Une approche relationnelle de l'exposition muséale : repenser la conception de l'expérience visitorielle dans les musées d'art à travers l'art conceptuel

Marine Thébault

▶ **To cite this version:**

Marine Thébault. Une approche relationnelle de l'exposition muséale : repenser la conception de l'expérience visitorielle dans les musées d'art à travers l'art conceptuel. Sciences de l'information et de la communication. Université Polytechnique des Hauts-de-France; INSA Hauts-de-France, 2022. Français. NNT : . tel-03909760

HAL Id: tel-03909760
https://hal.science/tel-03909760

Submitted on 21 Dec 2022

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Thèse de doctorat

pour obtenir le grade de Docteur

de l'Université Polytechnique Hauts-de-France

et de l'INSA Hauts-de-France

en Sciences de l'Information et de la Communication (71e section CNU)

présentée et soutenue par

Marine THÉBAULT

le 30 novembre 2022, à Arenberg Creative Mine, Wallers-Arenberg (France)

UNE APPROCHE RELATIONNELLE DE L'EXPOSITION MUSÉALE : REPENSER LA CONCEPTION DE L'EXPÉRIENCE VISITORIELLE DANS LES MUSÉES D'ART À TRAVERS L'ART CONCEPTUEL

École doctorale : **École Doctorale Polytechnique Hauts-de-France (ED PHF n°635)**

Unité de recherche : **Laboratoire de Recherche Sociétés & Humanités (LARSH)**

Jury :

Pr Daniel Schmitt, Université Polytechnique Hauts-de-France (co-directeur)

Pr Érik Verhagen, Université Polytechnique Hauts-de-France (co-directeur)

Pr Marie Fraser, Université du Québec à Montréal, Canada (présidente)

Pr Joëlle Le Marec, Muséum national d'Histoire naturelle de Paris (rapporteuse)

Pr François Mairesse, Université Sorbonne Nouvelle (rapporteur)

Pr Bruno Brulon Soares, University of St Andrews, Royaume-Uni (examinateur)

REMERCIEMENTS

Pour la réalisation de cette thèse, je tiens à remercier très chaleureusement :

Mes directeurs, Daniel Schmitt et Érik Verhagen, pour les conversations qu'ils m'ont accordées et les commentaires stimulants qu'ils m'ont prodigués. Par sa bienveillance, le professeur Daniel Schmitt m'a encouragée dans mes divers projets et a accompagné mes premières publications. Généreux, il a le souci d'aider et sait susciter une dynamique de recherche qui vise toujours plus haut. Par son empathie, il rend surmontables les difficultés rencontrées. Il m'a particulièrement inspirée par sa rigueur scientifique, la richesse et la qualité de sa réflexion scientifique lors de nos échanges. Je le remercie de sa confiance à toute épreuve, sa disponibilité, sa patience, son soutien indéfectible et sa contribution scientifique essentielle. Manifestant une constante hauteur de vue, le professeur Érik Verhagen m'a donné de précieux conseils et de nombreuses suggestions éclairées sur mon travail. Il m'a guidée dans l'élaboration et le développement d'une approche des pratiques curatoriales au travers de nombreuses conversations inspirantes. Je le remercie de m'avoir fait découvrir le monde de l'art conceptuel et des archives, et de m'avoir généreusement introduite auprès de nombreux acteurs remarquables de cette période.

Les membres du jury, les professeurs Marie Fraser, Joëlle Le Marec, François Mairesse et Bruno Brulon Soares pour l'honneur qu'ils me font d'avoir accepté l'invitation à évaluer et discuter ma thèse.

Le département DeVisu où je me suis toujours sentie soutenue et, en particulier, Sylvie Leleu-Merviel. Au-delà de partager une sensibilité intellectuelle, ses membres font preuve de compréhension et d'écoute, et dispensent sans compter leurs encouragements. Je remercie mes collègues pour leurs conseils, leur regard scientifique, leur support technique, logistique ou administratif sans faille.

Les professionnels des musées pour le temps qu'ils ont bien voulu m'accorder. Leur gentillesse et leur soutien ont grandement facilité la mise en œuvre des enquêtes. Je les remercie d'avoir accueilli mes enquêtes avec confiance, dans une vraie compréhension des enjeux scientifiques, tout particulièrement Florence Raymond, Sophie Dutheillet de Lamothe et Bruno Girveau du Palais des beaux-arts de Lille, Jana Baumann et Pia Linden du Haus der Kunst de Munich, ainsi que Lotte Beckwé du Musée d'Art Contemporain (MUHKA) d'Anvers.

Le Musée Guggenheim de New York et, en particulier, Francesca Esmay, pour m’avoir accueillie chaleureusement durant plusieurs mois et m’avoir donné accès à des documents de grande valeur.

Annick et Anton Herbert qui m’ont accueillie plusieurs jours dans cette fondation dont ils ont réussi à faire un cocon de recherche idéal, ainsi que Laura Hanssens pour m’avoir aidée à trouver et à accéder à des informations utiles dans les archives de la fondation.

Les visiteurs qui ont participé aux entretiens et sans qui ce travail ne serait pas. Les rencontrer m’a enrichie tant sur le plan professionnel que personnel.

Mes collègues doctorants, Virginie, Dijana, Viviana, Benjamin, Élodie, Veronica, Mathieu, pour avoir été des piliers de soutien tout au long de ma recherche et pour avoir participé à de nombreuses conversations inspirantes et pleines d'humour sur les tâches que nous entreprenions tous. Un grand merci en particulier à Virginie et Mathieu pour leur participation sur le terrain au travail d’équipe qu’on nécessité les enquêtes, ainsi qu’à Olivier Aubert, Clarence Schmitt, Antoine Tardif et Christophe Lardeur, qui ont contribué à la qualité de l’analyse des données de ce travail de recherche.

Le programme Fulbright de la Commission franco-américaine, qui a participé au financement de mon séjour de recherche à New York, pour son soutien généreux.

Nicolas, mon compagnon et mon phare depuis plusieurs années, qui m’a éclairée davantage encore dans les moments de tempêtes, tout au long de cet important projet.

Ma famille et mes amis, pour leur soutien indéfectible et leur immense compréhension de tous les instants.

Sandrine pour sa relecture attentive et ses commentaires constructifs dans la dernière phase de l'achèvement du manuscrit.

Les nombreuses autres rencontres qui ne peuvent pas toutes être citées ici et qui, je l’espère, se reconnaîtront.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS……3

TABLE DES MATIÈRES……5

AVANT-PROPOS……..10

INTRODUCTION GÉNÉRALE……11

1. PARTIE I : LE PARADOXE DE L'ART CONCEPTUEL……..14

Introduction partie I……....14

1.1. CHAPITRE 1 : LE PROJET DE L'ART CONCEPTUEL……..17

1.1.1. L'attitude de l'artiste……17

1.1.2. La « critique institutionnelle »……24

1.1.3. La relation avec le public non initié……27

1.2. CHAPITRE 2 : LE DEVENIR DE L'ART CONCEPTUEL……33

1.2.1. L'exposition de l'art conceptuel……..33

1.2.2. Les réactions des contemporains……..40

Conclusion partie I……..44

2. PARTIE II : LE CADRE ÉNACTIF ET LES MÉTHODES DE RECUEIL DE DONNÉES……..46

Introduction partie II……46

2.1 CHAPITRE 1 : LE CONCEPT D'EXPÉRIENCE……46

2.1.1. L'expérience de visite dans le cadre énactif……46

2.1.2. La temporalité de l'expérience……53

2.1.3. L'expérience esthétique……...54

2.1.4. La fabrique de sens : *sense-making*, compréhension et liction……55

2.1.5. Les émotions……60

2.2 CHAPITRE 2 : LES MÉTHODES D'ANALYSE DE L'EXPÉRIENCE……63

2.2.1. Limite épistémique aux enquêtes de publics……63

2.2.2. Rupture épistémique de l'entretien en remémoration stimulée……68

2.2.3. Les terrains d'étude……..76

Conclusion partie II……79

3. PARTIE III : LE PARCOURS D'EXPÉRIENCES DE VISITE EN AUTONOMIE.81

Introduction partie III……..81

3.1. Repérer les œuvres d'art……83

3.2. Observer les œuvres d'art……..89

3.3. Comprendre les œuvres d'art……93

Conclusion partie III……..108

4. PARTIE IV : L'ÉMERGENCE DE L'ENJEU DE LA MÉDIATION DANS LES MUSÉES D'ART À TRAVERS LES TENSIONS ENTRE L'ARTISTE, LE CURATEUR ET LE VISITEUR……...110

Introduction partie IV……110

4.1. CHAPITRE 1 : CROYANCE EN LA MÉDIATION COMME UN OBSTACLE QUI DÉTOURNE L'ATTENTION ET LA COMPRÉHENSION DES VISITEURS DES ŒUVRES D'ART……111

4.1.1. Le retrait de la médiation par l'artiste……..111

4.1.1.1. L'implicite artistique……111

4.1.1.2. La méfiance envers les musées……116

4.1.2. Le retrait de la médiation par le curateur……121

4.1.2.1. Masquer son engagement……..121

4.1.2.2. La négation du rôle de médiateur……125

4.1.2.3. Tensions autour du concept de regard……137

4.1.2.3.1. La rencontre pure……..137

4.1.2.3.2. Le temps d'un regard……...149

4.2. CHAPITRE 2 : CROYANCE EN LA MÉDIATION COMME UNE AIDE QUI FAVORISE L'ATTENTION ET LA COMPRÉHENSION DES VISITEURS DES ŒUVRES D'ART……...152

4.2.1. La mise en avant de la médiation par l'artiste……152

4.2.2. La mise en avant de la médiation par le curateur……159

4.2.2.1. Le curateur médiateur……159

4.2.2.2. Le curateur facilitateur……163

4.2.2.3. Prôner la subjectivité du curateur……..164

4.2.2.4. Des essais de médiation de l'art conceptuel par les curateurs……168

4.2.2.4.1. Limite épistémologique : les modèles communicationnels traditionnels dans les musées……...173

4.2.2.4.2. Limite définitionnelle : l'éducation ou la médiation muséale…..179

Conclusion partie IV……185

5. PARTIE V : POUR UNE PENSÉE RELATIONNELLE DE L'EXPOSITION…..190

Introduction partie V……190

5.1 CHAPITRE 1 : COUPLAGE ET HOMÉOSTASIE DE L'INFORMATION……190

5.1.1. Le couplage artiste-professionnel de l'art (curateur, médiateur, collectionneur, performeur)……194

5.1.1.1. La compréhension des œuvres……195

5.1.1.2. La co-mise en œuvre……..196

5.1.1.3. La recherche de l'inconnu……..202

5.1.2. Le couplage entre professionnels de l'art……...207

5.1.2.1. La naissance de l'exposition dans les discussions entre professionnels de l'art……207

5.1.3 Le couplage artiste-visiteurs……..210

5.1.4 Le couplage curateur-visiteurs……..215

5.1.4.1. Suivre l'intention du curateur……215

5.1.4.2. La métaliction……217

5.1.4.3. Le musée, un laboratoire de recherche……222

5.1.5 Le couplage visiteur-visiteur……..226

5.1.6. Une approche systémique de l'exposition……..228

5.2 CHAPITRE 2 : LA PENSÉE RELATIONNELLE……..232

5.2.1. L'œuvre dans la pensée relationnelle……233

5.2.1.1. La relation objet-artiste……233

5.2.1.2. La relation objet-visiteur……..234

5.2.1.3. La relation à la relation……237

5.2.1.4. L'œuvre mouvante……...240

5.2.1.5. De la transmission à la co-création de l'information……..242

5.2.2. Modèle relationnel de l'exposition……244

5.2.3. Des espaces relationnels……..248

5.2.3.1. Le document présentant le monde propre à travers la présence physique de son auteur……..249

5.2.3.2. Le document présentant le monde propre au-delà de la présence physique de son auteur……..254

5.2.3.2.1. La mise en relation d'objets entre eux……...255

5.2.3.2.2. Le texte……...256

5.2.3.2.3. L'audiovisuel……..257
5.2.3.2.4. Les reconstitutions d'expositions……260
5.2.3.2.5. Les couplages sociaux……261
5.2.4. L'authenticité dans la pensée relationnelle……268
5.2.5. La temporalité des relations……..272
5.2.6. Les relations comme tissage du monde commun……275
5.2.7. Les relations au cœur de la fonction sociale du musée……...282
Conclusion partie V……..290

6. PARTIE VI : VERS DES MISES EN FORME DU PARADIGME RELATIONNEL DE L'EXPOSITION……294
Introduction partie VI……294

6.1. CHAPITRE 1 : (SE) RACONTER DES HISTOIRES AU MUSÉE……296
6.1.1. La narration comme activité cognitive intrinsèque……296
6.1.2. La narration comme processus communicationnel avec soi et autrui...303
6.1.3. La narration au cœur de la pratique curatoriale……305
6.1.3.1. Le curateur, un conteur d'histoires……306
6.1.3.2. Le design d'expérience dans la pratique curatoriale……..310
6.1.4. Modèle de la relation narrative à l'exposition……312
6.1.5. La méthodologie scénistique appliquée à l'exposition……315
6.1.5.1. Étape 1 : Le repérage du contenu……316
6.1.5.2. Étape 2 : La conception du scénario……316
6.1.5.2.1. Des trames conceptuelles à l'usage des concepteurs d'exposition……..318
6.1.5.2.2. La transformation au long cours des récits……...334
6.1.5.3. Étape 3 : La muséographie……338

6.2. CHAPITRE 2 : REGARD SUR DES DISPOSITIFS DE MÉDIATION DEPUIS LE CADRE DE PENSÉE RELATIONNELLE……338
6.2.1. Le texte enrichi……338
6.2.2. L'éclairage dynamique……...340
6.2.3. L'hologramme……342
6.2.4. Des cadres favorisant la dynamique relationnelle des visiteurs…….343
6.2.4.1. Des cadres pour stimuler l'engagement des visiteurs……...343
6.2.4.2. Des cadres pour expliquer et guider les visiteurs à travers les intentions de l'artiste et du curateur……345

6.2.4.3. Des cadres intégrant une voix tierce à l'origine d'un dialogue avec les visiteurs……353
6.2.5. Des apports de ces dispositifs de médiation du point de vue des visiteurs……359
6.2.5.1. L'effacement du dispositif de médiation……...359
6.2.5.2. La compréhension jusqu'à l'immersion……364
6.2.5.3. L'ouverture de nouveaux horizons……369
6.2.5.4. Une expérience riche en émotions……376
6.2.5.5. La préservation du rapport direct à l'objet……378
Conclusion partie VI……383

CONCLUSION GÉNÉRALE……...389

BIBLIOGRAPHIE……394

RÉSUMÉ……419

ABSTRACT……...420

AVANT-PROPOS

Le présent travail de recherche s'appuie sur des entretiens réalisés auprès de différents professionnels de musées, de fondations d'art ou indépendants. Parmi des fonctions de critiques d'art, historiens ou encore enseignants qu'ils peuvent exercer en parallèle de leur activité principale, ils se présentent en majorité pour la thèse comme des directeurs d'institutions culturelles, curateurs[1], conservateurs et collectionneurs. Âgés de 28 à 82 ans, ils exercent ou ont exercé en Europe, au Canada et aux États-Unis. Ils représentent une partie essentielle des acteurs de l'époque d'art conceptuel ou de sa mise en exposition actuelle, et dont l'âge parfois avancé presse de recueillir leur témoignage. Les propos pouvant se révéler sensibles envers leurs pairs ou mettant en jeu leur carrière, sont anonymisés sous la forme « Madame / Monsieur » suivis de leurs initiales.

Il s'appuie également sur des archives consultées essentiellement à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) ainsi qu'à la bibliothèque Kandisky du Centre Pompidou à Paris (France), à la fondation Herbert à Gand (Belgique), au Musée Guggenheim, au Musée d'Art Moderne (MoMA) et à la Public Library à New York (États-Unis). Il s'agit d'un corpus composé de lettres, d'ouvrages, de catalogues d'exposition, d'entretiens avec des artistes et des curateurs, de livres d'artistes, de cartons d'invitation aux expositions, d'affiches, de magazines, de photographies, d'enregistrements audios et vidéos.

[1] Au sens de concepteur d'exposition. L'emploi de ce terme inventé par Harald Szeemann, francisé et désormais internationalement employé plutôt que « commissaire d'exposition » a la faveur de cette thèse pour son utilisation par la communauté rencontrée et la dimension relationnelle qu'il implique, le curateur ne se concentrant pas uniquement sur l'assemblage des œuvres entre elles. La justification de l'emploi de ce terme est explicitée au chapitre 2 de la partie IV.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le musée, marqué par la nouvelle muséologie des années 1970, est chargé d'un rôle social[2]. Il recherche la relation avec le public pour ouvrir le dialogue et, à terme, lui permettre de s'approprier les collections et éventuellement se transformer. Or, en France, la visite des musées d'art – incluant les musées des beaux-arts, d'art moderne et contemporain – peut décevoir et les objets d'art laisser indifférent[3]. Ce constat rejoint la réflexion lancée en 2020 sur l'actualisation de la définition du musée et interroge son rôle. Le musée se verrait-il confier des fonctions qu'il ne pourrait pas assumer ? Cela relève aussi directement du champ de la médiation. Que manquerait-il actuellement dans les musées d'art pour que la visite satisfasse pleinement ? Le musée offre un service, si ce n'est une promesse de grande envergure, et les visiteurs y attendent un « retour sur engagement ». Dans un temps de l'accélération de la société occidentale (Rosa, 2014), le musée est condamné à faire se succéder de plus en plus vite les événements et les manifestations qu'il programme. Les curateurs se multiplient et cela double la somme des possibles expériences vécues côté visiteurs, sans nécessairement les améliorer. Les musées d'art, et en particulier d'art contemporain, provoquent des rejets parfois violents (Heinich, 1999) de la part du public non initié alors qu'ils séduisent les initiés, à commencer par les acteurs de l'art. Ces expériences contrastées constituent le fondement de la réflexion à venir. Pourquoi se rendre au musée d'art ? Pourquoi, malgré les éventuelles déceptions antérieures, visiter une exposition ? Quelle est la motivation à pratiquer cette activité ? Qu'est-ce qu'une personne espère y trouver ? Au-delà de la beauté des œuvres et des savoirs formels, peut-on bénéficier d'autre chose ? Cette activité pourrait ou devrait-elle en soi plaire à tout le monde ?

---

[2] Cette idée est présente dans la définition du musée adoptée le 24 août 2022 : « Le musée est […] au service de la société […] ».

[3] Dans les résultats de l'enquête « À l'écoute des visiteurs 2012 » sur la satisfaction des publics des musées nationaux (y compris le Palais de Tokyo, centre d'art contemporain à Paris et le Centre Pompidou-Metz), Jacqueline Eidelman (chef du département de la politique des publics de la Direction générale des Patrimoines, Ministère de la Culture et de la Communication) et Anne Jonchery (responsable des études, Département de la politique des publics de la Direction générale des Patrimoines, Ministère de la Culture et de la Communication) relèvent que la structure du propos développé dans les salles d'expositions est discutée par les visiteurs interrogés : « Seulement 22 % considèrent que le fil conducteur est 'bien conçu' ou que l'analyse des œuvres est 'très convaincante' ».

Ce travail de recherche appliquée s'appuie essentiellement sur l'art conceptuel du début des années 1960 au milieu des années 1970, qui donne la primeur à l'idée sur l'objet réalisé. Dans une première partie (partie I) est décrite la manière dont il traite de façon holographique des visiteurs de musée et de la médiation en ce qu'il questionne l'expérience face aux œuvres, et par-là, exemplifie la notion de compréhension. Le public de l'époque conceptuelle semblant partagé entre l'admiration et l'incompréhension face à l'art conceptuel, cela invite à se demander d'où cela peut provenir. S'inscrivant dans les sciences de l'information et de la communication et plus particulièrement dans le champ de la médiation, la thèse s'intéresse à l'exposition muséale en tant que processus intentionnel d'un côté et expérience émergeante de la relation entre un visiteur ou un groupe de visiteurs et une intention supposée d'un autre (partie II). C'est pourquoi, elle s'inscrit dans une épistémologie constructiviste énactionniste (Varela, Thompson, & Rosch, 1993) qui soutient l'idée que le réel est descriptible pour une communauté à partir des constructions, des réalités propres à chacun, ou encore des facettes relationnelles que chacun entretient et négocie avec le monde. L'approche constructiviste s'intéresse à l'activité du sujet pour se construire une représentation de la réalité qui l'entoure, et la notion d'énaction est une façon de concevoir la cognition qui met l'accent sur la manière dont les organismes et esprits humains s'organisent eux-mêmes en interaction avec l'environnement. L'on entend souvent que l'incompréhension dont l'art contemporain fait l'objet repose largement sur une inadaptation du public. Les réticences à l'encontre des œuvres contemporaines s'enracineraient dans le public qui ne retrouve pas les critères que l'art moderne n'a pourtant cessé de mettre à mal comme la représentation, la ressemblance ou encore le savoir-faire manuel. Cette idée est confrontée à l'aide d'entretiens en remémoration stimulée auprès de visiteurs d'expositions d'art, en particulier conceptuel, récentes (partie III). Or, et c'est l'objet de ce travail de recherche, nous pourrions également interroger l'adaptation des musées d'art à l'art conceptuel et y voir l'occasion de repenser leurs modes d'exposition. En croisant l'examen de l'expérience de visites individuelles dans les musées d'art avec les croyances de l'artiste et du curateur sur la question de la médiation (partie IV), l'ambition est que cela ouvre sur l'exploration des conditions favorables pour qu'une visite déclenche une expérience significative du point de vue des visiteurs. L'approche relationnelle des œuvres et des expositions d'art conceptuel est discutée dans la seconde moitié du manuscrit (partie V). D'un point de vue énactif, il est envisagé d'approfondir la réflexion théorique sur le couplage d'un visiteur ayant des attentes, une histoire et des émotions dans un cadre pressenti comme intentionnel par lui. Enfin, cherchant à être utile aux concepteurs d'exposition et se fondant sur l'analyse de dispositifs de médiation existants, ce travail

propose des modalités relationnelles prenant appui sur la fiction (partie VI) pour établir une expérience visitorielle satisfaisante.

1. PARTIE I : LE PARADOXE DE L'ART CONCEPTUEL

Introduction partie I :

Si le terme « art conceptuel » désigne le plus souvent les pratiques artistiques des années 1960 et 1970 apparues aux États-Unis, il demeure difficile à circonscrire précisément. Les contours esthétiques, géographiques et chronologiques de l'art conceptuel ne sont pas clairement définis et font l'objet de débats. Les artistes ayant activé ce mouvement sont les premiers à rejeter son intitulé. Parmi eux, le roumain André Cadere ne se reconnaît pas complètement dans la grille de lecture que proposent les historiens d'art pour analyser son travail : « Je me définis précisément comme n'ayant rien à voir avec le mouvement conceptuel. Il y a un lien, mais rien de plus. L'art conceptuel est une classification historique » (Cadere dans Lotringer, 1978, p. 145). Partageant ce point de vue, l'historien Thierry de Duve va jusqu'à déclarer qu' « il n'y a pas d'art conceptuel. Il n'existe pas. C'est juste un nom » (de Duve dans Alberro, Whitney Museum of American Art, Proimakis, *et al.* 1994, p. 143). En effet, l'art conceptuel regroupe des pratiques multiples et peut être considéré connexe au minimalisme, au Land Art ou encore à l'Arte Povera. Néanmoins, des marqueurs forts jalonnent cette période de création et ces différents mouvements sont interconnectés comme l'a illustré Lucy Lippard (1973/1997). Conformément à la nature confuse et complexe de l'art conceptuel, son livre *Six Years* sorti en 1973 couvre les premières années du mouvement de l'art conceptuel (1966-1972).

Le terme « art conceptuel », tel que considéré pour ce travail de recherche, a pour ambition de nommer des pratiques et propositions artistiques à la fois variées et spécifiques du milieu à la fin des années 1960. Il débute en 1966 avec l'exposition *Working Drawings and Other Visible Things on Paper not necessarily meant to be Viewed as Art* (figure 1) organisée par Mel Bochner à la School of Visual Arts de New York, et qui initie – son titre en donne le ton – le changement radical du statut de l'œuvre d'art. Dans la galerie de l'école – pour des raisons logistiques et financières, et loin de l'idée de l'art conceptuel qui se développe par la suite –, l'artiste expose quatre boîtes noires identiques, de style bureautique, contenant des dessins de travail xéroxés et des notes d'un certain nombre de ses amis artistes – Hanne Darboven, Sol Lewitt, Donald Judd et Dan Flavin entre autres – sur quatre socles blancs disposés au milieu de la pièce. Ce n'est que dans l'article de Sol LeWitt, intitulé *Paragraphs on Conceptual Art* et publié en 1967 dans Artforum, que le terme « art conceptuel » apparaît pour la première fois. L'artiste y énonce une approche conceptuelle, largement reprise par la suite :

« Dans l'art conceptuel, l'idée ou le concept est l'aspect le plus important de l'œuvre. Lorsqu'un artiste utilise une forme conceptuelle dans l'art, cela signifie que toute la planification et les décisions sont prises à l'avance et que l'exécution est une affaire superficielle. L'idée devient une machine à fabriquer de l'art ». La même année, Joseph Kosuth organise les expositions *Nonanthropomorphic Art* et *Normal Art* à New York, où sont présentées ses propres œuvres et celles de Christine Kozlov. Dans ses notes accompagnant l'exposition, il écrit : « Les œuvres d'art réelles sont les idées ». Quelques mois plus tard, il expose sa série *Titled (Art as Idea as Idea)* (figure 2). Ces œuvres ne sont pas constituées d'images visuelles, mais de mots qui se retrouvent au cœur du débat sur le statut de l'art moderne, parmi eux : signification, objet, représentation et théorie.

En éliminant les définitions traditionnelles de la représentation, l'art conceptuel incarne un état d'esprit plutôt qu'un mouvement. Les artistes de cette génération renoncent aux principes formels et stylistiques dominants jusqu'au milieu des années 1960 pour privilégier l'idée à sa réalisation. Plusieurs critères sont devenus par la suite indissociables de l'art conceptuel comme l'importance accordée par les artistes aux processus et aux instructions, à la dématérialisation, à la tautologie et au langage ou encore la remise en question du statut de l'auteur. Cela bouleverse la façon de concevoir et exposer une œuvre déstabilisant les institutions jusque-là établies. En Angleterre, le groupe Art & Language étudie les implications de la suggestion d'objets de plus en plus complexes en tant qu'œuvres d'art, par exemple, une colonne d'air. La première génération d'Art & Language est formée par Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge et Harold Hurrell en 1966 et 1967 avant de s'étendre aux États-Unis. À travers la publication d'une série de journaux, le groupe dénonce l'enchevêtrement de l'art moderne et du marché de l'art. Au cours des années suivantes, de nombreux membres rejoignent le groupe, dont la composition atteint environ 50 artistes avant de diminuer à la fin des années 1970.

En particulier, bien que l'art conceptuel s'apparente à une constellation connectant des pratiques disparates, il participe d'un ensemble signifiant, celui d'une approche relationnelle de l'art. À la fin des années 1960 et au début des années 1970, une série d'artistes ont à cœur d'engager un rapport de proximité et d'interaction entre leur œuvre et le public. Des travaux appellent l'idée de relation, et s'accroît alors la conscience des rapports entretenus par l'homme avec son environnement. L'art conceptuel présent aux États-Unis et en Angleterre, est également largement exploré et développé dans d'autres parties du monde où le travail se retrouve plus fortement

politisé. En France, à l'époque des révoltes étudiantes de 1968, Daniel Buren crée un art destiné à défier et à critiquer l'institution. Son objectif n'est pas d'attirer l'attention sur les peintures elles-mêmes, mais sur les attentes créées par le contexte artistique dans lequel elles sont placées. En Italie, l'Arte Povera apparaît en 1967 et se concentre sur la création d'art sans les contraintes des pratiques et des matériaux traditionnels. En Amérique latine, les artistes optent pour des réponses plus directement politiques dans leurs œuvres que les artistes conceptuels d'Amérique du Nord et d'Europe occidentale. Par exemple, l'artiste brésilien Cildo Meireles réintroduit le *readymade* avec sa série *Insertions into Ideological Circuits* (1969). Il interfère des objets issus de systèmes de circulation tels que les billets de banque et les bouteilles de Coca-Cola en y apposant des messages politiques et en les renvoyant dans le système de cette manière. Les projets d'art conceptuel incluent nombre de pratiques sociales où l'altérité se voit mise en jeu, mais aussi certaines pratiques *site-oriented* et spatiales déterminant la relation comme espace de négociation. En somme, l'art conceptuel figure comme « le changement paradigmatique le plus significatif dans la production artistique d'après la Seconde Guerre » (Brient, 2011). Après la première révolution dans les arts visuels au début du XX^{e} siècle, la fin des années 1960 représente la deuxième révolution et selon le curateur suisse Harald Szeemann au début des années 2000, « c'est toujours la dernière révolution » (Szeemann, 2001).

La variété des formats et des expressions de l'art conceptuel, de laquelle découlent les autres formes d'art contemporain, en fait un objet d'étude complexe. Certains artistes, suivant la période conceptuelle, ont été marqués par la rupture opérée par leurs prédécesseurs et s'identifient conceptuels à leur tour. Néanmoins, ainsi que le note la critique d'art, curatrice et écrivaine française Catherine Millet, plutôt que de tirer tout le potentiel conceptuel de l'urinoir de Marcel Duchamp, les artistes des générations suivantes ont reproduit le geste de façon littérale jusqu'à lasser le public : « Le geste d'effraction de Marcel Duchamp est devenu aujourd'hui le support par excellence d'œuvres consensuelles. Tirés de la banalité, les objets, désormais innombrables dans les musées et les galeries, ont une sérieuse tendance à replonger dans la banalité » (Millet, 1992, p. 13). Ainsi, les formes qui succèdent à l'art conceptuel ont leur propre spécificité et bien que teintées des années 1960 et 1970, la « désastreuse postérité » de Marcel Duchamp est montrée du doigt (Le Bot, 1992, p. 15). Les multiples emplois que le terme « art conceptuel » offre risque bien souvent d'étouffer des pratiques et propositions spécifiques et à l'origine d'autres mouvements d'avant-garde (Verhagen, 2007). La présente thèse se concentre sur l'âge d'or de l'art conceptuel comme étant à l'origine du paradigme de l'art contemporain qui crée une « rupture ontologique des frontières de ce

qui était communément considéré comme de l'art » (Heinich, 2014, p. 49). En dénouant les fondements de l'art conceptuel, ce travail entend restreindre son champ d'étude à un corpus fini, qui pourrait éventuellement servir de base à de futures études auprès des autres formes d'art contemporain le succédant. Il ne se concentre pas tant sur les œuvres d'art individuelles – même s'il ne les évite pas explicitement, mais renvoie le lecteur aux analyses présentes dans les monographies d'artistes, catalogues et comptes-rendus d'expositions, textes critiques, etc. – pour tourner son attention sur le contexte de leur mise en exposition. Un premier chapitre pose le projet de l'art conceptuel pouvant se résumer par l'emphase sur l'attitude de l'artiste et l'expérience de son public comme étant au cœur de l'œuvre d'art. Un second chapitre questionne le devenir de ces fondements et expériences au sein du musée. À partir des ambitions des artistes conceptuels dans les années 1960 et 1970, des historiens d'art – Benjamin Buchloh (1989), Alexander Alberro (2003) et Sophie Richard (2009) pour ne citer qu'eux – relèvent l'écart important avec la pratique.

1.1. Chapitre 1 : Le projet de l'art conceptuel

1.1.1. L'attitude de l'artiste

Au début des années 1960, l'essor des nouvelles technologies de l'information et de la communication entraîne un ensemble d'artistes à utiliser les spécificités du langage numérique dans leurs œuvres, développant ainsi l'art numérique. Ces formes d'expression sont nées de l'informatique et n'existent que par les supports informatiques et la nature intrinsèque de ces dispositifs. Liée aux bouleversements socioculturels de la deuxième moitié des années 1960, la croyance en la technologie est remplacée par celle du processus artistique. La caractéristique majeure de l'art qui émerge alors est l'activité humaine, devenue le thème dominant. Délaissant l'objet fabriqué, l'intérêt se porte sur son créateur. Harald Szeemann, curateur de l'exposition *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)* (couramment intitulée en français *Quand les attitudes deviennent forme*) en 1969 à la Kunsthalle de Berne, centre d'art moderne et contemporain, perçoit dans l'art conceptuel « le degré élevé d'engagement personnel et émotionnel, le déplacement de l'intérêt du résultat vers le processus artistique » (Szeemann, 1996, p. 24). À travers cette exposition (figures 3 et 4), il perçoit l'expérience de l'artiste comme étant une œuvre à part entière :

> *Dans l'art d'aujourd'hui, le thème principal n'est pas la réalisation, le façonnage de l'espace, mais bien l'activité de l'être humain, de l'artiste, ce qui explique le titre de l'exposition (une phrase et non un slogan). C'est la première fois*

que l'attitude intrinsèque de l'artiste est présentée, et de façon aussi précise, comme une œuvre. […] Les artistes de cette exposition ne sont pas des faiseurs d'objets, ils cherchent, au contraire, à leur échapper et élargissent ainsi ses niveaux signifiants afin d'atteindre l'essentiel en-deçà de l'objet, d'être la situation. Ils veulent que le processus artistique soit encore visible dans le produit final et dans l'"exposition'. (Szeemann, 1996, p. 25)

L'intention d'un artiste représente le travail en lui-même : « Pour certains de ces artistes, le désir de créer ne découle pas d'expériences purement visuelles » (Szeemann, 1996). L'artefact éventuellement réalisé ne l'est dès lors plus pour ses qualités plastiques, mais pour sa potentialité à évoquer une idée. L'expérience de l'artiste, son attitude, est au cœur des préoccupations. Comme l'avance l'artiste américain Douglas Huebler, l'œuvre est contenue en partie dans l'attitude de son auteur : « Ce que je dis fait partie de l'œuvre d'art » (Huebler dans Harrison, 1969, p. 203). Les attitudes sont donc propres à un groupe d'artiste ou un artiste. D'après Daniel Andronachea, Muúata Bocoú, Victor Bocoú, *et al.* (2014, p. 629), les attitudes se forment au niveau de trois dimensions fondamentales : la composante cognitive des attitudes comprend les perceptions, les croyances et les hypothèses relatives aux faits et événements individuels ; la composante affective décrit les expériences et les réponses émotionnelles à divers faits et événements ; et la composante comportementale montre les intentions et les prédictions sur la façon dont une personne peut agir par rapport à un fait ou un événement, en fonction de ses hypothèses et de ses croyances. L'attitude est non seulement un jugement évaluatif, une façon d'être, ou encore une routine, mais aussi une valeur. Les attitudes, ce qu'Harald Szeemann nomme également les « mythologies individuelles », sont des « expressions existentielles des valeurs » de chacun (Szeemann, 1996, p. 32). Dès lors, il pose un nouvel indicateur d'appréciation d'un travail et invite par son exposition à interroger le visiteur sur ce qui est décent d'après ses propres valeurs.

D'après Harald Szeemann, *Quand les attitudes deviennent forme* opère « une rupture avec une esthétique de l'exposition, pour créer une autre esthétique » (Heinich, 1995, p. 47). L'attitude est une question d'intensité et, d'après lui, les mythologies individuelles qu'il expose sont des « parties d'une notion d'une histoire de l'art de l'intensité qui ne s'oriente pas d'après les seuls critères formels, mais bien d'après l'identité sensible de l'intention et de l'expression » (Szeemann, 1996, pp. 30-31). En cela, la manifestation culturelle *Documenta 5*, qui se déroule du 30 juin au 8 octobre 1972 à Cassel, en Allemagne, sous la direction d'Harald Szeemann, interroge elle-aussi les nouvelles tendances du voir dans la forme et la production artistique actuelle : « Une

grande partie des phénomènes-tableaux d'art contemporain sont volontairement banals et inexpressifs, présentés comme l'abréviation d'un processus, comme une suggestion, une impulsion, le premier maillon d'une chaîne iconologique » (Szeemann, 1996, pp. 27-28). Dans les mythologies individuelles, il y a le « temps visualisé » et le « temps vécu » (Szeemann, 1996, p. 66). Ainsi, en contre-point de l'art surproductif officiel ressenti à cette époque, Harald Szeemann cherche à exposer des artistes qui garantissent l'intensité de l'art. Il souhaite que soit remplacé « l'esthétisme par un 'art pour l'art' vécu » (Szeemann, 1996, p. 32), autrement dit, il souhaite exposer des singularités. Alors qu'il est « convaincu que l'art des années 1970 s'orientera vers l'intériorité », la mythologie individuelle est, d'après lui, une question d'attitude et non pas de style. Ainsi, il conçoit des expositions où le chef-d'œuvre est « remplacé par ce qui est derrière le chef-d'œuvre ! » (p. 48). Ce qui anime Harald Szeemann dans le travail d'un artiste, ce sont « les motivations qui sont derrière […], le point de départ des œuvres » (Szeemann dans Heinich, 1995, p. 52). Sa complicité avec les artistes privilégie le « bordel dans la tête » des artistes, l'invisible ou encore l'idée que contient l'œuvre matérielle. De cet avis, le couple de collectionneurs belges Annick et Anton Herbert[4] estime que « la présence du personnage avait du sens » et ils ont essayé de « rencontrer les artistes à travers leur personne et leurs valeurs ». L'artiste est au cœur de leur intérêt : « Il est essentiel de connaître l'artiste plutôt que seulement son travail. La personne, le personnage était d'autant plus intéressant que l'œuvre. Le travail suivait le personnage. Même les artistes avec qui on n'a pas continué ». L'artiste incarne un processus, un engagement dans le monde, et les collectionneurs sous-tendent qu'il existe une forte connivence entre l'artiste et son œuvre. Une œuvre est un acte, un point de vue sur le monde à un moment donné comme le suggère le galeriste français Hervé Bize à propos de l'artiste André Cadere : « Cadere ou une certaine connivence entre l'art et l'existence humaine » (Bize, 2013). Le monde propre de l'artiste y est contenu, soit ses perceptions, attentes, savoirs, actions et émotions. L'œuvre suit l'artiste, son attitude, c'est pourquoi pour les Herbert, « ça change beaucoup de connaître l'artiste plutôt que seulement son travail, c'est même toujours une conviction ». D'après la collectionneuse, « un artiste, il faut lire sa vie, pourquoi il fait ça ». Elle se souvient acheter l'œuvre d'un artiste sans même assister à la performance, mais puisqu'elle connaît l'artiste, « ça fonctionne ». Elle sait alors, par confiance en l'artiste, de ce qu'elle connaît de son attitude, que ce qu'il a pour projet de réaliser est une œuvre d'art intéressante pour eux. En effet, Nicolas Bourriaud rappelle que les

[4] Conversation personnelle avec les collectionneurs Annick et Anton Herbert le 28 janvier 2020.

œuvres d'art moderne, contrairement aux produits de l'industrie, se révèlent inséparables du vécu de leur auteur. La pensée de Karl Marx, dit-il, montre que

> *la production de biens matériels (la* poiésis*), et la production de soi à travers des pratiques individuelles (la* praxis*) s'équivalent dans le cadre général de la production des conditions d'existence de la collectivité. L'art moderne, c'est sa vertu première, refuse de considérer comme séparés le produit fini et l'existence à mener.* Praxis *égale* poiésis*. Créer, c'est se créer. (Bourriaud, 1999, p. 14)*

De la même manière, le postulat posé par Nicolas Bourriaud veut que tout au long de l'histoire de l'art du XX[e] siècle, les œuvres expriment « des dispositions éthiques à travers des formes » : « L'art moderne induit une éthique créative, insoumise à la norme collective, dont l'impératif premier pourrait se formuler ainsi : fais de ta vie une œuvre d'art » (p. 18). Selon lui, l'œuvre ne se distingue pas d'une d'attitude, mais cette dernière est au contraire une composante de l'œuvre. L'attitude de l'artiste est alors considérée dans sa dimension processuelle, et n'est pas réductible à son seul objet, résultat de ce parcours. L'artiste conceptuel centre sa pratique sur lui-même et contrairement au peintre classique, dont la démarche vise un résultat concret, il s'essaye, fait éventuellement fausse route et accumule les expériences. Ainsi, l'objet est moins une finalité qu'un élément accessoire et transitoire par rapport au dispositif d'existence que représente la pratique artistique. Les pratiques artistiques des conceptuels visent une autoproduction de l'individu, une poïétique de l'existence ou ce que Nicolas Bourriaud appelle une « forme vécue ».

L'agenda publié d'Harald Szeemann sur *Quand les attitudes deviennent forme* détaille le processus d'installation des œuvres, des discussions sur le fait qu'une œuvre puisse être assumée comme forme matérielle ou demeure immatérielle. Il documente ce changement dans les arts visuels, ce moment où il est rendu possible de produire une œuvre comme de simplement l'imaginer. La presse néerlandaise couvre l'événement de l'exposition faisant entendre la voix des artistes participants et d'autres professionnels de l'art. Par exemple, les artistes Jan Dibbets et Ger van Elk[5] expliquent leur vision selon laquelle l'art est immatériel, dynamique et conceptuel, indiquant ainsi la nature transitoire des œuvres et leur diversité (figure 5). L'art conceptuel tire son nom de ce principe de favoriser l'idée à sa réalisation. Considérant que c'est l'expérience du processus artistique qui est l'œuvre, sa matérialisation n'est pas indispensable. Le geste derrière

[5] Les interviews sont à retrouver dans les quotidiens *Het Parool* et *Het Vrije Volk* du 22 et 24 mars 1969.

l'œuvre est une partie de l'œuvre en ce que « la performance ne saurait se réduire à sa part de visibilité » (Verhagen, 2003). L'éventuelle réalisation d'une idée n'est que la coquille qui renferme un noyau essentiel, à l'origine de son existence : « Œuvres, concepts, processus, situations, information (nous avons volontairement évité les mots 'objet' et 'expérimentation') sont les 'formes' en lesquelles ces attitudes artistiques se sont condensées » (Szeemann, 1996, p. 25). Dans la forme finale qui est donnée à la vue du public, dans ses moindres contours, c'est l'attitude artistique qui cherche à y être exprimée. Cette démarche revendique un objet qui n'a pas de valeur en soi à l'heure où les artistes conceptuels cherchent à rompre avec « la fétichisation outrancière portée aux œuvres, sous l'influence du tout-puissant marché de l'art » (Bize, 2013, p. 9). L'art conceptuel est associé à la dématérialisation par un rejet de l'objet au profit de l'acte artistique. La dématérialisation des œuvres a pour objectif de repousser les mécanismes capitalistes et s'extraire du musée en faisant partie :

> *Les gens qui achètent des œuvres qu'ils ne peuvent pas accrocher ou mettre dans leur jardin sont moins intéressés par la possession. Ils sont davantage des mécènes que des collectionneurs. C'est pour cette raison que tout cela semble inapproprié aux musées et à leurs logiques d'acquisition. (Lippard, 1973/1997, p. 8)*

Le soutien financier ne s'oriente alors plus vers le savoir-faire, mais vers les idées. Les collectionneurs Annick et Anton Herbert[6] racontent l'origine de leur collection d'art conceptuel : « On sentait qu'on entrait dans une nouvelle ère, l'idée de la dépossession, et donc l'occasion pour nous de réfléchir à une collection imaginaire plutôt qu'une collection de possession ». Dès que le mur de Berlin est tombé, ils se sont sentis « poussés en arrière pour laisser entrer le commercial ». L'ouverture de l'Allemagne de l'Est signifiait pour eux « l'ouverture du capitalisme, cet esprit vulgaire et possessif ». Les collectionneurs emploient le terme dématérialisation « dans le sens où on parle d'un mur blanc ou d'un texte qui est présenté comme une œuvre d'art » ou encore « le fait de marcher, de se déplacer, de décrire ». C'était « une période où la matérialisation était évitée et diminuée très fort », « un changement de génération, un nouveau challenge, un nouveau chapitre » qui leur fait penser qu'ils collectionnent « peut-être autre chose que quelqu'un qui achète des œuvres d'art ». Durant les premiers mois pendant lesquels ils rencontrent des artistes de ce nouveau genre, l'un d'eux reçoit par exemple « un papier de la part d'un artiste où il est écrit 'On a eu une discussion à telle date', c'est tout. Les gens ne comprennent pas qu'un bout de papier peut avoir de la valeur. Nous aussi au

[6] Conversation personnelle avec les collectionneurs Annick et Anton Herbert le 28 janvier 2020.

début, juste un trait au mur on se demandait ce que c'était ». Le couple fait ici référence aux *Oral Conversations* du sud-africain Ian Wilson dont la seule trace tangible sont les lettres datées et signées relatant l'entretien venant d'avoir lieu.

