontanée de l'œuvre, participe de l'analyse ; elle permet de caractériser les éléments matériels du support. Cependant, « description et analyse entretiennent un rapport toujours actif et dialectique avec l'interprétation car elles font partie de cette dernière tout en cherchant parfois à s'en distinguer. »¹⁵

Ainsi, l'analyse de l'œuvre d'art contemporaine impose au documentaliste, plus que dans toute autre analyse, de faire la distinction entre ce qu'il décrit et ce qui est de l'ordre de l'interprétation, entre ce qu'il perçoit et ce qu'il projette, c'est-à-dire tenter de capter une objectivité au sein de la subjectivité de l'œuvre d'art. « L'analyse documentaire est une médiation interprétative et ceci apparaît clairement quand elle s'applique aux images de l'art. »¹⁶ En documentation, dès qu'il s'agit de traduire, on doit choisir entre « le langage documentaire des thésaurus, des listes, des répertoires existants et le langage naturel, [autant de] confrontations nécessaires, riches d'apprentissage sur les variations et les nuances de la dénomination. » Pour l'indexation de l'œuvre d'art, « le titre peut servir de guide provisoire, quand il existe mais il n'est pas suffisant pour un décryptage. Il revient donc à l'analyste de s'inspirer de ce qui existe, à savoir ... les analyses pré-existantes. »¹⁷ Il s'agit ainsi d'utiliser une intertextualité, et ce dispositif est alors régulé par les acteurs de l'analyse documentaire. De plus, l'art contemporain étant principalement entendu comme la création d'artistes vivants, il « conduit à un travail documentaire original [...] à la recherche de coupures de presse, de courriers, de dessins, le documentaliste en art contemporain est nécessairement un familier de la littérature grise. »¹⁸

Ce caractère original de la documentation et notamment du traitement documentaire spécifique à l'art contemporain (que nous n'avons ici qu'ébauché) renvoie à la question de la médiation documentaire. Il convient donc de la préciser notamment en regard de la médiation culturelle.

MEDIATION DOCUMENTAIRE, MEDIATION CULTURELLE

Les types de médiation ordonnent la production, la diffusion et l'appropriation de l'information au sein de l'espace public. « Le terme médiation désigne [...] l'espace dense des constructions qui sont nécessaires pour que les sujets, engagés dans la communication, déterminent, qualifient, transforment les objets qui les réunissent, et établissent ainsi leurs relations. »¹⁹

¹⁴ Gérard Régimbeau, L'image d'art entre analyse critique et analyse documentaire. *Documentaliste-Sciences de l'Information*, Vol. 44, 2007/2, p. 130-137, 2007b.

¹⁵ Op. cit.

¹⁶ Op. cit.

¹⁷ Op. cit.

¹⁸ Bertrand Calenge, « Bibliothèques et art contemporain », *BBF*, 2001, n° 5, p. 109-112, 2001.

¹⁹ Yves Jeanneret. In *L'écriture des médias informatisés : espaces de pratiques*. Tardy, Cécile (dir.), Jeanneret, Yves (dir.). Paris : Lavoisier, 222 p. (Communication, médiation et construits sociaux), 2007.

Plusieurs médiations sont qualifiées ; nous nous attacherons à deux d'entre elles, la médiation documentaire et la médiation culturelle. « Les médiations informationnelles, notamment documentaires, occupent une position clé dans la formation, la circulation et l'appropriation des savoirs. »²⁰ La médiation documentaire « est une médiation qui n'implique pas le rapport personnel direct, mais qui implique cependant le recours au langage et la prise en compte du niveau de connaissance de l'utilisateur et de ses capacités d'abstraction. »²¹ Elle s'appuie sur des dispositifs matériels ou humains en capacité de lier information et communication. Elle dépasse le seul traitement documentaire pour revêtir et développer un ensemble de dispositifs techniques et humains imaginés et construits par les médiateurs eux-mêmes. Les procédures de médiation que les professionnels de la documentation mettent en œuvre le plus souvent sont des catalogues, des répertoires, des classements, c'est-à-dire des objets de deuxième degré ou encore documents de « second niveau » : notices, fiches, résumés, comptes-rendus résultant du traitement documentaire²².

À côté de la médiation documentaire entendue comme médiation des savoirs, « la médiation culturelle constitue l'instance par laquelle nous prenons pleinement conscience de notre appartenance par la médiation esthétique d'une représentation. »²³ La médiation culturelle « vise à faire accéder un public à des œuvres (ou des savoirs) et son action consiste à construire une interface entre ces deux univers étrangers l'un à l'autre (celui du public et celui, disons, de l'objet culturel) dans le but précisément de permettre une appropriation du second par le premier. »²⁴

Pour éclairer ces différentes médiations imbriquées, Elisabeth Caillet et Daniel Jacobi proposent une typologie des médiations, reposant sur une différenciation entre médiations indirectes « toutes les interventions des institutions et de leurs procédures et donc des acteurs qui avant, pendant ou après l'exposition conditionnent et topicalisent le projet » et médiations actives « l'ensemble que dessinent les différents types d'interventions des professionnels comme des bénévoles, en direction des différentes catégories de public ou de visiteurs, en vue de leur faire apprécier, goûter ou interpréter l'art contemporain (c'est-à-dire en vue de favoriser leur acculturation). »²⁵ Yves Jeanneret propose une autre typologie : « L'analyse ethnographique des usages de ce type de dispositif dans un contexte professionnel montre que les formes inscrites dans l'architexte sont saisies par les médiations multiples que les individus et les collectifs réalisent en situation : médiation socio-organisationnelle qui distribue les pouvoirs d'écrire et de réécrire, médiation cognitive qui développe une pensée collective autour des objets manipulés, médiation rhétorique qui façonne les situations de

²⁰ Régimbeau Gérard. 2007a. Op. cit.

²¹ Annette Beguin-Verbrugge, Le traitement documentaire est-il une énonciation ? In Actes du 13^{ème} congrès national des Sciences de l'information et de la communication (7-9 octobre 2002 ; Marseille). *Les recherches en information et en communication et leurs perspectives : histoire, objet, pouvoir, méthode*. Rennes : SFSIC, p. 329-335, 2002

²² Jean Meyriat, Document, documentation, documentologie. *Schéma et schématisation*, 2^{ème} trimestre, n° 14, p. 51-63, 1981.

²³ Lamizet, Bernard.1999. Op. cit.

²⁴ Jean Davallon, La communication en procès. *Médiation et Information (MEI)* n°19, p. 37-58, 2004.

²⁵ Elisabeth Caillet, Daniel Jacobi, Introduction. *Culture & Musées*. N°3, pp. 13-21, 2004.

communication, médiation documentaire qui anticipe et instrumente la circulation sociale des productions. »²⁶

Ainsi, nous proposons ici une classification des médiations relevées dans cette typologie afin de tenter de mieux appréhender la place de la médiation documentaire par rapport à la médiation culturelle. Suivant la définition de Jean Meyriat, nous avons rangé les éléments sous les catégories suivantes : acteurs, procédés, objets matériels et nécessaires au traitement et savoirs de référence.

Médiation documentaire Spécificités	Invariants	Médiation culturelle Spécificités
Documentalistes	Acteurs	Historiens de l'art
Traitement Traitement documentaire Langages documentaires Accès	Procédés	Traduction Vulgarisation Sensibilisation
Document Information Matérialité	Objets	Œuvre Représentation Archive
SIC	Savoirs	Histoire de l'art

Cette catégorisation montre en première approche la spécificité des deux types de médiation, tant du point de vue des acteurs, que des objets ou encore des gestes. Cette typologie permet-elle alors d'envisager le musée comme espace de médiation documentaire et ainsi de redéfinir les contours d'une médiation englobant la médiation culturelle et la médiation documentaire ?

LE MUSEE, ESPACE DE MEDIATION DOCUMENTAIRE

Bernard Lamizet distingue deux types d'espaces publics dans lesquels la médiation culturelle s'inscrit : les espaces de la représentation et les espaces de la présentation. Les musées se situent dans les espaces de la présentation, c'est-à-dire que la médiation s'inscrit « dans les objets et les formes montrés au public. » L'enjeu est alors dans « les logiques de condensation de la signification dans des objets et dans des formes que le public voit exposés dans des lieux d'exposition réels ou figurés », différentes selon les choix institutionnels et la « stratégie de médiation qui est mise en œuvre pour assurer sa propre diffusion dans l'espace public. »²⁷ L'espace public du musée est augmenté par l'existence de sites « Videomuseum » banque de données d'œuvres d'art moderne et contemporain réalisée par un consortium de cinquante six musées et collections publiques françaises ou encore « Documents d'artistes », documentation et diffusion de l'activité d'artistes de la région PACA. Ces initiatives, permettent, comme le relève Bertrand Calenge, de « collecter puis actualiser les informations bio-bibliographiques, les images d'œuvres significatives, et les textes majeurs rassemblés

²⁶ Yves Jeanneret, Les relations entre médiation et usage dans les recherches en information-communication. Colloque médiations et usages des savoirs et de l'information : un dialogue France-Brésil. Rio de Janeiro, 4-7 novembre 2008, p. 37-59, 2008.