Bien loin du système canonique de l'œuvre unique, l'œuvre peut être détruite. Lors d'une exposition de l'artiste belge Marcel Broodthaers, « les gardiens de la fameuse Tate Gallery de Londres sont chargés ces derniers jours de la surveillance d'un objet d'art remarquable : trois pyramides de charbon [...]. Le charbon peut être amené à combustion par la suite d'une façon tout à fait normale »[7]. Le concept de la rareté de l'œuvre ne tient plus ou une œuvre est unique en ce qu'elle est le reflet de l'attitude d'un artiste. Par exemple, chacune des pièces de l'artiste américain Donald Judd est une copie. Il n'existe pas de hiérarchie entre elles car il n'y pas d'original. Elles proviennent toutes d'une même idée bien que leur réalisation soit légèrement différente. Une même idée peut être reproduite différemment. Aussi, l'œuvre pouvant être réalisée par diverses personnes, cela implique également qu'il puisse y avoir plusieurs versions d'un même travail exposées au même endroit. L'artiste est auteur d'une idée plutôt que d'un processus de réalisation. Par exemple, Donald Judd a fait appel à une trentaine de fabricants différents. Le travail de langage *To the sea / On the sea / From the sea / At the sea / Bordering the sea* (1970) de Lawrence Weiner s'incarne dans diverses formes lui aussi. L'apparence de ses textes muraux varie considérablement d'une installation à l'autre au cours de sa carrière. Quant à l'œuvre intitulée *Corner Pieces* de Robert Morris, elle a connu une première version fabriquée en bois en 1964 et une autre en verre en 1967, toutes deux également dans des dimensions variées. Cela peut avoir lieu pour des raisons de conservation lorsque des matériaux n'existent plus. D'autres fois, et c'est le cas de Donald Judd, car l'artiste n'avait pas les moyens financiers à l'époque pour fabriquer l'œuvre dans le matériau souhaité. De même, l'installation, forme d'expression alors en vogue, se caractérise par le fait « qu'elle ne peut avoir ni de socle ni de cadre : ce n'est ni une sculpture, bien qu'elle soit en trois dimensions, et encore moins une peinture, même si elle n'exclut pas certains éléments aient été peints par l'artiste » (Heinich, 1995, p. 96). À l'occasion de la première exposition de la galerie Art and Project à Amsterdam, la proposition de l'artiste allemande Charlotte Posenenske est entendue selon laquelle les collectionneurs, et non l'artiste, décident de la forme finale d'une sculpture. Après avoir commandé des éléments préfabriqués en tôle galvanisée sur la base des dessins de l'artiste, les collectionneurs sont libres de disposer et de relier les

[7] Article Le Soir, 18 avril 1980.

éléments selon leurs propres besoins. C'est aussi le cas de l'artiste italien Giovanni Anselmo avec son travail *Senso titolo (Struttura che mangia) [Structure qui mange]* de 1968. Composée de deux blocs de granit polis et d'une salade laitue fraîche, cette œuvre nécessite de changer fréquemment l'élément végétal pour maintenir la cohérence de l'œuvre telle que pensée par l'artiste. Bien qu'éphémère, l'importance de l'œuvre se situe au niveau du concept. Ce dernier n'est pas un moyen pour aboutir à une fin, mais il est artistique, il est une fin en soi et amène une nouvelle façon d'entrer en relation avec les œuvres : « Le malentendu qui suppose que le concept représente une méthode de valorisation an-artistique devrait ainsi être éliminé. Le concept est une méthode du 'voir' différencié, qui a pour objectif l'élimination du simple jugement 'oui-non' » (Szeemann, 1996, p. 27). De même, les voyages des artistes leur ont permis, tout en maintenant des liens avec leur pays d'origine, de faire des rencontres à l'international. Cela concerne principalement les artistes originaires d'Amsterdam tels Bas Jan Ader et Ger van Elk qui ont vécu aux États-Unis ou, à l'inverse, de Donald Evans, qui a émigré en 1972 des États-Unis vers Amsterdam. Le curateur américain Kynaston McShine le résume ainsi :

> *L'activité de ces artistes consiste à réfléchir à des concepts plus larges et plus cérébraux que le "produit" attendu de l'atelier. Avec le sentiment de mobilité et de changement qui imprègne leur époque, ils s'intéressent aux moyens d'échanger rapidement des idées, plutôt que d'embaumer l'idée dans un "objet". (McShine dans Cherix, 2009)*

L'idée qui en sort est que l'art conceptuel n'est pas fixé à un lieu et à un moment précis, mais qu'il voyage tant physiquement que conceptuellement.

Les démarches innovantes des années 1960 et 1970 empruntent à la fois la voie de l'art en tant qu'idée et celle de l'art en tant qu'action. C'est par exemple à cette époque que les performances et actes d'artistes éphémères du groupe japonais Gutaï se multiplient. En 1957, à Osaka, Saburo Murakami présente au public sur scène *Lutter avec le paravent*, valorisant l'action au détriment de l'œuvre en tant qu'objet esthétique achevé. Une autre de ses interventions *Passage, 8 novembre 1994* relève également de l'engagement corporel de l'artiste dans la réalisation de l'œuvre. L'artiste y traverse chaque fois 7 écrans de papier Kraft. Ces interventions anticipent ainsi très largement les bouleversements de la notion de création dans les années 1960, notamment le *happening*. Selon Harold Rosenberg, le court des conventions dans l'art est inversé et consiste désormais à « transformer une expérience concrète en une abstraction » (Rosenberg dans Cherix, 2009). L'art performatif est essentiellement un art de l'événement, soit de ce qui advient, ce qui a lieu. La performance est, par définition,

rattachée à l'instantané, au non-pérenne et à la projection. Elle est symbolique, incarnée, vécue, et, par nature, associée à une émancipation ou liberté totale en ce qu'elle se définit d'abord comme indépendante du corps institutionnel. En effet, l'objectif des artistes conceptuels est de s'écarter du musée et des acteurs de l'art en général qui possèdent, pour aller vers des soutiens d'idées.

1.1.2. La « critique institutionnelle »

À la fin des années 1960 et dans les années 1970, il devient particulièrement crucial pour les artistes qui relèvent les défis de ladite « critique institutionnelle » d'afficher l'institution artistique en tant que domaine profondément problématique en mettant en évidence les situations où les intérêts politiques, économiques et idéologiques interviennent directement et interfèrent dans la production de la culture. Considérant que le musée est fondé en tant qu'espace démocratique pour l'articulation du savoir, de la mémoire historique et de l'autoréflexivité, et en tant qu'élément intégral de l'éducation et de la production sociale de la société civile, les critiques demandent à réaligner son fonctionnement sur ce qu'il est en théorie. Suivant les termes de l'artiste américaine Martha Rosler (1979/2004), les artistes conceptuels souhaitent « en finir avec le marché comme médiateur entre l'artiste et le public ». À New York, d'importantes protestations sont organisées à la fin des années 1960 par l'Art Workers' Coalition (AWC) et le Guerilla Art Action Group (GAAG) contre le Musée d'Art Moderne de New York (MoMA) en particulier. Selon l'AWC, si le musée est véritablement une institution publique démocratique alors, la composition de son conseil d'administration doit refléter l'ensemble de la population et non une minorité. En particulier, les artistes demandent la démission immédiate de la famille Rockefeller du conseil d'administration du musée[8], notamment pour avoir des implications dans la guerre au Vietnam : « Ce sont les mêmes personnes qui ont appelé les flics à Columbia et Harvard ; et elles justifient leur massacre répugnant de millions de personnes luttant pour leur indépendance et leur autodétermination par leur soutien précieux et conscient à l'art »[9]. Comme le note Jean Toche du GAAG dans sa déclaration à l'audition ouverte de l'AWC en 1969, la réforme ne suffit pas, il faut « une participation effective à la gestion de ces institutions de la

[8] Guerilla Art Action Group, *A Call for the Immediate of all the Rockefellers from the Board of Trustees of the Museum of Modern Art*, New York, 10 novembre 1969.

[9] Art Workers' Coalition, *An Open Hearing on the Subject: What Should Be the Program of the Art Workers Regarding Museum Reform and to Establish the Program of an Open Art Workers' Coalition,* New York, 1969.

même manière que, aujourd'hui, les étudiants se battent pour le contrôle des écoles et des universités ». D'autres actions, menées par des Guerilla Girls aux côtés de la féministe Linda Nochlin (1971/1988), cherchent à positionner la production artistique dans la sphère publique sans reproduire l'inégalité ou la discrimination entre les sexes. Ces types de provocation adressées directement au musée deviennent un aspect important de l'art conceptuel (Buchloh, 1989). Ensuite, à l'image d'André Cadere s'introduisant dans des vernissages d'exposition sans y être invité, des artistes pénètrent le musée en place et y mènent une action pour mieux le dénoncer. Avec son projet *Lock-Up Action* qui se déroule du 7 au 19 octobre 1968 à Rosario, en Argentine, l'artiste Graciela Carnevale enferme les visiteurs dans une pièce vide sans qu'ils en aient conscience. L'objectif de l'artiste est de leur faire ressentir l'inconfort, l'anxiété, et finalement les sensations d'asphyxie et d'oppression qui accompagnent tout acte de violence inattendu. Un élément important dans la conception de l'œuvre est la prise en compte de la répression des pulsions naturelles par un système social conçu pour créer des êtres passifs, pour générer une résistance à l'action, pour nier, en somme, la possibilité de changement. Le mardi 18 novembre 1969, les artistes Silvianna, Poppy Johnson, Jean Toche et Jon Hendricks entrent dans le Musée d'Art Moderne de New York (MoMA) avec près de 10 litres de poches de sang de bœuf dissimulés à l'intérieur de leurs vêtements ou fixés sur leurs corps. Après s'être rassemblés au centre de l'espace d'entrée du musée, ils jettent soudainement au sol une centaine de copies des revendications du Guerilla Art Action Group du 10 novembre 1969 teintées de couleur rouge. Puis, chacun déchire les vêtements de l'autre en hurlant jusqu'à faire éclater les poches de sang, créant des explosions de sang depuis leurs corps et sur le sol. Les artistes quittent le musée en échappant de peu à l'arrivée de la police alertée par un spectateur. Aux actions menées dans son enceinte, le musée témoigne d'une réaction tout aussi forte comme avec la censure de l'exposition *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971* de Hans Haacke au Musée Guggenheim de New York, ou des contributions de Daniel Buren à la Sixth Guggenheim International la même année. Les artistes invités par le musée en profitent pour le déjouer et en montrer les ressorts. D'après l'artiste allemand Hans Haacke, « l'État corporatif, comme les gouvernements, ont une allergie naturelle aux questions telles que "quoi ?" et "pour qui ?" » (Haacke dans Flügge & Fleck, 2006). Il relève à quel point le musée parvient à coaliser une série d'acteurs, dont les directeurs de musées, les conservateurs, les critiques, les artistes et les marchands, pour former un bloc ne soutenant que l'art dit « neutre », non problématique et non menaçant pour leurs intérêts économiques ou ce que Daniel Buren appelle « l'idéologie bourgeoise dominante » (Buren, 1991). Les projets d'Hans Haacke, fonctionnant comme des « agents doubles »

(Alberro & Stimson, 2009), entrent dans l'institution de l'art pour montrer que les acteurs de l'art cherchent le maintien de l'ordre en place et l'instrumentalisation du musée par des intérêts politiques et économiques. En réponse à une invitation à participer à l'exposition *Information* organisée par le Musée d'Art Moderne de New York (MoMA) au cours de l'été 1970, Hans Haacke introduit deux urnes transparentes, chacune équipée d'un dispositif de comptage automatique, dans lesquelles les visiteurs sont invités à déposer le bulletin de vote « oui » ou « non » en réponse à la question suivante : « Le fait que le gouverneur Rockefeller n'ait pas dénoncé la politique indochinoise du président Nixon serait-il une raison pour vous de voter pour lui en novembre ? » (figure 6). À la fin de l'exposition, l'urne contenant les bulletins « oui » se retrouve deux fois plus remplie que celle du « non ». Le sondage n'a pas d'incidence sur le résultat des élections au poste de gouverneur en 1970, mais il se retrouve investi, comme tout autre objet exposé par le musée, d'une aura culturelle et doté d'un pouvoir social. L'artiste utilise les instruments spécifiques aux arts visuels pour déjouer le musée via le déploiement d'un langage explicite et fait agir le visiteur par l'action du vote. De son côté, l'artiste français Daniel Buren analyse le processus par lequel le musée naturalise ce qui est en fait historique, et confère aux objets qu'il expose une valeur économique et mystique. Pour lui, « le statut souverain des musées » est soutenu par la manière dont l'art est installé et exposé (Buren, 1973). L'art est accroché aux murs, soigneusement encadré pour que seule l'image soit affichée. Le visiteur ne voit pas les différents supports d'une œuvre, notamment son châssis, son verso et son prix, afin de dissimuler les conséquences sociales et politiques résultant des machinations du musée.

Enfin, la critique du musée prenant diverses formes, des artistes mènent également des actions à l'extérieur du musée. L'artiste Marcel Broodthaers crée en 1968 son musée fictif, le Département des Aigles, Musée d'Art Moderne. Il raconte que l'idée lui est venue en conséquence directe des nombreux événements politiques de l'année (Broodthaers, 2001, pp. 35-36). Les bouleversements de cette période ont incité un groupe d'artistes, de galeristes et de collectionneurs à se réunir pour analyser les relations entre l'art et la société. Marcel Broodthaers se souvient qu'en installant des caisses d'expédition d'œuvres pour que le groupe puisse s'asseoir pendant la réunion prévue dans son appartement, il a été frappé par la similitude de ce processus avec celui de l'installation d'œuvres d'art pour une exposition, et en a conclu que « le musée est né, non pas par le biais d'un concept, mais par le biais des circonstances ; le concept est venu plus tard ». Cette découverte l'a amené à inverser la structure du *readymade* : « Marcel Duchamp a dit un jour : "Ceci est une œuvre d'art" ; je n'ai fait que dire : "Ceci est un musée" ». En créant un musée fictif, faisant de tout ce qui circule en son sein une

partie de l'institution artistique, « Marcel Broodthaers a implicitement critiqué la logique des musées, en demandant non seulement comment les musées naissent, mais aussi qui détermine leur *modus operandi* et comment leurs collections sont amassées » (Alberro & Stimson, 2009, p. 5). Avec son musée fictif, il tente de jeter « une nouvelle lumière sur les mécanismes de l'art, de la vie artistique et de la société » (Broodthaers 2001, p. 39). Problématiser le musée en jouant de sa conception se retrouve au cœur des préoccupations jusqu'en 1979 avec le collectif Group Material. Né de la volonté de douze jeunes artistes de créer un groupe indépendant capable d'organiser, d'exposer et de promouvoir un art de changement social, ils recherchent un lieu qu'ils puissent louer, contrôler et exploiter eux-mêmes :

> *Nous savions que pour que notre projet soit pris au sérieux par un large public, nous devions ressembler à une 'vraie' galerie organisée. Sans cette pièce justificative, notre travail ne serait probablement pas considéré comme de l'art. Et dans notre propre esprit, la galerie est devenue une couverture de sécurité, une seconde maison, un centre social dans lequel notre travail politiquement provocateur était protégé dans un environnement de voisinage amical. (Moore & Miller, 1982/1985, p. 23)*

1.1.3. La relation avec le public non initié

Dès la fin des années 1960, les artistes d'art conceptuel, se présentant comme des théoriciens cherchant à réviser la raison d'être et la façon de fonctionner du musée, ont pour objectif de réintégrer l'art auprès du public, en particulier non initié aux beaux-arts. Par exemple, la dernière manifestation du Musée d'Art Moderne de l'artiste Marcel Broodthaers qui a lieu lors de l'exposition *Documenta 5* à Cassel en Allemagne, se compose d'une première partie intitulée « Section Publicité » et d'une seconde intitulée « Section d'Art Moderne ». Celle-ci comprend une plaque suspendue à une corde sur laquelle figure le signe « propriété privée » et questionne à qui l'art et le musée s'adressent et appartiennent. De nombreux artistes souhaitent non seulement privilégier leur expérience, mais aussi celle du public face à leurs œuvres. Dans la perspective d'une fonction critique (Caillet, 2008) et d'une portée émancipatrice de l'art, ce dernier doit être susceptible de s'adresser à tous et non au seul public averti, comme s'en réjoui André Cadere à l'occasion d'une de ses performances dans un café : « Ce soir-là, des habitués du café de même que des personnes parfaitement au courant de l'art contemporain ont longuement discuté ensemble à partir du travail présenté » (Cadere, 1982). Cette ouverture, ou démocratisation, est constitutive du projet d'un art engagé. Avec les performances et actes éphémères d'artistes, l'important ne réside plus dans la réalisation d'un support durable, mais plutôt dans l'impact psychologique qu'un

événement ou un comportement peut engendrer. La valeur et la durabilité d'une œuvre tiennent à son impact sur autrui. Ainsi, des artistes conceptuels prennent en considération le public au cours de leur processus de création et aux interprétations multiples que pourra prendre leur travail. Le public se l'approprie à sa façon ou comme le dit Daniel Buren : « Le point de vue du regardeur n'est jamais fixé à l'avance ni unique » (Buren dans Disch, 1992). Contre l'image du visiteur indifférencié et neutre qui a été cultivée par le modernisme, l'artiste allemand Franz Erhard Walther revendique que chacun vit une expérience singulière avec les spécificités de son corps. D'une pratique esthétique, il s'oriente radicalement vers une pratique sociale. L'artiste propose à chacun de manipuler ses objets en personne pour réaliser sa propre performance (figure 7). D'autres artistes pensent leur rapport au public en termes nouveaux, comme Dan Graham, qui inclut le public dans la construction de ses performances et imagine sa réaction. En décrivant son œuvre intitulée *Lax/Relax* (1969)[10], il établit un véritable scénario (figure 8) :

> *Une fille est instruite de dire le mot... lax... d'inspirer et d'expirer une fois, puis de répéter le mot... et de continuer dans ce schéma pendant environ 15 minutes. La fille s'hypnotise peut-être elle-même. [...] Le public peut s'impliquer dans sa propre respiration pendant les schémas-réponses et ainsi localiser la surface de son implication : quelque part entre l'intérieur de ma respiration et la sienne. Il peut être affecté hypnotiquement.*

Il pense ses œuvres pour être vécues dans la lignée de nombreux artistes ayant pour intention de faire vivre une certaine expérience au public. La valeur cognitive de ses œuvres consiste alors dans leur pouvoir de préfigurer une expérience à venir. De la même manière, l'artiste américain Robert Irwin assure :

> *Il n'a jamais été question d'idées ni de l'abstraction dans mon art. Il y a toujours été question d'expérience. Mes pièces n'ont jamais été destinées à être considérées intellectuellement, comme des idées, elles doivent être plutôt abordées par le biais de l'expérience. (Irwin dans Copeland, 2009, p. 96)*

Le collectif « Art & Language a tenté de transformer le spectateur passif, dont le rôle traditionnel était d'admirer des choses comme le talent et le goût, en lecteur. Ils insistaient sur le fait que leur seul public était les personnes qui participaient à leurs discussions, débats, etc. » (Mollet-Viéville, 1989). En rupture avec les conventions établies de l'art jusqu'alors, les conceptuels considèrent qu'il n'y a pas d'art

[10] Ouvrage sans titre disponible à la fondation Herbert.

exclusivement esthétique qui vise à la satisfaction, au plaisir formel. D'après eux, l'esthétique se situe dans le débat, dans les échanges, parfois dans la participation du public. Ce qui importe pour les artistes conceptuels, c'est de communiquer, de provoquer une expérience chez l'autre, qu'il participe au débat. Pour cela, les artistes cherchent de nouvelles esthétiques. L'art conceptuel concerne selon les mots du curateur Harald Szeemann, « l'opposition à la forme ; l'affirmation que certains objets sont de l'art, bien qu'ils n'aient pas été identifiés comme tels auparavant ; l'utilisation de matériaux ordinaires » (Szeemann dans Bezzola & Kurzmeyer, 2007). En s'opposant à l'art moderne qui le précède, le savoir-faire n'importe plus et un objet du quotidien, par le détournement de son usage premier, peut prendre une nouvelle signification. Cela fait écho à Marcel Duchamp (alias M. Mutt) défendant plus tôt le caractère artistique de l'urinoir *Fountain* (1917) : « Le fait que M. Mutt ait fabriqué la fontaine de ses propres mains ou pas n'a aucune importance. Il l'a choisie. Il a prélevé un article ordinaire au sein de la vie et l'a placé de telle sorte que sa signification disparaisse sous un nouveau titre et un nouveau point de vue – il a créé une nouvelle pensée pour cet objet » (Duchamp, 1917). En effet, « les artistes conceptuels n'étaient pas intéressés par les effets visuels. En fait, ils s'y opposaient catégoriquement » (Claude Gintz dans Mollet-Viéville, 1989). Ce n'est pas « décoratif » comme le dit Anton Herbert[11] et des artistes comme Marcel Broodthaers utilisent des matériaux qui se détachent radicalement des critères artistiques et esthétiques dominants jusqu'alors. Il réalise des objets en utilisant des moules, des coquilles d'œufs, des briques, des pots en verre, du charbon et des matériaux divers. En s'inscrivant en marge du Pop Art et du Nouveau Réalisme, il « s'applique à subvertir les manières traditionnelles de concevoir et de percevoir l'art » (Anne Rorimer dans Dubois, 1991). D'après Michael Compton, Marcel Broodthaers choisit ses matériaux pour s'adresser à un public large :

> *Il y a eu une série réalisée en plastique formé sous vide - un matériau choisi pour son absence d'association avec l'art traditionnel et pour son manque de raffinement et de précision. Broodthaers voulait jouer un tour à ses clients. Il savait que si son art comportait un élément subversif, il ne pouvait avoir d'effet que sur les personnes relativement riches ou les intellectuels très sophistiqués. (Compton, 1980)*

Il cherche à s'écarter de ce qui serait la mode en art comme il le dit lui-même :

> *Je crois qu'en art, le problème de mode, et j'en parle alors comme de la mode du vêtement, est une caractéristique des arts plastiques. Pour circuler en art,*

[11] Conversation personnelle avec le collectionneur Anton Herbert le 28 janvier 2020.

pour fonctionner comme artiste, je crois qu'il est une loi : il faut être habillé à la mode de son temps. Ce n'est pas pour cela que je suis d'accord avec les modes du temps. (Broodthaers, 1974)

D'autres artistes, comme Carl Andre (figure 9), remettent en question l'environnement tel qu'il est communément perçu en invoquant la possibilité d'une autre culture où les matériaux ne sont plus évalués en fonction de leur utilité à des fins économiques, militaires ou de propagande :

L'artiste concentre notre attention sur le matériau dans un contexte qui nous permet de le voir comme il [l'artiste] l'a vu : non pas dans son rôle familier de fonction, mais comme l'incarnation potentielle d'une attitude changée face à la vie. Dans les mains de l'artiste, les matériaux passifs deviennent puissants. [...] L'œuvre d'art conceptuel sera puissante dans la mesure où ses moyens de formulation et de présentation seront préservés des zones contaminées de notre expérience antérieure. […] Il n'est pas nécessairement plus "facile" de formuler un concept et de l'isoler que de construire une sculpture abstraite. Les deux doivent être purgés des références à d'autres choses, états ou idées qui pourraient subvertir leur identité particulière. (Charles Harrison dans Szeemann, 2001)

Les frontières entre les pratiques artistiques se retrouvent également bousculées :

Alors que de nombreux artistes avaient fait entrer l'imagerie de la consommation de masse dans les 'beaux-arts', Broodthaers faisait entrer la 'haute culture' dans les beaux-arts, en utilisant les techniques de citation, de simulation et d'assemblage. Broodthaers va plus loin en superposant un médium à un autre de manière inédite. Les panneaux étaient recouverts de coquillages, puis de coquillages avec de la peinture. Maintenant, un film est projeté sur un poème et une œuvre d'art prend le titre d'une autre. (Compton, 1980).

D'autre part, la performance est largement exploitée par les actionnistes viennois, par exemple, dans des actions au cours desquelles des cadavres animaux sont l'objet de scènes liturgiques. Alexis Lowry[12], curatrice à la Dia Art Foundation à New York, raconte le travail spécifiquement conceptuel d'une installation de Mel Bochner en ce qu'il a mesuré une galerie de la fondation :

C'est l'idée de la mesure qui est le point de départ de l'œuvre. Il s'agit d'exécuter une tâche simple sur toute la surface de ce bâtiment, de mesurer les

[12] Conversation personnelle avec la curatrice Alexis Lowry le 4 février 2020.

pièces et les surfaces des murs. Voilà en quoi consiste le travail. C'est assez inattendu et peut-être que ça ne ressemble pas nécessairement à de l'art au premier abord.

Enfin, pour échapper aux structures institutionnelles historiques, la production d'une grande quantité d'art s'articule autour de moyens de communication quotidiens comme le design graphique ou le langage. Pour les artistes européens et nord-américains, le recours à ces médias constitue le moyen de sensibiliser le public à leurs engagements et revendications non esthétiques. Les œuvres d'art sont distribuées publiquement sous forme de tracts, de panneaux d'affichage, de publicités dans les journaux et de bandes vidéo. Bien que de nombreux artistes, parmi lesquels américains Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth et Lawrence Weiner, considèrent que leurs œuvres sont liées à l'espace, l'idée que l'art conceptuel puisse être communiqué à un public par l'impression et la distribution de ses seules informations primaires génère alors un modèle pionnier de présentation au public de l' « art dématérialisé » nouvellement établi. En 1960, le Groupe de Recherche d'Art Visuel est un groupe de peintres qui s'efforce « d'établir de nouveaux rapports avec le spectateur » : « En introduisant des jeux dans les éléments que nous concevons pour être manipulés, en réalisant des enquêtes auprès du public, en publiant des manifestes, nous nous efforçons d'expliquer et de faire circuler cette position » (Woodruff, 2020). Les artistes se distancient des institutions et imaginent de nouveaux espaces relationnels. André Cadere illustre très bien cette recherche de nouveaux espaces de partage avec ses barres de bois. Ses barres n'ont besoin d'aucun support comme un mur ou un socle. Elles invitent à être portées à la main, ce que l'artiste fait pour exposer son œuvre dans des lieux sans y être invité. André Cadere programme des promenades et les annonce comme des expositions (figure 10). Le plus souvent,

l'artiste communique avec le public sans l'intermédiaire et l'utilisation d'espace de galerie – il est là où est le public, ou la vie prend son cours et où la communication est directe : des devantures de magasins, les appartements, les banques, les bureaux de poste, les gares, les rues, les marchés, les cinémas, les métros, les cafés. L'œuvre est un produit de l'environnement, de l'ambiance, de la situation, du contexte psychique ou physique dans lequel l'artiste se trouve et auquel il réagit. (Susovski, 1989, p. 13)

Comme le dit André Cadere, « mon travail peut être exposé aussi bien dans des galeries que dans des boulangeries »[13], posant les prémices de ce que nous pourrions appeler des formes de « médiation déportée ». Il trouvait intéressant de présenter le même travail, la même barre de bois rond, à la même période dans deux espaces différents. Il relève qu'à l'Institut des arts contemporains (ICA) de Londres « il y avait très peu de gens alors que dans les pubs […] tout le monde est venu »[14]. Les artistes souhaitent introduire l'art dans les médias de masse. L'américain Dan Graham explore la presse comme lieu alternatif et nouveau support de l'art. En 1968, il publie dans le magazine de mode Harper's Bazaar le travail intitulé *Figurative*, datant de 1965 (figure 11). Un simple ticket de caisse imprimé est placé entre deux espaces publicitaires de sorte que le geste peut être compris comme une critique non seulement de l'impact des magazines sur la consommation (le ticket de caisse comme une anti-publicité), mais aussi de l'œuvre d'art en tant que marchandise, dans la mesure où cet encart peut être interprété à la fois comme l'œuvre et comme sa publicité. Pour faire la promotion de leurs travaux et écrits, les peintres du Groupe de Recherche d'Art Visuel (1998) parcourent la France pour les présenter dans la rue. Ils auto-financent le projet sans soutien particulier. Les nouveaux espaces de présentation de leur travail pour surprendre et s'adresser à un public plus large concernent également la télévision. Par exemple, Marcel Broodthaers projette un film de 7 minutes dans un cinéma de centre-ville à Bruxelles. L'artiste allemande Ursula Wevers et le cadreur allemand Gerry Schum se demandent « comment la télévision, avec son large public, pourrait-elle être utilisée comme un moyen artistique pour démocratiser davantage la façon dont l'art est reçu ? » (Groos, Hess, & Wevers, 2004). Cette question constitue le point de départ de la conception de la série télévisée *Fernsehgalerie* en 1968. Les auteurs cherchent « des artistes qui pourraient créer des objets d'art spécialement pour la télévision ». L'idée n'est pas de filmer des documentaires sur des artistes, mais de développer des œuvres d'art spécialement pour le médium de la télévision. En raison de l'intérêt décroissant des chaînes de télévision, Ursula Wevers et Gerry Schum orientent leurs activités vers une galerie vidéo (1971-1973 à Düsseldorf). Alors qu'ils réfléchissent à de nouvelles méthodes de distribution de l'art, ils se lancent dans la réalisation et la production de films d'une durée allant de 3 à 5 minutes qui ont pour objectif de montrer l'attitude, l'action de créer : « La caméra ne

[13] Lettre d'André Cadere à Yvon Lambert, 24 mai 1978.

[14] Il s'agit selon Lynda Morris d'une « conversation informelle » avec André Cadere en mars 1976 alors qu'elle séjournait à Bruxelles pour préparer un article sur son travail. La transcription de l'entretien enregistré est disponible à la fondation Herbert dans le fond concernant André Cadere.

devrait jamais "présenter" son propre travail, mais doit être à peine perceptible pour servir la représentation optimale des intentions de l'artiste » (Groos, Hess, & Wevers, 2004, p. 30). Pour eux, l'inclusion dans un format de programme artistique irait à l'encontre de ce que défend ce projet, c'est pourquoi, ils ne s'adressent pas à la rédaction des arts et de la culture. Il est important que l'œuvre apparaisse comme une intervention dans le programme normal de diffusion. Pour l'artiste américain Joseph Kosuth, une œuvre d'art conceptuel basée sur le langage, par exemple un dictionnaire avec son travail *Art as Idea as Idea*, trouve un espace d'exposition adapté dans les journaux et les périodiques. Il s'explique :

> *De cette façon, l'immatérialité de l'œuvre est soulignée et tout lien possible avec la peinture est rompu. La nouvelle œuvre n'est pas liée à un objet antérieur - elle est accessible à toutes les personnes intéressées, elle n'est pas décorative – elle n'a rien à voir avec l'architecture ; elle peut être apportée à la maison ou au musée, mais n'a pas été faite dans l'esprit de l'un ou l'autre ; elle peut être traitée en étant arrachée de sa publication et insérée dans un cahier ou agrafée au mur – ou pas arrachée du tout – mais toutes ces décisions sont sans rapport avec l'art. Mon rôle d'artiste s'arrête avec la publication de l'œuvre. (Kosuth dans Lippard, 1973/1997, pp. 72-73)*

Pour Joseph Kosuth, l'utilisation de magazines et de journaux permet d'éviter la création d'un objet autonome à valeur commerciale, démarche suivie par exemple par l'artiste français Fred Forest qui, en 1972, loue un espace dans le quotidien français Le Monde.

1.2. Chapitre 2 : Le devenir de l'art conceptuel

1.2.1. L'exposition de l'art conceptuel

Malgré le souhait des artistes conceptuels de faire prédominer leurs idées, on ne peut négliger la quantité d'objets matériels utilisés comme supports de leurs idées. Comme le souligne Lucy Lippard, l'idée de dématérialisation est à prendre avec précaution car « un bout de papier ou une photographie sont tout autant des objets ou des 'matériaux' qu'une tonne de métal » (Lippard, 1973/1997, p. 5). Ainsi, l'ambition des artistes conceptuels de résister à la mainmise du marché et des institutions muséales par la dématérialisation de leurs œuvres est très vite revue à l'aune d'un musée attaché à l'objet. Les rapports tissés par la plupart des artistes conceptuels avec les espaces d'exposition établis se retrouvent moins conflictuels qu'ils n'y paraissent (Verhagen, 2015). Tandis qu'une œuvre d'art conceptuel souhaite mettre l'accent sur son idée plutôt

que « sa forme matérielle accessoire, éphémère, pauvre, sans prétention et/ou ‘dématérialisée’ » (Lippard, 1995), dans une dérive, toute trace produite par les artistes devient un objet convoité par les collectionneurs car elle représente une forme matérialisée de l’œuvre. En 1991 et 1992, le Musée Guggenheim de New York acquiert un grand nombre d'œuvres d'art conceptuel provenant de la collection du comte italien Giuseppe Panza di Biumo. Cette acquisition par l'un des musées d'art contemporain les plus réputés, témoigne de l'acceptation des œuvres d'art conceptuel en tant qu' « objets » de collection. Au moment de l'achat, le musée prend un risque de 30 millions de dollars pour des œuvres d'art qui n'existent alors que sous forme de certificats. Comme l'affirme Alexander Alberro,

> *le processus même qui confère à la photographie ou à tout autre document initialement complémentaire la valeur d'un art rend intenable la croyance que l'art existe dans un espace ou une sphère autonome, soulignant ainsi à quel point l'art, à la fin des années 1960, était devenu une marchandise régie par le marché. (Alberro & Norvell, 2001, p. 12)*

L’art conceptuel, chargé de contradictions, n’a pas su dépasser entièrement le monde de l’art, ce réseau de professionnels de l'art reliés entre eux, et se retrouve exposé dans les institutions qu’il tentait de fuir. De par leur emprise par le musée, des objets qui ne sont initialement pas prévus pour être exposés le deviennent. En 1967, les expositions organisées par Paul Maenz à Francfort et l'ouverture de la galerie de Konrad Fischer à Düsseldorf correspondent aux premières présentations d'œuvres d'art conceptuel en Europe. Par la suite, les expositions *Op Losse Schroeven* et *Quand les attitudes deviennent forme* sont inaugurées en 1969 à Amsterdam et à Berne à une semaine d'intervalle, et « outre le fait qu'elles présentaient l'art conceptuel à grande échelle, elles étaient également importantes parce qu'elles étaient les premières expositions itinérantes internationales d'art conceptuel » (Richard, 2009, p. 91). Wim Beeren, le curateur de la première exposition, explore les questions que soulève une exposition d’art conceptuel et les possibilités qu’elle ouvre. Il cherche à comprendre ces œuvres et les attitudes artistiques qui les sous-tendent comme quelque chose de plus que de simples enquêtes sur les conditions de l'objet, de la relation entre l'objet et l'espace environnant, et entre l'objet et le public. Harald Szeemann, le curateur de la seconde exposition, conçoit « des musées qui n’existaient pas, des musées d’idées : pas des musées avec des chefs-d’œuvres » (Szeemann, 1996, p. 48). D’autre part, les projets artistiques qui ont lieu dans les années 1960 et 1970 sont documentés et souvent représentés dans les espaces d’exposition et les musées au moyen de cette documentation. Comme le résume Lucy Lippard :

> *L'espoir que l''art conceptuel' aurait pu résister à une commercialisation générale tout comme l'approche destructive et 'progressive' du modernisme était en grande partie infondé. Il semblait en 1969 que personne, le public ouvert à cet art nouveau inclus, n'était prêt à débourser de l'argent […] pour une photocopie renvoyant à un fait écoulé ou jamais perçu directement, un groupe de photographies documentant une situation ou une condition éphémère, un projet pour une œuvre demeurée inachevée, des mots prononcés mais pas enregistrés ; il semblait que ces artistes étaient pour ces raisons forcément libérés de la tyrannie du statut de marchandise et de la dimension économique. Trois années plus tard, les principaux artistes conceptuels vendent des œuvres pour des sommes substantielles ici et en Europe ; ils sont représentés (et, encore plus surprenant, exposés) par les galeries les plus prestigieuses. Il est clair, en dépit des révolutions mineures en termes de communication engendrées par le processus de dématérialisation de l'objet (œuvres envoyées par courrier, pièces de catalogues et de magazines […]), que l'art et l'artiste dans une société capitaliste demeurent un luxe. (Lippard, 1973/1997, p. 263)*

Le musée réfléchit à de nouvelles façons d'exposer pour s'adapter à l'art conceptuel et des expositions d'archives voient le jour. L'exposition *Konzeption-Conception : Documentation of a To-day's Art Tendency,* qui se tient au Städtisches Museum de Leverkusen en Allemagne en 1969 et organisée par le galeriste allemand Konrad Fischer, est radicale car elle ne comprend pas d'objets fabriqués par les artistes, mais présente seulement de la documentation : des instructions, des index, des plans, des photographies, des questionnaires, des notes de journal, des brouillons, des lettres et des écrits d'artistes. Quelques structures essayent de poursuivre cette démarche comme le Musée d'Art Moderne de New York (MoMA) avec l'exposition *Spaces* du 30 décembre au 1er mars 1970. La curatrice Jennifer Licht explique que c'est

> *une exposition dans laquelle l'installation devient la réalisation effective de l'œuvre d'art et les salles doivent être planifiées et construites en fonction des besoins des artistes, remet en question le rôle habituel du musée et exige de son personnel et de ses ressources des exigences inhabituelles. Traditionnellement, un musée abrite et conserve des objets d'art, mais il est désormais responsable de l'exécution de l'idée de l'artiste. Cela exige une collaboration entre les personnes et un ajustement flexible des rôles et des domaines de responsabilité.*[15]

Aussi, la Galerie des Locataires, qui débute en 1972 à Paris, s'investit de façon à « aider les artistes à penser leur rapport au public en termes nouveaux » (Parent, 1989,

[15] Communiqué de presse n°165 du MoMA, 29 décembre 1969. Disponible à cette adresse (consultée le 16 mai 2022) : https://www.moma.org/research-and-learning/archives/press-archives

p. 5). Quant à Art and Project, la galerie à Amsterdam dirigée par Adriaan van Ravesteijn et Geert van Beijeren, entre 1968 et 1986, elle publie 156 bulletins, qui se présentent le plus souvent sous la forme d'une feuille de papier pliée en deux verticalement pour former 4 pages. La plupart de ces bulletins sont disponibles dans la galerie ou envoyés à une liste de curateurs, d'artistes, etc. En marge de ces initiatives, les musées retrouvent le moyen d'exposer l'art conceptuel *a priori* incapable de l'être sur la base des matérialités disponibles. Ils utilisent par exemple des supports photographiques comme lors de l'exposition sur André Cadere à Londres chez Barry Barker en 1978, qui « ne comportait pas de Bâton "matériellement". Seulement trois photographies N&B de lui se promenant dans Paris »[16]. Quant à l'exposition *L'art conceptuel, une rétrospective* inaugurée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1989, elle ouvre la voie des expositions d'archives plutôt que d'objets qui se multiplient depuis.