²⁷ Bernard Lamizet, La médiation culturelle. Paris : L'Harmattan, 1999.

dans une centaine de dossiers d'artistes vivants, dossiers numérisés et accessibles sur Internet [...] association étroite des créateurs à la constitution de leur dossier [...] le travail d'indexation très riche qui est conduit, intégrant les mots-clés spontanément fournis par les artistes eux-mêmes. »²⁸

Cependant, l'art se définit à partir de l'expérience, « c'est-à-dire non pas à partir de son versant créateur (le point de vue de l'artiste) mais à partir de la réception qu'on en a (le point de vue du spectateur, du visiteur de musée). L'œuvre est complétée, si ce n'est essentiellement constituée, par le regard du spectateur. »²⁹ Cet acte actif que commet tout visiteur, construit la signification de l'œuvre d'art, à l'image de l'information qui n'existe que par le regard qu'on porte sur elle c'est à dire à activation³⁰. Ainsi, lorsqu'on pense la médiation, il s'agit de « prendre en compte l'activité organisatrice du visiteur du musée ».

Ainsi, l'espace proposé du musée permet de dépasser la médiation documentaire car il s'inscrit comme un « espace potentiel, lieu dans lequel prend place l'expérience ».³¹ Plus cet espace est « étroit » moins il aura de chance de permettre la manifestation d'une expérience. Dans ce lieu doit pouvoir s'inscrire un désir qui se charge en réalité. Pour cela, il faut que préalablement aient été pensées et organisées les conditions de l'autonomie. L'« espace transitionnel »³² est un espace qui va jouer un rôle essentiel dans les processus de représentation et de symbolisation. C'est une aire intermédiaire qui peut permettre une expérience culturelle. Et cet échange avec le monde crée un espace potentiel qui s'inscrit dans un entre-deux (ni musée, ni centre de documentation, ni la didactique propre au service éducatif du musée). Il offre la possibilité de se confronter à la réalité en la symbolisant au travers en particulier d'un effort d'imagination et de construction de sens.

Pour accompagner cette expérience et la simplifier, l'espace du musée est une clôture car il concerne une accumulation raisonnée, une collection. Ainsi, « c'est la clôture muséale elle-même qui produit le sens des objets qui sont conservés dans l'espace de sa présentation ». La mémoire culturelle est exercée par le musée, qui inscrit automatiquement les objets au sein d'une logique de signification ; la médiation culturelle du musée s'appuie à la fois sur cette logique de signification et sur cette logique d'accumulation. Bernard Lamizet ajoute que le musée « structure les informations en fonction d'une hiérarchisation et d'une organisation finie des savoirs [...] l'organisation de toute collection s'appuie sur des critères de choix, le musée représente une forme de discours, d'opinion ». Est-ce à dire que toute médiation (qu'elle soit culturelle, didactique³³ ou documentaire) vient « sur » cette première couche inhérente à l'espace muséal ? Au regard de ces précisions conceptuelles qui permettent de penser et questionner les liens potentiels entre médiations, nous proposons d'analyser les résultats obtenus.

PRESENTER, REPRESENTER, PARTAGER : MEDIATIONS EN JEU

²⁸ Bertrand Calenge, « Bibliothèques et art contemporain », *BBF*, 2001, n° 5, p. 109-112, 2001.

²⁹ Elisabeth Caillet, *A l'approche du musée, la médiation culturelle*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1995.

³⁰ Jean Meyriat, Information vs communication ? in *L'espace social de la communication : concepts et théories*, sous la dir. de A.-M. Laulan. Paris : Retz-CNRS. P. 63-89, 1985.

³¹ Emmanuel Belin, *Une sociologie des espaces potentiels : logique dispositive et expérience ordinaire*. Bruxelles : De Boeck Université, 2002.

³² Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité : l'espace potentiel*. Paris : Gallimard, 1975.

³³ Cet aspect didactique est par ailleurs pris en charge dans les musées par le service éducatif des musées où des enseignants détachés construisent une médiation spécifique à l'intention du public scolaire.

Nous inspirant de la définition proposée par Jean Davallon, « La médiation au singulier exprime une conception de la culture ; comme catégorie professionnelle, elle désigne un ensemble de dispositifs, de gestes et de métiers ; comme outil conceptuel, elle supporte la description des composantes du processus d'information-communication »³⁴, nous avons réalisé une catégorisation des discours via une sélection de *verbatim* autour de trois principaux éléments : les représentations des professionnels interrogés sur la documentation et le métier de documentaliste, les gestes autour de la médiation documentaire qu'ils mettent en place, leur perception des différents espaces qu'ils colonisent de différentes manières (le musée, le centre de documentation, le site).