Une autre tendance de mise en exposition de l'art conceptuel concerne les catalogues d'exposition. *Konzeption/Conception* propose à la fois une présentation physique des travaux des artistes participants dans une configuration spatiale dans le musée et leur publication dans le catalogue. Chaque œuvre d'art est donc adaptée à la fois aux salles d'exposition et au catalogue. Néanmoins, une plus grande importance est accordée au catalogue qui se retrouve être le premier espace d'exposition : « Le budget du catalogue a dépassé le budget combiné de l'exposition physique » (Zonnenberg, 2019, pp. 85-86). De même, le marchand d'art, commissaire d'art et éditeur américain Seth Siegelaub s'empare de la critique institutionnelle lancée par les artistes :

> *N'est-ce pas là l'une des fonctions les plus importantes des musées, tuer les choses, les achever, leur donner l'autorité, et ainsi les éloigner des gens en les sortant de leur contexte réel et quotidien ? Même au-delà de la volonté des acteurs impliqués dans un musée donné, je pense que la structure des musées tend vers ce type d'activité : l'historicisation. C'est une sorte de cimetière pour l'art. (Siegelaub dans Obrist, 2001, p. 220)*

Dans les années 1970, en s'emparant des fondements de l'art conceptuel, Seth Siegelaub réalise les expositions-catalogues évoquant les « musées de papier », ces

[16] Document non référencé disponible à la fondation Herbert dans le fond concernant André Cadere et avec pour simple titre en page de couverture : « Essai de transcription d'un débat réalisé sur le lieu et dans le cadre de l'exposition LEFEVRE JEAN CLAUDE Galerie Durand-Dessert, 43 rue de Montmorency à Paris, le 7 juillet 1988. Le thème proposé en était 'l'Actualité de Cadere' ». Parmi les intervenants figurent Jean-Michel Lefevre, Michel Durand-Dessert, G. Mollet-Vieville, Bernard Marcellis, Sylvette Monnier, Michel Truffaut, Michel Gauthier et Claude Gintz.

imposants recueils réalisés par des antiquaires à partir du XVII[e] siècle et donnant à voir, sous formes de gravures ou de dessins, des œuvres antiques (Bickendorf & Kockel, 2010). Puisque la matérialisation du concept des œuvres est secondaire, elles sont principalement voire uniquement présentées dans l'espace du catalogue et non plus dans celui d'une galerie ou d'un musée. Ursula Meyer déclare que « les livres sont devenus un support de plus en plus important pour l'art conceptuel, prenant souvent la place des expositions. Ils ont plus de permanence que les expositions éphémères dans les galeries » (Meyer, 1972, p. XIII). Selon les observations d'Ursula Meyer, qui s'appuient fortement sur les idées de Seth Siegelaub, la galerie traditionnelle ou l'espace d'exposition conçu pour exposer des objets n'est plus adapté pour exposer l'art conceptuel. Ces ouvrages recensent le contenu d'une collection en faisant cohabiter des œuvres éloignées physiquement (Haskell, 1987/1992). Les artistes proposent ainsi leurs travaux sous la forme de textes, schémas, croquis, photographies, etc. L'exposition *January 5-31, 1969,* organisée par Seth Siegelaub dans un bureau vide à New York, existe également « entièrement comme un catalogue. Au bout d'une semaine et demie, nous n'accordions plus notre attention à cet espace. Il servait simplement de bureau » (Siegelaub dans Honnef, 1971, p. 27). Pour lui, les principes de l'exposition et de sa documentation se sont inversés. L'exposition sans objet est le guide vers le catalogue. Quatre pages sont attribuées à chaque artiste. Le catalogue devient dès lors la seule manifestation visuelle des œuvres. Il permet de rassembler des œuvres disparates en un même lieu. Ce type d'exposition est alors surnommé « un musée portatif en guise de livre » (Herrmann, Reymond, & Vallos, 2008, p. 13). La publication, en tant que support, présente des idées et des concepts qui prévalent sur leur concrétisation matérielle. Elles vont d'un livret de sérigraphies, d'esquisses de projets non réalisés à de simples dessins réalisés à l'occasion de l'invitation. Seth Siegelaub affirme que

> *progressivement s'est développé un "art" qui n'avait pas besoin d'être accroché. Un art dans lequel le problème de la présentation correspondait à l'un des problèmes que posaient auparavant la réalisation et l'exposition d'un tableau : faire savoir à quelqu'un d'autre qu'un artiste avait fait quelque chose. Comme l'œuvre n'était pas de nature visuelle, elle ne nécessitait pas les moyens traditionnels d'exposition, mais un moyen qui présenterait les idées intrinsèques de l'art. (Siegelaub dans Harrison, 1969, p. 202)*

D'après lui, le format du catalogue se présente comme un espace d'exposition potentiel. La documentation ne se retrouve pas secondaire au travail d'un artiste conceptuel, elle est considérée comme une œuvre :

> *Lorsque l'art ne dépend plus de sa présence physique, lorsqu'il devient une abstraction, il n'est pas déformé et altéré par sa reproduction dans des livres. Il devient une information "PRIMAIRE", alors que la reproduction de l'art conventionnel dans les livres et les catalogues est nécessairement une information "SECONDAIRE" (déformée). Lorsque l'information est PRIMAIRE, le catalogue peut devenir l'exposition. (Meyer, 1972, p. XIV)*

Enfin, l'objet devenant une fin en soi et le musée ayant des difficultés à se séparer définitivement d'une muséologie d'objet sur laquelle ils se sont pendant des années appuyés et construits, l'insistance sur l'esthétique des œuvres se fait sentir. Malgré les intentions des artistes conceptuels,

> *sans doute, un regard actuel repérera dans toutes ces œuvres, du fait même de l'évolution des seuils de tolérance mentale et perceptive (à travers l'expérience 'conceptuelle', notamment), une certaine séduction esthétique, une dimension visuelle et formelle, en tous les cas, incontestable. Elle était d'ailleurs présente, nécessairement et malgré tout, à l'origine de ces œuvres qui se sont toujours énoncées dans le champ du visuel et de l'histoire de l'art et dont le support linguistique n'avait évidemment pas de finalité littéraire ou philosophique, mais bien une 'forme' aussi. (Pagé dans Gintz, 1989, p. 9)*

Par exemple, dans l'introduction du catalogue de l'exposition au Musée d'Art Moderne de Paris, Suzanne Pagé souligne l'appréciation esthétique de l'art conceptuel, « une certaine forme de séduction esthétique, une dimension visuelle et formelle indéniable » (Pagé dans Gintz, 1989, p. 11). La réaction du musée – le fait d'exposer l'art conceptuel comme des œuvres des courants précédents de par la sacralisation de l'objet –, brouille encore plus la compréhension des visiteurs comme le souligne Céline Éloy : « C'est qu'à trop regarder les objets dans leur matérialité, on peut arriver à perdre de vue leur véritable raison d'être » (Éloy, 2010, p. 101). À ce titre, la critique formulée par Daniel Buren à l'encontre des musées met en avant les mécanismes de la muséologie d'objet qui y rayonne :

> *Beaucoup m'ont reproché et me reprochent encore le réductionnisme quasi absolu de mon travail. […] La raison principale de ces critiques, et qui révèle particulièrement ceux qui les profèrent, est causée par l'habitude que les gens ont de regarder une peinture ou un objet exposé comme une fin en soi. Autrement dit, de regarder le matériau visuel que j'emploie comme un tableau [figure 12]. (Buren, 1991)*

Pour certains acteurs de l'art, les œuvres sont tout de même « attirantes, jolies, esthétiques »[17]. La collectionneuse Annick Herbert[18] se souvient : « On s'extasiait devant une ligne droite tracée au mur, on trouvait ça beau ». Malgré les principes de l'art conceptuel, ils ramènent ces œuvres à leurs qualités esthétiques. Pour Pia Linden[19], médiatrice au Haus der Kunst de Munich, « c'est vraiment esthétique ». Elle perçoit l'œuvre de Franz Erhard Walther « entre image et sculpture » et à propos de la rétrospective de l'artiste en cours, elle précise : « J'adore la vue dans cette grande salle qui, quand on prend une perspective d'en-haut, ça fait comme un grand tableau abstrait avec les couleurs. Il y a des coussins orange accrochés comme une œuvre minimaliste ». Elle ajoute : « Ce que j'aime bien aussi dans cette exposition, et peut-être que ça suffit aux visiteurs, c'est qu'il y a un grand aspect esthétique même sans les performances. C'est vraiment esthétique et ça aussi ça a une valeur ». Elle rattache même des objets à activer à des tableaux statiques accrochés aux cimaises du musée et n'attendant que l'œil du visiteur pour exister : « Il y a des œuvres comme en face de l'œuvre toute jaune dans le grand hall, c'est plutôt comme un tableau et moins une œuvre qu'on peut activer. Il y a des coussins orange accrochés comme une œuvre minimaliste, comme des carreaux. C'est comme une œuvre traditionnelle ». Malgré les fondements de l'art conceptuel, le visiteur peut se retrouver face à des œuvres « décoratives », appréciées et exposées pour leurs attraits esthétiques. Or, le musée d'art, étroitement lié à l'attitude contemplative, ne correspond pas aux œuvres conceptuelles. Marcel Broodthaers regrette que tout avant-garde puisse ensuite devenir à la mode à son tour : « Le produit que je faisais et moi-même, il y avait une inadaptation sociale et le temps passant, il se fait que ces formes d'inadaptation sont devenues des choses que la société actuelle aime beaucoup récupérer, pour s'en servir comme décor, comme parure » (Broodthaers, 1966). De cette situation, à partir de 1973, l'artiste organise une série d'expositions rétrospectives de son œuvre où la notion de décor devient une préoccupation centrale. L'institution fait défaut à l'art conceptuel qui lui demande d'être plus flexible, de se modeler selon les travaux présentés et les attentes du public. On peut entendre dans ce qu'avance Jean-Louis Déotte que le musée d'art doit s'adapter aux nouvelles formes de création : « Le musée d'art contemporain n'est plus le lieu du jugement esthétique, mais d'une nouvelle forme de jugement de connaissance » (Déotte, 1993, p. 393). Contempler, au sens de fixer longuement et

[17] Conversation personnelle avec la curatrice Lotte Beckwé le 6 janvier 2020.

[18] Conversation personnelle avec la collectionneuse Annick Herbert le 28 janvier 2020.

[19] Conversation personnelle avec la médiatrice Pia Linden le 15 septembre 2020.

apprécier pour ses qualités esthétiques, un bâton réalisé par André Cadere, consisterait alors à en apprécier la forme ou encore les couleurs or, de cette seule considération, le concept de l'œuvre s'en trouverait amoindri (figure 13). Même si des traits esthétiques peuvent être perçus, si l'on souhaite respecter les intentions de l'artiste, nous rejoignons aisément l'interrogation de Suzanne Pagé : « Que peut signifier aujourd'hui, la présentation d'œuvres qui visaient, par la 'dématérialisation', à échapper à l'emprise des institutions et à la finalité d''objets' ? » (Pagé dans Gintz, 1989, p. 9). Qu'il soit œuvre ou trace de cette œuvre, « par tradition, le musée d'art donne la primauté à l'objet, l'artefact : il y a une telle fixation dans notre culture occidentale sur le visible. L'œuvre est à contempler, à exposer, à conserver dans son intégralité matérielle et, de ce fait, dans son intégrité » (Éloy, 2010, p. 93). En effet, la performance à la fin des années 1960 a tendance à se dérouler sans public et se retrouver documentée, généralement filmée et photographiée. Les artistes peuvent également biaiser leur travail pour le faire correspondre aux exigences du musée. Une œuvre de Land Art s'adapte alors aux dimensions des salles d'exposition. L'artiste Michael Asher (1988/1991) dit : « Faire du land art dans un désert que personne ne verra et alors en prendre une photo ? Ou faire du land art dans la galerie ? ». Les deux y seront généralement exposés. Bien que l'artiste conceptuel ait eu besoin, même à son époque, de finalement se rapprocher du musée pour faire (re)connaître son travail, ce dernier se retrouve exposé avec toute la sacralisation d'un chef-d'œuvre. Érik Verhagen parle d'œuvres « sous perfusion » (1997, p. 677) qui ne respectent pas les intentions premières de l'artiste.

1.2.2. Les réactions des contemporains

De l'ambition des artistes d'art conceptuel d'ouvrir un dialogue performatif, il ressort que le public est tout d'abord absent. Le collectionneur Anton Herbert[20] se souvient : « À l'époque, aux États-Unis, les artistes n'étaient pas considérés jusque tard dans les années 1970. En Europe, c'était un petit cercle. Il devait y avoir en tout 5 ou 6 collectionneurs qui étaient en admiration devant la collection de Panza ». À l'époque déjà, l'artiste Marcel Broodthaers déclarait : « Actuellement, les amateurs sont rares et font cruellement défaut » (Broodthaers, 1975). D'après lui,

> *en ce qui concerne un art de recherche, appelé communément l'art d'avant-garde, il est évident qu'au départ, très peu de personnes s'intéressent à ce genre d'activité. [...] Vous rencontrez 10 personnes qui s'intéressent à des tentatives*

[20] Conversation personnelle avec le collectionneur Anton Herbert le 28 janvier 2020.

> *nouvelles... Quand je parle d'une dizaine de personnes, je suis d'ailleurs extrêmement optimiste, car précisément lorsqu'on commence à faire de l'art de recherche, de l'art d'avant-garde, on n'est pas connu et c'est un genre d'activité qui ne fait pas connaître leur auteur très rapidement. (Broodthaers, 1966)*

Par exemple, les balades d'André Cadere n'emportent pas chaque fois le succès escompté : « Il faut aussi mentionner que cette fois-ci, personne n'est venu voir le travail » (Cadere, 1982). Leur choix des nouveaux lieux de présentation des œuvres ne semble pas fonctionner comme cela devrait : « Actuellement la tentative de démocratisation de l'art sous formes de multiples et aussi par l'utilisation des mass média comme l'insertion d'un avis conceptuel dans un journal n'est perceptible que par cette élite et non pas par ceux à qui normalement le message est destiné étant donné le support » (Broodthaers, 1966).

Ensuite, le public restreint répondant à l'appel, semble désorienté. Quelques rares retours du public, à travers des écrits dans des journaux, indiquent que le geste, l'intention n'est parfois pas perçue par lui. Selon Michael Compton à propos de Marcel Broodthaers : « Un tel art, aussi modestes que soient ses matériaux, exige un public sophistiqué, ou plutôt cultivé » (Compton, 1980). Le reproche couramment formulé à l'encontre de l'art conceptuel est qu'il ne s'adresse qu'à un public d'initiés : « Malgré ses aspirations démocratiques, le langage particulier employé par les conceptualistes était souvent obscur, élitiste provoquant un court-circuit » (Camnitzer & Beke, 1999, p. X). Au final, la série télévisée *Fernsehgalerie* sur l'art imaginée par Ursula Wevers et Gerry Schum correspond plutôt à une œuvre d'art à part entière : « Ce n'est pas un film sur l'art, mais un film d'art » (Groos, Hess, & Wevers, 2004). Leurs films sont *a priori* mal reçus du public, le spectateur pouvant croire que sa télévision rencontre un problème technique lorsqu'il l'allume et se retrouve face à un écran que l'artiste a précédemment peint en noir. Si l'action n'a pas été suivie, le résultat ne fait pas sens pour le public. Un autre frein à la compréhension des visiteurs des expositions d'art conceptuel, est l'art qui s'auto-référence. Ce sont par exemple des propos ésotériques, des courants artistiques qui dialoguent ou encore des expositions qui font référence à des événements passés et qui sont méconnus du public. Si le public n'est pas initié à l'art, il manque la référence. Ce sont alors des expositions autoréflexives qui ne s'adressent et ne sont comprises que par les acteurs de l'art ou initiés, et excluent le reste du public (Farver, 1987, p. 97). Comme le fait remarquer Daniel Buren,

> *le fait que le grand public perçoive trop souvent l'art contemporain comme hermétique, élitiste et extrêmement "difficile", est probablement dû à l'atmosphère mortellement sérieuse et à l'aura de "culture importante" qui règnent dans la plupart*

des musées. Même l'œuvre d'art la plus ludique devient pesante dans un musée. (Buren, 1986/2011, p. 19)

Sous forme de livre d'or, on peut lire des commentaires laissés par les visiteurs suite à une proposition de l'artiste Franz Erhard Walther au MoMA (Walther & Friedrich, 1970). Ils concernent l'incompréhension du travail de l'artiste :

- Je n'ai pas la moindre idée de ce qu'il fait.

- Pourquoi ?

- Qu'est-ce qui se passe ici ?

- Je ne comprends pas. Qu'est-ce que ça veut dire ?

- Qu'est-ce que c'est, bon sang ?

- Je ne comprends pas.

- Je ne le comprends pas.

- Stephen et moi, nous ne comprenons pas !

- Il faudrait donner plus d'information.

Cette incompréhension peut aboutir à un rejet envers l'artiste, son travail, mais aussi le musée :

- C'est de l'art facile.

- Une perte de temps... des conneries obsessionnelles et compulsives.

- Va sur la lune avec ça.

- J'ai quelque chose de plus intéressant à faire.

- De l'art ?

- C'est de l'art ?

- Un grand rien.

- Au lieu de faire des choses insensées, sors et aide les gens...

- Tu es un moine ou un singe ?

- Une perte de temps et d'argent.

- Vous avez trompé le MoMA, pas moi.

Néanmoins, les retours d'expérience des contemporains des artistes conceptuels ne sont pas suffisamment renseignés comme le fait remarquer Franz Erhard Walther : « Il n'a été possible d'apprendre quelque chose sur les expériences et les processus de pensée des pratiquants que de manière fragmentaire » (Walther & Friedrich, 1970). Seuls des avis épars en donnent le ton, sans finesse sur l'expérience vécue du public

non initié avec ces propositions d'art conceptuel. En revanche, les réactions du public initié sont mieux renseignées et il s'avère qu'il partage l'incompréhension du premier comme le formule Tommaso Trini :

> *Quiconque a visité les expositions parallèles du Stedilijk Museum d'Amsterdam et de la Kunsthalle de Berne s'est heurté – et littéralement, avec des œuvres empilées à ses pieds – à des situations d'urgence. Une urgence muséographique : les exposants et les instruments adoptés ont transformé le musée en un magasin de transit, surtout et significativement à Berne. Et une urgence intellectuelle : plus on se promenait, plus on se retrouvait objet parmi les objets, explorateur parmi les explorations avec, dans plusieurs cas, des œuvres qu'il fallait identifier, attribuer ou même découvrir. Je parle bien sûr pour les non-experts, mais incluez les critiques d'art dans cette catégorie. L'art en question tend à annihiler la distinction entre les initiés et les non-initiés, pour la remplacer par une différence encore plus imposante entre les informés et ceux qui ne savent pas comment ni où chercher l'information. En admettant qu'il soit capable de se tenir au courant des idées, le critique perd le contrôle des événements et, heureusement, de ses systèmes de classification favoris. (Trini dans Rattemeyer, 2010, p. 202)*

Par exemple, même pour les historiens aujourd'hui, l'œuvre de Marcel Broodthaers semble difficile à comprendre et ses textes ne pas éclairer ses objets :

> *Le langage est là, tel la trace des significations perdues avec l'artiste. À mon sens il ne peut y avoir de rapport direct entre l'art et le message. Donner une œuvre où la forme n'est pas la mise en code du contenu mais le support de codes irréductibles à toute traduction littérale. Sa passion pour Mallarmé qui distingua le langage de la communication de celui de la création. […] Il ne peut y avoir de solution aux rébus proposés dans l'ensemble de son œuvre, ni de clé de décryptage, de pierre de Rosette ou de pierre philosophale à trouver, dès le moment où son extraordinaire richesse stylistique s'interprète comme la traversée du miroir de l'inspiration. Déniant à l'art toute logique formelle puisqu'il ne pouvait y avoir de logique de l'inspiration poétique, du contenu de sa créativité. (Michel Baudson dans Compton, 1980)*

La galerie Ronny van de Velde à Anvers (Belgique) décrit Marcel Broodthaers qu'elle expose du 20 septembre au 13 décembre 1992 comme étant un « artiste difficile ». De la volonté de s'adresser au plus grand nombre, le constat n'est pas celui d'un succès : « Quant au travail même de la création, il n'a de sens réel que pour le créateur qui y défoule son autisme, son enfermement en son propre miroir, son vocabulaire unidimensionel et autoréférentiel » (Baudson dans Compton, 1980). Une dernière réaction conforte les précédentes : « Vous sortez de l'exposition et vous vous

retrouvez, accablé, un peu désorienté, dans une longue arcade en pierre – un peu confus aussi, après avoir été confronté à un barrage d'imitations, de copies, d'originaux, de contrefaçons » (Bruckmüller & Ron, 2016, p. 41). En définitive, l'art conceptuel, porté par de grandes ambitions, ne semble pas s'être frayé le bon chemin. Julio Le Parc, malgré ses activités en tant que membre du Groupe de Recherche d'Art Visuel, résume la situation en 1968 :

> *Les habitudes persistent. Les peintres continuent à produire leurs œuvres, les galeries et les musées à les montrer, les critiques à les critiquer, les marchands et les collectionneurs à leur attribuer une valeur monétaire, et le 'grand public', à juste titre, reste aussi indifférent qu'avant. Indifférent et éloigné de l'art "de classe", de l'art qui n'est consommé – si tant est qu'il le soit – que par la bourgeoisie, de l'art qui réaffirme en son sein tous les privilèges du pouvoir, de l'art qui maintient les gens dans un état de dépendance et de passivité. (Le Parc, 1968).*

Conclusion partie I :

L'art conceptuel bouleverse la définition et le rôle de l'art et du musée. L'œuvre est avant tout une attitude et les artistes soulèvent la problématique de la mise en exposition de leurs travaux. Alors que matières, couleurs et formes sont secondaires, ils invitent à penser de nouveaux espaces de partage et d'expériences potentielles de leurs idées. Or, la mise en relation espérée semble non atteinte et le public témoigner *a priori* d'une relative incompréhension. Ainsi, l'art conceptuel se présente comme un cas d'étude complexe pour saisir les enjeux du problème de relation entre des œuvres d'art conceptuel et les visiteurs des institutions qui en présentent. Il s'agit de s'intéresser à l'agitation autour de l'art conceptuel sous l'angle de l'expérience qu'en fait son public. Ce n'est pas l'œuvre en tant que telle qui est l'objet d'étude, mais sa relation avec le public, posant les questions suivantes : Pourquoi est-il difficile de parler d'art conceptuel ? Que peut-on espérer des médias art conceptuel et musée ? Que peuvent-ils ou non faire aux visiteurs ? De plus, l'art conceptuel se présente comme un moyen de circonscrire un courant, une pratique ou encore une pensée nouvelle du paradigme tangible/intangible dans la muséologie européenne. Cela invite à se demander comment partager une idée et s'il est possible d'initier le public sur place. Cette première partie pose la problématique de l'expérience de visite d'une exposition dans un musée d'art du point de vue des sciences de l'information et de la communication, à savoir, la fabrique de l'expérience des visiteurs avec une œuvre, en particulier d'art conceptuel. Elle interroge ce que signifie concevoir et avoir une expérience avec ces œuvres et quels en sont les enjeux. L'expérience du public de l'époque conceptuelle semble ne pas avoir été satisfaisante et

ce travail de recherche s’enquiert de résoudre le manque d’études sur l’expérience de visite avec l’art conceptuel.

2. PARTIE II : LE CADRE ÉNACTIF ET LES MÉTHODES DE RECUEIL DE DONNÉES

Introduction partie II :

Pour les artistes conceptuels, le point de vue sur une œuvre diffère d'une personne à l'autre. Ainsi, pour traiter l'émergence de ce qui constitue une expérience pour les visiteurs, il convient d'adopter des cadres épistémologiques et méthodologiques adaptés. Un premier chapitre rend compte du besoin de se tourner vers un cadre de pensée qui permette de chercher à connaître le sens que les visiteurs eux-mêmes fabriquent au cours de leurs actions, soit la façon dont ils appréhendent leur propre compréhension, les logiques qu'ils entrevoient chez leurs interlocuteurs, les connaissances qu'ils convoquent et les attentes qu'ils entretiennent. Il détaille ce que recouvre la notion d'expérience, en particulier dans les musées, à l'aune d'une épistémologie énactive. Un deuxième chapitre aborde les démarches de recueil de données sur l'expérience des œuvres d'art et des expositions sous forme de revue de littérature. Il en relève les limites pour ce travail de recherche et propose de mettre en lumière une approche nouvelle, qui pose un vocabulaire et des méthodes d'enquête qualitatives. Il détaille enfin leur déploiement sur divers terrains d'étude en vue d'explorer le paradoxe relevé dans la partie précédente.

2.1 Chapitre 1 : Le concept d'expérience

2.1.1. L'expérience de visite dans le cadre énactif

Marilyn Hood envisage la visite de musée comme une activité de loisir, et parmi les critères qui décident une personne à se tourner vers un loisir plutôt qu'un autre, figure celui de « faire de nouvelles expériences » (Hood, 1981). La recherche d'une expérience originale est une forme de motivation à se rendre au musée. Pour les musées, il y a donc un enjeu important à établir le lien entre les motivations et la satisfaction liée à la visite puisqu'il est un enjeu de la fréquentation (Passebois, 2005). En somme, permettre aux visiteurs des expériences nouvelles et mémorables. L'expérience se retrouve être un mot-valise qui regroupe les différents objectifs que se donne la communauté muséale envers son public. La transmission de connaissance, l'éducation ou encore la délectation se retrouvent traduits en expériences de visite (Falk & Dierking, 2018, p. 7). Or, l'on se rend vite compte que le terme expérience possédant tant d'acceptions n'est pas systématiquement approprié que l'on parle d'un musée d'art ou de science. Pour Paola

Burigana et Michaël Caucat (2005), l'apprentissage au musée est lié à un questionnement et une découverte de la part des visiteurs. Ainsi, d'après eux, une exposition qui ne permettrait pas d'acquérir des connaissances serait freinée par le manque de stimulation que produit le musée. Les musées s'essayent alors très tôt à toutes sortes de propositions d'expériences. Par exemple, Michel Allard (1993) propose dès les années 1990 une série d'activités destinée aux adolescents dans le but de les faire « participer ». Ces visiteurs doivent être « actifs » et « auteurs » de leur visite. Il est proposé au visiteur adolescent d'animer une visite auprès d'un public comme s'il était membre du musée ou encore de concevoir une exposition pour ses pairs. Selon l'auteur, ces activités intéressent les visiteurs adolescents. Le musée cherche également à impliquer le visiteur en lui faisant mettre en scène son corps dans l'espace d'exposition. L'expérience se retrouve alors limitée à la perception sensible. Elle est couramment définie comme le fait de ressentir des sensations à l'aide de ses sens. À l'image plus récente de *L'Odyssée sensorielle* (2021-2022) du Muséum national d'histoire naturelle de Paris, composée d'images en haute définition et de reconstitutions d'effluves des milieux naturels et des espèces terriens, Culturespaces combine l'image vidéomappée et la musique pour créer « un nouveau type d'expositions immersives »[21]. L'immersion opèrerait ainsi grâce à la lumière qui recouvre l'espace du sol au plafond, jusqu'au corps des visiteurs. Baignés de lumière, les visiteurs sont invités à vivre une expérience d'immersion « inoubliable ». Nous soutenons l'idée que l'expérience relève d'une dimension corporelle, d'un certain rapport du corps à l'œuvre physique qui peut favoriser la relation aux expôts. Or, l'expérience intègre d'autres dimensions. Richard Kool (1985) a relevé l'enjeu pour les concepteurs d'exposition de proposer des expositions non seulement attrayantes, mais qui surtout motivent le visiteur à apprendre. Selon lui, une mauvaise conception de l'exposition empêche l'apprentissage au musée. Les visiteurs peuvent se déclarer globalement satisfaits de leur visite sans pour autant en retirer le bénéfice d'un apprentissage. Autrement dit, satisfaire le visiteur de sa visite n'est pas suffisant pour en faire une expérience inoubliable et le visiteur ne recommandera pas la visite à son entourage. La collectionneuse Annick Herbert[22] invite également à réfléchir sur ce qui serait de l'ordre « du rien, du spectacle, de l'amusement du public ». En somme, comme le dit Françoise Bernard, bien que la notion d'expérience semble répondre à l'esprit du temps, elle reste peu définie et il reste des éclaircissements à

[21] Site du Muséum national d'Histoire naturelle de Paris consulté le 28 octobre 2021 : https://www.mnhn.fr/fr/exposition-evenement/l-odyssee-sensorielle

[22] Conversation personnelle avec la collectionneuse Annick Herbert le 28 janvier 2020.

formuler pour comprendre ce qu'elle recouvre (Bernard dans Leleu-Merviel, Schmitt & Useille, 2018, p. 33).

L'expérience pour John Dewey est issue de l'interaction entre l'organisme et son environnement : « La vie et le destin d'un être vivant sont liés à ses échanges avec son environnement, des échanges qui ne sont pas externes mais très intimes » (Dewey, 1934/2005, p. 46). Dans cette optique, l'expérience doit être comprise en termes de relation, d'interaction et de transaction. L'être humain engage au travers de ses pratiques – qu'elles soient scientifiques, artistiques, ou simples activités quotidiennes – un dialogue permanent avec l'environnement qu'il habite – qu'il soit physique, biologique ou plus spécifiquement humain, social et culturel. C'est à l'articulation de cette rencontre qu'émerge l'expérience. Ainsi, pour John Dewey toutes les expériences sont relationnelles et interactionnelles en tant que « résultat de l'interaction entre un être vivant et un aspect quelconque du monde dans lequel il vit » (p. 69).

Prolongeant cette réflexion, le concept d'énaction proposé par Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch en 1993, se présente comme un relatif nouveau champ de recherche fécond pour la muséologie, en particulier l'analyse de l'expérience visitorielle (Schmitt, 2018). Au début des années 2000, ce concept est réuni à différentes approches sous le terme de « cognition 4E »[23]. Cela suppose que la cognition n'est pas limitée aux processus cérébraux, mais qu'elle est incarnée (*embodied*), située (*embedded*), énactive (*enactive*) et étendue (*extended*). Tout d'abord, une incarnation biologique avance l'idée que l'anatomie et la physiologie du corps influencent la cognition de façon significative. Par exemple, le fait que les primates aient les yeux positionnés en avant du visage leur permet d'avoir une vision binoculaire et d'apprécier la profondeur de champ lors de leurs mouvements. De même au niveau auditif, l'écoute binaurale est permise grâce aux oreilles situées de chaque côté de la tête. Cela permet de mieux situer un stimulus sonore dans l'espace. En somme, le corps participe de la cognition. En revanche, le paradigme de l'énaction rappelle qu'il n'existe pas de relation stricte entre un comportement et la dynamique cognitive et émotionnelle d'une personne.

[23] La première utilisation de ce terme est apparue lors des discussions d'un atelier sur la cognition incarnée à l'Université de Cardiff en juillet 2006. Il comprenait Shaun Gallagher, Richard Gray, Kathleen Lennon, Richard Menary, Søren Overgaard, Matthew Ratcliffe, Mark Rowlands et Alessandra Tanesini parmi les participants. Richard Menary a édité un numéro spécial de la revue *Phenomenology and the Cognitive Sciences* sur la cognition 4E, basé sur des articles sélectionnés lors de la conférence de 2007 (Menary, R.A. (2010). *Introduction to the special issue on 4E cognition.* Phenomenology and the Cognitive Sciences, 9(4), 459–63).

Ensuite, une incarnation sémantique indique que non seulement les capacités perceptuelles et motrices du corps déterminent la manière dont une personne expérimente le monde, mais elles déterminent également comment la personne comprend le monde et l'explique avec le langage. George Lakoff et Mark Johnson (1980/2003) soutiennent l'idée selon laquelle le cerveau humain est si intimement lié au corps que les catégories mentales et les concepts employés sont puisés dans ce corps dans son rapport au monde. Ce sont les métaphores qui permettent ce passage de l'expérience incarnée à la pensée conceptuelle. Dire qu'il y a un écureuil devant l'arbre suppose que cette relation spatiale n'existe pas dans l'absolu, mais cela nécessite que la personne énonçant cette phrase s'imagine à la place de l'arbre. Cette phrase n'existe donc qu'en vertu de l'expérience corporelle de la personne qui a un devant et un derrière – ce qui est propre à l'être humain, vu sa façon de percevoir le monde qui n'est pas à 360 degrés par exemple. Ainsi, des schèmes qui viennent à une personne depuis son expérience corporelle sont projetés métaphoriquement dans des domaines cognitifs plus abstraits. Par exemple, la simple image de l'intérieur et de l'extérieur du corps, suscitant la logique du dedans et du dehors, est teintée de métaphores (Lakoff & Johnson, 1999). Ainsi, une personne peut dire que des choses entrent et sortent de son champ visuel ou qu'elle entre et sort d'une relation avec une autre personne.

Enfin, l'incarnation radicale, qui est l'approche incarnée de la cognition (*embodied cognition*), ne nie pas que les humains peuvent faire des manipulations symboliques abstraites et que celles-ci se trouvent matérialisées dans le cerveau, mais rejette la vue étroite d'un esprit comme étant une machine à résoudre des problèmes. Cela suppose qu'une personne fabrique bien des représentations abstraites, mais que ce n'est pas cela qui domine. Il convient également de tenir compte de l'environnement dans lequel se trouve la personne et les possiblités d'action qu'il lui offre ou les « affordances » (Gibson, 1979). Le principe de l'approche incarnée (*embodied cognition*) est étroitement relié à celui de la cognition située (*embedded cognition*). Le corps est situé à un endroit et ce contexte impacte sa cognition. Pierre Bourdieu (1980) évoque plus tôt l'incorporation (*in-corps*) des pratiques. Le concept d'habitus qu'il développe correspond à ce qui s'est incarné d'après l'histoire individuelle de chacun dans sa classe sociale. Différents courants émergent de l'incarnation radicale (*embodied cognition*) : certaines approches s'inspirent de la psychologie écologique de James Gibson et d'autres, comme l'énaction, découlent des travaux de Humberto Maturana, Francisco Varela, Evan Thomson et Eleanor Rosch. On observe tout de même une convergence vers le développement d'une science cognitive où le traitement de représentations mentales est minimisé pour aller

vers un savoir-faire incarné. En effet, les sciences cognitives du XXIe siècle amorcent un « tournant pragmatique » (Engel, Friston & Kragic, 2016) orienté vers l'action. C'est l'action qui devient première, et non plus la cognition : « Nos corps et leurs mouvements guidés par la perception dans le monde font une grande partie du travail nécessaire pour atteindre nos objectifs » (Wilson & Golonka, 2013). Assurément, des choses abstraites, comme le langage, demandent encore à être expliquées, mais il est intéressant de noter que durant l'hominisation, l'on a progressivement été vers plus de représentations abstraites, mais à partir des processus incarnés déjà présents. Les ancêtres primates, et avant cela mamifères, devaient avant tout se déplacer dans un environnement sans se perdre et en évitant tout danger. Les approches radicales ou incarnées énoncent donc qu'il n'est pas pertinent d'essayer de comprendre en premier lieu les représentations abstraites, comme a voulu le faire le cognitivisme, mais de les prendre comme une évolution, comme quelque chose qui s'est détaché d'une cognition qui était à la base plus concrète. Toute interprétation se déroule en prenant en considération le monde matériel qui entoure la personne. Suivant la vision d'une perception incarnée de la réalité, Matthew Crawford précise : « Notre façon d'agir n'est pas déterminée par une séquence de choix ; elle est fondamentalement structurée par notre perception fine de la situation, laquelle est largement fonction de l'expérience accumulée de nos efforts spécifiques d'ajustement au monde » (Crawford, 2016, p. 107). De ce fait, il insiste sur les connaissances qui sont à la fois matérielles et intellectuelles. C'est dans son rapport corporel autant que cognitif au monde qu'une personne peut éprouver du plaisir.

Une première forme d'incarnation radicale est la forme sensori-motrice (*Sensorimotor Enactivism*), qui propose que la cognition soit vue comme un flux continuel qui part du monde, passe à travers les systèmes sensoriels d'une personne, puis dans son corps, pour finalement retourner au monde sous forme d'action. Se dessine alors une boucle dans laquelle il n'y a pas de point de départ, ni d'arrivée. Avec le temps, des couplages, aussi appelés « contingences sensori-motrices », émergent. Ils correspondent à des *patterns*, c'est-à-dire des schémas sensorimoteurs à travers lesquels le corps saisit l'environnement. À force de faire du vélo ou de jongler par exemple, le mouvement d'une personne devient fluide car le couplage sensori-moteur s'effectue. Les choses dans le monde n'enseignent rien au cerveau qui attend passivement d'être instruit. Ce qui arrive perturbe l'activité en cours sans que cela ne manipule l'acteur. De cette perturbation émerge alors un monde de significations. Alva Noë et Kevin O'Reagan (2001) différencient « la vue standard » au cours de laquelle le cerveau crée l'expérience et « la vue nouvelle » pendant laquelle le cerveau crée des actions et détient un savoir-faire, des connaissances sur comment il peut créer des

actions. La perception est ainsi, selon eux, une façon d'agir et d'explorer l'environnement. Avec la vision, on pourrait penser qu'une personne est immobile et que le monde pénètre dans son cerveau. Or, c'est oublié que même face à une image fixe, les yeux réalisent plusieurs micro-saccades par seconde. D'après Gregory Bateson (1996), l'on ne perçoit que des différences. Le toucher illustre le besoin d'une personne de se mouvoir sinon, elle ne sent plus rien car elle s'habitue à ce avec quoi son corps est en contact. Pour bien comprendre quelque chose par le toucher, il faut le manipuler. Cela renvoie à l'idée que percevoir un cube comme tel – et non pas seulement comme une image en 2D sur la rétine – par exemple, est possible parce que la personne comprend comment son apparence va changer si elle se déplace autour de lui. De même, pour une personne en partie cachée par un obstacle, l'on sait qu'elle existe en entier car il suffit de se déplacer pour voir d'autres parties de son corps. Enfin, une personne qui essaye d'attraper une balle ne se lance pas dans des calculs mathématiques pour trouver la position précise d'atterrissage de la balle, mais essaye, en fixant la balle, de la maintenir au centre de son champ visuel. L'on parle d'une « interaction habile avec l'environnement » (*skillful environmental interaction*), soit le fait que la cognition est comprise en termes d'interactions maîtrisées avec l'environnement, qui sont guidées par des opportunités d'action offertes par l'environnement (Noë & O'Reagan, 2001). Les affordances permettent justement de minimiser les représentations descriptives du monde en les remplaçant par ce que d'autres ont appelé des représentations pragmatiques. Dans les années 1970, James Gibson, qui étudie la perception visuelle, établit le concept d'affordance, qui signifie des occasions d'interactions potentielles avec l'environnement (Gibson, 1979). Il explique qu'un arbre est une occasion pour un écureuil de grimper, pour un humain de se mettre à l'ombre, et pour un oiseau de se percher. Dépendemment de son corps, « l'approche écologique » de la perception visuelle remet en question le traitement symbolique abstrait du paradigme cognitiviste dominant à l'époque. Comme le dit James Gibson, « ne demande pas ce qu'il y a dans ta tête, mais où se situe ta tête » (Gibson dans Mace, 1977). En se demandant où est son cerveau par rapport à l'environnement, cela renvoie à l'importance qu'une personne accorde à l'environnement ou la partie écologique d'un organisme. L'objet chaise incite une personne à s'asseoir et le marteau à le prendre dans la main. Pour James Gibson, ce ne sont pas tant les sensations en provenance des objets qui importent, mais les possibilités d'action ou « affordances » que suggèrent à un organisme donné tel ou tel objet ou aspect de son environnement. Il est bien sûr possible de prendre la chaise pour enfoncer un clou, mais ce n'est pas sa fonction première. Une affordance dépend donc à la fois d'un objet et d'un organisme, elle est relationnelle. Un même objet évoque différentes possibilités selon la personne qui le perçoit. L'affordance ne dépend pas seulement des propriétés physiques

de l'objet. Avec l'arrivée de l'imagerie cérébrale dans les années 1990 (Ellis & Tucker, 1998), une personne à qui l'on montre l'image d'une tasse, a une activation spontanée dans le cortex moteur dans la région qui correpond à la main. Simuler une préhension c'est comme « prédire ce qu'on pourrait faire avec ». Une personne en mouvement et le temps s'écoulant, les affordances changent elles-aussi.

L'approche étendue de la cognition (*extended cognition*) suppose que le cerveau a des capacités limitées et qu'ainsi, la cognition ne se trouve pas entièrement dans la tête. Par exemple, la mémoire de travail étant limitée, une personne la décharge sur un substra. Certains aspects de l'environnement comme la technologie, les réseaux sociaux ou les personnes avec lesquelles l'on partage plusieurs années de vie, peuvent être considérés comme des éléments disctribués de la cognition. Une personne fait appel à son partenaire qu'elle sait maîtriser tel sujet ou elle consulte internet sur son téléphone car le savoir y est facilement accessible.

En conclusion, l'idée qu'une personne percevrait le monde, ferait des manipulations de représentations symboliques, prendrait des décisions logiques en fonction de ces représentations pour enfin exécuter une action particulière semble être un schéma à délaisser pour l'objet de notre étude. En fait, tout cela se passe en parallèle et en continu. Ainsi, l'énaction se présente comme une autre forme d'incarnation radicale. Le programme de l'énaction « vise à embrasser la temporalité de la cognition entendue comme histoire vécue » (Varela, Thompson, & Rosch, 1993). Le corps ayant une histoire est au cœur de l'énaction. Avec l'énaction, la cognition devient la mise en avant d'un monde et d'un esprit sur la base d'une histoire des actions performées. Ainsi, un organisme vivant, couplé à son environnement de façon dynamique grâce à ses boucles sensori-motrices, fait émerger un monde de significations, au lieu de représenter une information déjà spécifiée à l'avance dans le monde. L'énaction conteste la notion de réception, qui suggère qu'il faut retrouver les codes d'une chose préexistante. La cognition résout du sens, et il est nécessaire d'interagir avec le monde pour faire émerger son propre monde de sens. L'énaction se présente comme un paradigme d'avenir qui met un terme à l'usage qui sépare l'individu de l'environnement. Pour que les visiteurs interprètent leurs propres flux comportementaux, le recours au modèle énactif ambitionne de mieux saisir, comprendre et analyser l'expérience de visite, et ainsi proposer des pistes d'amélioration de l'expérience de visite dans les musées d'art. Tel que le sous-entendent les artistes conceptuels, la création de l'œuvre et l'expérience avec elle sont intimement liées. La création n'est pas l'affaire de l'artiste et l'expérience celle du public.

Celui-ci, en faisant l'expérience de l'œuvre, produit lui-même une lecture, il est la condition de la mise en forme de l'œuvre.

2.1.2. La temporalité de l'expérience

John Dewey distingue une expérience du flux continu des expériences :

> *Il y a constamment expérience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence. Il arrive souvent, toutefois, que l'expérience vécue soit rudimentaire. Il est des choses dont on fait l'expérience, mais pas de manière à composer une expérience. (Dewey, 1934/2005, p. 80)*

D'après lui, l'expérience se définit comme un ensemble qui comporte un début, un milieu et une fin. Il s'agit d'un moment particulier de contact avec le monde et situé dans le temps. Cet événement découpe le paysage d'une personne car son rythme se distingue de toutes les autres situations de la vie et porte un caractère unique d'après la personne qui le traverse. Or, il est difficile d'identifier les moments où l'expérience débute et prend fin. John Falk (2012) emploie l'expression « expérience de visite en musée » pour signifier les contextes personnels et sociaux-culturels des visiteurs (*Before the Visit*), les paramètres intervenant lors de la visite (*During the Visit*) et l'apprentissage (*After the Visit*). La même année, Daniel Schmitt centre l'analyse de l'expérience de visite dans son cours d'action, au moment où elle se réalise. Dans la théorie du « cours d'action » développée par Jacques Theureau à partir des années 1990 (Theureau, 1992), l'activité humaine est analysée comme étant significative d'une personne en situation et donnant lieu à expérience. Le visiteur est pleinement impliqué dans l'expérience, son activité le transforme et enrichit son domaine cognitif. Par son engagement dans le monde, il est acteur de l'exposition. Ainsi, définir ce que le chercheur croit constituer l'expérience des visiteurs crée un décalage entre la situation telle qu'elle est envisagée par lui et l'expérience telle qu'elle a été vécue par les visiteurs. Pour John Dewey, les différents événements ne sont pas isolés, mais interconnectés. La personne, ayant le souvenir des expériences déjà vécues et accumulées, les compare entre elles et leur donne du sens. D'après lui, l'expérience résulte d'une épreuve vécue et représente un ensemble de souvenirs, de sensations, d'idées, d'images et de mots que les personnes retiennent de leur vécu (Dewey, 1934/2005, p. 60). En somme, le concept d'expérience apparaît comme une représentation mentale de cette interaction. De ce fait, les repères temporels de l'expérience représentent une construction personnelle. Puisque la perspective de définir les limites temporelles de l'expérience que les visiteurs traversent est porteuse de difficultés importantes pour le chercheur, il convient d'étudier la façon

dont les visiteurs délimitent eux-mêmes leur expérience dans le temps et la manière dont ils la connectent aux autres situations de leur vie. Ainsi, l'expérience est ici bornée dans le temps selon la personne qui la vit.