Un des éléments récurrents que notent les professionnels est la difficulté à situer leur travail par rapport au rôle de la médiathèque présente dans le musée. Il y a confusion entre les deux structures, en termes de lieu, de fonds, puisque les deux services ont été rapprochés au sein d'un même bâtiment et donc de missions. « Il y a toujours confusion entre médiathèque et centre de documentation. Qui dit médiathèque dit davantage orientation plus large vers le public, générale alors que nous on a quand même des missions qui sont spécifiques et rattachées aux collections, à l'institution ». Cette difficulté peut pour une part être due au travail d'analyse qui, traditionnellement, échoie aux documentalistes, répercutant leur spécificité du traitement documentaire. Or cette analyse de l'œuvre, que nous qualifierons de documentaire, suit un parcours complexe, construit peu à peu au travers d'une série de documents et de traitements qui s'enchaînent et se complètent, passant aux mains de différentes personnes, parcours que nous avons tenté de recréer à partir des *verbatim* des documentalistes interrogés.

La première étape correspond à la présentation de l'œuvre par les commissaires lors de la proposition d'acquisition au comité de sélection du musée. Ils s'appuient pour cela sur une note d'opportunité scientifique, qui « permet de savoir dans quelle mesure l'acquisition d'une œuvre est justifiée et pertinente. C'est une notice », et « c'est la notice qui permet de faire le lien avec la collection, par rapport à l'identité de la collection ». « Mais là, c'est l'historien d'art et pas le profil documentaliste qui est requis. » Si l'œuvre est retenue et rejoint les collections du musée, la régie des œuvres crée et intègre la « fiche œuvre » dans la base de Videomuseum ; plus précisément, « la régie ne fait qu'entrer, que saisir, mettre tel artiste, telle œuvre, les éléments techniques, ça reste vraiment informatif ». Par la suite, « nous (les documentalistes) ne développons cette base d'information que si on nous demande de faire un document », par exemple, « pour faire le cartel de l'expo, il y a toujours un petit existant qui nous aide, comme la présentation de l'œuvre faite par le directeur, lors du comité de sélection ». Les documentalistes alimentent « éventuellement la rubrique bibliographie en rattachant des liens documentaires, des références bibliographiques qui concernent cette œuvre. On peut apporter des modifications si on des éléments sur le titre qu'elle [la régie] n'avait pas eus... Après, on constituera le dossier d'œuvre ». Ainsi, « on complète un petit peu les choses avec les références bibliographiques, ou des corrections qu'on a trouvées parce qu'il y a un problème de titre, de date ... ». « L'ensemble de ces éléments (les comptes-rendus de réunion, les notes par rapport à l'acquisition ...), si on a bien fait notre job, si on a bien eu les informations, sont sous forme papier, sous forme imprimée dans les dossiers d'œuvres ». Dans le dossier d'œuvre, « qui n'est pas exhaustif, il y a un certain nombre d'éléments qui peuvent constituer un corpus documentaire : par exemple, les cartels développés ou pas

³⁴ Jean Davallon. 2004. Op. cit.

peuvent être là, entre le dossier d'œuvre et la chemise acquisition, il y a une chemise expo où sont conservées les consignes de montage données par l'artiste pour la régie ».

Le recours à différentes sources crée une intertextualité revendiquée dans l'analyse de l'art contemporain qui ne semble pas aider à la construction de l'identité documentaire des professionnels interrogés. La construction collective de l'analyse brouille également le visage de la documentation. Les professionnels affirment que « le travail documentaire c'est la constitution des dossiers d'œuvres », mais devant le récapitulatif des différentes étapes successives, ils se demandent si l'on peut parler d'analyse documentaire. « Les notices, c'est collégial, on a récupéré un peu tout ce qui ... ça va de la doc comme aussi les gens, les assistants des commissaires, les commissaires, les directeurs ... ».