2.1.3. L'expérience esthétique

John Dewey s'appuie sur l'expérience esthétique pour explorer l'expérience au sens général, en soulignant que « toute expérience est le résultat d'une interaction entre un être vivant et un aspect quelconque du monde dans lequel il vit » (Dewey, 1934/2005, pp. 68-69). Il propose donc de partir de l'observation de ce qui retient l'attention et l'intérêt dans la vie quotidienne et procure par là même du plaisir. Par exemple, un homme occupé à tisonner le bois dans l'âtre peut considérer que son action a pour but d' « attiser le feu ; mais il n'en reste néanmoins qu'il est fasciné par ce drame coloré du changement qui se joue sous ses yeux et qu'il y prend part en imagination. Il ne demeure pas indifférent à ce spectacle » (p. 32). Si John Dewey préconise de retrouver une continuité entre l'expérience esthétique et les processus de la vie quotidienne, c'est parce que, selon lui, les traits génériques de toute expérience « normale » – les activités dites « ordinaires » – constituent la base de l'expérience esthétique, mais s'y trouvent intensifiés. Le psychologue et philosophe s'efforce donc de décrire la nature de l'acte artistique à partir de l'expérience commune du quotidien : « L'esthétique ne s'ajoute pas à l'expérience, de l'extérieur, que ce soit sous forme de luxe oisif ou d'idéalité transcendante, […] elle consiste […] en un développement clair et appuyé de traits qui appartiennent à toute expérience normalement complète » (p. 80). L'expérience esthétique n'a donc rien d'un luxe ni d'un idéal supranaturel ou transcendantal, mais est avant tout résonance et relation dans le cadre même de la vie. Elle partage les mêmes caractéristiques de base que toute autre expérience, mais elle en est amplifiée. Si certains traits de l'expérience ont tendance à être occultés par certaines formes d'activités, ils deviennent saillants et s'en trouvent magnifiés dans l'expérience esthétique. Aussi, l'esthétique pour John Dewey ne se limite pas uniquement aux œuvres d'art ou aux objets distincts de l'ordinaire, mais doit permettre à chacun de renouveler le regard porté sur ceux du quotidien. D'après lui, le but de l'art n'est pas uniquement de produire des formes, mais de permettre des expériences susceptibles de perfectionner l'homme et le monde des expériences en général, dans les relations qu'il entretient avec son environnement. De cet avis, Jean-Marie Schaeffer soutient que « l'expérience esthétique fait partie des modalités de base de l'expérience commune du monde » (Schaeffer, 2015). Le champ esthétique n'est pas cantonné à l'artistique et chaque jour, il est possible de faire des expériences esthétiques. La relation aux œuvres d'art n'est que la complexification d'une attitude générale à l'égard de tout objet. L'attitude esthétique se

retrouve partout et partage avec les autres formes d'expériences un certain nombre de caractéristiques. Une de ses singularités est de se tourner vers une orientation spécifique. L'expérience esthétique est « une expérience humaine attentionnelle exploitant nos ressources cognitives et émotives en les infléchissant d'une manière caractéristique » (p. 32). Cette expérience est différente d'autres classes d'expériences, elle est une certaine relation attentionnelle aux choses. Lors de ce type d'expérience, une personne prend par exemple en compte le trait, la couleur ou encore le contraste d'un tableau face à lui. Enfin, une personne peut être plus ou moins « expérimentée » dans le champ de l'expérience esthétique comme dans n'importe quel autre champ d'expérience.

2.1.4. La fabrique de sens : *sense-making*, compréhension et liction

Avec l'énaction, la conception d'un monde extérieur prédonné est ébranlée. Il devient possible de se déprendre de l'idée que les œuvres et l'exposition constituent un monde qui préexiste et qu'il sufirait que le visiteur circonscrive. Au contraire, dans une exposition, le visiteur entre dans un processus de fabrication de sens. Pour Charles Sanders Peirce (1978), le processus sémiotique est un rapport triadique entre un signe ou representamen (la priméité), un objet (la secondéité) et un interprétant (la tiercéité). Pour rendre compte d'une expérience humaine, le sémiologue s'attache tout d'abord à la priméité qui correspond au mode d'être indépendamment de toute autre chose. Le representamen est une chose qui représente une autre chose, son objet. Avant d'être interprété, le representamen est une pure potentialité, un premier. C'est par exemple une impression générale de joie avant de s'interroger d'où elle provient. La priméité est indépendante de la relation établit par la suite avec l'objet. C'est alors que la secondéité met en relation l'être au monde ; la personne connaît désormais la cause de sa joie. Ainsi, l'objet est ce que le signe représente. Enfin, la tiercéité généralise la secondéité restée individuelle. La personne peut par exemple prédire que chaque fois qu'elle vivra un événement similaire, elle sera heureuse par la relation de la priméité de la joie avec l'événement de la secondéité. Le representamen, pris en considération par un interprète, a le pouvoir de déclencher un interprétant, qui est un representamen à son tour et renvoie, par l'intermédiaire d'un autre interprétant, au même objet que le premier representamen, permettant ainsi à ce premier de renvoyer à l'objet et ainsi de suite. L'intentionnalité se réfère à une ouverture sur le monde et sur sa propre cognition, elle est une certaine orientation de la cognition et du corps, qui permet d'être affecté ou sollicité par les choses environnantes et d'y répondre lorsque celles-ci captent l'attention. L'environnement d'une personne lui semble riche parce qu'elle sait implicitement, grâce à son savoir-faire sensorimoteur, qu'elle peut rejouer son interaction avec l'environnement à tout moment en déplaçant son corps. Le monde est là, toujours accessible à son

activité intentionnelle. Elle ne voit en fait que ce à quoi elle porte attention. Elle peut par exemple entrer dans une salle d'exposition sans remarquer la présence d'un objet, et ce, même s'il se trouve dans son champ visuel, simplement parce que son attention est orientée vers autre chose. Même une fois remarqué, l'objet n'est perçu que d'un certain point de vue – on ne voit qu'une face d'un dé à la fois – , mais même sans bouger, la personne sait qu'il est toujours possible d'accéder à ce qui lui est caché, ce qui donne ainsi l'impression d'une richesse, d'une profondeur de l'objet. Elle sait donc implicitement qu'il lui suffit d'explorer ce dernier, d'interagir avec lui pour qu'il lui en dévoile plus. Le mouvement est lié à la perception et on pourrait ainsi dire que tourner autour d'une œuvre est une modalité de compréhension d'une œuvre en soi puisqu'elle permet d'augmenter sa compréhension. Tout dans le monde dépend de l'activité dans laquelle les visiteurs sont engagés et de leurs motivations du présent. Un monde peut également faire irruption indépendamment de leur attention dans le cas d'un faire-face-immédiat qui ne passe pas par la conscience et le raisonnement, mais c'est seulement parce que les visiteurs s'ouvrent au monde que les objets perceptuels ou imaginaires peuvent les perturber (au sens de Varela, Thompson, & Rosch, 1993). Dans *L'invention de la réalité* de Paul Watzlawick (1988, p. 46), Heinz von Foerster précise que « l'environnement, tel que nous le percevons, est notre invention », et cela fait écho aux propos de Gregory Bateson :

> *J'insistais sur le fait que 'donnée' ne voulait pas dire événement ou objet, mais, dans tous les cas : trace, description ou souvenir de certains événements ou objets. Il y a toujours une transformation ou un recodage de l'événement brut, recodage qui intervient entre l'homme de science et son objet. Le poids d'un objet, par exemple, est mesuré par rapport au poids d'un autre, ou enregistré sur une échelle ; la voix humaine est transformée en magnétisation variable d'une bande. Qui plus est, il y a inévitablement une sélection des données, du fait même qu'il n'existe aucun point déterminé d'observation d'où l'on puisse saisir la totalité de l'univers présent et passé. Par conséquent, en un sens très strict, on n'a jamais affaire à des données brutes (ou 'crues') ; d'autre part, la trace même a déjà été soumise à une élaboration ou transformation quelconque, soit par l'homme soit par ses instruments. (Bateson, 1972/1980, p. 14)*

En effet, dans une approche énactive, l'expérience est une activité par laquelle chacun à sa façon génère du sens. Elle fait donc partie de la vie cognitive ; les objets du monde se donnent par rapport à l'activité de la personne. Ses attentes, ses émotions, sa trajectoire de vie ou encore le contexte dans lequel elle se situe jouent un rôle important dans la façon dont un objet se présente à elle, dont elle en fait l'expérience. La visite d'une exposition se retrouve être une forme d'engagement dans laquelle le visiteur

coopère dans la construction de sens de l'œuvre. Le visiteur entre en relation avec la structure de surface, une charpente qui a été construite par le curateur. Puisque le cerveau est en relation constante avec le milieu, il est transformé par l'existence du visiteur au cours de sa visite. Néanmoins, ce milieu est marqué d'une certaine indétermination ou équivocité qui laisse une large place d'expression au visiteur dans l'interprétation et l'expérience qu'il en fait. L'environnement n'est pas un réservoir de stimuli en attente d'interprétation. L'agent autonome est activement couplé à un monde qui lui est d'emblée significatif. Le rapport qui les unit est avant tout transformatif avant d'être informatif (Di Paolo, Rohde & De Jaegher, 2010, p. 39) dans la mesure où un changement chez l'un influence aussi l'autre, et le sens surgit en fonction de l'interaction, du dialogue, de la danse qui se joue entre les deux. Un système cognitif ne traite pas l'information, il crée du sens en fonction de sa structure et de son activité. Une personne perçoit dans les objets du monde non pas leurs propriétés inhérentes, mais des propriétés relatives à son interaction avec eux : « La cognition, loin d'être la représentation d'un monde prédonné, est l'avènement conjoint d'un monde et d'un esprit à partir de l'histoire des diverses actions qu'accomplit un être dans le monde » (Varela, Thompson & Rosch, 1993, p. 35). Grâce à l'activité d'une personne dans le monde, celui-ci devient infusé de sens : elle sait comment s'y orienter, agir, déployer ses savoir-faire et s'engager dans des interactions sociales avec les autres. Cela révise les représentations mentales du monde, le système de traitement des valeurs pour analyser si la chose était bonne ou mauvaise. Dans une conception énactive, le seul fait de vivre devient un processus potentiellement créateur de sens. Parce qu'une personne vit une expérience, elle doit créer du sens, faire des associations avec des choses. Les approches centrées sur les œuvres étudient comment les informations sont transmises en partant du postulat que la façon par laquelle une œuvre fait sens se trouve à l'intérieur même de celle-ci, indépendamment de l'apport intentionnel et de l'acte interprétatif du visiteur. Au contraire, une approche centrée sur l'expérience, et soutenue dans ce travail de recherche, suggère que le sens ne se réduit pas à l'œuvre elle-même et qu'il est nécessaire, par conséquent, de prendre en compte l'implication du visiteur. La visite d'une exposition est ici entendue comme une certaine activité de *sense-making* réalisée par un individu compris comme un tout et couplé à un monde. Cette expérience est vécue par un corps et participe à faire sens de l'exposition. Si l'on devait traduire l'activité de *sense-making*, ce serait plus qu'une construction, une fabrication de sens car une personne le fait de façon délibérée. C'est même une création de sens. Le *sense-making* relève de la logique de chaque personne, de son propre raisonnement via le rassemblement de sens (*meanings*). C'est le processus intentionnel de résolution d'un problème perçu par lequel l'on fait sens, fabrique des interprétants. Ainsi, une expérience dans une exposition n'est

susceptible d'être sollicitée que dans la mesure où le visiteur est situé dans un contexte de visite adéquat et qu'il accepte de participer à l'activité de *sense-making* participatif avec le curateur, l'exposition à elle seule ne suffit pas à générer ce type d'expérience. Un visiteur a une activité de *sense-making* dans un musée « tenseur » (Schmitt, 2014). Il fabrique du sens à partir d'un assemblage d'éléments signifiants pour lui. Il différencie les éléments entre eux et en retient qui se détachent du fond : « Comme les requins sont précédés de leurs poissons-pilotes, notre regard est précédé d'un regard-pilote, qui propose un sens à ce qu'il regarde » (Malraux, 1976). En somme, le visiteur énacte une exposition, c'est-à-dire qu'il en comprend ce qui fait sens pour lui.

Avec l'idée fréquemment professée du musée qui éduque, le visiteur devrait y apprendre des choses. Comme l'indique la deuxième moitié du verbe, apprendre consiste à prendre des choses dans un lieu consacré. Francine Pellaud, Richard-Emmanuel Eastes et André Giordan (2005) s'intéressent à la façon dont un enseignant s'adresse aux élèves et la façon dont les élèves perçoivent son cours. Apprendre, disent-ils, consiste à transformer ses conceptions. Le savoir nouveau ne s'accumule pas, mais chaque nouvelle information est interprétée, déformée, modelée, reformulée et s'adapte au réseau de conceptions qui fait filtre. Quand l'ancien savoir semble obsolète, il est remplacé. Sans didactique, il faut que la nouvelle information entre en résonnance avec les connaissances antérieures sinon, un enseignement est indispensable. La transformation du savoir correspond à la déconctruction et reconstruction des conceptions. L'enseignant introduit une perturbation cognitive qui entre en dissonance avec les conceptions de l'apprenant et fait tension. Il lui faut se réapproprier un autre savoir au moins aussi fiable que celui qui a été abandonné. Si l'on devait parler d'éducation au musée, il s'agirait, dans un cadre énactif, de la dynamique du musée envers les visiteurs, qui correspondrait à ce que ces auteurs proposent, à savoir « perturber et accompagner, déconstruire et reconstruire ». En cela, il ne s'agit pas tant d'apprendre au musée, mais de comprendre (Schmitt, 2015) puisque la compréhension est une reconstruction. Comprendre signifie trouver une résolution à une intrigue qui satisfasse le visiteur. Ainsi, face à une même œuvre ou en interaction avec un même dispositif de médiation, sa compréhension peut significativement varier d'une personne à l'autre. C'est d'ailleurs cette quête vers la résolution qui stimule l'action. Les visiteurs sont convaincus de comprendre ce qu'il faut, le « message » d'un artiste par exemple, alors qu'ils fabriquent un « agir-qui-convient » (Schmitt, 2015), des constructions de sens tout à fait personnelles. Comprendre quelque chose qui convienne à chacun s'accompagne d'émotions positives et invite à discuter, regarder une nouvelle fois, voir d'autres œuvres de l'artiste. D'après Nelson Goodman (1978/1992), le monde en soi importe moins que

les versions que l'on fabrique par la connaissance de chacun. Plutôt qu'un monde unique, il y a donc des versions de mondes différents et la connaissance est affaire de construction. En art, comme dans la science, « connaître, c'est refaire le monde », nous dirions même de faire depuis la compréhension d'une personne. Cela recoupe en partie les travaux du psychologue Georges Kelly (1955). Sa théorie des constructions personnelles suppose que les différences entre les personnes résultent des différentes manières dont elles interprètent les événements qui les entourent. Selon lui, les constructions personnelles sont les façons dont chaque personne rassemble les informations, les évalue et construit des interprétations. De la même manière qu'un scientifique formule une hypothèse, collecte des données et analyse les résultats, une personne recueille des informations et réalise ses propres expériences pour tester ses idées et ses interprétations des événements. Les résultats de ses investigations quotidiennes influencent sa personnalité et sa façon d'interagir avec son environnement et les personnes qui l'entourent. Plus important encore, Georges Kelly suggère que ces constructions peuvent changer. Si une construction peut fonctionner à un moment donné de la vie d'une personne, elle peut devoir s'adapter ou changer en fonction de l'évolution de la situation : « Ce n'est pas tant ce que l'homme est qui compte que ce qu'il entreprend de faire de lui-même » (Kelly, 1964).

Ainsi, ce qui se joue au musée n'est pas de l'ordre de l'apprentissage, mais de la compréhension ou, plus encore, de la liction. Le concept de liction est introduit par Sylvie Leleu-Merviel en 2005 pour désigner des liaisons, des relations à des éléments perçus dans le monde et qui font sens pour une personne. Daniel Schmitt précise en 2022 que « les lictions identifient et décrivent les modalités relationnelles qui concourent à résoudre ces questions » (Schmitt dans Mairesse, 2022, p. 346). L'expérience muséale est nourrie de perceptions, d'actions, d'attentes, de savoirs mobilisés et d'émotions, qui mettent les visiteurs en tension pour répondre aux questions qu'ils se posent. Les lictions identifient et décrivent les modalités relationnelles qui concourent à résoudre ces questions. Une liction correspond à quelque chose de singulier, d'original, qui existe dans le monde propre à chacun en interaction avec un X-monde (Bottineau, 2011) inatteignable en soi, le monde dit « réel » qu'une personne ne sait décrire qu'à travers ses filtres. Les lictions, ces mises en relation de perceptions, d'attentes, de savoirs et d'agir, correspondent à l'émergence d'une « in-formation » comme le dit Francisco Varela (1989), c'est-à-dire à du sens formé par et à l'intérieur d'une personne en fonction de ses attentes et de son histoire. La liction, soit ce qui modèle la perception du monde d'une personne, est une configuration relationnelle. L'habitus de Pierre Bourdieu (1972), qui fait qu'une personne trouve beau ou laid, apprécie ou non ce qu'elle a fréquenté dans l'environnement

correspondant à sa classe sociale, relève certes d'une cognition située, mais peut se détacher au cours du temps pour laisser la place aux lictions. Une première orientation des choix et des goûts est donnée par le milieu dans lequel la personne évolue, mais ce milieu évolue en même temps que la personne porte son attention sur d'autres éléments. Dans la lignée de la théorie des intelligences multiples d'Howard Gardner (2011), des lictions ayant la préférence d'une personne sont nommés registres lictionnels. Les registres lictionnels sont des motifs récurrents de liaison qui indiquent que plusieurs entrées sont possibles dans le monde. Au musée, des lictions attendues regroupent par exemple la technique de production des œuvres (poids, fonction, méthode, temps de fabrication, organisation et logistique du travail, comparaison avec des éléments actuels ordinaires).

2.1.5. Les émotions

Il ne saurait être question de définir l'expérience sans prendre en compte les émotions ressenties au cours de celle-ci en ce qu'elles participent pleinement de la fabrication des connaissances. Selon John Dewey, « c'est l'émotion qui est à la fois élément moteur et élément de cohésion. Elle sélectionne ce qui s'accorde et colore ce qu'elle a sélectionné de sa teinte propre, donnant ainsi une unité qualitative à des matériaux extérieurement disparates et dissemblables » (Dewey, 1934/2005, p. 92). Pour chaque personne, le *sense-making* implique que des éléments de son environnement acquièrent une valence positive, négative ou neutre, déclenchant des émotions. Cette dimension émotionnelle du *sense-making* amène donc un aspect motivationnel, soit une disposition à agir. Les êtres vivants sont intrinsèquement concernés par le monde et ont cette curiosité d'explorer leur environnement car ils ont besoin de trouver les éléments pour renouveler leur structure. L'environnement leur est promesse de ressources. Plus encore, les émotions participent de la manière d' « énacter » du sens, de fabriquer du sens (*sense-making*). Émotions et cognition fonctionnent en continuelle interaction. Elles sont traitées par le système limbique et le néocortex au sein du cerveau, certes séparés, mais interactifs entre eux (Ledoux, 1989). Dans un musée, le visiteur ne cherche pas à comprendre de façon logique, mais à créer un lien qui a une dimension émotionnelle. L'émotion est omniprésente dans la notion d'information or, la théorie de l'information de Claude Shannon (1948) ne permet pas de la prendre en compte. Les émotions n'ont pas beaucoup de place dans les sciences de l'information et de la communication alors que, comme le souligne Antonio Damasio (2006), l'émotion est contenue dans l'information. Les émotions se produisent dans le corps et dans le cerveau. Le cerveau seul ne fait pas l'esprit humain. L'émotion non seulement accompagne, mais est elle-même une information. Les émotions sont induites par des événements qui ont une signification

importante pour la personne. En d'autres termes, quand une personne fabrique du sens dans un environnement, elle classe diverses informations dans des catégories qui lui sont propres et qui guident sa compréhension du monde (Brosch, Pourtois & Sander, 2010). L'interprétation ne précède pas nécessairement l'émotion : les deux sont dynamiquement intriquées, s'influencent réciproquement de façon continue. L'émotion est même parfois première et affecte les processus cognitifs d'une personne (Frijda, Manstead & Bem, 2000 ; Isen, 2001 ; Damasio, 2006). Giovanna Colombetti (2010, p. 154) soutient cette idée que l'excitation corporelle liée à une émotion précède parfois son évaluation. George Mandler (2013) ajoute que l'émotion est au cœur de la construction de l'individu. Pour lui, une personne réagit d'abord de manière affective à ce qu'elle perçoit puis, elle analyse l'événement d'après sa configuration, ses besoins, ses intentions. Une relation forte s'instaure entre l'information émanant de l'environnement et les structures de connaissances de l'individu dans une situation donnée. Pour George Mandler, s'il y a congruence, c'est-à-dire absence de décalage entre ce qui est perçu et les référentiels, la personne n'est pas perturbée dans le cours de son action et, dans la plupart des cas, cela donne naissance à des émotions positives. Au contraire, s'il y a un décalage entre ce qui est perçu et les connaissances établies par la personne, il y a remise en cause voire interruption totale de la séquence en cours. La rupture ainsi induite provoque une émotion de valence neutre (absence d'émotion forte) à négative (Mandler, 1984). De même dans un centre de culture scientifique, « comprendre » quelque chose s'accompagne d'une émotion de plaisir bien qu'à partir des mêmes dispositifs, les expériences des visiteurs puissent être radicalement différentes entre elles (Schmitt, 2015). Ainsi, les émotions orientent et infléchissent le processus interprétatif d'une situation jusqu'à parfois devenir des marqueurs somatiques, soit des réseaux neuronaux d'émotions qui guident les futures expériences. Les émotions se retrouvent donc être une source d'information sur ce qui se passe dans un contexte puisqu'elles participent directement à la fabrication de sens (Varela & Depraz, 2005). Jean-Marie Schaeffer précise que « l'expérience est l'ensemble des processus interactionnels de nature cognitive, émotive et volitive qui constituent notre relation avec le monde et avec nous-mêmes, ainsi que l'ensemble des compétences acquises par la récurrence de ces processus » (Schaeffer, 2015, p. 28). Au final, l'expérience en général et l'expérience de visite dans un musée plus particulièrement, sont comprises comme l'interaction corporelle, cognitive et émotionnelle avec le monde, avec autrui et avec soi-même. L'expérience s'inscrit dans ce qui fait sens pour chacun et l'émotion est une composante même de l'activité, elle participe à la dynamique globale, à la construction de la situation vécue par les acteurs (Schmitt, 2018).

Comme nous l'avons vu précédemment, la résolution de l'intrigue s'accompagne d'un sentiment de plaisir. La valence émotionnelle, selon un axe plaisir – déplaisir, accompagne de façon stable et récurrente la construction de sens des visiteurs au cours de leur visite dans un musée (Schmitt, 2012). L'émotion représente une dimension significative de l'expérience et de l'acte de comprendre. Pour Jean-Marie Schaeffer (2015), l'expérience esthétique, au contraire de toutes les autres expériences attentionnelles, n'est pas guidée par une fin assignée. Le plaisir ou le déplaisir accompagne l'attention. La relation entre le fait de regarder une œuvre et la satisfaction ressentie est le moteur de l'expérience esthétique. Si le ressenti neutre n'est pas suivi d'un échange permettant de négocier et de marquer un état différent de l'état avant la relation alors, il se transforme en indifférence. Le musée cherche à éviter cette ataraxie et le plaisir de visite est au cœur de réflexions actuelles[24]. D'après l'historien de l'art Henri Focillon lors du 9e Congrès International d'histoire de l'art (Paris, 1921)[25] :

> *Les musées sont ouverts au public pour qu'il y cultive sa sensibilité, pour qu'il y exalte son imagination. On ne va pas pour se renseigner dans les concerts : on essaie d'y être heureux. […] il faut que les musées soient considérés comme des espèces de concerts, il faut qu'on y apprenne à sentir avec profondeur, à imaginer avec richesse et diversité. […] Le public doit sortir des musées avec une notion accrue de la vie. […] L'essentiel c'est qu'un musée soit vivant […] : on vient ici, non pour juger, mais pour apprendre, et, plus encore que pour apprendre, pour être heureux et pour aimer.*

Au-delà d'un apprentissage formel et d'un aspect scientifique, le musée se veut le lieu où l'on vit des expériences plaisantes. Une visite idéale serait celle où l'on construit du sens et est ému. Dans cette dimension affective, l'on se rendrait au musée comme au cinéma pour se faire du bien. Plus précisément, John Falk (2021) conçoit le bien-être non pas en termes purement psychologiques, le résultat principal étant le bonheur ou la satisfaction de la vie, mais comme étant un processus biologique de base, un mécanisme permettant d'atteindre un équilibre avec son monde. D'après lui, la recherche du bien-être est un processus sans fin, une lutte permanente pour l'équilibre. Une personne peut être en bonne santé aujourd'hui alors qu'elle était malade les jours passés, s'être disputée avec son partenaire et s'entendre de nouveau à merveille avec

[24] Par exemple, le comité international CECA de l'ICOM publie à l'automne 2022 un numéro d'*ICOM Education* ayant pour thème « Plaisir(s) de visite ».

[25] Communication intitulée « La conception moderne des musées » et présentée au Congrès d'histoire de l'art à Paris (26 septembre-5 octobre 1921).

lui. Dans cette perspective, les êtres humains sont fortement attirés par les expériences qui, selon eux, soutiennent et améliorent certains aspects de leur bien-être. Étant donné que les musées sont considérés comme des lieux de loisirs, John Falk en conclue que les expériences muséales ont intérêt à soutenir le bien-être des personnes.

2.2 Chapitre 2 : Les méthodes d'analyse de l'expérience

2.2.1. Limite épistémique aux enquêtes de publics

Dans les musées, les enquêtes quantitatives à grande échelle ont une place de choix parmi les critères d'évaluation des missions dont ils ont la charge. Les musées et leurs expositions sont évalués essentiellement à partir du nombre d'entrées visiteurs[26]. Le champ muséal, pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu (1972), est un espace social qui est régit par des stratégies de distinction et de domination. Ainsi, les grandes institutions culturelles se partagent un marché et, en compétition, elles cherchent chacune à attirer le maximum d'audience. De même, l'activité d'un artiste ou d'un curateur, déjà à l'époque de l'art conceptuel, est « mesurée aux résultats et non à la manière d'être qui, elle ne tient pas du tout les résultats pour nécessaires » (Szeemann, 1996, p. 56). Cette activité est non seulement mesurée, mais également encouragée et favorisée à l'aide de ces critères. En effet, les subventions des musées dépendent du nombre de visiteurs à l'année comme le souligne Harald Szeemann :

> *Aujourd'hui le musée est régi par la statistique. Le musée de Zurich ou le Centre Pompidou sont des entreprises. Par ailleurs, on dépense une énorme énergie pour obtenir de plus en plus difficilement des prêts. Les musées s'usent dans ces activités diplomatiques. (Szeemann, 1996, p. 109)*

Or, sous l'emprise de la mesure, d'indicateurs de performance et de rendement, les musées peuvent se décourager à prendre des initiatives et innover. La culture métrique contraint des musées à faire le choix de projets étroits en phase avec les exigences. En conséquence de la double injonction reçue de leurs partenaires financiers – il s'agit à la fois d'accueillir les visiteurs qui viennent voir une exposition et d'aller en chercher d'autres –, le taux de fréquentation est une qualité économique pour les musées. D'une part, l'on parle ainsi d'exposition « à succès » lorsqu'elle a déplacé un

[26] Voir par exemple les bilans de la fréquentation des sites français de patrimoine (musées et monuments) sur le site du Club Innovation & Culture France, ou les synthèses Patrimostat sur le taux de fréquentation des sites patrimoniaux sur le site du Ministère de la Culture.

nombre conséquent de visiteurs. D'autre part, la loi de 2002 relative aux musées de France[27] qui vise une augmentation du nombre de visiteurs est à comprendre dans le sens d'un élargissement, c'est-à-dire d'une diversification de ceux-ci. Les musées tentent alors par la communication de séduire les publics avant qu'ils ne pénètrent dans leurs enceintes. Des récompenses et pénalités, principalement budgétaires, sont associées à leur performance mesurée or, le nombre d'entrées ne semble pas refléter la qualité du lien qu'une exposition permet de tisser avec ses visiteurs. Les musées cherchent alors à compléter leurs enquêtes quantitatives par une meilleure connaissance de leur public.

En contrepoint des études quantitatives, les études des visiteurs *(visitor studies)* constituent un nouveau champ de recherche à partir des années 1920. La dimension corporelle de l'activité des visiteurs dans les musées a déjà fait l'objet de nombreuses études. Le corps peut être vu lui-même comme un « corps signifiant » qui présuppose l'existence d'une trace à découvrir ou à reconstruire comme le propose Béatrice Galinon-Mélénec (2015, p. 24). Les observations du comportement permettent notamment de comprendre la fatigue corporelle et cognitive des visiteurs (Gilman, 1916 ; Robinson, 1928 ; 1931/1995 ; Melton, 1933 ; Melton, Goldberg Feldman & Mason, 1936). Elles formulent des recommandations sur les modalités d'accrochage des œuvres, comme la hauteur ou la densité, ainsi que sur la production d'un livret pour accompagner et guider les visiteurs. Par exemple, l'approche chronométrée du parcours des visiteurs a été largement mise en œuvre dans les musées (pour un recensement des études, voir Leckart & Faw, 1968). À partir de ces enquêtes, il a été montré que le nombre d'œuvres présentées dans une salle d'exposition affecte le temps de regard sur les œuvres, que les temps de regard diminuent au cours de la visite ou encore que le temps moyen passé à regarder une œuvre est généralement court. Les arrêts des visiteurs devant les œuvres constituent selon certains chercheurs des « ruptures » dans la trajectoire de visite, et l'étude de ces trajectoires permettrait de comprendre le sens de ces arrêts (Veron & Levasseur, 1989 ; Coavoux, 2015). L'électro-encéphalographie est une autre méthode employée pour analyser les traces laissées par un corps en priorité immobile. Les zones de chaleur visibles grâce à l'imagerie cérébrale montrent l'activité du cerveau. Cependant, Colette Dufresne-Tassé *et al.* (1998) constatent que l'observation du comportement livre des informations peu valides parce que les gestes sont équivoques.

[27] L'article 2 de la loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France stipule que « les musées de France ont pour missions permanentes de : b) Rendre leurs collections accessibles au public le plus large ; c) Concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture [...] ».

Plus largement, Daniel Schmitt (2021) indique que la trace du corps des visiteurs n'entretient pas de relation univoque avec l'activité cognitive des visiteurs et que par conséquent, il n'est scientifiquement pas raisonnable de se baser sur l'observation des parcours pour en déduire autre chose que des usages, des flux, des passages, des croisements de files, etc. L'activité comportementale est à différencier de l'activité cognitive en ce qu'elle ne traduit pas la pensée ou comme le pose Jacques Theureau :

> *Considérons, par exemple, des parents et des enfants ensemble face à des dispositifs interactifs dans un musée des sciences et techniques. Comment peut-on espérer connaître leurs interprétations et leurs émotions à travers la description de leurs seuls comportements d'interaction ? (Theureau, 2006)*

Il est contestable d'attribuer une intention au comportement observé d'un visiteur car il peut s'arrêter devant une œuvre sans y prêter attention, la regarder sans la voir, éprouver des émotions intenses sans les laisser paraître. Le paradigme de l'observation du « corps signifiant » est insuffisant et amène à des déductions erronées. Cela ne permet pas d'établir des corrélations entre un comportement et le domaine cognitif des visiteurs, c'est-à-dire ce qu'ils pensent, imaginent, ressentent ou encore attendent. Comme le soulignent Marie-Pierre Fourquet-Courbet et Didier Courbet (2009), d'une façon générale, l'on connaît mal les processus cognitifs et affectifs mis en œuvre par les sujets sociaux lors du contact avec les dispositifs médiatiques, notamment parce que les méthodes destinées à étudier la dynamique des processus d'expérience individuelle sont insuffisamment développées et fondées épistémologiquement et théoriquement pour étudier les processus cognitifs et affectifs intra et inter-individuels se déroulant lors du contact avec les médias. Il est possible de mesurer des réactions physiologiques ou des comportements expressifs, mais les réactions sont difficiles à interpréter et les expressions ambiguës (Cahour & Lancry, 2011). L'observation du comportement non verbalisé par les visiteurs ne permet pas d'en inférer des données fiables relatives à l'expérience cognitive et émotionnelle vécue par les visiteurs (Schmitt & Aubert, 2016), tout comme Eilean Hooper-Greenhill reproche aux analyses sémiotiques dans les musées de révéler « très peu de choses » dès lors que « les visiteurs de l'exposition n'ont pas été interrogés » (Hooper-Greenhill, 1991, pp. 51-52).

Pour savoir ce qui s'est passé dans le cours d'expérience des visiteurs en les interrogeant, d'autres méthodes peuvent être déployées. Depuis 1973, l'on dispose d'enquêtes menées à l'aide de questionnaires par le ministère de la Culture sur les pratiques culturelles des Français. De plus, initiée en 2010 par la direction générale des patrimoines et réalisée chaque année dans les musées et monuments nationaux,

l'enquête « À l'écoute des visiteurs » cherche à développer la connaissance des publics des lieux concernés du point de vue de données socio-culturelles. Le musée organise alors des expositions sur la base de présupposés sur les attentes et l'expérience du modèle d'un « visiteur moyen » qui n'en propose pas de contours clairs. La curatrice d'un musée américain, Madame R.W.[28], déclare à propos des visiteurs : « Ils se sont arrêtés très tôt et sont intolérants à tout le reste ». Pour elle, les expositions sont visitées par ledit grand public, c'est-à-dire « les mêmes personnes qui vont au Colisée à Rome ou à la Tour Eiffel à Paris ». Il ne s'agit pas d'un public spécialisé composé de personnes qui connaissent l'histoire de l'art ou peut-être à un certain niveau, qui ont déjà rencontré l'art. Ce sont des touristes dit-elle : « Les mêmes personnes qui vont à Ibiza vont au musée. Le musée est ouvert à tous ». Le public se rend au musée avec l'intention de découvrir le musée plutôt qu'une exposition en particulier : « C'est avec la même intention qu'un touriste va au Louvre pour voir la Joconde et c'est tout. Il y va et ensuite coche le musée sur sa liste ». Néanmoins, l'on a pu reprocher à ce type d'enquête initiée par Pierre Bourdieu de vouloir démontrer que le public des classes supérieures est pour ainsi dire le « public naturel » des musées. Or, une institution comme le Centre Pompidou à Paris accueille des publics de toute sorte et elle est loin d'accueillir seulement des publics issus des classes supérieures. D'autre part, d'après Jean Davallon (1999) chacun est expert ou initié à quelque chose et Daniel Schmitt (2012) conteste le mythe du « grand public » en affirmant que le visiteur est doué d'une raison autonome et d'une trajectoire de vie singulière. Selon le cadre énactif, ces catégories ne tiennent plus car le public a ses propres savoirs, pas ceux nécessairement attendus par le curateur. La perte de force des hiérarchies socio-culturelles invite à se tourner vers les individualités qui composent une exposition et dont il est difficile d'anticiper l'expérience. Enfin, ces enquêtes se basent sur les théories de la réception où l'on a longtemps cherché à comparer ce qui était attendu par le concepteur de l'exposition (l'émetteur) à ce qui a été reçu par le visiteur (le récepteur). Stephan Francis De Borhegyi, partant du postulat que « comme l'université, le musée se consacre à l'éducation », considère que pour évaluer l'efficacité de la communication du musée « les visiteurs, comme les étudiants universitaires, peuvent et doivent être testés pour déterminer la quantité de messages du musée qu'ils ont absorbés » (De Borhegyi, 1963, pp. 45-46). Avec plus de nuance, d'après Duncan Cameron, l'objectif de la communication dans l'exposition est d'aider le visiteur à créer du sens avec les objets qui lui sont présentés, c'est pourquoi il est essentiel pour le musée de conduire une étude pour que le visiteur, dans une boucle de rétroaction, donne son

[28] Conversation personnelle avec la curatrice Madame R.W. le 7 janvier 2020.

avis au curateur sur ce qu'il serait bon de modifier ou d'améliorer dans ses futures communications. Cela permet aussi au visiteur de « vérifier sa compréhension par rapport au message voulu » (Cameron, 1968, p. 37). Or, Jacqueline Eidelman, Marie-Claire Habib et Michel Roger (1982) alertent sur le souhait de comparer les intentions des concepteurs et la réception des savoirs par le public. D'après eux, l'on constate un décalage entre le message et sa réception car l'information a lieu en un temps et un espace, et l'exposer a lieu dans un autre temps et un autre espace. Jean Davallon (1992a) ajoute que le modèle de Claude Shannon n'est pas adapté au musée car il simplifie avec excès la situation de visite et sa dimension sociale : « L'inconvénient majeur de ce modèle est qu'il est trop étroit : il focalise sur la seule question de savoir si ce qui se passe du côté récepteur répond à ce qui est attendu du côté de l'émetteur ». D'après Paulette McManus (1994), évaluer les apprentissages des visiteurs à leur sortie de l'exposition s'avère inapproprié car apprendre est personnel. Cela enferme les visiteurs en publics récepteurs les transformant dans le même élan en consommateurs de biens et de services culturels, ayant des attentes et des comportements de consommateurs (Le Marec, 2001). Plutôt que de s'intéresser aux apprentissages formels, tel que cela a été fait tant en Amérique du Nord qu'en Europe des années 1960 aux années 2000, il pourrait être pertinent de se tourner vers la satisfaction des visiteurs et de s'interroger sur les indicateurs prédictifs d'une (in)satisfaction.

De nombreux chercheurs – en particulier en psychologie – se sont penchés sur les émotions. L'identification des émotions du public dans le cours de la visite – plus élaborée que la dichotomie content/pas content – pourrait aider à comprendre les relations entre les visiteurs, les expôts (tout objet ou document présent dans l'exposition) et la muséographie. Or, là encore, l'observation du comportement demeure la méthode d'enquête privilégiée. En effet, selon George Lakoff et Mark Johnson « notre sens de la réalité commence avec notre corps et en dépend de manière cruciale » (Lakoff & Johnson, 1999, p. 17). Dans un musée, les expôts s'incarnent très souvent dans des objets physiques que le corps perçoit avant d'engager une réflexion (Merleau-Ponty, 1964). Ainsi, au XVII^{e} siècle, on pense que le mouvement du corps, en particulier du visage, serait la manière dont on rend visible l'expression des émotions (Guédron, 2015). Saisir les émotions d'une personne consiste alors à comparer les mouvements de son visage au répertoire codifié des expressions faciales. Néanmoins, ces méthodes traditionnelles s'avèrent insuffisantes lorsqu'il s'agit de saisir les émotions (Forster, 2008). Il est difficile d'identifier ce que les visiteurs ressentent pendant leur parcours de visite (Shettel, 2008) avec les techniques d'enquête habituelles (Davallon & Flon, 2013). Par ailleurs, les méthodes d'enquêtes ne sont pas toujours adaptées aux pratiques des

activités culturelles. Par exemple, il est délicat d'interroger les visiteurs dans le cours de leur visite au risque de perturber significativement leur expérience. La verbalisation dans le cours d'une activité est difficile et le contexte de ces recherches nécessite des méthodes d'enquêtes adaptées. L'enregistrement d'entretiens d'escorte ou des pensées des visiteurs verbalisées (Dufresne-Tassé, *et al.* 1998) perturberait le cours d'expérience des visiteurs et les interviews post-événement feraient perdre en précision les états émotionnels et cognitifs rappelés.

2.2.2. Rupture épistémique de l'entretien en remémoration stimulée

En s'inscrivant dans une épistémologie constructiviste énactionniste, le présent travail de thèse considère que rien ne précède au sujet percevant. L'expérience étant dynamique et constamment modifiée au fil du temps en raison de l'évolution de son contexte, l'expérience renvoie selon John Dewey (1938/2018) à deux faces : une active qui concerne l'action de l'acteur sur le monde, et l'autre passive qui correspond à la trace (cognitive, affective, etc.) laissée par l'action du monde sur l'acteur. Pour entrevoir l'expérience des visiteurs dans les expositions d'art et accéder à ses deux faces, une méthodologie innovante d'analyse de l'expérience a besoin d'être déployée. Elle permettrait aux chercheurs de s'introduire dans leur expérience tout en limitant l'impact de leur présence sur son déroulement.

Pour comprendre ce qui se passe dans le temps de la visite sans perturber significativement le cours d'expérience des visiteurs, la méthode retenue stimule le rappel mémoriel des visiteurs (Bloom, 1953) au cours d'un entretien post-visite. Le courant *stimulated recall,* développé dans les années 1950 aux États-Unis, est essentiellement enraciné dans les sciences de l'éducation pour faire verbaliser les enseignants sur leur expérience. En s'appuyant sur les enregistrements filmés introduits par Gerhard Nielsen (1962), une caméra tierce est installée au fond de la salle de cours. La méthode utilise des traces de l'activité pour stimuler la remémoration des enseignants enquêtés. Plus tard, Géraldine Rix et Marie-Joseph Biache (2004) identifient la spécificité de la perspective subjective. En effet, une méthode ayant recours à une caméra tierce développe de l'anxiété chez la personne enquêtée. Lorsqu'elle se voit, elle peut entrer dans une dimension réflexive qui l'amène à s'observer en métaposition et juger ses faits et gestes. À l'inverse, une caméra subjective permet de saisir exactement l'axe du regard de la personne. De plus, les contraintes imposées par le musée incitent à penser à des méthodes d'enquête non invasives. Avec l'essor des microtechnologies, les visiteurs peuvent être facilement équipés d'une micro-caméra embarquée qui enregistre d'un point de vue subjectif les traces de leur activité. Ce type de dispositif porté par le visiteur a

l'avantage de ne pas interférer avec les intentions du musée. L'équipe de recherche n'intervient pas sur les espaces mis en place par le musée ni sur les œuvres, et l'enquête ne demande pas d'aménagement particulier. À partir de ces travaux, Daniel Schmitt et Olivier Aubert (2016) développent une approche méthodologique de la remémoration stimulée à l'aide d'une perspective subjective enrichie. Elle prolonge et raffine une tradition de recherche avec, par exemple, Jean Davallon, Hanna Gottesdiener et Marie-Sylvie Poli (2000) qui invitent les visiteurs à prendre des photographies polaroïd de ce qui les marquent le plus dans l'exposition pour en discuter avec le chercheur par la suite. En s'inscrivant dans une perspective énactionniste, la méthode REMIND (Reviviscence, Experience, Emotions, Sense Making micro Dynamics) accède à une partie de l'expérience intime des personnes enquêtées pour enrichir les savoirs sur elles. Elle n'est pas un modèle évaluatif, mais elle permet, par exemple, d'identifier les séquences élémentaires de l'activité signifiante du point de vue des visiteurs afin de reconstruire la dynamique sensorielle, cognitive et émotionnelle située de leur expérience de visite en autonomie.

Pour mener une enquête exploratoire, il n'est pas besoin d'avoir un échantillon important de visiteurs dès lors qu'il est considéré (Griffin & Hauser, 1993 ; Tullis & Albert, 2008) qu'entre 12 et 20 personnes en entretien suffisent à étudier respectivement 70 % à 90 % d'information significative. De plus, dès le sixième entretien, une récurrence des verbatims de l'ordre de 60 % permet de comprendre ce qui est en jeu. Les seules conditions posées pour la sélection des visiteurs participants à l'enquête sont d'être majeur, de pouvoir verbaliser son activité dans une langue que le chercheur maîtrise et, le cas échéant, de pouvoir se passer de ses lunettes de vue pour porter l'*eye-tracker*. Considérant que sur une moyenne de 12 visiteurs interrogés par musée, la part de chaque catégorie socio-professionnelle, genre ou primo visiteurs ne serait qu'une indication, l'échantillon des personnes enquêtées ne s'attache pas à ces critères et est considéré représentatif des visiteurs de chaque musée.