Outre cette difficulté à clarifier ce traitement documentaire complexe, il y a le besoin de justifier un travail qui ne se situerait pas dans les canons du traditionnel traitement documentaire : « pas de réalisation de dossier doc » et « pas de recherche... alors peut-être je me débrouille mal au quotidien mais je fais très peu de recherche. Et puis recherche de qui et de quoi ? Alors certes il y a un escalier jusqu'à la médiathèque, mais on fait pas ça tous les jours, loin de là. Donc on a souvent besoin de justifier notre identité.» Il y a une nécessité de justifier le travail réalisé : « Ainsi sur notre blog se pose toujours la question de l'identité de la doc. Y'a toujours quelque chose qui n'est pas clair. La doc reste pour l'essentiel autour de l'objet documentaire alors qu'on reste au service de tout le monde et qu'en plus on ne fait pas de dossier documentaire. Comment on le justifie ? C'est pour cela qu'il faut revenir à cette notion d'identité... elle est pas claire du tout même si dans la réalité elle est claire puisque notre fonds c'est la collection et les expos. Il s'agit juste de définir sa place pour bien faire les choses. C'est pas facile. »

Cependant, ces médiations écrites s'appuient sur des objets de la documentation constitués et gérés par les professionnels, ce qu'ils rappellent avec insistance. Il y a le « Kardex », où sont classés les « dossiers d'œuvres », les « dossiers d'expo », qui permettent de suivre le mouvement des œuvres, les « dossiers d'artistes », reconnaissables à leur couleur. « Le catalogue des collections, qui existe sous forme électronique est une somme qui est stable et que l'on retrouve dans la base de Videomuseum » qui propose les « fiches œuvres créées par la régie des œuvres » et que les documentalistes alimentent éventuellement « au niveau de la rubrique bibliographie en rattachant des liens documentaires, des références bibliographiques qui concernent cette œuvre ». Ils peuvent « apporter des modifications ou ajouter des éléments manquants. » Ce n'est qu'après « qu'on constitue le dossier d'œuvre ». Ainsi, « on saisit au fur et à mesure le mouvement des expositions, des éléments au sein des dossiers d'œuvre, des dossiers d'artiste, des dossiers d'exposition. »

On peut dire que les professionnels de la documentation interrogés semblent reconnaître qu'il n'y a pas, pour eux, de réel traitement documentaire du document primaire (l'œuvre d'art) hormis la constitution et la gestion des documents secondaires que sont les dossiers d'œuvre, les dossiers d'exposition, les dossiers d'artiste qui se construisent autour et au service de l'œuvre. Ces objets documentaires sont les fondements même de ce service de documentation. Cependant, les traitements documentaires qui se succèdent participent de cette médiation documentaire mais ne semblent pas reconnus comme un réel travail de médiation par les professionnels, car construits par diverses personnes, à divers temps de la vie de l'œuvre dans l'institution. De ce fait, mais également parce que « la documentation, c'est la mélancolie même, c'est sans fin, il n'y a pas de limite, il y a toujours quelque chose à enrichir ... une sorte d'abîme sans fond... », la documentation rejoint ainsi l'utopie muséale et l'incapacité à constituer un inventaire fini et satisfaisant, comme le souligne Elisabeth Caillet : « La position

du musée est celle qui consiste à croire qu'il est possible de tout inventorier : la collection du musée, les œuvres de tel artiste, l'environnement de l'œuvre à toutes les époques qui l'ont accueillie, les œuvres des artistes proches, les collections par lesquelles l'œuvre est passée, etc. À l'évidence, cette position est intenable, mais l'illusion peut en demeurer tant que personne jamais ne termine son inventaire. Système ouvert, l'inventaire est par définition, ou plutôt en pratique, indéfini ».

DU TRAITEMENT DOCUMENTAIRE A DES MEDIATIONS ACTIVES

L'analyse de l'œuvre d'art est complexe, on l'a vu, et les professionnels pointent la difficulté inhérente au musée d'art contemporain dans lequel ils se situent. Pour eux, l'art contemporain est « trop vivant, et le problème est la temporalité ». On a vu comment les différents écrits venaient s'amalgamer pour créer finalement une notice collective, cependant, pour les professionnels, « le problème lié à l'art contemporain, pour l'instant, c'est qu'il n'y a pas la possibilité de le capturer, de le formaliser sous forme de thésaurus ». « L'art contemporain est éclaté par nature. Pour des œuvres plus classiques il y a peut-être des champs lexicaux liés à la description iconographique qui sont beaucoup plus arrêtés. On pourrait les calquer ... ». Mais devant ce travail qui, bien que fait par ailleurs, reste en germe, ils pensent que « cette analyse documentaire n'est pas possible au-delà de ce que nous faisons, c'est dans le site qu'on crée de la médiation, il y a des interactions qui se créent ».

Avant d'aller voir plus avant cette médiation particulière, nous voulions ici mettre au jour une autre difficulté relevée dans les *verbatim*, qui concerne la grande diversité des médiations écrites réalisées à la demande de l'institution. Elles vont de la réalisation de « contenus rédactionnels et une présentation des œuvres de la collection » suivant les besoins des expositions en cours jusqu'à l'écriture de livrets d'exposition. Ces médiations écrites sont aussi des « fiches de salles, information minimum qui lie les œuvres entre elles pour faire comprendre cette idée de parcours, et les cartels » que le groupe définit ainsi, « le cartel est une sorte de notice, est une analyse de l'œuvre, analyse du fond, de la forme, enfin analyse classique et remise en contexte de l'œuvre ». Le travail documentaire qui leur est demandé concerne également le choix, par la direction, de la mise en avant de quarante œuvres emblématiques sur le site et « pour ce choix, la direction s'est adressée à la documentation ». Bien que ces sollicitations soient vécues par les documentalistes comme preuves de confiance et preuves de reconnaissance de leur expertise de la collection du musée et des visuels disponibles, les professionnels expriment un regret : « toute la médiation qui a pu se faire, ça s'est fait de manière assez empirique, il nous manque un point de vue un peu plus affirmé de la structuration de la médiation, de la médiation écrite ». Par ailleurs, ils reconnaissent que « tous les éléments d'information qu'on peut voir dans les dossiers que l'on gère n'intéressent pas spécialement le public ». Ces deux éléments de contexte expliquent en partie la constitution d'un espace particulier, qu'ils maîtrisent entièrement tant en termes de temporalité, que d'espace et de contenus et que l'on retrouve principalement circonscrit au sein du « Blog de la Doc ». Trois principales rubriques y sont affichées : Des histoires d'expositions, Des histoires d'œuvres, L'esprit des lieux.

Tirons le fil de l'œuvre de François Morellet, *Geometree n°109 (Parjure n°1)* (1993), qui a été plusieurs fois évoquée au sein du focus group, et regardons les différentes médiations proposées autour de cette œuvre à la fois sous la sous-rubrique des histoires d'œuvres et celle des histoires d'expositions. Rappelons tout d'abord que cette œuvre, comme toutes celles qui constituent les collections du Musée des Abattoirs, est consultable par le public grâce à une notice au sein de la base de données du musée laquelle alimente la base de données nationale du site Videomuseum.

a/ Une notice descriptive de l'œuvre



François Morellet
Cholet (France), 1926
Vit et travaille à Cholet (France) et à Paris (France)

Geometree n°109 (Parjure n°1)
1993
Notice

Branche et acrylique sur bois
240 x 240 cm

Achat à Edition-Galerie Sollertis en 1993
Frac Midi-Pyrénées
Dépôt aux Abattoirs en 07/1995
Inv. : D.1995.1.384

expositions :

bibliographie :

Grand Rond Production
© Adapp, Paris

Cette notice est composée d'un visuel, d'éléments de biographie de l'artiste et de la description physique de l'œuvre (titre, année de création, matériaux utilisés, dimensions). Viennent ensuite des données sur l'acquisition de l'œuvre par le musée, puis des éléments décrivant les différentes expositions auxquelles l'œuvre a participé. Cette notice, on l'a vu, est le résultat d'un travail collectif de récolte des différentes informations qui la constituent.

b/ Une histoire d'œuvre



les Abattoirs

VOIRE VISITE EXPOSITIONS, ÉVÉNEMENTS COLLECTIONS DÉCOUVRIR LES ABATTOIRS SALLES, ENSEMBLES LE FRAC ART CONTEMPORAIN DU MIDI-PYRÉNÉES RECHERCHER

Découvrir [Accueil | Découvrir | Blogs | Des histoires d'œuvres] Envoyer Partager Twitter 0 0 0

Modes guidées Conférences Médiathèque Documentation Blog de la doc Avant-propos Des histoires d'expositions Des histoires d'œuvres L'esprit des lieux Éditions

François Morellet, "Geometree n°109 (Parjure n°1)" (1993)

Marqué par une très haute qualité plastique autant que poétique, caractérisée par une production où "l'abstrait" est sans cesse remis en cause, et où la « géométrie » contredit continuellement l'idée que l'on se fait habituellement d'une science rigoureuse, l'œuvre de François Morellet (né en 1926) est en perpétuel renouvellement, à l'image de cette Geometree.