Le protocole d'enquête se décompose en 3 étapes. Dans un premier temps, le visiteur est équipé d'un dispositif qui enregistre les traces de son activité, dans le cas de ce travail, à l'aide d'un *eye-tracker*. Ce dernier est composé d'une caméra grand angle qui enregistre la perspective subjective, de deux caméras infrarouges au-dessous de chaque œil correpondant au point de focalisation du regard, et d'un microphone qui enregistre l'environnement sonore proche de la personne. Ainsi, le point de vue de l'*eye-tracker* fait émerger une singularité, ce que la personne équipée a potentiellement vu et entendu. Cette phase d'équipement est rapide, le dispositif est léger et ne gêne pas ses

mouvements. L'enregistrement de l'activité dure le temps de la visite de l'exposition de chacun, dans une limite d'une heure. En moyenne, l'enregistrement des visiteurs rencontrés pour ce travail de recherche dure entre 30 et 40 minutes, correspondant à une durée totale d'entretiens recueillis par terrain de recherche d'environ 8 heures. Dans un second temps, lorsque le visiteur a terminé sa visite, il est déséquipé et invité à rejoindre les chercheurs dans une salle proche de l'espace d'exposition. Pour stimuler la remémoration sur la base de la vidéo de l'enregistrement de son activité, le visiteur, encadré de deux chercheurs, est invité à décrire, commenter et raconter son activité et ses états émotionnels. Dans la grande majorité des cas, la personne ainsi stimulée peut décrire instantanément son activité, ses pensées, ses échanges et ses émotions de seconde en seconde. Si le chercheur lui présente un autre enregistrement, il s'en rend compte et ne peut rien en dire. L'entetien dure une trentaine de minutes en moyenne et permet au visiteur une remise en situation parfois proche de la reviviscence. En effet, le récit du visiteur en entretien ne s'est pas construit au moment où ce qu'il relate est arrivé, mais bien *a posteriori*. Parce que le visiteur raconte, il y a un décalage, une distance. Le récit ne restaure pas le vécu à l'identique, mais il permet d'avoir une prise à la première personne d'un vécu qui n'est plus là. Le visiteur interrogé se projette dans le temps où il était, il vit autre chose puisqu'il raconte son vécu passé à quelqu'un qui le lui demande. En retour, cela permet au chercheur, plutôt que de commenter les traces d'activité, de se projeter dans une subjectivité qui n'est pas la sienne. C'est un temps raconté qui permet au chercheur de se projeter dans le temps de l'autre. Le chercheur peut ainsi receuillir ce qui est révolu en se projetant à travers le récit dans une subjectivité qui n'est plus. Néanmoins, l'on constate que des visiteurs ayant *a priori* ressenti une certaine émotion pendant l'expérience, la ressentent de nouveau en racontant ce qui leur est arrivé. C'est par exemple le cas de deux visiteurs, Geisa[29] et Luis (Blondeau, Aubert, Tardif, *et al.* 2019), qui pleurent une première fois au cours de l'enregistrement de leur activité et une seconde fois pendant l'entretien en présence des chercheurs sur la même séquence. Parler de reviviscence reviendrait à signifier que le visiteur expérimente à l'identique des faits passés. Avec précaution et dans un cadre énactiviste, l'on pourrait tout de même affirmer que la personne se situe au-delà de la remémoration dans le sens où ses réseaux neuronnaux se relient par ses sens dans une certaine situation.

[29] Enquête visiteurs menée au Grand musée du parfum le 13 février 2018 dans le cadre de la thèse de Mathilde Castel (« La muséologie olfactive, une actualisation résonante de la muséalité de Stránský par l'odorat », soutenue en 2019) afin d'évaluer la capacité de ménagement d'un sentiment d'efficacité personnelle par les dispositifs olfactifs.

Par ailleurs, bien qu'il s'en rapproche fortement, l'entretien depuis le point de vue subjectif ne correspond pas à l'entretien d'autoconfrontation, dont l'appellation évoque la présence d'un conflit ou d'un désaccord. L'entretien en rappel stimulé amène le visiteur à préciser son univers de référence. L'enquêteur cherche à faire expliciter le monde propre de la personne sans qu'elle le sache. Le besoin d'être deux chercheurs a très tôt été identifié pour prévenir une influence trop importante du chercheur ou du visiteur sur l'autre et dynamiser les échanges. À ce stade, le rôle du chercheur est de stimuler la capacité de remémoration du visiteur pour avoir accès à sa conscience pré-réflexive (Theureau, 2006) en évitant une analyse *a posteriori* ou une explicitation de ce qui n'aurait pas été vécu. Ce qui le guide, c'est approcher la signification sous-jacente de l'action. Pendant l'entretien, il cherche à récolter une description précise de l'activité du visiteur. Ses indications descriptives, ses demandes de pause, retour ou avance des images guident l'échange. Le chercheur est un déclencheur car le visiteur ne se dévoile pas si volontiers et en continu. Un visiteur peut raconter des choses sur lesquelles le chercheur n'a aucun repère. C'est par exemple le cas d'un écart générationnel. D'autres fois, ce qui semble anecdotique et sans importance pour le visiteur ne l'est pas pour le chercheur, comme l'historien Marc Bloch (1921/1999) qui demande aux témoins de guerre de raconter des choses qu'ils croient inintéressantes, mais qui le sont pour la jeune et future génération qui n'en a pas conscience. Ainsi, ce qui ne surprend pas le visiteur interrogé peut surprendre un autre et déclencher une émotion. La spontanéité du témoignage est intéressante et recherchée. Le point de focalisation visible sur la vidéo ne sert qu'à guider les interventions du chercheur et le choix de s'arrêter sur l'image qu'il n'a pas prévisualisée. Le chercheur ne passe pas nécessairement en revue tout l'enregistrement car très vite des récurrences apparaissent ne faisant plus avancer l'étude ou le visiteur demande de passer des moments qui n'ont pas d'importance pour lui. Le visiteur porte l'attention du chercheur sur des éléments parfois hors champ ou qui *a priori* ne semblent pas percutants car ils le sont pour lui. L'*eye-tracker* saisit des points de fixations, des sacades qui permettent de faire de l'échantillonnage. En dehors de ces points de focalisation, des événements ont lieu et sont racontés par les visiteurs. Cette méthode a également l'avantage de fonctionner avec des enfants et des personnes en situation de handicap à partir du moment où ils sont en capacité de verbaliser et dans une langue pratiquée par les chercheurs. Enfin, le visiteur peut être interrogé seul ou avec son ou ses accompagant(s) jusqu'à plusieurs mois après son expérience, sans perte de finesse dans le récit qu'il en fait.

Pour connaître son état émotionnel, deux échelles lui sont proposées. Elles se veulent simples, précises et souples à la fois pour favoriser une déclaration instantanée

et ainsi appréhender une part significative de l'expérience. Le premier outil s'inspire des échelles de douleur employées en médécine. Durant l'entretien, le visiteur a la possibilité d'indiquer régulièrement son ressenti sur une échelle graduée de - 3 (insatisfaction) à + 3 (satisfaction). La valeur négative indique un état de mécontentement, la valeur positive un état de contentement et le 0 un état neutre. Le second outil, XEmotion (Thébault, Blondeau, Aubert, *et al.* 2021) (figure 14), correspond à une représentation graphique symbolique des émotions principales. Depuis les travaux de Robert Plutchik en 1980, les méthodes non-verbales basées sur l'image ont tendance à être plus fructueuses pour saisir les émotions. Dès lors, XEmotion utilise des pictogrammes en deux dimensions, la forme de leur visage est issue d'une taille unique, ils ne sont ni genrés ni ethnicisés et ils sont présentés sous un angle unique, de face. D'une part, XEmotion a la particularité d'intégrer une dimension corporelle de l'émotion. En effet, d'après Antonio Damasio (1999), toute personne fait l'expérience des émotions directement dans son corps. Une émotion active et désactive certaines régions du corps que chacun peut aisément identifier (Nummenmaaa, Glerean, Hari, *et al.* 2013). D'autre part, XEmotion offre la possibilité de caractériser son état émotionnel lié à l'interaction avec son entourage très présente dans une expérience culturelle (Davallon, Gottesdiener & Vilatte, 2006, p. 164). Les termes provenant d'enquêtes exploratoires précédentes – Museum Motion & Mood Mapping Experience (MOMMA) (Delestage, Leleu-Merviel, Meyer-Chemenska, *et al.* 2015) ; E-MOTION (Schmitt, Saint-Mars & Raymond, 2019) ; Émojis Wheel (Schmitt, Thébault, Tardif, *et al.* 2021) – ont été regroupés avec ceux proposés par Lauri Nummenmaaa et son équipe (2018). Plutôt que de les situer sur un axe valence-*arousal* – l'*arousal* provoquant une sérieuse difficulté à la déclaration –, les émotions sont considérées comme un territoire. L'activation n'est plus visible, mais elle est présente en creux : les pictogrammes situés aux extrémités des branches de la croix XEmotion ont une intensité plus forte que ceux situés près du centre. La valence correspond à la position des pictogrammes sur la croix XEmotion : de l'insatisfaction (branches de gauche) à la satisfaction (branches de droite). Un public francophone et anglophone ayant déclaré une émotion vraissemblable derrière chaque pictogramme dans un contexte culturel, permet de retenir la signification la plus forte associée à chaque pictogramme et fait de XEmotion un outil d'analyse pour les chercheurs.

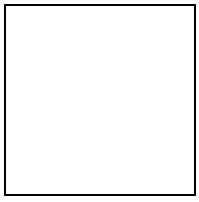

Figure 14. XEmotion, un outil d'aide à la déclaration symbolique des émotions (Thébault, Blondeau, Aubert, et al. *2021).*

La différence des déclarations dans le temps est particulièrement recherchée. En effet, déclarer une seule émotion est d'ordre analytique or, étudier le déplacement émotionnel tout en qualifiant ces émotions s'annonce fructueux. À ce titre, XEmotion permet non seulement d'explorer et d'approfondir la dynamique des émotions du public dans des situations culturelles, mais aussi de visualiser le déplacement de l'état émotionnel avant et après une expérience. Il est par exemple aisé d'étudier la dynamique des états émotionnels des visiteurs qui font l'expérience d'un dispositif de médiation pour apprécier dans quelle mesure le dispositif a un impact significatif sur les visiteurs.

Enfin, à la suite de l'entretien intervient la phase d'analyse en laboratoire. Elle commence par la transcription fidèle des verbalisations du participant durant l'entretien. L'entretien étant enregistré à l'écran et en audio, les données font ensuite l'objet d'un codage et d'un traitement avec le logiciel Advene (Annotate Digital Video, Exchange on the NEt). La transcription des verbatims se retrouve alors synchronisée avec l'enregistrement vidéo de la perspective subjective à l'aide de marques de temps. Dans le cadre d'analyse de l'activité formalisé par Jacques Theureau (2006), le chercheur identifie les traces pour reconstruire les enchaînements de séquences significatives de l'activité d'une personne. Ce cadre structuré autour du cours d'expérience permet d'analyser finement l'activité cognitive et émotionnelle du participant. Ces verbatims sont analysés afin de comprendre ce que chaque visiteur prend en compte dans l'espace (représentamen), ce qu'il cherche (attentes), quels savoirs il mobilise (référentiels) et construit (interprétants) en relation avec l'environnement ou encore les différents états émotionnels qui induisent une activité cognitive et une construction de sens (Schmitt, 2015).

L'adaptation aux contraintes techniques, au terrain et la bonne conduite des entretiens, notamment, imposent au chercheur de mobiliser diverses compétences. Lorsqu'elles sont réunies, un premier intérêt de la méthode relève de la mise en relief de phénomènes impossibles à observer en temps réel. Cette méthode visuelle enregistre des dimensions qui échappent aux autres méthodologies de terrain. En particulier, l'image apporte la prise en compte des dimensions spatiales et du corps facilitant la verbalisation qui est nécessaire pour étudier en détail l'activité des personnes enquêtées. Les traces visuelles ne se suffisent pas à elles-mêmes, mais elles stimulent la parole des visiteurs sur leur expérience. Ensuite, la technique fournit des enregistrements de

situations « naturelles » où le sujet n'est pas perturbé par la présence d'un observateur extérieur. De plus, en raison de son caractère mobile, l'*eye-tracker* est particulièrement utile pour suivre l'activité de sujets qui se déplacent. Aucune influence significative du matériel n'a été jusqu'alors relevée sur le comportement des personnes enquêtées – seulement des remarques entre duo ou avec des passagers surpris de leur allure –, ni pendant l'entretien. On peut alors considérer que si le sujet a confiance dans les chercheurs et le dispositif, la majeure partie du comportement observé sera spontanée. Les données visuelles permettent de plonger littéralement dans l'activité située du point de vue du visiteur. Le chercheur peut ainsi comprendre les unités élémentaires de l'expérience du visiteur qui détaille ce qui fait sens de son point de vue dans le cours de son activité. Bien entendu, le carottage temporel méthodologique de cette étude rend compte de l'activité uniquement durant les temps où les personnes sont équipées. Ces descriptions de l'expérience ne prennent pas en compte pour le moment ce qui aurait pu émerger à d'autres moments auxquels le chercheur n'a pas eu accès. À l'aide des entretiens en remémoration stimulée, le chercheur n'a accès qu'à la dynamique de l'expérience. La méthode permet d'accéder à des tranches de vie. De plus, la fabrication de sens n'est pas toute l'expérience, mais une fenêtre sur elle. Il convient donc de préciser que l'enregistrement de la caméra subjective n'est qu'une captation d'un moment. La méthodologie employée ne donne par exemple pas accès à l'inconscient de la personne enquêtée. Néanmoins, il n'est pas souhaité avoir accès à la totalité du cours d'expérience, mais plutôt à l'articulation récurrente de la construction de sens du visiteur. Or, il semblerait qu'une façon de se relier au monde dans un empan de temps court pourrait resurgir de façon similaire dans une future activité située dans un même contexte. Si le visiteur a eu telle préférence ou a ressenti telle émotion dans tel contexte, il est possible d'imaginer que si cet environnement se présente plus tard, le visiteur pourrait réagir d'une façon similaire, car c'est ainsi qu'il construit personnellement du sens dans cette situation. Cette hypothèse reste à vérifier. Par ailleurs, d'après Joëlle Le Marec (2002), la communication est un élément à part entière de la pratique scientifique. En particulier, en sciences de l'information et de la communication, « les pratiques de communication sont à la fois le dedans et le dehors de la pratique scientifique : […] la communication est tout à la fois l'objet, la méthode, et l'extérieur de la méthode, le monde de sens commun contre lequel elle se pose ». Au cours de l'entretien, deux expériences se mélangent et la relation qui se tisse entre l'enquêteur et l'enquêté est à considérer comme étant une situation de communication. Selon le principe de neutralité axiologique, le chercheur qui mène l'entretien ne doit pas soumettre à l'enquêté les systèmes de valeurs auxquels il adhère. Ainsi, sa participation active dans la conversation avec l'enquêté est à envisager à l'extérieur de l'entretien scientifique, voire

à éviter. Au cours d'un entretien en remémoration stimulée, le point de vue du visiteur est au cœur de l'échange et le chercheur recentre à chaque égard la conversation sur cet objet. Aussi, pour ne pas orienter le visiteur et se concentrer sur son expérience, le chercheur ne donne aucune indication précise sur l'exposition ou le protocole de la recherche. Le chercheur répond aux questions du visiteur une fois l'entretien clos. Cela préserve intact les témoignages recueillis, en les séparant des autres informations que le visiteur fournit et que le chercheur enregistre également en dehors du protocole d'enquête. Bien que le chercheur s'efface au maximum, l'expérience relatée au cours de l'entretien se différencie tout de même de l'expérience directe en ce qu'elle devient une expérience médiatisée par l'intermédiaire des outils de recherche. Ainsi, l'entretien en rappel stimulé convoque seulement le souvenir de l'expérience et demande à le formuler. La situation d'entretien demande au visiteur de vivre une deuxième situtation de communication, cette fois-ci en présence du chercheur. La méthode n'ignore pas que la situation d'expérience change l'expérience (Mucchielli, 2008). Bien que l'entretien essaye de rester proche d'une situation « naturelle » du type conversation, le chercheur vient avec ses émotions et ses référentiels (Schirrer & Schmitt, 2016). Le savoir produit par l'enquêté peut concerner au niveau personnel l'enquêteur, cela les engage tous deux et cette rencontre aura un effet dans leurs vies. De plus, au sens énactif, un couplage s'opère nécessairement entre les deux personnes. Pour autant, « le contenu des choses dites n'est évidemment pas référé à la situation de communication inter-indivuelle, mais à des savoirs, des objets, des contextes plus généraux, externes à la situation elle-même » (Le Marec, 2002). Tout comme la présence de l'*eye-tracker*, le chercheur transforme l'expérience sans pour autant en invalider les résultats. Les dispositifs d'enquête aussi peu invasifs soient-ils, artificialisent systématiquement l'expérience. Ils créent des expériences différentes, mais sources d'éléments de réponse pour l'enquête. Dans un certain cadre, le chercheur stimule le visiteur, adopte une posture naïve sur le sujet de l'enquête, invente un personnage qui va essayer de gagner la confiance du visiteur. Appréciant se raconter et jouer la posture du sachant qui éclaire le chercheur ignorant d'une situation, le visiteur livre des précisions sur son monde propre.

Forte de l'analyse à ce jour de plus de 400 expériences de visiteurs dans divers musées, la méthode d'entretien en remémoration stimulée se présente comme une opportunité pour s'intéresser à l'expérience de visite dans les musées d'art. En cela, cette méthode visuelle prend une dimension inédite et dynamise la recherche sur l'expérience de visite en lien avec l'art conceptuel.

2.2.3. Les terrains d'étude

Le présent travail de recherche prend pour appui un corpus d'enquêtes visiteurs recueillies dans des musées d'art essentiellement, et principalement, deux expositions d'art conceptuel récentes dans des musées d'art contemporain et une exposition d'œuvres de diverses époques dans un musée des beaux-arts. Il se permet tout de même des écarts vers d'autres types d'exposition pour mieux éclairer la spécificité de la relation aux œuvres d'art, interroger un dispositif de médiation original et questionner la généralisation des résultats de cette recherche à tous les lieux qui exposent des collections (partie VI). Au total, cette étude s'articule autour de 89 entretiens en remémoration stimulée en français et en anglais, 312 réponses à des questionnaires également dans les deux langues et 150 séquences de regard porté sur des œuvres, données issues de l'*eye-tracker*. Cela représente une durée totale d'entretiens de près de 56 heures découpées en 1050 séquences d'expérience significatives.

Le Musée d'Art Contemporain d'Anvers (Belgique)

L'exposition *Soleil Politique* présentée du 4 octobre 2019 au 19 janvier 2020 au Musée d'Art Contemporain d'Anvers (MUHKA) en Belgique par l'équipe de curation composée de Lotte Beckwé, Bart De Baere, Liliane Dewachter, Maria Gilissen-Broodthaers et Marie-Puck Broodthaers, aborde l'œuvre de l'artiste conceptuel Marcel Broodthaers en partant de l'idée que l'art est toujours politique, et que la politique est synonyme de négociation constante sans jamais atteindre une conclusion finale. Pour saisir l'expérience des visiteurs dans une présentation épurée en dispositifs de médiation – un livret et des cartels techniques –, une série de 12 entretiens en rémémoration stimulée en français et en anglais ont été menés auprès de 17 visiteurs (4 visiteurs étaient accompagnés).

Figure 15. L'oeuvre Décor : une conquête *(1975) de Marcel Broodthaers à l'occasion de l'exposition* Soleil Politique *au Musée d'Art Contemporain d'Anvers (Belgique) du 4 octobre 2019 au 19 janvier 2020. Photo © M HKA.*

La Maison de l'Art (Haus der Kunst) de Munich (Allemagne)

L'exposition personnelle de l'artiste conceptuel Franz Erhard Walther, intitulée *Franz Erhard Walther. Shifting Perspectives*, est présentée à la Haus der Kunst à Munich (Allemagne) – qui selon les visiteurs de cette institution diffuse de l'art contemporain[30] –, du 6 mars au 29 novembre 2020. La rétrospective, proposée par la curatrice Jana Bauman, retrace le travail de l'artiste à travers plus de 250 œuvres. Un espace au centre de l'exposition et tenu par des performeurs permet aux visiteurs d'assister ou d'être acteurs d'activations d'œuvres. En raison de la pandémie de Covid-19 et des restrictions sanitaires mises en place malgré la réouverture progressive des musées, une méthode alternative et qui exclue le contact physique a dû être déployée. Ainsi, un questionnaire papier à été mis en œuvre et portait sur les motivations et attentes des visiteurs de cette exposition. Sur les 122 réponses récoltées, une analyse statistique a en plus permis de

[30] Puisque 46 % ± 9 % des visiteurs interrogés à l'aide d'un questionnaire (N=122) sont « d'accord » et 34 % ± 9 % des visiteurs sont « tout à fait d'accord », alors 80 % des visiteurs adhèrent à la proposition suivante : « Cet établissement diffuse de l'art contemporain ».

mesurer la compréhension et la satisfaction déclarée par les visiteurs ayant assisté ou non à l'activation des œuvres faisant appel au corps des visiteurs.

Figure 16. Vue de l'exposition Shifting Perspectives *consacrée à Franz Erhard Walther du 6 mars au 2 août 2020 à la Haus der Kunst de Munich (Allemagne). Au centre de la pièce est installée une scène blanche sur laquelle ont lieu les activations de répliques d'œuvres. Photo : Maximilian Geuter © VG Bild-Kunst, Bonn.*

Le Palais des beaux-arts de Lille (France)

L'exposition temporaire *Le rêve d'être artiste,* présentée du 20 septembre 2019 au 6 janvier 2020 au Palais des beaux-arts de Lille, rassemble plus d'une centaine d'œuvres qui abordent dans une pluralité esthétique la question de la reconnaissance de l'art et du statut de l'artiste, de l'artisan du Moyen Âge jusqu'à la star mondiale du marché de l'art contemporain. Cet ensemble d'œuvres toutes confondues et mélangeant plusieurs supports se présente comme le moyen de comparer l'expérience visitorielle avec des œuvres classiques et contemporaines afin d'en faire éventuellement ressortir les aspects propres à l'art conceptuel – ou l'art contemporain dans son étendue. L'utilisation d'*eye-trackers* sur plus de 150 séquences de face-à-face avec les œuvres a été mise en parallèle avec 14 visiteurs interrogés en rappel stimulé auprès de 16 personnes (2 visiteurs étant accompagnés).

Figure 17. Vue de l'exposition Le rêve d'être artiste *au Palais des beaux-arts de Lille du 20 septembre 2019 au 6 janvier 2020. Photo © Mathieu Dubuis.*

Conclusion partie II :

Le cadre énactif offre un nouveau regard sur la muséologie. Il avance l'idée selon laquelle l'interaction cognitive, corporelle et émotionelle avec le monde fait émerger son propre monde de sens. Ce cadre théorique permet une nouvelle lecture de l'expérience visitorielle au cours de laquelle les visiteurs viennent fabriquer leurs propres significations (lictions) et émotions sur la base de leur interaction avec l'exposition et leur entourage. Ensuite, imaginer l'exposition en tant qu'espace de transformation des visiteurs, qui ne soit pas uniquement tributaire du nombre d'entrées, permet d'explorer de nouveaux indicateurs qualifiant une relation à l'exposition. Dans ce cas, la mesure du degré de compréhension a pour objectif de favoriser et d'accompagner la prise de risque dans la conception des expositions qui s'intéressent aux expériences hétérogènes des visiteurs. La perspective d'introduire l'énaction dans le cadre communicationnel des musées d'art implique de mettre en œuvre des méthodes d'investigation qualitatives qui permettent de rendre apparentes les conditions qui font advenir l'expérience visitorielle. Ainsi, la méthode d'entretien en remémoration stimulée se présente pour les chercheurs comme

une opportunité pour saisir la dynamique fine de leur expérience de visite dans les musées d’art tout en limitant l’impact de leur présence sur son déroulement, et ainsi saisir la qualité du lien qu’une exposition permet de tisser avec ses visiteurs. L’objectif à terme est de permettre au musée de connaître les contours du public pour pouvoir s'adresser à lui en tout en veillant à cesser de le fantasmer à travers une figure imaginaire de visiteurs abstraits.

3. PARTIE III : LE PARCOURS D'EXPÉRIENCES DE VISITE EN AUTONOMIE

Introduction partie III :

Alors que l'expérience visitorielle dans un centre de culture scientifique, technique et industrielle (CCSTI) a été amplement discutée (Schmitt, 2012), l'expérience des œuvres d'art conceptuel a été très faiblement explorée. La démarche à venir a donc pour objectif d'étudier les complexités de la notion d'expérience dans le cadre de l'art conceptuel. Par complexité, Edgar Morin (2015) insiste sur la nécessité de contextualiser toute réflexion théorique afin d'approfondir autant que possible la précision conceptuelle ; cela pourrait permettre son transfert à d'autres objets d'investigation, l'art contemporain par exemple.

Cette troisième partie s'attache à saisir et analyser en détail le cheminement d'expériences de visite à travers, en particulier, celles des œuvres d'art conceptuel pour mieux étudier les limites et les attentes des visiteurs. Elle envisage de servir aux curateurs, mais aussi aux artistes qui prennent en compte le public pour accompagner leur processus de création, d'une connaissance sur le concept de relation ou d'expérience. En découpant les phases de l'action du visiteur, l'investigation cherche, comme en archéologie, à mettre au jour des traces qui ne seraient jusqu'alors pas connues. Elle se donne pour ambition d'identifier précisément les besoins des visiteurs et de chercher leurs insatisfactions pour préciser ce que signifie avoir une expérience avec des œuvres. Il est suggéré qu'en saisissant ce qui résiste aux visiteurs, il est envisageable de comprendre pourquoi ils peuvent être rétifs à l'art conceptuel tel qu'il a pu leur être présenté hier et l'est aujourd'hui. Au cœur de la dynamique des visiteurs, l'étude saisit des points de vue incarnés, c'est-à-dire vécus par les visiteurs eux-mêmes. Au final, en suivant le maillage fin de l'expérience des personnes enquêtées, les exemples archétypiques relevés permettent de catégoriser les propositions partagées par les visiteurs en relation avec des œuvres d'art, Il souligne ce qui est propre à l'art conceptuel et offre des discussions. Cette enquête ne cherche pas à avoir un jugement sur l'expérience vécue, mais à y puiser des ressources pour enrichir les futures conceptions d'exposition de ce type. Aussi, définir l'art conceptuel du point de vue des visiteurs a pour ambition d'en tirer ses traits distinctifs récurrents, les impressions et les usages autour de ces œuvres qui se veulent intangibles, la relation qui s'établit plus ou moins.

Pour enrichir notre compréhension des dynamiques de l'expérience qui concourent à l'émergence de sens et d'émotions, une grammaire descriptive de l'expérience des visiteurs en relation avec des médiations instrumentées est dessinée par Virginie Blondeau, Muriel Meyer-Chemenska et Daniel Schmitt (2020). Elle identifie et décrit des séquences élémentaires d'expérience qui donnent lieu à construction de sens et au développement d'émotions. Néanmoins, comme le note l'enquête « À l'écoute des visiteurs » de 2012 (Eidelman & Jonchery, 2012), les 10 000 visiteurs interrogés trouvent l'offre de médiation trop réduite. Qu'il s'agisse de la présence d'outils interactifs (maquettes, bornes, etc.) ou de nouveaux médias (tablettes, applications, téléchargement), respectivement 21 % et 32 % des visiteurs estiment que leur nombre est insuffisant, et 23 % déplorent une médiation humaine trop peu fréquente. En particulier, dans les musées d'art, lorsque des dispositifs de médiation sont présents dans l'exposition d'art contemporain, en 2005, une enquête sur les « attentes et perceptions des visiteurs franciliens d'expositions des galeries Nationales du Grand Palais, de l'Institut du Monde Arabe, et du Palais de Tokyo concernant le Quai Branly » relève que 78 % des visiteurs n'utilisent pas les audio-guides et 57 % les outils multimédia. De même, le choix de la visite guidée est exceptionnel puisque 77 % des visiteurs n'ont pas recours à ce mode d'accompagnement. Le médiateur humain reste l'exception dans la visite. Le plus souvent, les visiteurs réalisent leur visite en autonomie, c'est-à-dire sans professionnel du musée, et seuls pour 23 % d'entre eux. En prenant appui sur la chronologie des schémas expérientiels la plus couramment observée, cette partie entend confronter et préciser les composantes de l'expérience dans une exposition principalement sans dispositif de médiation. À travers le vécu relaté par les visiteurs eux-mêmes, l'objectif est de détailler la granularité de ce qui compose une expérience en autonomie.

La période conceptuelle étant révolue, il semble néanmoins pertinent d'étudier l'expérience des visiteurs dans des expositions actuelles, sachant qu'elles reprennent en grande partie les méthodes de mise en exposition de cette époque. Tout en saisissant le parcours de visiteurs avec des œuvres contemporaines, cette étude peut également permettre de le comparer à celui avec des œuvres datées et de la tradition classique. Au total, 26 entretiens en remémoration stimulée, en français et en anglais, alimentent la démonstration.

L'écriture de cette troisième partie de la thèse est réalisée à travers la parole des visiteurs enquêtés. Leur vocabulaire est ici employé et parfois, pour préciser leur pensée, des verbatims sont retranscrits entre guillemets ou en italiques. Les propos sont

anonymisés par l'usage du prénom des visiteurs et l'on emploie le générique « les visiteurs » lorsqu'au moins la moitié des personnes enquêtées tiennent le même propos. Cela suggère qu'à partir de 50 % du panel de visiteurs tenant le même propos, il est envisageable d'en faire une tendance. Pour faciliter la lecture, les énoncés en anglais sont traduits dans le corps du texte. Enfin, lorsque les visiteurs précisent leur état émotionnel sur une échelle graduée de - 3 à + 3, celui-ci est indiqué entre parenthèses.

3.1. Repérer les œuvres d'art

Le repérage forme la première séquence de l'expérience de visite. Le visiteur évalue au préalable, prend connaissance du monde proposé par l'exposition. Il cherche un élément saillant sur lequel prendre appui pour faire émerger une tension interne. Les visiteurs ont tendance à poser un « regard général avant de s'approcher » comme le dit Alexia, jusqu'à un point d'accroche, être attiré par quelque chose dont ils ont envie de s'intéresser. Cette visiteuse indique « essayer d'avoir une idée de l'ensemble de la pièce, avoir un aperçu général ». Lors de cette phase de repérage pendant laquelle l'approche du lieu dans son ensemble suggère que tout est potentialité, le sentiment d'intrigue peut émerger. Une autre visiteuse, Félicie, précise « regarder l'ensemble, les œuvres en globalité, tout ce qu'il y a autour [d'elle]. Dans ce labyrinthe [elle] regarde partout ». Si une œuvre l'intéresse, elle la regarde de plus près. Marieke cherche à « regarder la pièce, comment elle est, avoir la première vue ». En entrant dans l'exposition, Lucas repère « par quoi commencer, cherche ce qui attire l'œil, un premier tableau pour entrer dans l'exposition ». Géraldine lit quant à elle « en diagonale le texte [sur une œuvre] pour voir s'il y a des trucs intéressants ». Les visiteurs sont dans l'attente de distinguer un ou plusieurs éléments de leur environnement retenant leur attention. Selon leurs attentes, ils peuvent adopter une attention focalisée, qui se dirige vers quelque chose de précis, ou une attention distribuée, qui leur permet de balayer le champ perceptuel sans rien privilégier. Louis, qui « ne sai[t] pas ce qu'[il va] voir, comment c'est », va « où le vent [le] mène : il n'y a pas de fil conducteur, on va où on le sent, je suis un peu dans les nuages ». Pour reprendre l'expression d'Hannah Bruckmüller et Michal Ron (2016), le « spectateur-navigateur » entame alors un voyage qu'il espère riche en découvertes.

Les visiteurs peuvent mettre au point une stratégie de répartition de leur temps en se focalisant sur les œuvres qui leur plaisent. Ils suivent un parcours dans l'exposition selon ce qui fait directement sens pour eux. Cette sélection parmi un ensemble de possibles dans le monde dans lequel ils se situent est propre à chacun et se décide principalement selon des critères visuels comme le style d'œuvre. Par exemple, Bryan n'aime pas vraiment regarder les vidéos alors, il passe son chemin face à une télévision.

Une œuvre qui n'est ni une peinture ni une sculpture n'attire pas Céline, à l'inverse de Camille, qui « préfère les objets par rapport aux peintures dans les musées » et fait le choix de se diriger en priorité vers eux. Françoise, elle, préfère la photographie à la peinture, tandis que Célia n'est pas attirée par les portraits qui pourraient être une photographie et se dirige vers les peintures à l'huile de grand format, aux couleurs vives et qui représentent une scène de vie ou des visages. Ses référentiels la guident, elle est moins attirée par la sculpture et les petits tableaux surtout si ce sont des esquisses. Les œuvres qui ont « une signification religieuse, un côté mythologique, nature morte, sombre, triste comme le Saint-Jérôme[31] » captent moins son attention également. Ainsi, les couleurs exotiques d'un tableau de Frida Kahlo[32] l'attirent : le jaune, le bleu, et le rouge, par rapport aux autoportraits classiques d'avant en noir, gris, et blanc. Une œuvre d'ORLAN[33] attire son regard parce qu'elle est lumineuse, et un tableau de Marie Laurencin[34] lui correspond « avec ses lignes courbes qui font que ce n'est pas vraiment la réalité, il y a un peu de surréalisme, les couleurs qui sont bien dispatchées dont le bleu qui est sympa, de l'ocre, du rouge, des visages blancs qui dénotent avec ces couleurs sombres », et elle reconnaît Picasso parmi les personnages représentés.

D'autres repèrent jusqu'à remarquer quelque chose qui se détache du reste et, par exemple, trouver étrange des éléments dans le monde. Les représentamens perçus peuvent être un matériau (par exemple, le support métallique ou la texture : Kaat se demande si c'est de la peinture ou de l'encre) ; une couleur (le bleu, l'ocre, la lumière) ; un personnage ou une figure dans l'œuvre (le poisson, le serpent, Magritte) ; des détails (« Les petites choses dans les œufs », Alix) ou encore une forme (la forme ovale). Au cours de l'expérience de visite, l'étonnement organise des tensions qui appellent elles-aussi des résolutions. L'étonnement est provoqué, par exemple, par la sensation d' « immersion », « un décor de film dans un musée » avec l'œuvre *Décor : une conquête* (1975) de Marcel Broodthaers (cf. figure 15). Celle-ci est très différente des autres œuvres d'après Alix qui se sent immergée dans l'espace avec des objets qui l'entourent (+ 1,5). Kaat trouve que c'est un endroit étrange, une sorte d'installation à la David Lynch. Un visiteur, Koon, va jusqu'à penser que « cette installation dans un musée est

[31] José de Ribera, *Saint Jérôme* (1643).

[32] Frida Kahlo, *The Frame* (1938).

[33] ORLAN, *Refiguration / Self-Hybridation no 2* (1998).

[34] Marie Laurencin, *Apollinaire et ses amis* (1909).

complètement folle ». De la même manière, une œuvre composée d'armes à feu choque des visiteurs : « Tant de fusils ! Je n'en ai jamais vu en vrai » (Kaat) ; « Avec tout ce qui se passe aujourd'hui ça te rend plus fragile » (Bryan). Pourtant, les visiteurs se savent dans un musée, et donc en sécurité ce qui leur permet de poursuivre leur engagement avec les œuvres. Par ailleurs, reconnaître un artiste, un style ou un élément dans l'œuvre donne envie de s'approcher d'une œuvre. Par exemple, la répétition d'un objet ou d'une forme dans les œuvres peut créer l'intrigue et déclencher un intérêt. C'est d'ailleurs l'intention de Marcel Broodthaers parfois reprise par les curateurs : « La récurrence continue des signes et des figures hante le spectateur. Notamment, la curation suit une stratégie que l'artiste a déjà mise en œuvre dans sa propre pratique » (Bruckmüller & Ron, 2016). C'est aussi la démarche de Daniel Buren de répéter un motif dans différents lieux. Dans l'exposition consacrée à Marcel Broodthaers au Musée d'Art Contemporain d'Anvers, Manon remarque qu'il y a « des choses qui réapparaissent tout le temps sous toutes sortes d'apparences : les œufs, les moules, les coquilles... ». Quand il est repéré, le motif interroge. Parce que les œufs reviennent constamment, tous les travaux qui en contiennent commencent à intéresser Alexia parce qu'elle saisit le concept. Une fois ce leitmotiv repéré, Manon se demande s'il est écrit MB ou MG sur une œuvre et découvre que c'est MB car elle voit ces initiales plus clairement écrites sur une autre œuvre. De même, San porte son attention sur les initiales MB et les œufs qu'il voit à plusieurs reprises. Il est ravi de pouvoir faire des liens avec les œuvres précédentes et comprendre quel est le style de l'artiste. Un visiteur en particulier, Louis, comprend les œuvres par redondance. Il fait des ponts entre ce qu'il a vu et lu précédemment dans l'exposition et les œuvres qu'il en vient à voir ou revoir. Par exemple, en voyant le titre d'une œuvre, il se rappelle qu'il a lu plus tôt un texte sur des objets qui sont en lien les uns avec les autres. Cela devient même une stratégie de visite ; il « retien[t] le peu d'information qu'[il] saisi[t] en espérant comprendre après coup », du moins, il se dit qu'il va « forcément comprendre à un moment donné où l'artiste veut en venir ». Lorsqu'il voit une tasse sur une vidéo, il se dit qu'il a vu le même système plus tôt dans l'exposition (figure 18) : « On retrouve l'œuvre sous deux formes différentes ». Il regarde attentivement et retient quitte à faire des connexions après : « Souvent je fais des connexions carrément après quand je suis sorti ». D'ailleurs, il répète durant l'entretien qu'il n'a pas compris « pour l'instant ».

D'autre part, les visiteurs initiés ont particulièrement tendance à convoquer leurs acquis. Dès son entrée dans l'exposition, Joséphine remarque des œuvres qu'elle connaît pour les avoir étudiées dans une école d'art et, particulièrement, dans des cours d'art contemporain. Elle le fait aussitôt savoir à son ami : « Il y a quelques œuvres que je connais, je lui montre ». De même, Koon affirme que ce sont des œuvres d'art qu'il

connaît le plus dont il parle avec son amie. Alexia, elle, apprécie une œuvre car elle reconnaît quelque chose du Musée des beaux-arts de Paris : « Je suis passée d'une situation où je ne reconnaissais rien à quelque chose de plus familier, alors j'ai regardé à nouveau un peu plus ». Faire appel à ses connaissances permet aussi de se rassurer comme cette visiteuse, Sarah, perdue et qui se met à penser aux autres œuvres de l'artiste qu'elle a déjà vues et appréciées dans d'autres expositions, elle les « compare dans [sa] tête ». Elle cherche même dans cette exposition des œuvres qu'elle avait appréciées et finit par en repérer une : « *Pense-bête* [figure 19] est une œuvre célèbre de Broodthaers, c'est pourquoi je la reconnais. J'en ai vu 4 dans une autre exposition, c'est pourquoi je les aime bien ».

Au contraire, durant cette phase de repérage, des résistances par rapport à leurs attentes – ce qu'ils cherchent –, et leurs référentiels – les savoirs qu'ils mobilisent – peuvent émerger. Par exemple, Sarah entre dans ce qui représente, pour elle, une grande salle et ne sait pas « par où et comment commencer ». Une autre visiteuse, Isabelle, entre dans une salle qui lui paraît « très confuse » car elle ne comprend pas où elle doit regarder. Leur regard glisse et selon leurs termes, elles errent, se baladent. Elles évaluent au préalable le monde proposé par l'exposition avant de s'arrêter sur un élément qui les mettrait finalement en tension. Lorsque les visiteurs ne sont pas intrigués, ils ne s'engagent pas envers l'œuvre si ce n'est de l'éviter. En ce qui concerne Inès, ce sont les œuvres anciennes et l'art naïf qui l'attirent. C'est pourquoi elle apprécie le tableau de Marie Laurencin[35], qui est « inspiré de Picasso, Rousseau, de plusieurs styles ». À l'inverse, le Calice[36] n'est « pas [son] style », le tableau d'Albrecht Dürer[37] semble ne pas avoir « grand intérêt » pour elle et elle n'est « pas inspirée (0) » ni par « l'œuvre très moderne » de Miao Xiaochun[38] ni par les *Puppets* de Philippe Parreno et Rirkrit Tiravanija[39] qui lui font penser à des mannequins dans les magasins : « Il n'y a pas d'expression, ils sont tous pareils ». Elle ne voit pas grand intérêt et passe son chemin. Guy déclare ne pas du tout regarder une Vanité[40] exposée car il en a vu des dizaines. Il

[35] Marie Laurencin, *Apollinaire et ses amis* (1909).

[36] Nicolo' da Treganuccio, Calice (Vers 1420).

[37] Albrecht Dürer, *Portrait de Lucas de Leyde* (1521).

[38] Miao Xiaochun, *The Last Judgment in Cyberspace – The Vertical View* (2006).

[39] Philippe Parreno et Rirkrit Tiravanija, *Puppets* (2009).

[40] Sébastien Bonnecroy, *Vanité, nature morte* (1641).

n'y a pas « quelque chose spécifiquement qui [l]'accroche, qui [l]'intrigue, qui est transcendant et pas pareil que les autres », mais ça appartient à une tradition picturale artistique ou esthétique qu'il connait déjà bien. Il en a déjà vu beaucoup alors, il ne va « pas passer une demi-heure à la regarder ». Il n'est pas non plus « super excité » face une œuvre du peintre Hubert Robert[41] : « Ce n'est pas comme si c'était un Hubert Robert particulièrement ». Il ne connaît pas le *T-shirt* de Wim Delvoye[42], mais selon lui, Ben Vautier a déjà utilisé le même procédé alors, l'œuvre ne sort pas de son cadre de familiarité. De même, Paul pense que cette pièce reprend l'œuvre *Ceci n'est pas une pipe* (1928-1929) de René Magritte « où l'artiste a écrit quelque chose en lien avec le sens de l'image. C'est une idée que Magritte a déjà développée, je n'ai pas trouvé ça original, ce n'est pas spécial. C'est un genre que beaucoup de gens ont déjà fait, c'est de la vieille école ». Il a déjà vu, ce n'est pas nouveau alors, rien ne l'interpelle, ne l'accroche et son regard glisse sans jamais s'arrêter ou s'attarder.

En particulier, ce que les visiteurs découvrent dans les expositions d'art contemporain leur rappelle des objets du quotidien, qu'ils peuvent « voir partout » comme le dit Alexia : des œufs, des moules, l'alphabet, une machine à écrire, une étagère, une brique, un T-shirt, un jeu de tarot, un parasol, un tapis, « les mêmes étagères noires que chez moi » (Paul), etc. En repérant ces objets, un tissage s'opère à leurs propres connaissances au point qu'une visiteuse, Isabelle, regarde une lampe qu'elle trouve jolie dans une installation car elle en cherche une pour aménager son appartement. Koon regarde également une installation de Marcel Broodthaers (cf. figure 15) et imagine que l'on pouvait trouver cette configuration dans un jardin des années 1970. Alors qu'une casserole est « une chose normale en cuisine » (Paul), les visiteurs peuvent se demander : « C'est quoi ici ? » (Bryan). Comme un puzzle, Alix découpe visuellement ce qui compose une vitrine de l'exposition au MUHKA (figure 20) : « Le bol, les frites, une carte de visite, une note que quelqu'un a écrite, la date 1967 ». Elle se demande d'où cela peut venir car il s'agit d'indices personnels qui sont mis en place dans une exposition. L'équivocité des objets exposés est grande alors, les visiteurs ne sont pas certains du statut de ce qu'ils voient et se demandent ce qui est œuvre :

- Je cherche à savoir ce qui est art dans l'exposition. (Isabelle)

- Je me demande si ce sont des trucs de l'exposition ou autre chose. (Pauline)

[41] Hubert Robert, *Colonnade en ruine* (1780).