Derniers posts

- François Morellet, "Geometree n°109 (Parjure n°1)" (1993)
- Franz West, "Agoraphobia" (2005)
- Stéphane Thidet, "Sans titre (Le Refuge)" (2007)
- Clément Thomas, "International Bleu Marina" (1988)
- Elmar Tresekwalder, "WZ.190" (2007)

Chercher dans le blog

Archives

2012

Ce texte présente l'œuvre de manière plus complète, en proposant, au-delà des éléments d'analyse documentaire, des éléments biographiques sur l'auteur, des éléments décrivant l'œuvre plus précisément, des éléments qui placent l'œuvre au sein d'un mouvement et enfin des éléments concernant l'acquisition de cette œuvre par les Abattoirs. De plus, au bas du texte, des visuels d'autres œuvres de l'artiste ainsi que plusieurs lettres manuscrites viennent éclairer l'œuvre d'un regard plus intimiste.

c/ Une histoire d'exposition

The screenshot shows the website 'les Abattoirs' with a navigation menu at the top. The main content area features a video player titled 'Trois questions à Eric Vidal'. The video player shows a man speaking in front of a whiteboard with a geometric diagram. The article text below the video reads: 'Trois questions posées à Eric Vidal, Historien d'art et conférencier, autour de l'exposition "Chefs-d'œuvre modernes et contemporains", présentée du 15 avril au 21 août 2011 aux Abattoirs.' To the right of the video, there is a 'Derniers posts' section listing recent articles with their titles and dates. At the bottom of the page, there is a search bar and an 'Archives' section for the year 2012.

Cette vidéo montre un conférencier qui pendant dix minutes va faire une analyse fine de cette même œuvre en la replaçant au sein d'une exposition. Elle est titrée le chef-d'œuvre de cette exposition, elle-même intitulée « Chefs-d'œuvre modernes et contemporains » présentée en 2011 aux Abattoirs.

Ces documents mis en ligne s'appuient sur les objets documentaires constitués et gérés par les documentalistes. Ainsi, ces derniers considèrent que « les analyses documentaires deviennent médiation culturelle, au-delà des notices en ligne de Videomuseum sur la base en ligne, de manière plus filée, par le travail que l'on fait sur le blog ». La spécificité de ces documents, « au-delà d'avoir une information sur une œuvre précise, c'est l'idée de soulever des interrogations par rapport à la question muséale, montrer des pièces pour créer des échanges ». Ils remplissent une des missions du centre de documentation qui consiste « via les documents que l'on réunit, s'ils sont pertinents, à mieux contextualiser l'œuvre par rapport à l'institution ». C'est par ces textes que nous pouvons « à la fois comprendre et expliciter comment elle est arrivée ici, comment une acquisition peut se faire ». C'est en ciblant une œuvre que les documentalistes élargissent leur propos. « On tient à partir d'une œuvre sinon c'est quelque chose de complètement lâche... c'est pour ça que c'est hors chronologie, hors événement, on sort de ce déclencheur trop contraignant qu'est l'expo ». Ce qui est revendiqué, c'est la nécessité de se situer hors du mouvement de l'actualité de l'exposition, qui va déclencher l'écriture des cartels par exemple. Or l'intérêt du travail se situe ailleurs, dans un temps choisi, sur des archives choisies et sur des œuvres choisies. C'est dans ce rôle de « sensibilisateur » aux œuvres que les professionnels interrogés deviennent plus prolifiques, cette partie du travail étant leur propre choix et s'inscrivant dans un espace qu'ils maîtrisent dans les contenus et le rythme proposés. Les professionnels construisent des médiations qui partent de la médiation documentaire mais qui peuvent se préciser comme des médiations cognitives, médiations actives qu'ils reconnaissent comme étant au cœur de leur travail, rejoignant ainsi une part créative que les médiations indirectes ne semblent pas leur apporter.

L'ESPACE DOCUMENTAIRE AU SEIN DU MUSEE

Au sein du musée, et suivant les multiples types de médiations écrites qui sont demandées aux professionnels interrogés, le travail documentaire, au-delà du centre de documentation, s'inscrit dans les différents espaces du musée jusqu'aux salles d'exposition via les fiches de salle ou les cartels. Au sein du site, le travail documentaire est là encore émiétté, par exemple l'accès au catalogue des collections par la base de données ne se situe pas dans la partie

documentation mais dans la rubrique « collections ». L'espace documentaire « espace à signifier » est ainsi éparpillé à travers différents espaces de médiation en un « espace signifié » complexe. Les professionnels le reconnaissent : « toute la médiation qui a pu se faire, ça s'est fait de manière assez empirique et on est dans une phase de transition [...] On espère un point de vue un peu plus affirmé de la structuration de la médiation, de la médiation écrite ».