[42] Wim Delvoye, *T-shirt* (2007).

- Je me demande si ça fait partie de l'exposition. (Pauline)

- Qu'est-ce qui est censé être l'art et qu'est-ce qui ne l'est pas ? (Amie)

Les visiteurs se demandent, par exemple, si les plantes vertes sont décoratives ou font partie de l'exposition sur Broodthaers. L'une d'eux, Pauline, s'interroge encore en entretien : « Je ne sais pas, oui et non, parce qu'il y en avait beaucoup ». Amie repère également des chaises, mais ne sait pas si c'est de l'art ou si elle peut s'asseoir dessus. Une visiteuse, Alexia, en observe deux autres discuter d'une brique exposée (figure 21) et se demande : « Pourquoi sont-elles en train de parler d'une brique ? Qu'est-ce que quelqu'un peut dire sur une brique ? Pourquoi se tiennent-elles devant une brique dans un musée ? ». De même, Pauline se dit que c'est absurde d'avoir un pot avec des moules dedans (figure 22) et que ce soit de l'art. Certains visiteurs se disent choqués et se demandent ce que certaines œuvres font dans un musée des beaux-arts. L'une d'entre eux, Camille, est « venue au musée pour voir des œuvres et non pas un défilé de mode » par exemple, elle ne comprend pas pourquoi il y a la vidéo d'un défilé dans lequel figure Jay-Z[43], le chanteur de rap. De même, dès son entrée dans l'exposition une autre visiteuse, Félicie, se demande pourquoi il y a une vidéo, du moderne et Jay-Z alors qu'elle s'attendait à voir des peintures. Géraldine reconnaît Jay-Z sur la vidéo et elle est étonnée, surprise, elle ne s'attendait pas du tout à le voir dans l'exposition. Les visiteurs ne s'attendent pas à voir du moderne dans un musée des beaux-arts, cela se situe en dehors du champ de leurs anticipations, comme Célimène, qui est choquée qu'Andy Warhol y soit exposé car selon elle il devrait être dans un musée moderne. Or, même dans un musée moderne, cela étonne. Alors, un engagement se présente comme nécessaire pour comprendre.

L'engagement, soit la participation du visiteur avec l'objet de sa connaissance, dépend également du contexte dans lequel émerge l'intrigue. En interaction avec leur environnement, les visiteurs agissent en fonction. Ils font attention à leur entourage et prennent des décisions en conséquence, comme Johanna, qui souhaiterait s'approcher d'une statue, mais fait le choix de reporter cette action lorsqu'elle sortira de l'exposition pour ne pas déranger une famille qui s'y trouve. Elle entreprend la lecture d'un texte d'introduction, mais en perd le fil à plusieurs reprises parce qu'on lui parle en même temps, ce qui finit par interrompre complètement sa lecture (- 1). Habituellement, elle commence toujours sa visite par la gauche, mais il y a un groupe dans la première salle

[43] Performance réalisée par Jay-Z à la Pace Gallery du Musée d'Art Moderne de New York le 10 juillet 2013.

alors elle le contourne et commence par la droite. À un autre moment, elle se positionne sur le côté d'une œuvre qu'elle regarde parce qu'il y a quelqu'un derrière elle et dont elle ne veut pas gêner la vue. Elle profite ensuite de regarder deux tableaux à la fois puisque tout à l'heure le groupe était devant. Enfin, il y a des textes qu'elle ne lit pas parce qu'il y a beaucoup de monde. Pendant que Géraldine regarde une vidéo, un de ses enfants montre des poupées du doigt. Ses enfants « cherchent toujours quelque chose de rigolo, marrant ». À chaque fois, elle doit « mixer entre [son] envie de faire l'exposition et que les enfants ne s'ennuient pas trop sinon, ils n'iront plus jamais dans une exposition ». S'ils sont « preneurs », elle leur explique ce que le cartel indique : « Je suis sur trois trucs à la fois ». Elle a envie de profiter de l'exposition et en même temps que les enfants « accrochent » : « J'essaie toujours de faire plaisir à tout le monde ». Elle aimerait rester plus longtemps en face d'une autre vidéo, mais ne la regarde pas en entier, « comme j'avais les autres là ». Plus tard, elle trouve un trompe-l'œil joli, mais son fils repère autre chose et la guide : « C'est toujours pareil, il me demande ce que c'est ». Elle trouve « hyper intéressant » le texte qu'elle lit à propos de Damien Hirst[44], mais tout de suite son fils lui dit de regarder l'œuvre de Banksy[45]. Ses enfants lui disent quoi regarder et elle se laisse porter par leurs choix. Enfin, Céline, accompagnée de son mari Vincent, souhaite lire un texte d'introduction et se souvient « avoir été gênée par les deux personnes de l'accueil. On a lu sauf que pour le dernier paragraphe on s'est déplacés ». Vincent ajoute : « Le fait de ne pas pouvoir tout lire tout de suite c'était gênant ».

3.2. Observer les œuvres d'art

Considérant qu'avec les œuvres classiques il y a quelque chose à regarder, les visiteurs s'approchent d'un détail, s'attardent, passent du temps avec elles. Avec la peinture classique, et par comparaison avec leurs connaissances et leur pratique ordinaire, les visiteurs admirent le temps de travail et le savoir-faire de l'artiste. Célimène est attentive à la façon dont les œuvres sont peintes car elle se demande comment à cette période-là ils arrivaient à faire autant de « belles choses avec peu de matériel ». Un tableau de Hyacinthe Rigaud[46] est beau selon Inès car elle imagine le temps et le travail

[44] Greg and Zennor Meeson / hitandrun creative studio, *Larry Gagosian as Damien Hirst's Diamond Encrusted Skull* (Larry Gagosian transformé en « For The Love Of God » crâne incrusté de diamant de Damien Hirst) (2013).

[45] Banksy, *Love Is In The Bin* (L'amour est dans la poubelle) (2018).

[46] Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Charles Le Brun et de Pierre Mignard, Premiers peintres du roi Louis XIV* (1730).

qu'il a fallu pour créer cette peinture. C'est « bien dessiné », c'est « bien fait », c'est « travaillé au niveau des couleurs » ; une autre visiteuse, Célimène, ne lui trouve pas de défauts non plus. Céline, qui essaye de faire du dessin elle-même, trouve très beau un dessin d'Albrecht Dürer[47], en particulier les yeux et les cheveux. Elle observe quelques points de facture du dessin d'Hubert Robert[48] et est fascinée par la lumière qui se dégage du tableau de Georges Seurat[49] : « C'était très beau ». Elle « regarde différentes lignes et comment l'artiste a travaillé les points de rupture dans les différents espaces ». Elle trouve « beau le Calice et ses détails », elle est « contente ». De même, Camille s'attache beaucoup aux détails des œuvres. Elle regarde une main en plâtre[50] sur laquelle deux détails l'ont touchée : ceux de la chemise qu'elle trouve « très élégants et la vraie mine du crayon ». Elle se demande comment l'artiste a fait pour insérer une vraie mine en gardant les détails du bois au bout du crayon. Elle regarde les ombres sur les pièces d'un trompe-l'œil[51], se concentre sur les détails de la peinture de Georges Seurat, du travail minutieux de l'artiste : « Les milliers de petits pois minuscules d'une couleur différente ». Camille apprécie ce qui est « net plutôt que ce qui est flou, sans détails, fouillis, en désordre, un sol et un mur d'une couleur unie, une pièce vide ». D'après elle, « avec l'Impressionnisme, c'est flou et en même temps c'est extrêmement précis ». Elle cherche à voir les rainures dans une table, des gravures, des dorures, les rubans dans les vêtements, la matière, les reflets de la lumière. Face à l'œuvre d'Auguste Renoir[52], elle fait attention à la façon dont la peinture est posée sur la toile. Elle trouverait « intéressant de voir aussi les détails de la peinture sur la toile tel qu'on peut les voir avec l'Impressionnisme ». Elle se demande ce qu'un des personnages tient dans la main et en déduit que c'est une montre à gousset. Guy prend en photo le tableau de Marie Laurencin[53] pour regarder l'œuvre plus en détail et se rapproche pour voir l'expression du visage de la sculpture réalisée par Franz Xaver Messerschmidt[54]. Bernard regarde la

[47] Albrecht Dürer, Portrait de Lucas de Leyde (1521).

[48] Hubert Robert, *Colonnade en ruine* (1780).

[49] Georges Seurat, *La Grève du Bas-Butin à Honfleur* (1886).

[50] Jacques-Edouard Gatteaux, Moulage de la Main de Jean-Baptiste Ingres (1841).

[51] Louis Léopold Boilly, Trompe-l'oeil aux pièces de monnaie sur le plateau d'un guéridon (Vers 1808-1814).

[52] Auguste Renoir, *Jeune femme au chapeau noir* (1885).

[53] Marie Laurencin, *Apollinaire et ses amis* (1909).

[54] Franz Xaver Messerschmidt, *L'Homme de mauvaise humeur* (1783).

beauté d'une tapisserie[55], « les belles couleurs ». Il trouve que la scène aux Batignolles[56] est une très belle qualité de peinture avec des détails dans lesquels il voit beaucoup de visages différents et un arrière-plan intéressant avec des meubles et d'autres choses (+ 2,5). Johanna s'attarde sur l'œuvre d'Hubert Robert parce que « c'est beau, il y a des perspectives, il a reproduit un grand bâtiment, ça attire [son] œil ».

De la même manière qu'avec les œuvres classiques, une fois l'objet repéré comme pouvant être une œuvre contemporaine, les visiteurs s'attachent aux codes de relation à une œuvre d'art traditionnellement admis et potentiellement appris à l'école : l'appréciation esthétique. Alors que les visiteurs cherchent de belles choses ou des formes stylisées dans les œuvres d'art contemporain, ils leur arrivent assurément de regarder et d'apprécier une couleur, une forme, un trait esthétique. En effet, le plaisir de visite ne vient pas systématiquement d'un savoir formel, mais peut advenir à travers une émotion (Schmitt & Aubert, 2016). La liction peut être une relation émotionnelle. Cela permet aux visiteurs d'avoir un plaisir esthétique, une délectation sans forcément comprendre l'œuvre dans son ensemble :

- Je ne comprends pas toujours, mais j'aime bien. (Manon)

- Ça veut probablement dire quelque chose sur la façon dont le monde est divisé, mais je n'y pense pas, ce n'est pas la raison pour laquelle je l'apprécie. J'aime les lettres, regarder les cartes, l'image. (Manon)

- J'ai bien aimé sans tout comprendre parce que je crois que c'était très visuel. (Pauline)

- Je pense que c'est intéressant, mais je ne comprends pas tout. (Joséphine)

- C'est une image intéressante, mais je ne sais pas ce qu'elle signifie. (Paul)

- Je trouve que 'le racisme végétal' est une expression intéressante, mais je ne la comprends pas. (Paul)

- C'est une image amusante, mais je ne la comprends pas complètement. (Paul)

---

[55] Anonyme, *L'Arithmétique*, Pays-Bas du Sud, 1er quart du XVI[e] siècle, Tapisserie, laine et soie.

[56] Henri Fantin-Latour, *Un atelier aux Batignolles* (1870).

- Je n'ai vraiment pas besoin de comprendre les choses avant de les aimer. C'est ça l'art. (Kaat)

Kaat cherche ce que les œuvres signifient pour elle, « la façon dont [elle] les voit », souvent en vain. Néanmoins, elle les apprécie : « On ne peut pas dire que ça raconte beaucoup de choses, mais ça en montre beaucoup ». Isabelle trouve une installation de Marcel Broodthaers[57] (figure 23) intéressante sans pour autant la comprendre. Elle trouve drôle la composition de choses et se dit qu'elle y repensera peut-être le lendemain « en clignant des yeux ». Kaat adore la forme du bol au sommet de cette installation : « Il a l'air très doux, j'ai envie de le toucher ». Elle apprécie également la façon dont la pièce est montée et les couleurs qui y sont déposées. Alix apprécie une installation et « ne cherche pas à lui trouver trop de sens ». Alexia, elle-même artiste, apprécie la partie artistique des œuvres, celle qui lui fait ressentir des émotions. Elle a besoin d'un effet « wow » ou « oh quoi ? » qui l'attire et lui donne envie de passer plus de temps avec l'œuvre. En particulier, elle « adore les œuvres en rapport avec les sentiments ». Paul se rend à l'exposition consacrée à Marcel Broodthaers en espérant trouver le travail de l'artiste inspirant. Il ressent une émotion étrange et intéressante à la fois face à une image déformée en son sommet (cf. figure 18). Marieke apprécie la belle façon qu'a Marcel Broodthaers d'écrire sa signature (figure 24) : « C'est esthétiquement très agréable à regarder avec le coup de crayon ». San détaille l'aspect graphique d'un panneau (figure 25) et la façon dont il est présenté. De même, Camille est intriguée par la couleur rose à l'intérieur des bananes d'Andy Warhol[58] et les détails de la peau en gris. Une autre visiteuse, Françoise, est intéressée par les *Puppets*[59], elle trouve les marionnettes jolies, originales. Elle regarde leurs perruques et deux petites poupées en particulier pour savoir comment elles sont faites.

Néanmoins, quand la facture des œuvres classiques est largement admirée, celle des œuvres contemporaines l'est dans une moindre mesure. Les visiteurs considèrent qu'ils auraient pu le faire eux-mêmes, remettant ainsi en question le statut d'artiste. En repensent à des créations qu'ils ont réalisées eux-mêmes, ils se disent alors qu'elles seraient tout autant œuvres d'art : « C'est très simple » ; « On pourrait/sait le faire » ;

---

[57] Marcel Broodthaers, Sans titre (*Space Helmet*), 1966.

[58] Andy Warhol, 4 pochettes de l'album The Velvet Underground & Nico, Édition originale américaine stéréo, Verve Records, V6-5008, Pochette cartonnée avec image et signature imprimée, sticker amovible.

[59] Philippe Parreno et Rirkrit Tiravanija, *Puppets* (2009).

« Ce n'est pas compliqué/difficile à faire ». Amie estime qu'elle a beaucoup d'idées créatives et que c'est quelque chose qu'elle aurait pu réaliser aussi. Les visiteurs considèrent que l'on ne passe pas du temps à regarder une œuvre moderne. Par exemple, avec une œuvre de Ben[60], il n'y a « rien d'autre à voir qu'une phrase, il n'y a pas de détails, pas plus d'information que ça à regarder » (Célia). Les visiteurs considèrent que ce n'est pas « joli, beau ou classique comme une peinture ou une sculpture de marbre », mais « nouveau, abstrait, complexe, original », et parfois « dégoûtant, glauque, provocant ». En regardant ce qui se trouve dans un œuf en plâtre (figure 26), cela répulse Pauline : « J'ai trouvé ça déguelasse, je n'aime pas ». Cette œuvre dégoûte également Louis : « Il y avait des cheveux dans cet œuf-là. J'avais déjà vu des œuvres avec des cheveux et je n'aime pas. C'est bizarrement prenant. Pour moi c'est identitaire, ça appartient à quelqu'un et le fait de l'utiliser en œuvre d'art, je n'aime pas ça ». Pour son accompagnatrice, Joséphine, « le pot avec les moules dedans[61] [la] dégoûte, [elle] n'aime pas ». Sur une autre œuvre (figure 27) elle regarde les œufs : « On aurait dit qu'il y en avait un de pourri dedans ». Une visiteuse, Ellie, n'est « pas touchée » par ce qu'elle voit, elle « préfère vraiment plus la peinture, la couleur, la forme » qui lui procurent du plaisir. Elle n'a par exemple « pas plus envie que ça de regarder et détailler » des objets dans du plâtre. Paul trouve que ça peut être intéressant, mais ne l'achèterait pas pour l'exposer chez lui. En somme, le dégoût provoquant le rejet a une place dans l'appréciation des œuvres, qui n'empêche pas le visiteur de s'engager.

3.3. Comprendre les œuvres d'art

Le cycle « tension-résolution » (Blondeau, Meyer-Chemenska & Schmitt, 2020) est au fondement même de la perception. Les visiteurs cherchent à développer et résoudre des intrigues pendant leur visite. Les visiteurs font face à quelque chose de différent ou d'inhabituel dans le contexte où ils se trouvent. Quelque chose de surprenant se détache de leur environnement et attire leur attention. Les visiteurs s'engagent alors dans une action pour comprendre et ainsi réduire la tension produite par l'intrigue. Les visiteurs mobilisent leurs savoirs et manipulent au besoin, et quand possible, des dispositifs de médiation.

[60] Ben, *Je suis le plus important* (Vers 1972).

[61] Marcel Broodthaers, *Triomphe de moule I* (moules casserole) (1965).

Le verbe « apprendre » se retrouve employé par un artiste en parlant d'un autre. Par exemple, Alexia, en tant qu'artiste, est très intéressée par le processus de création : « Quand il s'agit d'un processus de création, je suis là ! ». Au cours de sa visite, elle est particulièrement attirée par une fenêtre donnant sur un autre espace du musée et dans lequel une artiste installe son travail en vue d'une prochaine exposition. Elle s'intéresse à la façon dont les artistes travaillent et se rend dans des musées et galeries pour suivre les installations. Elle aime la construction des œuvres et en cherche le procédé en les regardant : « J'aime les lettres d'argile pour leur partie artistique parce que quand je m'approche, je peux voir le geste, le mouvement de sa [l'artiste] main. ». Elle regarde attentivement une ondulation réalisée au pinceau car elle ne sait pas en faire, ne connaît pas la technique. Chaque fois qu'elle visite une exposition, « c'est comme aller à l'université pour apprendre quelque chose. L'artiste est un professeur ». En s'approchant des œuvres si près qu'elle pourrait « voir une empreinte », une autre visiteuse, Kaat, se sent stimulée à faire des choses elle-même avec ces matériaux et des objets tout aussi petits. Alors, entrer en relation avec l'œuvre pour ces visiteuses devient un stimuli de l'engagement et a une dimension réflexive.

Plus généralement, les visiteurs enquêtés entrent dans une exposition dans laquelle il y a des choses à comprendre. Au-delà de l'aspect esthétique – et cela recouvre le sens de l'art conceptuel, qui énonce que l'esthétique n'est pas première dans l'œuvre – les visiteurs pensent qu'avec les œuvres d'art en général, il faut « ressentir des émotions, penser, construire du sens personnel, dans sa tête, voir quelque chose par rapport à soi, que l'œuvre rappelle, dise quelque chose ». Puisque les objets sont présentés dans un musée, les visiteurs savent qu'ils ont un sens. En somme, les visiteurs viennent au musée pour comprendre : « Je veux comprendre pour moi-même parce que sinon, venir au musée, ça n'a pas vraiment d'importance. J'avais envie de venir alors, il fallait que je comprenne » (Bryan). Les visiteurs emploient systématiquement le verbe « comprendre » pour commenter leur activité. L'emploi en anglais est « to figure out » signifiant à la fois comprendre et résoudre une intrigue. Comme le dit Bryan, « quand tu ne comprends pas, tu cherches à trouver une explication et je crois que ça déclenche quelque chose chez toi ». L'œuvre opère une tension qui demande à être résolue. Cela peut être imprévu par l'artiste ou le concepteur de l'exposition ; ce qui est compris n'est pas forcément ce qui était à comprendre. Bien que potentiellement différente des anticipations des concepteurs, l'énaction rappelle que la réalité d'un visiteur se trouve

dans une réponse pertinente à ses propres attentes. Manon se doute du sens d'une œuvre[62], mais ce n'est pas celui qu'elle souhaite retenir :

> *Je sais que ça a à voir avec le colonialisme et des choses comme ça, c'est probablement ce qu'il veut dire, mais ce n'est pas comme ça que je l'aborde. Il y a quelque chose à voir avec la guerre et la Belgique qui s'en va pour toujours, c'est ce que je pense qu'il essaie de dire, mais ce n'est pas ce que j'aime dans son travail. J'aime la mise en place de son travail, la façon dont les objets sont placés ensemble, et que ce soit aussi avec humour, la lumière. Le reste est moins intéressant. (Manon)*

Les visiteurs désirent trouver un sens aux expôts qui leur corresponde. D'après eux, l'œuvre n'est « pas directe », elle doit « parler à chacun » d'où l'emploi récurrent de la première personne du singulier :

> *- Ça a du sens pour moi. (Kaat)*
>
> *- Que ça me parle, m'intrigue, me dise quelque chose/beaucoup. (Marieke ; Isabelle)*
>
> *- Déduire un sens soi-même. (Alix)*
>
> *- Se poser des questions et parfois trouver des réponses. (Alix)*
>
> *- Que quelque chose se démarque pour moi. (Amie)*
>
> *- Que je ressente beaucoup d'émotions. (Isabelle)*
>
> *- Le sentiment qu'on en retire. (Manon)*
>
> *- Ce que ça signifie pour moi. (Kaat)*
>
> *- La façon dont je le vois. (Kaat)*
>
> *- Comment je m'y prends. (Bryan)*
>
> *- En tirer/faire quelque chose. (Paul ; Amie)*
>
> *- Que ça me fasse des étincelles. (San)*
>
> *- Ce que j'en comprends. (Koon ; Manon)*
>
> *- Faire correspondre et relier à nos attentes. (San ; Sarah)*
>
> *- C'est le propre de l'art de me renvoyer à moi-même. (Alexia)*

Par exemple, seule une visiteuse, Joséphine, parmi le panel des enquêtés, fait part d'objets qui ressemblent pour elle à des médicaments, et d'autres, qui lui font penser à des boules de jeu. Une seconde visiteuse, Marieke, observe la signature de l'artiste sur

---

[62] Marcel Broodthaers, *Décor : A Conquest* (1974).

une œuvre[63] et cela lui rappelle qu'elle a envie de changer sa propre signature : « J'ai la même depuis mes 12 ans. Je veux en changer ». Ne sachant pas si la visite débute à gauche ou à droite de l'entrée (« Quand il n'y a pas d'indication, les deux sont des entrées possibles », Alix), les visiteurs optent pour la gauche car il y a plus de choses à regarder, que ça correspond au sens des aiguilles d'une montre ou bien qu'ils repèrent une lettre A inscrite seule sur une œuvre de ce côté et se disent que c'est logique de commencer par la première lettre de l'alphabet – pensant même trouver la lettre Z à la fin de leur visite. Alix se dirige « instinctivement à gauche » car elle croit qu' « on commence toujours une exposition par la gauche, c'est logique ». Selon les registres lictionnels de chacun, les visiteurs établissent des liens. Kaat, musicienne, se focalise sur le rythme de projection d'images et le bruit de projecteurs : « Dès fois, les images apparaissent en même temps, d'autres fois, en décalé ce qui crée un rythme différent ». Face à une installation[64], Kaat s'interroge et en déduit d'autres éléments non physiquement présents dans l'œuvre : « Je ne sais pas vraiment ce que c'est. C'est drôle tant de fusils, un puzzle… J'imagine aussi des gens, la guerre, Napoléon… Ils n'étaient pas dedans, mais autour ». Les visiteurs « bricolent » du sens en mobilisant les savoirs dont ils disposent, leur culture, leur vécu et éventuellement la médiation. Relier les éléments du réel entre eux est un processus chronophage dans le cas des œuvres d'art conceptuel :

> *Ses [Marcel Broodthaers] images sont reconnaissables par l'œil de tous les jours, dénudé des extrêmes abstractions d'un microscope puissant ou d'une éducation technique hautement structurée. Des mots simples, des dessins enfantins, des dates numérotées, des objets communs : n'importe qui peut les reconnaître aussi facilement qu'il reconnaîtrait un poisson, un arbre, un oiseau. Mais les saisir, comprendre toute la relation significative entre chaque partie, chaque image, entre elles toutes et nous-mêmes, est en quelque sorte approche de la Nature. Car comme la Nature, le Travail de Broodthaers n'est pas une progression pas-à-pas, rationnelle, dans une 'preuve' mathématique, mais une prolifération et une propagation avec plusieurs mutations[65].*

Un élément saisit dans l'œuvre ou un mot dans un cartel peut suffire à convoquer leurs souvenirs ou connaissances et les faire entrer dans un processus de fabrication de sens personnel. Dans le cas d'un visiteur, Paul, qui déchiffre l'inscription « Département

---

[63] Marcel Broodthaers, *La Signature Série 1*, 1969.

[64] Marcel Broodthaers, *Décor : une conquête*, 1975.

[65] Extrait du texte présent dans le livret de la rétrospective consacrée à Marcel Broodthaers au Jeu de paume à Paris du 17 décembre 1991 au 1er mars 1992.

des aigles » dans une œuvre, il essaye de se rattacher à un documentaire sur l'artiste qu'il a vu à la télévision quelques jours plus tôt : « J'ai vu un documentaire sur lui à la télévision récemment. C'est pourquoi je savais qu'il avait l'idée d'un musée moderne qui n'existait pas encore à l'époque en Belgique. Il a appelé son musée "Musée des aigles" ou quelque chose comme ça ». Plus tard, il repère le mot « vernissage » dans une lettre manuscrite et refait un lien avec le documentaire : « Je me souviens d'un passage du film sur son vernissage, l'ouverture de son musée avec des caisses de transport d'œuvres d'art qui se trouvaient dans son salon ». Il se demande si c'est le discours du vernissage de son musée qui se tenait chez lui. Lorsque ce même visiteur se retrouve, sans aide à la visite, face à un poème, il trouve que c'est intéressant car il sait, grâce à ce documentaire une nouvelle fois, que l'artiste a publié quelques poèmes, mais ne les a pas vendus. Pauline aperçoit trois mots se terminant par le suffixe « -été » sur une œuvre et en déduit qu'ils signifient liberté, égalité et fraternité : « Ça m'a fait penser à ça, les trois mots de la France parce que c'était aussi des mots [comportant le suffixe] '-été' ». En regardant de nouveau l'œuvre dans son ensemble, elle voit quelque chose en rapport avec l'enfance – symbolisé par un rond rose – et le chaos. En regardant une œuvre, les visiteurs tentent de se rattacher à leur histoire personnelle, à ce qu'ils ont vécu et ressenti pour essayer de déchiffrer ce qu'ils voient et lui donner du sens, la rattacher à un objet familier :

- Ça me rappelle l'opticien qui mesure mes yeux. (Manon)

- Ça me fait penser à un très mauvais film, à un western avec toutes les armes. (Pauline)

- C'est une vieille chaussure, quelque chose que je reconnais de la maison. (Marieke)

- Souvent, ce sont des indices qui me permettent d'aller ailleurs dans mon esprit, de partir de mes propres expériences. Je regarde souvent quelque chose, mais je m'interroge ensuite dans mon propre esprit. Celle-ci [une photographie] déclenche quelque chose et ensuite, mon esprit va quelque part ; j'étais dans mes pensées. (San)

- Je pense à mes leçons de français, la façon dont un mot apparaît à nouveau, ça me rappelle quelque chose que j'ai fait quand j'étais enfant en classe pour apprendre des mots français. (Alix)

- Je prends une photo de l'introduction de l'exposition que je suis en train de lire parce que je pense au terme "conventions" qu'elle contient. Nous étudions les conventions pour un examen de sociologie et j'en discutais avec mon petit ami l'autre jour. (Isabelle)

- J'aime bien la Vache qui rit où il est écrit 'Je t'aime un peu, beaucoup, à la folie', le truc qu'on faisait quand on était petits avec les pétales de fleur. (Louis)

- Quand je regarde mieux cet objet, il y a un indice qui a quelque chose à voir avec un astronaute. Il est écrit "Espace" dessus, c'est pour ça. (Manon)

- Cela me rappelle les livres pour enfants où l'on trouve ce genre d'images. En général, son travail me rappelle les livres pour enfants ou les illustrations. (Manon)

L'engagement est donc autant corporel – avec des verbes d'action comme lire, chercher, avancer, écouter, regarder, balayer, focaliser, se placer devant, observer, se rapprocher, prendre une photo, s'asseoir, toucher – que cognitif et émotionnel.

À l'inverse d'un musée de science où l'on peut et où il est même souvent requis de toucher, faire, manipuler, dans un musée d'art, les visiteurs n'y sont que rarement autorisés. Lorsqu'ils peuvent toucher les œuvres, ils hésitent à le faire : « J'ai envie de toucher le bol » ; « Je ne sais pas si j'ai le droit d'entrer dans l'œuvre » ; « J'ai envie de marcher dessus ». Dans un musée d'art, les visiteurs sont plutôt enclins à se demander, s'interroger, penser, imaginer, se dire des choses. Ainsi, Isabelle se demande si ceux qui ont des connaissances sur l'artiste comprennent mieux l'exposition qu'elle : « Je me demande, est-ce que les gens qui ont des connaissances ressentent beaucoup de choses ? ». Il y a bien des convocations à ses acquis comme un visiteur, Marc, ayant déjà visité des expositions d'art conceptuel et qui, dans l'exposition consacrée à Marcel Broodthaers au MUHKA, « potentialise l'émotion » qu'il a eue devant une autre. En revanche, en suivant le postulat que comprendre signifie faire liction, et vu les résultats, l'on se rend compte que cela vaut autant pour les initiés que les non-initiés. Cela apporte un nouvel éclairage depuis Pierre Bourdieu (1972) pour qui, moins une personne a de savoirs et plus il lui est difficile de comprendre. Ici, les savoirs ne changent pas significativement la compréhension des œuvres. Ils apportent une dimension de compréhension, mais c'est surtout la liction qui est importante et à considérer. Par exemple, dans l'exposition sur Marcel Broodthaers, Alexia détourne une œuvre et se place face à la projection vidéo pour « faire entrer [son] ombre dans l'œuvre, comme une signature ».

En effet, tel qu'ils le déclarent, les visiteurs interrogés n'ont en majorité pas de connaissances sur l'art contemporain, et encore moins sur l'art conceptuel. Ils ne le nomment pas et ne peuvent pas « s'accrocher à ce qu'[ils savent] » (Christian). Le bagage de référentiels des visiteurs est moindre voire inexistant avec l'art contemporain

si ce n'est de reconnaître visuellement Andy Warhol et d'autres artistes iconiques : « Il y a quelques œuvres que je connais, mais je ne connais pas forcément l'histoire » (Joséphine). Les visiteurs estiment eux-mêmes que leurs connaissances ne sont pas suffisantes pour comprendre certaines œuvres. Selon les mots de Françoise, elle n'a « aucune référence » et une œuvre comme le *T-shirt* de Wim Delvoye[66] ne lui « parle pas du tout ». De même, Christian pense qu'il n'y connaît pas grand-chose car il n'a pas de parcours artistique alors, lorsqu'il arrive devant certaines œuvres, il ne comprend pas et peut passer à côté de « choses qui sont super ». Une autre visiteuse, Célia, pense qu'elle n'a pas la « fibre artistique » et qu'elle pourrait « rater une anecdote ou quelque chose d'important » dans les œuvres. Pauline se décrit comme n'étant « pas connaisseuse de l'art, qui comprend tout » donc elle « regarde pour avoir une impression », mais ce regard ne l'emmène pas loin. Une dernière visiteuse, Félicie, se définit comme non experte de l'art alors, parfois, face à une œuvre, elle ne sait pas « quoi en penser ». Si les enjeux de la fiction de l'œuvre, les tensions, les protagonistes et leurs pensées ne sont pas exposés, le visiteur non initié en art contemporain débarque dans un monde au cœur même du tumulte.

D'après les visiteurs, les tableaux de peinture classique s'opposent aux œuvres d'art contemporain en ce qu'ils sont « plus expressifs, plus sujets à interprétation » parce que « réalistes, fidèles à la réalité » ou encore qu'ils « rappellent des choses » sans pour autant « être la réalité » : « Ce n'est pas très réaliste dans des positions qui se veulent réalistes » ; « [Le trompe-l'œil de Louis Léopold Boilly][67] est tout à fait réaliste et intéressant avec des objets posés sur le guéridon : des cartes, quelque chose pour faire les ongles, des petits portraits » ; « C'est un faux crâne avec des yeux très réalistes » ; « Les lignes courbes qui font que ce n'est pas vraiment la réalité » ; « Le jaune sur les œufs se veut vraiment vrai, mais c'est collé » ; « On dirait un vrai œuf ». Là encore, la facture des œuvres, leur caractère esthétique dont l'effet de réalisme, est souligné par les visiteurs comme Céline, qui porte son attention sur l'autoportrait de Jean Fouquet[68]. Lorsqu'elle s'approche pour bien regarder ses yeux, elle trouve le portrait « très vivant ». Le dessin lui semble « très beau avec la qualité, la présence, la force du portrait ». Le trompe-l'œil de Louis Léopold Boilly lui paraît « tout à fait réaliste avec les objets posés

[66] Wim Delvoye, *T-shirt* (2007).

[67] Louis Léopold Boilly, Trompe-l'oeil aux pièces de monnaie sur le plateau d'un guéridon (Vers 1808-1814).

[68] Jean Fouquet, *Autoportrait* (Peu après 1451).

sur le guéridon : des cartes, quelque chose pour faire les ongles, des petits portraits, des pièces ou des jetons de jeu ». Plus tard, elle « regarde bien le mou dans la bouche de Denis Diderot[69] », ce qui lui fait dire qu'il n'était pas « si commode ». Selon elle, le portrait « travaillé à l'antique est assez dépouillé, c'est un homme ascétique, avec de la rigueur intellectuelle ». Face au portrait des 43 élèves[70], elle observe les visages peints et trouve qu'ils « ont l'air vieux, qu'ils se ressemblent tous ». Elle se demande à plusieurs reprises si c'est une photographie ou une peinture. Les *Checkers* de Gilles Barbier[71] sont pour elle « très détaillés, c'est du réalisme pur », et observe dans le moulage de la main de Jean-Baptiste Ingres[72] « la vraie mine au bout du crayon, les détails du bois comme s'il venait d'être taillé ». Géraldine regarde comment le trompe-l'œil de Cornelis Norbertus Gysbrechts[73] est réalisé, le fait que ce soit « peint comme un papier, et le trouve joli, ça [l]'épate ». Par la technique « très pointue », cette œuvre représente pour elle « l'hyper réalisme, c'est comme une photographie ». Bertrand s'arrête sur le tableau de Marie Laurencin[74] et particulièrement le poète Guillaume Apollinaire qui occupe la scène. Il apprécie son expression, il retrouve « vraiment les traits de caractère propres », il le « reconnaît bien et ne regarde que lui, [il] regarde de plus près et retrouve vraiment son regard (+ 3) ». Guy s'approche d'une enluminure[75] et de l'autoportrait de Jean Fouquet[76] pour bien en voir le détail. Selon lui, « c'est quand on s'approche d'une œuvre qu'on voit que c'est de la peinture en deux dimensions ». Bernard trouve un Paul Delaroche[77] bien dessiné à tel point que quand il se positionne « légèrement de biais, [il a] l'impression que les personnages sont en relief ». Enfin, Inès trouve que le trompe-l'œil est très bien fait, « la toile qui tombe, l'effet de toile sur toile est très astucieux », elle reconnaît « le sens du détail ». Elle trouve également que le moulage de la main d'Ingres est « minutieux, que les traits de la main plissée sont bien représentés ». Il s'agit bien pour

[69] Jean Antoine Houdon, Buste de Denis Diderot (1780).

[70] Anonyme collectif, 43 portraits de peintres de l'atelier de Gleyre (Vers 1856-1857).

[71] Gilles Barbier, *Checkers* (2015-2019).

[72] Jacques-Edouard Gatteaux, Moulage de la Main de Jean-Baptiste Ingres (1841).

[73] Cornelis Norbertus Gysbrechts, Nature morte en trompe l'œil, toile et outils de peintre (1665).

[74] Marie Laurencin, *Apollinaire et ses amis* (1909).

[75] Rufillus de Weissenau, *Passionnaire de Weissenau* (Vers 1200).

[76] Jean Fouquet, Autoportrait (Peu après 1451).

[77] Paul Delaroche, *Projet pour l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts de Paris* (1836).

les visiteurs d'une représentation fidèle de ce qu'ils nomment la réalité, soit leur environnement familier.

La peinture classique, en particulier figurative, représente le réel des visiteurs plutôt fidèlement – ils remarquent si les perspectives leur paraissent fausses ou si les visages ont une posture étrange par rapport à leurs référentiels – alors que l'art contemporain, ou conceptuel, est directement tiré de leur réel quotidien. Il n'y a pas de représentation de l'objet du quotidien, l'objet est extrait du quotidien et directement placé dans le musée. Certains pensent que l'objet n'a même pas subi de transformation entre son état naturel et celui qui lui confère le statut d'œuvre d'art. Ils soulignent que c'est en trois dimensions et non en deux dimensions, comme directement prélevé de leur environnement quotidien. Pour autant que ces objets sont tirés du monde, ils le déforment. Chaque objet ici perçu dans l'espace leur semble « bizarre, déjanté, décalé, grotesque ». Les visiteurs perçoivent des objets ordinaires avec lesquels l'artiste fait quelque chose de « différent de ce qu'[ils voient] d'habitude, d'anormal, d'étrange, qu'on ne peut normalement pas faire ou dont on n'aurait pas idée ». Comme le dit Isabelle : « Comment une personne peut-elle avoir l'idée de mettre des cheveux dans un œuf en plastique ! ». L'artiste assemble des objets qui « ne vont pas logiquement ensemble, crée des contrastes, de l'absurde, quelque chose de drôle, d'étonnant, de surprenant, d'intriguant ». Cette confrontation de simples objets ne leur paraît pas seulement irrationnelle et illogique, mais aussi incohérente et obscure. Isabelle ne voit « pas le lien, ce à quoi il [l'artiste] a pensé pour mettre ces choses-là ». Cela dérange intensément les visiteurs, bouleverse leurs référentiels. Au final, Bryan dit que « l'art contemporain c'est différent de ce qu'on voit normalement, c'est quelque chose d'autre ». Marieke qui aime les poèmes en regarde un dans l'exposition sur Marcel Broodthaers et le qualifie d' « étrange » puisqu'il n'est pas conçu avec des mots comme ceux qu'elle a pour habitude de lire. Elle ne le comprend donc pas. Même en faisant des efforts, les visiteurs ne parviennent pas à comprendre des œuvres comme cette visiteuse, Alix, qui se concentre sur les frontières d'une carte (figure 28) et essaie de suivre les lettres inscrites de A à C en passant par B pour « voir », pour se « demander s'il y a un sens à la façon dont elles ont été construites, mais [elle] ne peu[t] pas le comprendre ». Une visiteuse, Amie, voit bien qu'il y a un téléphone et du coton autour (figure 29), mais il ne sait pas « ce que c'est, ce qu'il faut en comprendre ». Elle essaye « très fort » de comprendre les lettres disposées autour d'une plante, « de chercher s'il manque une lettre, mais il n'en manque pas ». Elle s'interroge ensuite sur les deux lettres, X et Y, au centre, mais elle ne comprend pas et « ça continue de [l]'agacer ». Les visiteurs semblent ne pas comprendre un objet du quotidien – non pas sa représentation – au musée. Les objets exposés, bien

que dans des contextes particuliers, leur rappellent trop fortement leur contexte d'origine pour se détacher de leur fonction et sens premiers, et parvenir à en créer d'autres. Les visiteurs peinent à aller au-delà du calque de l'objet du quotidien qu'ils perçoivent en premier, et avec un sens quotidiennement attribué. Ils « bloquent » et ne comprennent pas le sens de cet objet familier dans le contexte du musée :

- Je vois bien que c'est un sac de tabac, mais ce qu'il signifie, je ne sais pas. (Koon)

- Pour moi c'est juste une assiette avec des frites, je n'ai pas d'interprétation. (Pauline)

- Pas grand-chose à voir, juste une armoire avec des lettres, une étagère, c'est tout. (Louis)

- Qu'est-ce que c'est ? (Camille ; Géraldine ; Louis ; Pauline ; Bryan)

- Qu'est-ce qui se passe ? (Margritte)

- Qu'est-ce que je regarde ? (Marieke)

- Je veux savoir ce que je regarde maintenant. (Manon)

- Je voudrais connaître la raison de la présence des objets. (Bryan)

- Où sommes-nous ? (San)

D'après eux, « c'est difficile de cerner le sens de l'œuvre en la regardant » (Joséphine), et il en est de même pour l'exposition dans son ensemble : « C'est difficile de comprendre le sens d'une exposition en la regardant » (Amie). Ils ne saisissent pas le message derrière, ils sont perdus, ne comprennent pas. Ils ne semblent pas avoir besoin d'une description physique de l'objet, mais d'un autre degré d'information ou comme le dit l'un d'entre eux, Paul : « Je cherche une explication, quel est l'art de cette image ». La non-résolution de l'intrigue consiste à ne pas faire liction. Les visiteurs « attendent une chute, mais il n'y en a pas » (Louis), l'œuvre ne leur fait « ni chaud ni froid » (Bryan), n'a « rien de surprenant » (Amie), ils n'en « voient pas le sens » (Koon), ils « ne trouvent pas les réponses à leurs questions » (Alix), et ils restent à « regarder des choses qui ne sont pas compréhensibles » (Bryan). Les visiteurs restent « avec des interrogations » (Sarah) et l'expression « ne pas comprendre » revient de façon lancinante dans le récit de leur expérience de visite. Comme face au dessin d'un enfant, les visiteurs ont besoin que son auteur explicite son intention sinon, l'intrigue devient une énigme. Alix raconte être « incapable d'en déduire le sens parce qu'[elle] ne connaît pas le style artistique. Elle

regarde des œuvres d'art, mais ne pense pas à quelque chose de spécifique à leur sujet ». Comme elle, d'autres visiteurs regardent une œuvre en vain :

> *- J'ai vu deux palmiers sur une île déserte, mais je ne sais pas pourquoi. (Paul)*
>
> *- Je ne comprends pas grand-chose, alors ça ne m'intéresse pas vraiment. (Marieke)*
>
> *- Peut-être que ça veut dire quelque chose, mais je ne le comprends pas. (Paul)*
>
> *- L'œuvre m'a perdu. Je ne comprends rien. (Louis)*
>
> *- Au début je croyais qu'il y avait un sens et en fait non ou peut-être, mais je ne l'ai pas vu. (Louis)*

En somme, pour donner du sens à ce qu'ils voient, les visiteurs cherchent en vain à décoder l'œuvre en lisant le texte qu'elle contient, en remarquant quelque chose de déroutant ou d'amusant qui va au-delà de ce qu'ils ont déjà vu, appris et stocké dans leur mémoire ou, au contraire, en essayant de reconnaître quelque chose. Ils essayent également d'apprécier le matériau utilisé par l'artiste, de se renseigner via les supports de médiation ou d'autres sources d'information ou encore de se laisser guider par la scénographie. Néanmoins, cet enchaînement de quêtes ne permet pas aux visiteurs interrogés de déduire une explication de façon rationnelle, résoudre une énigme, saisir la référence à d'autres œuvres ou ressentir du plaisir, comme cela sera développé dans la partie suivante (partie IV).

Une résolution satisfaisante s'accompagne d'une émotion positive et inversement. Dans le cas où les visiteurs ne parviennent pas à fabriquer du sens, ils ressentent des émotions majoritairement négatives, parfois neutres (« Je ne pense à rien (0) », San). Ils sont « déçus, confus, désappointés, insatisfaits, stressés, ennuyés, frustrés, perplexes, lassés ». À force d'irritants, soit ce qui affecte la capacité du visiteur à se relier, la fabrication de sens n'est plus possible. Les irritants correspondent par exemple à un cartel placé trop bas, trop haut ou dans l'ombre – impactant aussi le corps –, un reflet lumineux masquant une partie d'une œuvre, d'un cartel ou d'une vitrine, une faute de grammaire ou d'orthographe dans un cartel, des dispositifs de médiation hors service, des assises manquantes ou inconfortables, l'accessibilité, la propreté ou la situation des toilettes, un dispositif de médiation que l'on n'arrive pas à activer, mais aussi et en premier lieu l'incompréhension d'une exposition et de ses œuvres. La répétition des non-résolutions renforce les émotions négatives jusqu'à parfois interrompre

l'engagement et le désir de poursuivre la visite. Les visiteurs « abandonnent, décrochent, se désengagent, se laissent distraire » car ils n'ont « pas envie de s'attarder » et « perdent intérêt ». Ils font le choix de « ne pas s'arrêter ou s'attarder ; passer à autre chose ; aller de l'avant ; ne plus y prêter attention ; sortir ; renoncer ; laisser tomber ; laisser ça derrière [eux] ; ne pas rester longtemps ; aller plus loin rapidement ; passer vite ». Si ces visiteurs seuls parviennent tout de même à construire du sens, ils doutent d'eux et des interprétants qu'ils créent car ils n'ont pas la possibilité de les confirmer auprès d'un tiers. Cela correspond à ce que mentionne Daniel Urrutiaguer : « L'impression d'être décalé avec les comportements du public du lieu dégrade l'estime de soi […]. Il en est de même quand le langage artistique paraît incompréhensible et réservé aux connaisseurs » (Urrutiaguer, 2014). Alors qu'une visiteuse, Margritte, ne comprend pas une œuvre, elle en vient à se juger « bête ». Quant à Vincent, il s'imagine « naïf » face à une Vanité car, d'après lui, « c'est en juxtaposition du temps qui passe avec la gaieté, c'est un message inversé, à contrebalancer, le message de l'auteur c'est de dire, peut-être, 'profitez de la vie' ». Face à une autre œuvre, il se trouve encore une fois « très naïf », mais imagine vu le visage et la pose du portraituré que c'est le portrait d'un roi de France portant une palette, aussi étonnant que cela puisse paraître. Plus tard, il se dit non seulement que « Wim » inscrit sur une œuvre[78] commence comme son nom de famille, mais que l'artiste a utilisé une typographie, qui fait que le « I » pouvait créer un effet symétrique, avant d'en conclure que « c'est n'importe quoi ». En voyant l'inscription « Enfants non admis » sur une photographie, Paul n'est pas sûr de lui, mais croit que certains musées sont encore interdits aux enfants parce que « les enfants sont sauvages et peuvent détruire des œuvres d'art très coûteuses ». En somme, en ne parvenant pas à confirmer une impression personnelle, les visiteurs peuvent être amenés à se dévaloriser ou à douter d'eux :

> *- C'est superficiel la manière dont je le comprends et le vois. (Isabelle)*
>
> *- Je pense qu'il représente peut-être les gens comme des numéros ou quelque chose comme ça, je ne suis pas sûr. (San)*
>
> *- Je trouve un côté morbide dans ses œuvres, mais je ne sais pas si c'est voulu. (Pauline)*
>
> *- Je ne suis pas sûr que ce soit vrai, mais je pense que c'est ce que ça signifie. (Paul)*

[78] Wim Delvoye, *T-shirt* (2007).

- Je suppose que c'est le sens, mais je ne suis pas sûr. (Paul).

Le manque d'attention est récurrent à l'issue d'un engagement non satisfaisant du point de vue du visiteur. Isabelle « regarde assez rapidement » les œuvres qui l'entourent, elle « n'y prête pas beaucoup d'attention ». Plus tard, elle ne se sent « pas d'humeur à regarder » un film. Alexia, estimant qu'une œuvre « n'est pas pour [elle], n'y prête pas beaucoup attention et continue ». Une forme de distraction arrive, une fabrication de sens sur tout autre chose que l'enjeu de l'exposition et des œuvres. En regardant les plantes vertes installées dans l'exposition sur Marcel Broodthaers, Isabelle se dit qu'elle « n'aime pas ces espèces et en aurait choisi d'autres ». Face à une lampe faisant partie d'une installation, elle en reste à l'identification de l'objet comme objet du quotidien. Alors qu'elle trouve que les lampes sont « toujours très laides », elle regarde celle-ci, qui est à son goût, en pensant à la lampe qu'elle cherche pour son appartement. Elle s'attarde ensuite sur une « femme voilée dans la salle » et se demande si elle fait partie de l'équipe du musée. En regardant les moules composant une œuvre, Alix et son amie discutent du fait que ce serait une bonne idée d'en manger à Bruxelles où elles se rendent le lendemain. L'installation en cours d'une autre artiste près de la salle d'exposition attire Alexia par ses couleurs vives. Enfin, San ne parvenant pas à relier les œuvres qu'il découvre au texte d'introduction de l'exposition, n'est « plus concentré sur les œuvres ».

Or, la non-résolution devrait être au cœur des préoccupations du musée car elle peut conduire au décrochage de ses visiteurs et à une remise en question salutaire, mais peu concluante pour fabriquer du sens d'une autre façon. Le musée chercherait à permettre aux visiteurs de créer des liens pour éviter, dans le gradient de l'expérience négative, d'arriver à une situation irréversible. De plus, si les visiteurs ne comprennent pas « le message » ou « le sens » de l'œuvre alors, la plupart du temps, ils n'apprécient pas cette œuvre et pensent qu'elle est incompréhensible. Ils se disent que ce n'est « pas eux le problème, c'est de l'œuvre qu'il n'y a rien à comprendre, ce n'est que du premier degré (un œuf, un livre, une tortue) » (Bryan). Or, se dire qu'il n'y a rien à comprendre et qu' « une part de mystère est bienvenue » (Félicie) n'est pas courant dans un musée de science (Schmitt, 2012). En cela, les musées de science semblent plus explicites sur les intentions et la nécessité de comprendre quelque chose pendant la visite. Les visiteurs semblent chercher à apaiser une tension sans pouvoir la résoudre et, par là, ils entretiennent le mythe en relation avec l'art contemporain qui stipule « on ne doit pas tout savoir » (Bryan). Les visiteurs se retrouvent dans un paradoxe qui consiste à dire que le musée expose des choses essentielles voire précieuses, mais qui ne permettent pas de fabriquer des lictions. Ce conflit est plus grave qu'il n'y paraît car il illustre l'image du

musée détenteur de savoirs et responsable des artefacts qui peut avoir tendance à sous-estimer sa responsabilité à diffuser l'ésotérisme.

Ainsi, l'apaisement apparaît comme un gradient intermédiaire dans le design d'expérience. Il suspend le moment où l'on cherche et que l'on ne trouve pas, faisant ainsi émerger des émotions négatives. De l'expérience de ces attentes non atteintes, les visiteurs cherchent une explication rassurante :

- C'est l'alphabet, il n'y a rien à comprendre. (Bryan)

- C'est drôle à regarder, c'est tout. (Bryan)

- Ça s'appelle Fouilles *et ça ressemble à des fouilles, c'est tout. (Louis)*

- Des œufs en forme d'œufs, voilà. (Louis)

- Je me dis qu'il ne faut pas tout comprendre, c'est juste ce que c'est. (Pauline)

- C'est censé être absurde, je pense. Donc vous n'avez pas toujours besoin de comprendre. (Paul)

- Ce n'est pas cohérent. Il met au hasard des mots ensemble qui ne veulent pas vraiment dire quelque chose, peut-être que c'est ce qu'il veut accomplir. (Paul)

- Je comprends qu'avec l'art il n'y a pas de format question/réponse, donc je cherche des informations sur beaucoup de questions que je me pose, mais sans m'attendre à trouver les réponses. Il n'y a pas vraiment de réponse parce que l'artiste choisit souvent de ne pas donner trop de sens à ses œuvres. (Alix)

- J'essaie de me faire une idée de l'exposition. J'essaie de laisser aller les choses, de ne pas trop réfléchir, car parfois on ne comprend pas, parfois on comprend. (San)

- Je ne comprends pas, alors je pense que c'est peut-être ça d'être spectateur. (Isabelle)

De façon plus virulente, les visiteurs se déchargent de toute responsabilité. Ils extraient la première personne du singulier dans leurs propos pour objectiver leur ressenti. Ils en veulent à l'institution et formulent des reproches à l'artiste et son œuvre :

- C'est une exposition si difficile. (Sarah)

- Ce n'est pas que moi qui ne comprend rien. C'est comme ça en fait, il fait des choses qui ne sont pas compréhensibles. (Bryan)

- L'œuvre est étrange, difficile. (Kaat)

- C'est vraiment différent. (Louis)

- Il n'y a pas de fil conducteur. (Joséphine)

- C'est beaucoup trop conceptuel. (Sarah)

- C'est trop abstrait. (San)

- C'est trop compliqué. (Koon)

Pour éviter cette rupture et parvenir à résoudre et à stabiliser ses fabrications de sens, un moyen est qu'elles soient partagées par un grand nombre de personnes. Une personne perçoit dans le monde des choses équivoques et le réel s'inscrit par la multiplication des liens qu'un visiteur tisse. Comme le dit Isabelle Stengers,

> *Les êtres produits par la science ont donc bel et bien titre à participer à ce que nous appelons « réalité », et cela au sens le plus fort. Ce titre leur est dû non pas parce que leur existence aurait été prouvée par une science – ce qu'une démonstration expérimentale établit, une autre, avec des moyens techniques et des références renouvelées, peut toujours le détruire –, mais parce qu'ils ont pu devenir un véritable carrefour pour des pratiques hétérogènes, chacune dotée d'intérêts différents, chacune ayant donc exigé des êtres en question qu'ils soient capables de se lier à ses questions et à ses intérêts de manière fiable. Cette définition de la réalité n'est-elle pas, en fait, la plus forte que nous puissions invoquer ? (Stengers, 1997/2002, p. 53)*

La réalité est d'autant plus « vraie » qu'elle est partagée ou comme le dit Paul Watzlawick, « la réalité inventée devient réalité 'réelle' seulement si le sujet qui invente croit à son invention » (Watzlawick, 1988, p. 127). Pour cela, la négociation interpersonnelle fixe les interprétations de chacun. Cet aspect est amplement traité dans la partie V. En conclusion, les visiteurs réclament un degré d'information pour accompagner leur découverte des œuvres, au risque que leur visite ne soit pas satisfaisante de leur point de vue au point de ne pas la recommander à leur entourage. Par exemple, Sarah ne trouve pas ce que les premières œuvres à l'entrée de l'exposition pourraient signifier et se sent perdue, mais de bonne volonté elle se dit : « C'est la première œuvre d'art que je vois, ça va peut-être aller mieux par la suite (+ 1) ». Finalement, en avançant dans l'exposition elle cherche des indices en vain et se sent frustrée de ne trouver de sens à aucune des œuvres au point de ne pas recommander de la visiter : « S'il y avait plus d'information, je dirais qu'il s'agit d'un concept, mais essayez-la, vous l'aimerez peut-être, mais il y a ce manque d'information ». Son ami, pourtant

dans le domaine de l'art, « excité de découvrir l'exposition (+ 2) » se sent moins enthousiaste dès la première salle « parce que c'est complexe et qu'il n'y a aucune explication nulle part (- 1) ».

Conclusion partie III :

Cette troisième partie décrit finement la dynamique des expériences de visite avec des œuvres d'art, en particulier d'art conceptuel en illustrant ce que signifie comprendre une œuvre et ressentir des émotions face à elles. Elle précise l'articulation de la pensée des visiteurs en lien à leur activité de visite. Cela étaye le processus de la grammaire de l'expérience muséale initié (Blondeau, Meyer-Chemenska & Schmitt, 2020), du repérage à la stabilisation en passant par la fabrication de sens personnelle. Ces enquêtes précisent de nouvelles modalités d'engagement comme la surprise, le dégoût, la répétition ou la perplexité, et l'apaisement, comme étant la suspension temporaire d'une tension sans pouvoir la résoudre. Cette partie a renseigné les désirs et les croyances énoncés par les visiteurs en première personne. Des traits récurrents et des demandes de la part de ceux qui expérimentent l'art conceptuel émergent, et rappellent que c'est un art où il y a peu à voir et beaucoup à comprendre. Le musée d'art peut être approché comme un espace tenseur (Schmitt, 2014) à l'intérieur duquel la rencontre entre un visiteur et une œuvre constitue une intrigue qui cherche à être résolue selon les modalités de compréhension propres à chaque visiteur.

Repérer, observer et comprendre une œuvre d'art sont trois temps majeurs dans l'expérience de visite. Lors de la phase de repérage, les visiteurs ont ce premier regard d'ensemble duquel peut émerger une intrigue puis, ils s'approchent (focalisation du regard). « Voir » de loin puis de près une œuvre, c'est la percevoir visuellement tout autant que se poser des questions, tenter d'en faire sens, éprouver des émotions parfois vives. Comprendre est un acte personnel bien que les visiteurs forgent leurs interprétants sur des idées préconçues et largement partagées autour de l'art contemporain. De plus, les visites qu'ils effectuent renforcent leurs croyances. Ce qu'ils croient, ou qu'on leur fait croire sur l'art contemporain, oriente leur perception des œuvres et leur appréciation de l'exposition. Dans un certain conditionnement imposé par l'idée répandue du musée et de l'art contemporain, les visiteurs s'attachent à regarder les œuvres. Or, le visiteur peine à percevoir, identifier et analyser un objet (souvent, un objet du quotidien) comme étant de l'art au-delà du critère de beauté et des conventions de la relation à l'art venant de la peinture classique, mais aussi du Pop Art. Les visiteurs ne savent pas toujours quoi regarder dans l'espace d'exposition puis, une fois les œuvres repérées, ils ne savent pas quoi regarder dans ces œuvres. Pour ceux n'ayant pas de connaissances académiques

sur l'art conceptuel, ils sont étonnés de trouver des objets de leur quotidien et considèrent dans une moindre mesure leur aspect esthétique au contraire d'œuvres classiques. Les visiteurs s'obstinent à « regarder » l'œuvre, dans les moindres détails parfois – et quand ils estiment qu'elle en contient –, mais rien ou peu de choses se passe. Les visiteurs n'arrivent pas à aller au-delà du premier degré de l'objet, ils ne le comprennent pas. Les visiteurs ne savent pas quoi regarder ou cela est rapide, voire les répulse. Ils se sentent « noyés », se « désintéressent » et ne s'attardent pas. Cette attitude traduit bien une sorte de désaffection, de rejet face à l'incompréhensible, c'est-à-dire face aux œuvres d'art « difficiles ». Vaincus d'avance, ils savent qu'ils ne trouveront pas d'explicitation à leurs questionnements et persistent éventuellement en s'en remettant au regard.

Cette partie souligne le fait que le regard demande à être guidé. Cette exploration sur le terrain des expositions actuelles et avec de nouvelles méthodes d'enquête renforce la pertinence de la question de recherche. Dans les attentes non comblées est apparu le besoin d'une médiation qui considère le processus de fabrication de sens, de relation des visiteurs aux œuvres. Du point de vue des professionnels de l'art, l'incompréhension des œuvres est liée à un public non initié. Du point de vue des visiteurs, cela est causé par l'œuvre qui ne « dit » pas grand-chose. Ils pensent qu'il n'y a rien à regarder, sous-entendu, au-delà de ce qu'ils ont déjà sous les yeux. Les visiteurs ne semblent pas avoir besoin d'une description des traits physiques de l'objet, mais d'information sur celui-ci pour guider, savoir ce qui fait œuvre d'art, la percevoir dans l'espace physique et mental. Sans ces informations, le regard des visiteurs glisse, ils doutent d'eux ou affirment que c'est de l'œuvre que vient le problème. Cela rappelle une certaine écologie de l'art contemporain où la compréhension d'une œuvre dépend de sa perception. Comprendre pour les visiteurs, c'est avoir des lictions. Ainsi, si le public est empêché, l'on constate que ce n'est pas systématiquement par manque de savoirs, mais que l'exposition ne suscite pas suffisamment de désir d'engagement et de situation de compréhension. En effet, l'œuvre d'art conceptuel exposée seule n'est pas suffisante car elle n'est ni contemplative ni issue d'un savoir-faire élaboré. Alors, comment rassurer le public dans la fabrication de ses lictions ? L'art contemporain, en particulier avec le public non initié car il bouscule les habitudes et certitudes visuelles du visiteur, aurait-il besoin de médiation ? Les curateurs ont-ils pour mission de créer des possibilités de lier le X-monde de l'exposition et de ses expôts aux mondes propres des visiteurs ? Quels moyens permettraient au visiteur de sortir de sa solitude ?

4. PARTIE IV : L'ÉMERGENCE DE L'ENJEU DE LA MÉDIATION DANS LES MUSÉES D'ART À TRAVERS LES TENSIONS ENTRE L'ARTISTE, LE CURATEUR ET LE VISITEUR

Introduction partie IV :

Sous l'injonction des politiques culturelles, les musées se voient contraints de proposer un service de médiation à leur public[79]. Ainsi, conjointement aux actions liées à la programmation artistique, les structures d'art contemporain – considérées comme telles par le ministère de la Culture – se présentent à travers leurs actions en faveur de la mise en relation avec le public. Elles accomplissent une série de tâches liées, spécifiquement, à son accompagnement. De plus, ce besoin est formulé par les visiteurs interrogés. S'intéresser à la médiation de l'art conceptuel revient à étudier la pertinence de sa présence ou de son absence dans une exposition, les formes qu'elle peut prendre et surtout ses effets sur les visiteurs. Puisque l'art conceptuel peut être matérialisé de différentes façons, et même ne pas l'être du tout, l'on peut se demander s'il est plus facilement médiatisable que les autres formes d'art. Cela implique de savoir si la notion de médiation est abordée dans les expositions d'art conceptuel des années 1960-1970 et de quelle façon. Une réflexion sur la médiation de l'art conceptuel semble se situer entre ceux qui conçoivent et ceux qui expérimentent les expositions d'art conceptuel. Pour démêler cette situation, il convient de saisir les différentes tensions et attentes non clairement identifiées entre les deux entités. En suivant le cadre énactif, cette partie entend expliquer le contexte des forces qui s'opposent en identifiant clairement les attentes des uns et des autres. Elle part aussi du constat que, dans un musée d'art, il y a moins d'outils médiatiques qu'ailleurs, cherchant alors à comprendre le rôle des institutions. Alors que dans un musée de science rayonne l'intention de faire apprendre et relier les visiteurs aux objets exposés, cette partie interroge quel est le dessein du musée d'art envers ses visiteurs, la place et les formes de médiation envisagées.

[79] La loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France stipule dans son article 7 que « 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 ».

Un premier chapitre développe la croyance partagée par les artistes et les curateurs d'une médiation qui entrave la relation aux œuvres, les conduisant à en refuser toute forme explicite. Un deuxième chapitre se penche sur la tolérance timide, mais émergente, que ces acteurs laissent entrevoir envers une médiation qui soutiendrait le visiteur dans sa relation à l'œuvre sans l'entacher. Les limites de leurs démarches sont relevées sous un angle critique et théorique. Bien que cette partie se penche essentiellement sur ce que les producteurs – l'institution et les artistes – souhaitent faire, cela est mis en regard avec l'expérience des visiteurs.

4.1. Chapitre 1 : Croyance en la médiation comme un obstacle qui détourne l'attention et la compréhension des visiteurs des œuvres d'art

4.1.1. Le retrait de la médiation par l'artiste

4.1.1.1. L'implicite artistique

En quête d'immatérialité, Yves Klein fuit une société de consommation en pleine effervescence et propose aux visiteurs de découvrir les murs blancs de la galerie vide d'Iris Clert à Paris en 1958 (figure 30) dans le cadre de l'exposition *The Void* (Le Vide). En cela, selon Thomas McEvilly (2005), il est le premier à appliquer le terme de dématérialisation de l'art. En exposant que qu'il nomme des « peintures et sculptures invisibles », Yves Klein vend à cette occasion de la « sensibilité picturale immatérielle » contre des feuilles d'or, jetées par la suite dans la Seine. En 1966, le collectif d'artistes anglo-saxons Art & Language installe *Air-Conditioning Show,* soit un climatiseur allumé, installé dans l'espace d'exposition aux dimensions et à la température variables, produisant un certain volume d'air conditionné. Ils n'exposent rien d'autre que l'espace lui-même et, dans ce cas, le système de régulation thermique du musée. L'idée du vide est également un thème récurrent dans le travail de Robert Barry. Ses œuvres *88mc Carrier Wave (FM)* et *1600kc Carrier Wave AM*, incluses dans l'exposition *January 5-31, 1969* organisée par Seth Siegelaub, consistent en des ondes porteuses transmises dans une pièce fermée et visibles d'aucune façon. Pour l'exposition collective *Spaces* (1969-1970) au Musée d'Art Moderne de New York (MoMA), l'un des artistes, Michael Asher, préoccupé par la menace acoustique qui pèse sur l'ouïe de nombreux américains, crée

un espace silencieux dans lequel il n'y a ni écho ni réverbération. L'objectif de cette pièce vide (figure 31), explique l'artiste[80], était de

> *créer un environnement dans lequel les murs, le sol, le plafond et les sons extérieurs ne distraient pas et ne détournent pas l'expérience perceptive. L'important sera de faire l'expérience de ce qui se passe en dehors de toute influence extérieure. L'expérience expliquera très naturellement la pièce aux spectateurs.*

L'installation d'Asher, réalisée par des modifications architecturales et acoustiques de la galerie, présente au visiteur un espace vide et silencieux favorisant « cette liberté d'attention » comme le dit Daniele Balit (2020, p. 1). L'artiste articule l'espace sensoriel (Licht, 1969) offrant la possibilité d'explorer un moyen primordial de perception spatiale avant même qu'une forme spécifique ne soit définie : « Un matériau élémentaire dont la présence et la disponibilité sont illimitées, par opposition aux éléments déterminés visuellement », déclare Michael Asher (dans Buchloh, 1983, p. 8). L'artiste s'intéresse particulièrement à la relation entre ce qui n'est pas vu et ce à quoi l'on attribue une valeur de visibilité, et donc une valeur esthétique. Le modèle de l'espace d'exposition vide a été approfondi dans le projet de Michael Asher à la Claire Copley Gallery de Los Angeles en 1974. En souhaitant révéler plus explicitement le système politique sous-jacent de l'institution, l'artiste supprime la cloison de la galerie derrière laquelle se trouvent les bureaux, exposant ainsi le « centre financier » de la galerie. La même année, l'artiste réalise une exposition au Nova Scotia College of Art and Design à Halifax dans laquelle il ne modifie rien, ni l'espace ni son architecture, et intervient dans la situation existante en n'allumant pas les lumières. Cherchant une nouvelle fois à retirer la matérialité, l'action réalisée par Michael Asher à la Galerie Toselli de Milan (1973) consiste à exposer les surfaces neutres du cube blanc de la galerie, laissant des traces des expositions précédentes. Cela provoque chez Asher

> *un sentiment de soulagement résultant de la reconnaissance d'éléments visuels traditionnellement supprimés, qui ont activé un processus perceptif et cognitif. La déconstruction idéologique des surfaces architecturales de la galerie commerciale s'est produite en même temps que leur déconstruction matérielle. (Buchloh, 1983, p. 93)*

Le retrait de la matérialité – de la présence tangible d'une idée – mène à la fois un combat contre le musée en quête de la possession d'objets, et une recherche

[80] Dans le communiqué de presse "An artist's 'look' at sound – Quiet Room at Modern Museum", Owens-Corning Fiberglas Corporation, Toledo.

d'émancipation du public au cœur des ambitions de l'art conceptuel. D'après Daniel Buren, l'exposition *Vides* au Centre Georges Pompidou en 2009 – une rétrospective des expositions vides depuis celle d'Yves Klein en 1958 – « est conçue comme un potentiel, une machine à rêves » (Buren dans Copeland, 2009, p. 164). Pour lui, avec cette proposition, « le visiteur est invité à projeter son imaginaire ».

En somme, suivant une démarche artistique non autoritaire qui n'impose rien au public et le laisse disposer de l'œuvre tel qu'il le souhaite, l'artiste privilégie la forme d'un énoncé implicite, allusif, symbolique, elliptique, voilé. L'œuvre n'exprime pas de façon explicite son intention. L'artiste, prônant sa neutralité, sa transparence et son autonomie, libéré de tout intérêt politique et idéologique, présente des œuvres se voulant elles-aussi invisibles et à déchiffrer. Dès lors, le visiteur peut entrer dans le vide, un lieu aseptisé, sans énoncé, où il lui est pourtant demandé de regarder avec insistance. Or, l'œuvre non signalée peut s'effacer totalement et devenir imperceptible d'autant plus lorsqu'elle prend la forme d'un espace vide où rien n'est accroché aux murs et rien n'est installé au sol. Comme nous l'avons vu avec les visiteurs précédemment, si aucun point d'accroche n'est présent alors, ils ne peuvent pas comprendre l'intention de l'artiste. D'après les visiteurs, « il n'y a rien à voir » et « rien à comprendre ». En effet, l'analyse de l'expérience des visiteurs indique qu'ils se perdent dans la contradiction d'un art qui se présente de façon implicite et cherche à dire en même temps. Cela peut intimider, perturber sans permettre de stabiliser du sens, dévaloriser jusqu'à des rejets parfois violents envers l'art et le musée. De ce fait, penser leur art comme une énigme a pour conséquence de s'adresser aux critiques eux-mêmes, ces interprètes initiés. Un discours dissimulé, non guidé et installé au musée – essentiellement fréquenté par ses tenants – semble exclure d'autant plus le public non initié pourtant visé par les conceptuels.

Enfin, l'artiste américaine Andrea Fraser reconnaît que les artistes ne sont pas seulement « piégés » dans le domaine de l'art, mais qu'ils constituent eux-mêmes l'institution et devraient assumer la responsabilité de sa disposition et de son mode de fonctionnement :

> *Il ne s'agit pas d'être contre l'institution. Il s'agit de savoir quel type d'institution nous sommes, quel type de valeurs nous institutionnalisons, quelles formes de pratiques nous récompensons et à quels types de récompenses nous aspirons. Parce que l'institution de l'art est intériorisée, incarnée et réalisée par des individus, ce sont les questions que la critique institutionnelle exige que nous nous posions, avant tout, à nous-mêmes. (Fraser, 2005)*

Plutôt que de réduire l'interrogation politique sur l'art à la problématique de l'accès aux œuvres, de l'éducation artistique et de la démocratisation, l'artiste Martha Rosler (1979/2004) s'interroge en premier lieu sur l'engagement des artistes. Elle souligne l'importance de la classe sociale dans le domaine de l'art et de son impact significatif sur la relation entre l'artiste et le public. Le pouvoir d'achat de la classe dominante et le rôle fondamental qu'elle joue dans la production esthétique affectent non seulement les moyens de subsistance immédiats des artistes, mais aussi la définition même de l'art en influençant les expositions et les collections des musées. Pour elle, les « grands collectionneurs » ont une influence considérable sur les directeurs et les conservateurs de musées et galeries, et sont souvent administrateurs ou membres du conseil d'administration des musées et des organismes subventionnaires. En outre, Martha Rosler fait remonter les fondements de ce qui constitue le « grand art » exposé dans les institutions et qui n'aurait d'autre but que de cultiver le goût, et selon sa conviction, que toutes les préoccupations sociales et politiques directes doivent être exclues de la contemplation esthétique. Cette déconnexion est renforcée par la structure de l'exposition qui garantit que la « galerie est un espace à l'écart de toute préoccupation autre que l'art, tout comme le seul milieu légitime de l'art est l'art ». Elle appelle à un élargissement du cadre de l'institution de l'art et à une réintégration de l'art dans la vie quotidienne :

> *Nous devons étendre de manière inventive notre contrôle sur la production et la présentation, et nous devons simultanément élargir nos possibilités de travailler avec et pour des personnes qui ne font pas partie du public du grand art, afin de rompre les fausses frontières entre les manières de penser l'art et les manières de changer activement le monde. (Rosler, 1979/2004)*

Dans ses essais, l'artiste américaine Adrian Piper (1996) considère également que le contexte économique ou la classe sociale du sujet est fondamental pour devenir un membre du monde de l'art ; un artiste, un marchand, un critique. Pour elle, les écoles d'art sont composées de manière disproportionnée d'étudiants issus de milieux aisés qui reproduisent ainsi « les valeurs et intérêts artistiques de ces individus socialement et économiquement favorisés ». Ces valeurs comprennent « une préoccupation pour la beauté, la forme, l'abstraction et l'innovation dans les médias », et les intérêts rendent « les sujets politiques et sociaux soit largement subordonnés, soit complètement absents ». Le résultat est la reproduction d'œuvres cherchant à être apolitiques et que les musées exposeront, que les marchands soutiendront et que les collectionneurs achèteront. Pour Adrian Piper, « les intérêts esthétiques socioéconomiquement déterminés » de ces individus chanceux définissent non seulement ce qui compte

comme qualité, mais aussi « ce qui compte comme art, point final ». Elle insiste notamment sur la transformation des conditions de production, d'exposition et de distribution de l'art. Au final, l'emprise d'un schéma social et économique contribuerait à une relation « passive » entre l'artiste et le public au profit d'une esthétique pour l'esthétique. Or, « si l'on entend par art [...] un domaine à part qui introduirait une dimension supplémentaire par rapport à la dimension matérielle, alors l'art est impossible » (de Lagasnerie, 2020, p. 32). En somme, il y aurait dans l'art pour l'art une éthique du retrait. Cela entre en dissonance avec l'acte de création des artistes conceptuels ayant pour objectif de communiquer avec d'autres au-delà des acteurs de l'art. Des artistes comme André Cadere[81] soutiennent l'idée de l'indifférence au public en affirmant qu'ils créent leurs œuvres pour eux-mêmes :

> *Je ne m'intéresse pas à la réaction des gens et je n'ai pas besoin de leurs réactions. Je montre mon travail. Si les gens réagissent, c'est bien. Si les gens ne font preuve d'aucune réaction, c'est exactement pareil, c'est bien aussi. Je n'ai besoin d'aucune réaction de qui que ce soit.*

L'œuvre d'art conceptuel entre dans une contradiction avec nombre d'artistes qui cherchent à jouer la carte de l'invisibilité, à paradoxalement faire en sorte que l'on puisse passer « à côté de l'œuvre » – ce qui est le cas des sculptures au sol de Carl Andre. Néanmoins, même si cette solitude communicationnelle (Doguet, 2007) venait à être assumée par certains artistes, il paraît difficilement envisageable de créer pour ne rien dire ou pour ne pas s'adresser à quelqu'un. La question se poserait aussitôt de savoir ce que serait un projet intellectuel établissant une utopie, un fantasme s'il ne se concrétisait pas ici et maintenant, au moment de la visite d'une exposition. Comment ne pas guider le public pourrait-il permettre de l'émanciper ? Dès lors que la trace de l'œuvre ne suffit pas à la comprendre, pourquoi ne pas dire ce que l'on veut dire ? Plutôt que de mettre en retrait un concept, l'art ne voudrait-il pas dire plus du monde, autrement, le déployer ? Quelle serait la fonction de l'équivocité de l'œuvre ? L'action peut-elle agir *in situ* ? De quoi ces œuvres ont-elles besoin pour mettre en mouvement le public ? S'il y a communication, elle ne s'adresserait qu'à l'artiste lui-même et pas au public. Or, le processus de création tient compte des formes et des genres artistiques existants qui sont étroitement liés aux normes et aux exigences du domaine dans lequel les créateurs évoluent. De plus, situés à une époque particulière, les artistes ne peuvent pas s'exclure

[81] Il s'agit selon Lynda Morris d'une « conversation informelle » avec André Cadere en mars 1976 alors qu'elle séjournait à Bruxelles pour préparer un article sur son travail. La transcription de l'entretien enregistré est disponible à la fondation Herbert dans le fond concernant André Cadere.

des contextes sociaux, politiques, culturels et économiques qui transparaissent même de façon involontaire dans leur travail et qui sont nécessairement partagés avec d'autres individus. Le travail d'un artiste est orienté par le monde qui l'entoure et inscrit dans une interaction avec les acteurs de la sphère artistique correspondante. L'acte de création est donc nécessairement communicationnel lui aussi.

4.1.1.2. La méfiance envers les musées

Non seulement les artistes conceptuels ont tendance à ne pas expliciter leur travail, mais ils ne souhaitent pas pour autant qu'il le soit par un tiers. L'expression « critique institutionnelle », utilisée pour décrire l'analyse critique de la structure des musées et galeries développée par certains artistes à la fin des années 1960 et au début des années 1970, est apparue pour la première fois dans un texte rédigé par l'artiste Mel Ramsden (1975). En tant que membre du collectif Art & Language, il dénonce l'instrumentalisation générale de l'art et, en particulier, la domination hégémonique du monde de l'art new-yorkais. Il observe que « les administrateurs, marchands, critiques, experts » de son époque sont devenus des « maîtres » et les artistes new-yorkais des « marionnettes impérialistes ». La structure capitaliste du marché de l'art entièrement intériorisée par ceux qui y participent rend, selon lui, toute résistance difficile. Cette époque marque le moment où leur rôle d'artiste est considéré comme celui de producteur individuel ayant le droit de contrôler totalement non seulement la production, mais aussi la distribution de ses œuvres. Il est alors estimé que les artistes des générations précédentes ont accepté sans critique et sans réserve un système de distribution, les institutions culturelles et le marché, qui a pu dicter le contenu et le contexte de leur travail. Ces artistes devaient, soit supprimer les intentions de leur travail lorsqu'il entrait en contact avec le monde de l'art, soit renoncer complètement au système de distribution conventionnel et abandonner leur rôle de producteurs individuels, soit exposer en dehors du contexte d'exposition traditionnel, dans l'espoir qu'un nouveau système de production et de distribution puisse être développé. La première solution étant de s'écarter du musée, l'artiste repousse également la médiation de ses œuvres. La critique des institutions artistiques amène les artistes à s'en détacher.

À la suite de cette distance prise avec les structures établies, des artistes conceptuels ont des réactions vives envers les curateurs qui prennent en charge leur travail. L'un des premiers visés est Pontus Hultén à l'occasion de l'exposition *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* qu'il organise au Musée d'Art Moderne de New York (MoMA) en 1968. Le curateur y expose l'œuvre *Télé-Sculpture* (1960) contre la volonté de son auteur, Takis. Faisant front avec d'autres artistes, l'artiste

parvient à retirer son œuvre de l'exposition. La relation curateur-artiste connaît des heurts de ce type, mais le problème le plus fréquemment soulevé par des artistes dans la pratique *pushy* de certains curateurs, est la mauvaise interprétation de leurs œuvres. Le collectionneur Giuseppe Panza di Biumo a acheté des œuvres d'art qui n'existaient que sous forme de certificats. L'interprétation de tels documents est complexe et le collectionneur a eu des désaccords considérables avec Carl Andre et Dan Flavin dans la manière dont il a (re)construit leurs œuvres. Ce type de critiques se poursuit par exemple envers les curateurs Kynaston McShine, Seth Siegelaub ou Lucy Lippard. En 1969, l'on reproche à cette dernière, pourtant proche des artistes et engagée dans leurs mouvements de protestation, concernant son exposition *557,087* organisée au Seattle Art Museum, qu' « elle est en fait l'artiste et que son médium, ce sont les autres artistes » (Plagens, 1969). De même, Daniel Buren critique la *Documenta 5* qui « utilisait les artistes et les œuvres comme des touches de peinture sur une toile » (Buren, 1991). L'artiste considère que l'exposition met en valeur son organisateur, qui utilise les œuvres comme des touches de couleur à son discours. C'est l'organisateur qui s'expose, que l'on songe à Harald Szeemann, qui a été mal perçu par certains artistes. Les protestations émises à l'encontre des curateurs suggèrent qu'il n'est pas question de les considérer comme des auteurs. À ces reproches, le curateur de la *Documenta 5*, Harald Szeemann, réplique :

> *Je me suis toujours refusé à avoir une activité d'artiste parce que je sais que mon travail repose justement sur une multitude de risques qui sont pris par les artistes eux-mêmes. Je me souviens des objections de Buren au moment de 'Documenta 5' et à propos du pouvoir de l'organisateur d'expositions. Par la suite, il a changé d'avis, il a vu que ce pouvoir n'est confirmé que lorsqu'il reste 'fluide', qu'il ne peut s'accroître que dans une perpétuelle remise en jeu. Mais à force d'entendre tout le monde dire : 'Toi aussi, tu es un artiste', j'en ai eu marre de protester et j'ai fini par dire : 'D'accord, je suis un artiste'. (1996, p. 99)*

L'artiste Robert Smithson écrit à son tour : « Le confinement culturel se trouve lorsqu'un commissaire impose ses propres limites à une exposition artistique, plutôt que de demander à un artiste de poser ses propres limites. […] Les artistes eux-mêmes ne sont pas prisonniers, mais leur production l'est » (Smithson, 1972 dans Glasmeier & Stengel, 2005, p. 133). Robert Smithson, avec Daniel Buren à ses côtés, participent tout de même à la *Documenta 5* en publiant leur critique dans le catalogue. Pour Robert Smithson,

> *le confinement culturel a lieu lorsqu'un conservateur impose ses propres limites à une exposition d'art, plutôt que de demander à un artiste de fixer les*

siennes. On attend des artistes qu'ils entrent dans des catégories frauduleuses. [...] Par conséquent, ils finissent par soutenir une prison culturelle qui échappe à leur contrôle. Les artistes eux-mêmes ne sont pas enfermés, mais leur production l'est. Les musées, comme les asiles et les prisons, ont des salles et des cellules, c'est-à-dire des pièces neutres appelées "galeries". Une œuvre d'art placée dans une galerie perd sa charge et devient un objet portable ou une surface qui se désengage du monde extérieur. Une salle blanche vide avec des lumières est toujours une soumission au neutre. [...] La fonction du gardien-curateur est de séparer l'art du reste de la société. Ensuite vient l'intégration. Une fois que l'œuvre d'art est totalement neutralisée, inefficace, abstraite, sécurisée et politiquement lobotomisée, elle est prête à être consommée par la société. [...] Les notions occultes de 'concept' sont en retrait du monde physique. [...] Le langage devrait se trouver dans le monde physique, et ne pas finir enfermé dans une idée dans la tête de quelqu'un. (Smithson, 1972, p. 32)

Finalement, les artistes qui revendiqueraient une position politique à travers leurs œuvres se verraient neutralisés par le musée. Daniel Buren est critique du lieu musée, qui manipule ses œuvres au service d'un discours détaché de son travail. Pour lui, l'œuvre d'art est un tout, c'est « un outil (rayures) déposé dans un lieu (musée) » (Buren, 1991). Il ne s'agit pas d'une œuvre présentée, mais d'un outil servant à articuler un discours. Daniel Buren conteste la croyance en laquelle l'œuvre devrait être exposée dans un lieu précis, le musée, sinon elle n'existerait pas (Buren, 1977, p. 14). De plus, pour lui, le musée fait dire à l'œuvre ce qu'il veut. Le musée sélectionne de façon tout à fait arbitraire les œuvres à exposer, il les mélange entre artistes ou les classe dans des courants, leur faire dire ce qu'il veut et rassemble les œuvres pour les distinguer or, elles sont incomparables : « Je pense que c'est hors les frontières du Musée que l'art peut – et seulement là pour le moment – rétablir un dialogue fort avec un public large » (Buren dans Disch, 1992, p. 22). André Cadere ajoute :

Limites des galeries : par le choix d'un espace et d'un horaire précisément définis, sont mises en évidence les limites des galeries : les murs qui séparent l'espace de la galerie des espaces voisins, l'extinction des lumières (et la fermeture des portes) qui limite la durée de la visibilité des œuvres[82]*.*

De même,

[82] Document disponible à la fondation Herbert avec uniquement la signature de Cadere au bas d'une photographie illustrant l'exposition qui a eu lieu à la Galerie des Locataires 3 au 8 avril 1973 : « Chaque jour, entre 12h30 et 14h30, Cadere présentait une barre de bois rond composée de 52 segments de 35 mm de diamètre ».

au centre des préoccupations de Marcel Broodthaers, il y a évidemment le musée, cette institution cruciale et dérisoire qui met l'art en conserve et lui fait subir parfois les pires outrages, et son ancêtre, le cabinet de curiosités. Broodthaers interroge l'institution, le conditionnement qu'il impose aux œuvres et aux visiteurs, aux artistes eux-mêmes pour qui le musée reste aujourd'hui encore une finalité au point de conditionner leur démarche[83]*.*

En somme, le reproche sans cesse formulé est l'instrumentalisation des artistes et de leurs œuvres par des curateurs aux ambitions totalisatrices. Les artistes ont l'impression de ne servir qu'à illustrer un discours curatorial déjà existant.

Par ailleurs, mis à part certains artistes qui multiplient les formes d'expression – entre objet et texte ou encore démonstration – d'autres considèrent que leur œuvre exprime suffisamment d'elle-même et écartent l'intervention du musée. L'artiste Ursula Meyer déclare qu' « il n'y a plus besoin d'interprétation critique de l'idée et de l'intention déjà clairement énoncées » (Meyer, 1972, p. IX). Les artistes considèrent que leurs idées sont très clairement expliquées dans leur travail et que la médiation les masquerait. En 1968, Dan Graham intervient dans le magazine de mode Harper's Bazaar sans commentaire. Seuls sont mentionnés le titre de son intervention et son nom, ajoutés par la rédaction contre son gré. De la même manière, dans les films d'Ursula Wevers et Gerry Schum, à part Jan Dibbets et quelques autres artistes qui ajoutaient un épilogue à leur épisode, aucune explication n'était proposée. Avec les expositions-catalogues de Seth Siegelaub, donnant un statut d'œuvre à de la documentation jusque-là considérée secondaire, « c'est peut-être cette prise de conscience, plus que toute autre, qui a incité tant d'artistes à rester ambivalents, voire à appréhender la relation entre leur travail et sa documentation » (Alberro & Norvell, 2001, p. 12). Certains artistes tolèrent ce type d'exposition. La dernière exposition d'André Cadere à Londres chez Barry Barker en 1978 est « assumée comme telle par lui »[84], et Marcel Broodthaers, par exemple, a suggéré que sa participation à l'exposition *Konzeption/Conception,* qui s'est tenue au Städtisches Museum de Leverkusen en 1969, soit la lettre d'accord qu'il a envoyée au

[83] Danièle Gillemon, « Monsieur 'test' a bouclé la boucle », Le Soir, 7 mars 2001.