Cependant, certains espaces du site structurent les différentes médiations en jeu dans le musée, comme la part du blog de la doc et sa médiation spécifique proposée dans cet espace documentaire élargi, qui ajoute un espace d'énonciation particulier à la médiation documentaire spécifique aux professionnels de la documentation des Abattoirs, dans le discours du musée. Voulu comme espace d'expérience et espace transitionnel, les documentalistes y pratiquent une médiation active, selon la proposition de Caillet et Jacobi. La volonté d'acculturation qui est portée dans le « Blog de la doc » se refuse d'être didactique au-delà de la part déjà portée par le musée. Malgré le peu de médiation documentaire revendiquée pleinement par les documentalistes et plutôt vécue en partage par différents acteurs du musée, la médiation cognitive, comme volonté de construire une pensée collective autour des œuvres et de la collection du musée, est en revanche, une forte ambition. Ainsi, c'est par un détournement de la médiation documentaire par la médiation culturelle que les documentalistes interrogés accomplissent leur travail de médiation, « médiations hybrides³⁵ » au sein de l'espace du musée des Abattoirs. À la question, « que peut apporter la documentation aux Abattoirs ? », les professionnels interrogés répondent : « la stabilité et la fantaisie ... l'idée d'archives contemporaines car on travaille sur le présent pour le futur... si les termes associés d'archive et de contemporanéité semblent s'opposer, l'archive contemporaine c'est des choses du passé récent mais qui permet une analyse sur le présent, l'idée qu'elle permet de se projeter au-delà de ce présent ». « Une œuvre est figée à un certain moment, parce qu'elle est sortie des réserves pour une exposition particulière et montrée dans un contexte particulier, lors d'une autre exposition, elle sera montrée et vue d'une autre façon. » « C'est considérer que l'exposition c'est le présent, qu'il y a quelque chose lié au passé et qu'on réactualise pour une vision future. Dans le Blog, on aborde cette notion de temporalité car il y a quelque chose de paisible dans le fait que l'archive elle est là, elle existe mais après elle soulève des choses qui sont actuelles ». C'est sur cet *a priori* de l'archive qui, pour reprendre Michel Foucault, « permet aux énoncés à la fois de subsister et de se modifier régulièrement³⁶ », que s'appuie la médiation documentaire du musée.

CONCLUSION

Les questions soulevées dans cet article, à partir d'un exemple de co-habitation de médiations au sein d'un musée d'art contemporain, nous ont amené, d'une part, à approfondir les spécificités de ces médiations, et d'autre part, à préciser au travers de l'analyse des résultats une forme de médiation qualifiée d'active en capacité de relier médiation documentaire et médiation culturelle. L'espace documentaire du musée, inscrit entre matérialité des supports, multiplicité des espaces de communication et de réception, construit une médiation qui se fonde à la fois sur des traitements matériels et intellectuels et sur des usages pressentis. Cependant, devant la complexité que constitue la gestion concurrente de différents temps,

³⁵ Viviane Couzinet, *Médiations hybrides : le documentaliste et le chercheur de sciences de l'information*. Paris : ADBS, 2000.

³⁶ Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.

différents espaces, différents acteurs du musée, tous participant à la construction de la description de l'œuvre, les documentalistes pointent une sorte d'impossibilité à cerner de manière exhaustive les collections, que ce soit en termes de nombre, de niveau d'indexation ou de modèle d'écriture et de médiation à construire. Cette incapacité à embrasser l'ouvrage rejoint la pensée d'Elisabeth Caillet pour qui la volonté d'inventaire des collections est utopique. Pour contrecarrer ce sentiment d'impuissance, de « mélancolie » comme le note l'un des professionnels de la documentation, les acteurs proposent une médiation différente. La médiation documentaire dans le musée s'oriente aujourd'hui vers la mise en place de dispositifs techniques et humains plus complexes qui incluent des réécritures de l'information, médiations cognitives et actives, revisitant ainsi les formes médiatrices dans les pratiques professionnelles. Nous avons en effet noté, lors d'une recherche précédente, que les champs d'actions et de discours des professionnels interrogés et observés évoluaient progressivement vers une multiplication d'activités orientées autour d'un accompagnement médié des usagers par la production de ressources. Pensant trouver des éléments explicités par les professionnels de la documentation, nous nous sommes peu à peu aperçu que ces deux domaines étaient à la fois intrinsèquement liés voire amalgamés au sein du musée, tout en servant l'un à l'autre à se définir en creux. Nous avons tenté de suivre, comme le conseille Yves Jeanneret, cette « dialectique entre la dimension matérielle et sémiotique des objets de médiation et la dimension culturelle et anthropologique des façons de faire. »³⁷

³⁷ Yves Jeanneret, Les relations entre médiation et usage dans les recherches en information-communication, art. cit.