[84] Document non référencé disponible à la fondation Herbert dans le fond concernant André Cadere et avec pour simple titre en page de couverture : « Essai de transcription d'un débat réalisé sur le lieu et dans le cadre de l'exposition LEFEVRE JEAN CLAUDE Galerie Durand-Dessert, 43 rue de Montmorency à Paris, le 7 juillet 1988. Le thème proposé en était 'l'Actualité de Cadere' ». Parmi les intervenants figurent Jean-Michel Lefevre, Michel Durand-Dessert, G. Mollet-Vieville, Bernard Marcellis, Sylvette Monnier, Michel Truffaut, Michel Gauthier et Claude Gintz.

musée pour participer à l'exposition. En revanche, beaucoup d'autres sont en désaccord. Parmi eux, Daniel Buren questionne le musée, qui « conserve artificiellement en 'vie' une œuvre d'art » à partir du moment où il considère qu'il convient de conserver, et ainsi donner le statut d'œuvre d'art, l'objet « physiquement fragile : toile, châssis, pigments, etc. » (Buren, 1973). Or, une peinture est bien plus que cela pour l'artiste : « Les choses peintes étant généralement des attitudes, gestes, souvenirs, copies, imitations, transpositions, rêves, symboles, etc. figés/fixés sur la toile arbitrairement pour un temps indéfini ». D'après lui, « cette attitude muséale conservatrice qui trouva son apogée au XIX^{e} siècle et avec le romantisme est encore généralement admise à notre époque, elle en est même l'un des mécanismes paralysants ». Pour le critique Georg Jappe, « un concept n'est pas quelque chose que l'on montre, ce n'est pas une esquisse mais une proposition. En d'autres termes : un concept est quelque chose que l'on possède et que l'on démontre par des exemples » (Jappe dans Zonnenberg, 2019, p. 94). Selon le théoricien Boris Groys (2008, p. 49), cette documentation ne fait que se référer à l'art, sans être elle-même de l'art. En fait, elle ne fait que confirmer l'absence de l'œuvre d'art. Certains artistes, comme Robert Morris, craignent que le public ne confonde involontairement le document avec l'œuvre d'art et ne passe ainsi complètement à côté de celle-ci. Comme l'affirme Boris Groys, la documentation artistique « n'est par définition pas de l'art ; elle se réfère simplement à l'art, et c'est précisément de cette manière qu'elle montre clairement que l'art, dans ce cas, n'est plus présent et immédiatement visible, mais plutôt absent et caché ». Lawrence Weiner considère la documentation comme une distraction (Lippard, 1973/1997, p. 128) et Robert Barry rejette la documentation en estimant que « la documentation se met en quelque sorte en travers de l'art. Une partie de la documentation doit être tellement impliquée qu'elle devient un petit objet d'art en soi » (Barry dans Alberro & Norvell, 2001, p. 8). L'artiste néerlandais Stanley Brouwn a toujours refusé que le matériel documentaire soit inclus dans des catalogues ou d'autres formats de représentation. Et les « photo-souvenirs » de Daniel Buren ne sont pas censées être exposées en tant que telles. La documentation est écartée pour certains car elle ne serait par l'œuvre, mais seulement présente pour mener à l'œuvre or, elle se retrouve exposée comme objet de valeur au même titre qu'un objet d'art, sans explicitation dans l'exposition. Daniel Buren explique :

> *J'ai fait certaines choses qui n'apparaissaient parfois que pendant deux heures. Mais ces photos ne sont pas des œuvres d'art. Elles proviennent d'une œuvre d'art : la "photo-souvenir". C'est-à-dire qu'il n'y a pas de confusion, personne ne prendra le portrait de sa grand-mère pour sa grand-mère. Bien sûr, je n'ai jamais vendu de photos. Il faut dire aux gens de ne pas regarder la photo, parce que ce n'est pas l'œuvre, c'est juste un document. Une "photo-souvenir", c'est juste une*

photo pour se rappeler des choses et pas une photo en soi. Alors après, on peut dire que la photo est plutôt bien, ou qu'elle est belle ou insignifiante ; mais c'est secondaire, on ne transforme pas la photo en autre chose qu'une photo-souvenir. (Buren dans Raabe, 2005)

Il ajoute : « Photo-Souvenir pour précéder des prises de vue lorsqu'elles sont publiées. Photo-Souvenir indique qu'une photographie n'est ni l'œuvre ni sa copie et ne peut jamais la remplacer » (Buren, 1991). De son côté, Sol LeWitt accompagne généralement le certificat acheté par un tiers d'une photographie ou d'un diagramme. Pourtant, même avec ces œuvres, des interprétations erronées ont été faites et les certificats ont été exposés comme s'ils étaient l'œuvre d'art, par exemple dans l'exposition *In-Between Minimalisms* au Van Abbemuseum d'Eindhoven en 2010.

Ainsi, le cœur du mouvement des artistes conceptuels est de trouver une réponse constructive aux manières insatisfaisantes dont l'art est conçu, produit, distribué et enseigné, en particulier dans la société américaine. Les artistes souhaitent garder le contrôle de leur travail, orienter leur énergie vers les exigences des conditions sociales par opposition aux exigences du marché de l'art. Ce faisant ils écartent toute forme de médiation de leur travail par un tiers.

4.1.2. Le retrait de la médiation par le curateur

4.1.2.1. Masquer son engagement

Les artistes conceptuels cherchent à échapper au cadre institutionnel que peuvent incarner les curateurs et il semble que les curateurs, en retour, se méfient ou craignent le pouvoir, l'instrumentalisation que leur offrirait leur fonction. Ils sont attentifs à respecter et présenter le travail d'un artiste dans ses termes jusqu'à s'effacer pour présenter l'œuvre sans discours l'accompagnant. Les curateurs « veulent opérer un prolongement des mains et des yeux de l'artiste » (Szeemann, 1996, p. 41). Harald Szeemann reconnaît exercer « une certaine emprise, mais en essayant de trahir le moins possible ce que l'autre a fait » (p. 101). Il est sujet à de nombreuses critiques venant également de ses pairs, considérant qu'il cherche à s'octroyer le statut d'artiste. Le curateur d'un musée allemand[85] en donne son avis :

[85] Conversation personnelle avec le curateur Monsieur A.Y. le 7 juin 2022.

> *Je n'accepte pas du tout les propos de Szeemann. Il s'est pris pour un artiste, il a très mal tourné comme commissaire. Il faut être très modeste, laisser la parole à l'artiste, seulement l'aider, pas plus que ça. La subjectivité du commissaire n'est pas intéressante pour l'exposition. C'est vraiment seulement l'artiste et les œuvres d'art qui comptent, le reste doit rester à l'arrière. Je suis très strict. Szeemann est allé trop loin. Dans l'appartement de son grand-père il a voulu jouer l'artiste, je ne trouve pas ça intéressant. Et ce n'est pas un bon artiste.*

De même, le conservateur de peintures au Musée d'Art Moderne de New York (MoMA), Robert Storr, refuse d'assimiler le travail du curateur à celui de l'artiste (Storr dans O'Neill, 2012, p. 123). Suzanne Pagé précise chercher à se laisser guider par les idées provenant de l'artiste en veillant à ne pas lui faire de l'ombre qu'il puisse s'exprimer pleinement. Elle prône l'invisibilité fondamentale des curateurs, le fait de se placer entre l'œuvre et le public sans être remarqué, en s'effaçant :

> *Je n'aime pas me mettre sous les projecteurs, mais j'aime éclairer les coulisses. Ce que je propose est en fait très exigeant. Il faut faire un effort pour ne pas mettre en avant sa propre subjectivité, et laisser l'art être au centre. Le vrai pouvoir, le seul qui vaille la peine d'être défendu, c'est le pouvoir de l'art lui-même. Les artistes devraient bénéficier d'une liberté maximale pour faire comprendre leurs visions aux autres et pour dépasser les limites. Et le meilleur moyen pour moi d'y parvenir est d'être suffisamment ouvert et lucide pour accepter les nouveaux mondes que les artistes révèlent dans leurs dimensions les plus radicales. (Pagé dans Obrist, 2008, p. 236)*

Alors que l'œuvre parlerait d'elle-même pour l'artiste, il semblerait qu'il en soit de même pour l'exposition du point de vue des curateurs. Dans l'exposition-catalogue *January 5-31, 1969*, le curateur Seth Siegelaub ne propose aucune introduction ou explication. L'ouvrage n'a semble-t-il pas l'ambition de fournir des informations supplémentaires. Mathieu Copeland, le curateur de l'exposition *Vides, une rétrospective* au Centre Pompidou à Paris en 2009 et à la Kunsthalle de Berne, est félicité par l'historien d'art Laurent Le Bon :

> *Quand on entre dans l'institution muséale, on a souvent le ventre vide, affamé de découvrir les œuvres parfois dans le seul but de les reconnaître plutôt que de les regarder. Vides permet peut-être de mieux apprécier le reste de la présentation des collections, en étant plus réceptif. Le regard est comme nettoyé par cette proposition. (Le Bon dans Copeland, 2009, p. 164)*

Enfin, les professionnels de l'art ont à cœur de présenter le travail d'un artiste « de façon authentique ». Le collectionneur Anton Herbert[86] estime avoir « une responsabilité pour que le travail de l'artiste soit correctement interprété ». Il ajoute : « On a déjà vu des situations gênantes auxquelles on ne veut pas participer ». Il parle de « respect nécessaire » tout comme la curatrice Yasmil Raymond[87] qui souhaite que Carl Andre se sente respecté dans le processus de conception de sa rétrospective. Cela signifie alors de procéder comme l'artiste l'entend, ainsi que l'ajoute la curatrice Alexis Lowry[88] : « En tant que curatrice, je considère que ma responsabilité première est de présenter l'œuvre au public d'une manière qui soit aussi fidèle que possible à la nature de l'œuvre. Il faut trouver, en collaboration avec l'artiste – si possible, si l'artiste est vivant –, comment montrer l'œuvre selon ses conditions ». À la suite d'installation d'œuvres n'ayant pas convenu à certains artistes, ces derniers ont établis des règles à suivre : « Tirant les leçons des installations fautives, certains certificats produits par Kosuth dans le cours des années 1970 ont commencé à comporter des instructions d'installation circonstanciées et impératives ("aucune autre installation n'est autorisée") » (Poinsot, 1999, pp. 42-43). Les curateurs souhaitent avoir accès aux règles dictées par l'artiste pour les suivre. Ils ont besoin de l'artiste vivant pour leur indiquer si leur projet d'exposition prend la bonne direction, pour avoir des informations sur son œuvre, connaître les règles de chaque œuvre, des instructions, des paramètres à suivre. L'artiste valide ou invalide le projet du curateur. Il arrive en dernier pour stabiliser des interprétations sur son travail. Les questions des curateurs concernent principalement la conservation et donc l'installation de l'œuvre dans les termes de l'artiste, comme le souligne Alexis Lowry à propos des artistes conceptuels :

> *Les artistes de l'âge d'or sont en train de mourir, s'ils ne sont pas morts jeunes comme Cadere. Ce que nous essayons de faire aujourd'hui, une sorte de pratique muséale, c'est de parler à l'artiste et de travailler avec lui pour mettre en place des paramètres établis afin de pouvoir réinstaller l'œuvre : Quels sont les choix que nous pouvons faire ? Qu'est-ce que l'œuvre permet au conservateur et au public de faire ? Par opposition à la constance absolue qui doit être exécutée à chaque fois que vous installez quelque chose. Quels sont les matériaux qui doivent être utilisés ? Quelle est leur flexibilité ? Jusqu'à quelle échelle peuvent-ils changer ? Combien de copies peuvent exister en même temps ? Est-il possible d'avoir une exposition de*

[86] Conversation personnelle avec le collectionneur Anton Herbert le 28 janvier 2020.

[87] Conversation personnelle avec la curatrice Yasmil Raymond le 12 décembre 2019.

[88] Conversation personnelle avec la curatrice Alexis Lowry le 4 février 2020.

copies en même temps ? La façon dont nous abordons ces questions est de demander aux artistes avec lesquels nous travaillons de nous aider à y répondre par des notes détaillées. Ils nous fournissent essentiellement des instructions, une autre sorte de couche conceptuelle de la pratique conceptuelle, pour l'avenir de leur travail. Par exemple, lorsque le musée a acquis des œuvres de Robert Morris, nous avons acquis les sculptures qu'il avait produites à l'origine pour la Green Gallery en 1964 et il y a des formes géométriques qui répondent à l'architecture de la pièce. Au fil du temps, l'objet physique était moins précieux, il pouvait être refait, redimensionné pour diverses installations. Il utilisait différents matériaux, qui n'étaient donc pas précieux. Nous avons donc acquis l'œuvre, nous avons travaillé avec l'artiste avant son décès pour qu'il nous donne les paramètres que nous devrions toujours suivre. Nous demandons à l'artiste quelles sont les règles de l'œuvre d'art. C'est le protocole que nous suivons. Nous parlons avec chaque artiste qui rejoint la collection.

Dans cette démarche, il semble que le curateur demande à l'artiste quelle marge de manœuvre il est autorisé à avoir. La curatrice Yasmil Raymond[89] raconte n'avoir jamais reçu de formation en histoire de l'art, c'est pourquoi elle travaille essentiellement avec des artistes vivants. Par exemple, elle a participé à une rétrospective de Carl Andre alors qu'il était vivant :

Même si Carl Andre était âgé, je lui rendais visite et pendant 2 ou 3 ans, il était vraiment engagé. Même s'il ne se déplaçait pas pour voir chaque œuvre d'art avec moi, il était actif. Parce qu'il était vivant, il était un apport. Je l'ai consulté, moi et mon assistante, et il a été impliqué pendant un certain temps dans la production de cette exposition. Nous étions toujours en réunion avec Carl et il vérifiait, confirmait que nous allions dans la bonne direction. C'est très différent de travailler avec un artiste mort.

Ici, le curateur se met dans la peau d'un novice, d'un apprenant. Le relationnel aide la curatrice à faire des choix sur les modalités d'installation d'une œuvre. Des performeuses[90], danseuses de profession, racontent leurs échanges avec l'artiste Franz Erhard Walther à l'occasion de sa rétrospective à Munich :

Il nous a montré comment activer 30 pièces. Il était sympathique, mais aussi très strict et direct sur la façon dont nous devions activer. Je me souviens qu'il voulait que nous trouvions une voie méditative. En tant que danseuse, par exemple, j'ai

[89] Conversation personnelle avec la curatrice Yasmil Raymond le 12 décembre 2019.

[90] Conversation personnelle avec des performeuses de l'exposition *Franz Erhard Walther. Shifting Perspectives* au Haus der Kunst de Munich le 10 septembre 2020.

beaucoup d'idées sur la façon de bouger et d'improviser, mais il était vraiment du genre : "Écoute et vois où ça te mène". Il n'a pas dit que nous n'étions pas autorisées à improviser, mais il nous a dit quoi faire. Il nous a dit d'écouter et de voir ce qui vient de l'autre. Nous ne sommes pas très limitées, mais il voulait nous parler de l'idée d'écouter d'abord. C'est devenu un dialogue.

L'artiste n'est pas autoritaire au point d'imposer une façon d'interpréter son travail, mais il en donne les contours pour qu'il soit présenté au plus près de ses intentions. La curatrice Francesca Esmay[91] rappelle que, ne disposant pas d'enregistrement de la musique de Mozart, seulement des partitions historiques écrites, l'on ne sait pas combien de violons, de violoncelles et de cors installer pour interpréter correctement ses pièces. C'est à un chef d'orchestre ou à une production musicale qu'il revient d'interpréter ces traces de la relation entre les instruments et l'instrumentation, en imaginant ce que Mozart veut dire :

Nous n'avons pas la possibilité de demander à Mozart de nous en parler maintenant. La question demeure de savoir ce que signifie réaliser une œuvre de Doug Wheeler quand Doug Wheeler ne sera plus là. Ou de Robert Irwin, ou d'autres artistes. Il n'est pas possible de réinstituer des œuvres d'art sans les artistes.

À la disparition d'un artiste, si aucun témoignage précis n'a été recueilli, il semble difficile d'organiser une exposition car le curateur n'a pas suffisamment d'information sur les conditions de réalisation et d'exposition de l'œuvre. Pour un autre artiste, la curatrice n'était pas « experte » alors, elle a contacté l'artiste pour vérifier les choix. Elle développe ses expositions « avec toujours quelque chose comme une boucle de rétroaction de la part de l'artiste ». Pour les curateurs, présenter l'œuvre dans les termes de l'artiste signifie que l'artiste est là pour stabiliser le projet de mise en œuvre du curateur. Il confirme, approuve, vérifie un projet de réalisation d'œuvre et d'exposition comme si un artiste proposait un trajet qu'il convenait de suivre.

4.1.2.2. La négation du rôle de médiateur

La croyance partagée par les curateurs de ne pas avoir en charge la médiation des œuvres, constitue une forme de tradition curatoriale. Les curateurs rencontrés s'accordent pour considérer que la communication directe avec le public n'est pas de leur

[91] Conversation personnelle avec la curatrice Francesca Esmay le 4 mai 2022.

ressort. La curatrice Sophie Dutheillet de Lamothe[92] explique ne pas avoir « un face public » qui lui permette « d'échanger avec lui » – rôle qu'endossent selon elle les scénographes et les médiateurs, qui suivent le public dans la durée de la visite « comme un enseignant de l'éducation nationale fait le suivi long d'une personne ». Une jeune curatrice tout juste diplômée de l'école du Louvre[93], affirme quant à elle ne pas avoir « de grande qualité de médiatrice. Ce n'est pas mon métier ». Après avoir établi le contenu scientifique, elle tolère faire un effort de décantation et de simplification que « le discours ne serve pas qu'aux collègues spécialistes et soit rendu digeste pour le grand public », mais « le bon ton sera donné par des gens dont c'est le métier ». La mission première des curateurs, disent-ils, n'est pas d'être au contact avec le public bien qu'elle consiste en la transmission de connaissances sur leur collection. Cela rejoint le portrait des curateurs français dressé par Laurent Jeanpierre et Séverine Sofio (2009). Lorsqu'il est demandé aux curateurs de sélectionner les tâches qu'ils ont effectuées à l'occasion de leur travail pour leur dernière exposition, tous répondent le concept et le choix des artistes. La médiation auprès du public est une tâche effectuée par moins de la moitié des curateurs interrogés (p. 18). Cela semble en partie la conséquence de leur formation professionnelle or, cela entre en tension une fois en exercice. La jeune curatrice dit passer d'une formation de conservateur – où elle passe les trois années du premier cycle de l'école du Louvre à étudier l'histoire de l'art et l'année du deuxième cycle à éventuellement, mais pas nécessairement opter pour une spécialité en médiation – à un musée qui lui demande d'être médiatrice. Elle se dit « plus ou moins à l'aise avec la médiation, mais il y a un service des publics qui est expert de ça ». Le rôle éducatif, de médiation semble donc être distribué et négocié entre divers acteurs du musée. Cela est d'autant plus vrai dans un musée de petite taille où les services peuvent facilement se côtoyer, comme l'explique la curatrice Alexis Lowry[94] : « Nous sommes une petite équipe, ce qui signifie qu'il y a des départements croisés, ce qui n'est peut-être pas possible dans une plus grande institution. Nous essayons vraiment d'élaborer régulièrement des programmes de médiation ensemble ». Néanmoins, la relation entre le curateur et le médiateur culturel peut être conflictuelle. Quand le service de médiation réclame une aide pour les visiteurs, celle-ci peut être rejetée par le curateur qui a le dernier mot en cohérence avec l'intention de l'artiste. La curatrice Yasmil Raymond[95] souligne le fait qu'

[92] Conversation personnelle avec la curatrice Sophie Dutheillet de Lamothe le 17 janvier 2021.

[93] Conversation personnelle avec la curatrice Anne Lalon le 4 octobre 2021.

[94] Conversation personnelle avec la curatrice Alexis Lowry le 4 février 2020.

[95] Conversation personnelle avec la curatrice Yasmil Raymond le 12 décembre 2019

> *il y a de multiples acteurs qui influencent l'expérience du visiteur. Ce processus peut souvent s'avérer maladroit ou peu élégant car chaque point de vue ne fait qu'apporter son propre intérêt, qui provient bien sûr de la volonté d'aider le visiteur à percevoir l'art : le département de l'éducation ou le département de la conservation, le récit pour la compréhension ; ou les services aux visiteurs et les conservateurs qui tentent de protéger l'œuvre. Il s'agit donc de plusieurs gardiens, pour ainsi dire.*

La curatrice Madame R.W.[96] se souvient d'un débat entre le département de la conservation et celui de l'éducation pour savoir s'il fallait proposer un audioguide aux visiteurs d'une exposition sur Donald Judd. Les curatrices ont défendu le fait que l'artiste l'aurait détesté et que les audioguides causent des accidents. La question se pose alors, selon elle, « de savoir si les audioguides qui aident les visiteurs sont plus importants que la conservation des œuvres ». La médiation se retrouve être une source de conflits entre les différents acteurs du musée. De même, les curateurs font rarement relire les cartels qu'ils rédigent par le service des publics avec lequel ils sont peu en contact. Une mauvaise communication semble avoir lieu entre les deux entités. La curatrice Madame M.N.[97] a rendu possible aux visiteurs de chevaucher certaines œuvres d'art conceptuel pour en faire l'expérience or, d'après une médiatrice de cette exposition[98] « ce n'est pas marqué au sol et même quelques collègues ne savaient pas si on pouvait monter dessus ». La pression semble opérer principalement entre le curateur et le médiateur. En effet, le lien entre les curateurs et le service des publics existe dans tous les musées, mais il est plus ou moins étroit, organique comme le précise Madame R.W. : « Je pense que dans tous les musées français le conservateur garde autorité sur le mot de la fin ». Le musée semble conférer un important pouvoir au curateur. Le contenu médiatique peut alors rester complexe, ésotérique, difficilement intelligible pour un public non spécialiste du sujet en question.

D'autre part, Harald Szeemann entend à force de débats, discussions et critiques, que « les frontières du département des 'Mythologies individuelles' ne sont pas évidentes pour l'observateur » (Szeemann, 1996, p. 31). Il concède également la complexité de *Quand les attitudes deviennent forme,* qui, selon lui, « semble manquer d'unité, semble étrangement compliqué, comme un recueil d'histoires racontées à la

[96] Conversation personnelle avec la curatrice Madame R.W. le 7 janvier 2020.

[97] Conversation personnelle avec la curatrice Madame M.N. le 10 septembre 2020.

[98] Conversation personnelle avec la médiatrice Madame G.R. le 12 septembre 2020.

première personne du singulier ». La curatrice Jana Baumann souhaiterait, à propos de l'exposition Franz Erhard Walther au Haus der Kunst (Munich), qu'au-delà du titre de l'œuvre, sa date de création, ses matériaux et ses lieux d'exposition renseignés dans les cartels, le « grand public », en déambulant dans les deux premières salles, s'interroge sur l'évolution de l'échelle des œuvres qu'elle expose : « Dans les deux premières galeries, les œuvres sont à plus petite échelle que dans la dernière où il y a une explosion de tailles pour qu'ils sachent qu'il [l'artiste] entre dans sa phase de maturité, qu'il a pris confiance dans l'utilisation de l'espace ». Dans les deux dernières galeries, la curatrice souhaite qu'il se passe quelque chose avec la couleur :

> *Alors vous voyez quelque chose de différent parce qu'il utilise le multicolore et ces œuvres combinent 5 couleurs à la fois ou même 11 couleurs. Alors, vous changez votre idée de lui parce que vous vous rendez compte que s'il utilise tant de couleurs, c'est parce que cela a un sens, que c'est différent des couleurs et des peintres qui ont un sens, mais ce sont les sculptures et les couleurs qui n'ont jamais eu de sens. En général, la sculpture n'utilise pas autant de couleurs. Peut-être que vous pouvez arriver à cette conclusion à la fin. Qu'il était un sculpteur qui a réussi en tant que peintre.*

D'après elle, c'est une « lecture basique » de l'exposition, pourtant c'est une conclusion qu'elle admet être difficile pour le « grand public ». Lorsque les curateurs se sentent impliqués dans la médiation, ils annoncent comme cette curatrice « mesurer l'enjeu de son discours, sa médiation, des outils qu'elle dépose dans l'exposition ». Or, l'exposition semble avoir été réalisée pour un public initié à l'art conceptuel, du moins au travail de Franz Erhard Walther, sans considérer l'autre part du public, non initiée, à qui elle s'adresse pourtant. Les dispositifs de médiation sont débattus en dernière phase du projet quand bien même l'exposition ne semblait pas destinée à tous dès le départ et cela procure inévitablement un écart entre les attentes du curateur et la réalisation de l'exposition. Pour la médiatrice de ce musée, Pia Linden[99], il y a l'aspect visuel où le visiteur peut se dire « c'est esthétique, ça me fait une bonne impression » et il y a l'explication, l'aide pour mieux comprendre : « Est-ce que sans explication le visiteur comprend l'idée derrière ? Je ne suis pas sûre ». Parce que la médiatrice est au contact des visiteurs, elle constate : « Moi j'ai fait quelques tours guidés pour différents âges, j'ai senti quand je leur expliquais que ça changeait quelque chose : " Ah c'est ça ", " Ah d'accord " ». Pour elle, si l'exposition manque de médiation, un visiteur qui vient « avec

[99] Conversation personnelle avec la médiatrice Pia Linden le 15 septembre 2020.

peu de connaissances n'en profite pas assez et c'est dommage ». Comme elle l'exprime :

> *Je suis absolument convaincue que l'art contemporain a besoin de médiation parce que ça aide à voir plus, comme un tableau médiéval avec l'art chrétien qui doit être expliqué parce que les gens ne connaissent plus les histoires de la Bible. L'art contemporain qui fait aussi peur aux gens alors si on leur dit qu'on peut même rire avec, leur expliquer avec des mots simples pour leur amener un peu de respect pour l'art contemporain.*

Un autre curateur français, Monsieur B.L.[100], explique :

> *Quand on arrive à expliquer, au bout de 5-10 minutes là les gens commencent à accrocher : "On ne pensait pas que", "C'est intéressant". J'ai eu des débats avec mes collègues qui considèrent que le public n'a besoin de rien, qu'il ne faut rien faire pour leur laisser la contemplation des œuvres. Moi je suis de l'autre école et leur répond : "Vous n'êtes jamais sortis du XVI^e^ arrondissement, la vérité c'est que les gens peuvent être confrontés à une expérience de beauté, mais pour beaucoup d'autres ils vont avoir besoin de savoir qui c'est, pourquoi, est-ce qu'il y a une pensée, le commissaire de quoi il parle, etc."*

Il se souvient de la remarque du directeur d'un grand musée parisien suite à sa visite à l'ouverture d'une exposition offrant une place abondante aux cartels : « Là vous y êtes allés à fond ». Le curateur rétorque :

> *Lui ne veut pas être pollué par du texte, mais l'exposition sans les textes est incompréhensible. C'est une évidence. La juxtaposition des œuvres d'époques, de styles, de formats différents. La vérité d'un visiteur qui a de l'expérience comme moi c'est que je ne lis jamais les textes, je ne prends jamais l'audioguide. Je ne veux plus rien pour mes visites sauf que je ne représente pas tout le monde.*

Avec l'art contemporain en particulier, une jeune curatrice française, Anne Lalon[101], légitime le besoin de médiation :

> *Je suis la première à réclamer des dispositifs de médiation pour l'art contemporain. Médiéviste pur cru que je suis, j'ai beaucoup de mal alors que j'ai fait des études d'histoire de l'art, que je suis assez agile intellectuellement pour*

[100] Conversation personnelle avec le directeur d'un musée d'art et curateur Monsieur B.L. le 8 février 2021.

[101] Conversation personnelle avec la curatrice Anne Lalon le 4 octobre 2021.

comprendre la démarche d'un artiste, mais si je n'ai pas le début, le commencement d'une explication de pourquoi il y a un chat empaillé sur un tam tam, ça ne passe pas.

Pour Anne d'Harnoncourt, le curateur se donne pour mission selon elle d' « ouvrir les yeux des gens sur le plaisir de l'art, sur la force de l'art, sur la subversion de l'art » (d'Harnoncourt dans Obrist, 2008). Avec précaution elle est simplement en faveur de la présence de textes dans l'exposition pour guider le visiteur :

> *Je pense que l'un des discours intéressants dans l'art contemporain est toujours : "Faut-il une étiquette explicative sur le mur ou faut-il simplement accrocher le tableau et laisser le public se débrouiller avec ?". Je suis toujours de ceux qui croient que si l'artiste n'est pas complètement contre – et parfois vous essayez de le persuader – un texte vraiment réfléchi, qu'il s'agisse du texte de l'artiste ou de celui du conservateur, est vraiment utile, parce que même si vous n'êtes pas d'accord avec le texte, cela donne au visiteur quelque chose contre quoi se défendre. […] Il ne s'agit pas de s'adresser aux gens pour qu'ils écrivent une courte étiquette ou pour qu'ils en parlent un peu ou pour qu'ils offrent une sorte d'opportunité d'enregistrement audio. Ils ne sont pas obligés d'écouter, mais ils peuvent le faire. Je pense qu'il s'agit plutôt de dire : "Hé, vous pouvez vous détendre. Tu peux juste regarder ça, tu peux avoir ta propre vision. C'est ce que quelqu'un pense, mais tu n'es pas obligé de penser comme ça". Je ne veux pas dire qu'il faut dicter aux gens ce qu'ils doivent penser, car c'est terrible ; il s'agit simplement de leur donner une sorte de cadre. (d'Harnoncourt dans Obrist, 2008, p. 183)*

Or, ces propos, bien que convaincants, restent énigmatiques puisqu'ils ne précisent pas comment s'y prendre pour atteindre ces ambitions. Pour Anne d'Harnoncourt, « le musée est là pour vous donner des informations, pour vous donner des possibilités de voir autrement, qu'il s'agisse de quelque chose de très contemporain, ou que vous, qui êtes une personne très contemporaine, rencontriez pour la première fois quelque chose du passé » (d'Harnoncourt dans Obrist, 2008, pp. 183-184). Elle sent qu'il faut guider le visiteur dans sa relation à l'œuvre, mais ne sait pas comment s'y prendre. La curatrice Delphine Rousseau[102], faisant visiter une exposition qu'elle a réalisée à des journalistes, réalise combien « ce tour guidé est efficace ». En effet, des visiteurs interrogés aperçoivent des visites guidées pendant leur visite et se disent qu'il aurait été intéressant de le faire. Certains vont jusqu'à s'en approcher pour écouter les explications à la volée.

[102] Conversation personnelle avec la curatrice Delphine Rousseau le 6 janvier 2020.

En revanche, même si concernés et souhaitant s'impliquer dans la mise en place d'une médiation, les curateurs semblent ne pas savoir comme s'y prendre. La question est aussi de savoir si les curateurs sont les plus aptes à rendre accessible le propos. Monsieur B.L.[103] répond : « Pas toujours ». Madame M.N.[104] reconnaît poser des informations dans un espace sans savoir si le public va s'en saisir. Elle met l'accent sur l'accrochage des œuvres pour guider le visiteur, mais ne sait pas s'il le perçoit. Elle admet également ne pas savoir « écrire de façon basique », cela relève donc des missions du département Éducation avec lequel elle communique peu. Les curateurs ne semblent pas savoir comment orienter leur discours auprès des visiteurs. En conséquence, ils ramènent le visiteur à leur niveau d'expertise. Or, ce ne sont pas les mêmes façons de fonctionner, dans tous les cas, le curateur sachant d'aujourd'hui est l'ancien visiteur novice, et le visiteur novice aujourd'hui est peut-être le futur curateur, du moins l'expert de demain. Les curateurs ne savent pas comment ou ne sont pas sûrs des moyens qu'ils déploient pour accompagner les visiteurs. Jana Baumann confie être « vraiment incertaine » sur la médiation qu'elle met en place. Elle se demande par exemple si la façon qu'elle a de combiner l'espace est compréhensible pour le visiteur. Bruno Girveau[105] témoigne lors d'une exposition temporaire qu'il a co-organisé :

> *Le titre a changé à de nombreuses reprises ce qui est en général le signe de quelque chose de délicat. Si on a du mal à énoncer un sujet c'est qu'il aura sans doute du mal à être compris. On a beaucoup hésité. On a encore plus souffert sur le visuel. Autre signe en général inquiétant : si vous ne trouvez pas tout de suite une identité c'est que le sujet est complexe, qu'une image n'arrive pas à le résumer. En général l'affiche se trouve dès les premiers jours.*

D'après lui, la façon d'écrire des cartels et « d'accrocher les visiteurs » est un vrai métier. Il suggère alors d'avoir des comités de relecture sur un temps long. D'après une de ses collègues, Delphine Rousseau[106], la personne qui relie les textes de l'exposition aurait besoin de temps pour se mettre en situation de visite, comme un visiteur, pour

---

[103] Conversation personnelle avec le directeur d'un musée d'art et curateur Monsieur B.L. le 8 février 2021.

[104] Conversation personnelle avec la curatrice Madame M.N. le 10 septembre 2020.

[105] Conversation personnelle avec le directeur du Palais des beaux-arts de Lille, Bruno Girveau, le 8 février 2021.

[106] Conversation personnelle avec la curatrice Delphine Rousseau le 6 janvier 2020.

situer son discours en ayant toutes les œuvres sous les yeux. Or, les curateurs ne considérant pas détenir ce rôle – qui ne leur est d'ailleurs pas enseigné au cours de leur formation de conservateur – donc ils ne pratiquent pas ou très à la marge la médiation imposée par leur hiérarchie. James Bradburne[107], directeur de la Pinacothèque de Brera, est catégorique : « Je ne permets jamais à un conservateur d'écrire un cartel parce que d'être un expert il faut oublier l'expérience d'être ignorant. Les experts voient tout de suite sans penser : c'est du XVI^{e} siècle, c'est l'école machin. Ils sont incapables d'écrire pour un public qui n'est pas expert ». Enfin, la nouvelle génération de conservateurs semble avoir conscience que le visiteur vient avec ses idées, son histoire, etc., mais ils ne savent pas comment ne pas passer par la didactique, l'éducation professorale pour le laisser être. Parce que l'expérience avec l'art se base sur ce que l'on est, Yasmil Raymond[108] est persuadée que

> *c'est la raison pour laquelle il est si difficile pour les départements d'éducation de faire leur travail. Le grand combat d'un musée, du directeur de l'éducation, c'est qu'il n'y a jamais un bon panneau pour une œuvre d'art. Ce n'est jamais assez bon. Parce que vous n'êtes pas un musicien, comment pouvez-vous lire l'esprit de ces gens ? Chaque être humain arrive avec une expérience différente, une quantité différente de connaissances. Par exemple, j'aimerais amener le mathématicien Cédric Villani à la rétrospective de Donald Judd. Si j'étais directeur de l'éducation du musée, je ferais cela, j'amènerais un mathématicien, un grand chef d'orchestre, des femmes merveilleuses qui ont étudié l'astrophysique et d'autres personnes dans le domaine de la chimie pour comprendre ce qu'elles ont à dire. Vous avez peut-être besoin de quatre panneaux. Peut-être que vous devez avoir les panneaux sur votre téléphone pour que les gens puissent choisir le panneau qui traite de la chimie ou de la musique.*

Parce que la compréhension d'une œuvre est propre à chacun, il n'y aurait alors pas de médiation suffisamment pertinente à proposer. Les curateurs partagent l'idée que le public a ses propres pensées et émotions et que chaque œuvre est différente, a son histoire et sa façon d'être approchée, en particulier avec l'art contemporain. Pour Yasmil Raymond, « apprécier une pièce et reconnaître que c'est de l'art est vraiment arbitraire. Le visiteur doit être stimulé par quelque chose de personnel. Comprendre l'œuvre, c'est

---

[107] Conférence « Les cartels au musée : la voix des œuvres » par James Bradburne, directeur de la Pinacothèque de Brera (Milan) et Jean-Luc Martinez, président-directeur du musée du Louvre, 15 septembre 2017.

[108] Conversation personnelle avec la curatrice Yasmil Raymond le 12 décembre 2019.

penser par soi-même et publiquement. Les artistes invitent à une expérience sociale incarnée ». Elle espère qu'en visitant l'exposition consacrée à Donald Judd tous types de questions surgissent chez les visiteurs. Elle se souvient d'un visiteur qui disait que l'artiste était doué en mathématiques. D'après elle, ce n'est pas correct car les mathématiques n'intéressaient pas Donald Judd, mais ça n'a pas d'importance : « Lorsque les gens voient des choses géométriques et abstraites, ils pensent aux mathématiques, alors que je pense que cela ne l'intéressait pas. Mais c'est bon, si c'est ce que les gens comprennent, c'est ce qu'ils comprennent ». D'après elle,

> *ce que vous pouvez ressentir, reconnaître et saisir au niveau cognitif lorsque vous êtes devant une œuvre d'art changera si vous revenez le lendemain. Et cela changera encore si vous revenez dans 10 ans, et cela changera encore si vous avez 85 ans parce que vous changez. L'art est cette chose qui fonctionne comme un miroir pour vous. Si votre esprit, si votre expérience cognitive a été influencée par la science et que vous êtes à l'aise dans une conversation sur la chimie, il est fascinant d'imaginer ce que vous pourriez voir dans l'œuvre de Donald Judd. Si vous êtes musicien et que vous venez regarder les œuvres de Judd, vous allez me dire qu'il s'agit d'harmonie et je serai tout à fait d'accord car l'expérience des œuvres d'art est basée sur vous. C'est quelque chose que je crois personnellement profondément.*

Pour le critique d'art et écrivain Paul-Louis Rinuy, le « bon commentaire » sur une œuvre est celui qui « ouvre à l'expérience personnelle de l'œuvre » (Rinuy, *et al*. 2010). Pour Alexis Lowry[109], « les artistes doivent accepter que, lorsqu'ils exposent leurs œuvres au public, celles-ci soient interprétées différemment de leurs intentions. C'est une conséquence de rendre quelque chose public ». Le curateur souhaite que les visiteurs puissent construire des lictions avec les œuvres, des relations qui font sens pour eux. Anne d'Harnoncourt a « ce rêve constant qui est toujours le même ; il a été le même depuis le début, et c'est simplement que l'étincelle se produise […]. Il faut relier les gens plus profondément aux œuvres d'art. C'est ça, vraiment, le rêve utopique » (d'Harnoncourt dans Obrist, 2008). D'autres professionnels abondent en ce sens. Pour Jana Baumann[110], « les idées de l'artiste vous attrapent, font quelque chose avec vous qui dépend de vos sens ». Pour le collectionneur Anton Herbert[111], « chacun pense ce qu'il veut des œuvres, c'est la liberté ». Pour avoir vécu cette période, il considère avoir

[109] Conversation personnelle avec la curatrice Alexis Lowry le 4 février 2020.

[110] Conversation personnelle avec la curatrice Jana Baumann le 11 septembre 2020.

[111] Conversation personnelle avec le collectionneur Anton Herbert le 28 janvier 2020.

la possibilité de la comprendre. Néanmoins, il faut d'après lui « respecter les nouvelles générations qui vont peut-être avoir une autre vue sur ceci ». Cela rappelle la tendance des musées ces dernières années à présenter de l'art contemporain au sein de leur collection ou dans le cadre d'expositions temporaires dans l'idée de « s'ancrer dans le présent pour se rapprocher du monde dans lequel nous vivons et des enjeux actuels afin de tisser des liens plus étroits avec la société et les publics » (Fraser, 2016). Des performeuses[112] activant les étoffes de Franz Erhard Walther racontent : « Parfois, j'arrête des gens qui courent dans tous les sens, mais c'est aussi intéressant de voir comment les gens sont créatifs et essayent des choses ». Il n'y a pas une seule réalité dans l'œuvre, il y a une intention venant de l'artiste qui déclenche d'autres intentions, perceptions chez le visiteur et non maîtrisées par l'artiste :

> *La prestation de l'observateur ou du visiteur réside dans la différenciation des niveaux de la réalité dans l'œuvre, ce dont l'artiste ne s'occupe pas dans son travail. Sa connaissance et son analyse ou discussion avec l'œuvre peuvent, à elles seules, avoir des conséquences et transformer les structures définies des réalités, la détermination ou la définition de différents niveaux de la réalité dans l'œuvre. Cette interprétation, en fait recherchée et voulue, de l'événementiel et de l'interprétation, ne peut être entreprise et accomplie que par les observateurs. (Szeemann, 1996, p. 27)*

D'après Harald Szeemann, « on n'a jamais, dans aucune œuvre d'art, un niveau unique de réalité, mais un niveau dépendant de l'observateur et de la manière d'observer, qui ne fait que dominer l'autre » (Szeemann, 1996, p. 32). Ainsi, pour Anne d'Harnoncourt, il n'y a pas besoin de penser des conditions particulières pour que la rencontre avec l'œuvre opère :

> *Il ne s'agit pas d'une question de présentation de l'exposition, généralement, dont vous parlez. Il s'agit d'une rencontre et cela peut se produire n'importe où ; cela peut se produire dans une exposition qui est très mal installée, ou dans un musée dans un coin poussiéreux ; vous pouvez vous promener dans un coin et vivre cette expérience étonnante. N'oublions pas que, malgré toute notre arrogance - on pourrait dire - à vouloir réaliser l'installation la plus belle ou la plus efficace, ce dont dépend la vie, ce sont les rencontres. (d'Harnoncourt dans Obrist, 2008, p. 184)*

[112] Conversation personnelle avec des performeuses de l'exposition *Franz Erhard Walther. Shifting Perspectives* au Haus der Kunst de Munich le 10 septembre 2020.

De la même façon, convaincue que la médiation ne change rien à la compréhension des œuvres, Yasmil Raymond[113] ajoute : « Je ne crois pas, à ce jour, que quoi que ce soit que vous puissiez dire puisse faire comprendre aux gens ce que [Donald] Judd pensait ». Les intentions des curateurs et du service de médiation se recoupent : celles que les œuvres créent une expérience chez le visiteur. Néanmoins, leur désaccord semble dans certaines institutions tenir à la manière de procéder. Quand pour les médiateurs il s'agit de proposer des dispositifs de médiation afin de se situer entre l'œuvre et le public, pour le curateur il s'agit au contraire d'effacer sa présence et d'épurer la rencontre avec l'œuvre. Ce conflit est illustré dans la situation suivante : « L'un de mes plus grands souhaits » raconte Madame M.N.[114] « était que le visiteur ait la possibilité d'entrer dans l'exposition, de s'y déplacer en toute liberté et de visiter chaque espace sans guide ». Pourtant, de son côté, la médiatrice du musée, Madame G.R.[115], a travaillé sur un audioguide. La médiatrice, qui a rejoint l'équipe depuis 9 mois, semble devoir faire sa place dans les projets de médiation d'autant que « ça faisait quelques temps que ce poste n'était pas rempli ». De plus, la curatrice partage la croyance des artistes conceptuels selon laquelle la relation à l'œuvre est propre à chaque visiteur et qu'ainsi c'est à lui de faire le travail de compréhension : « Il serait préférable de laisser le visiteur sans guide face à l'œuvre ». Leur crainte en ayant recours à une médiation semble tenir à la croyance de fixer le sens de l'œuvre. Ils souhaitent, d'après les mots de Yasmil Raymond, qu'en relation avec les œuvres les visiteurs « se posent des questions, fassent des liens avec leur monde, qu'ils soient ouverts d'esprit ». Comme l'ajoute, Alexis Lowry[116] : « Je ne pense pas qu'il y ait une réponse idéale. Toutes les réponses sont légitimes et valables. L'expérience avec le travail d'un artiste est propre à chacun ». De même, Konrad Fisher a eu recours à l'édition, par exemple avec son catalogue *Konzeption/Conception*, comme le souligne Catherine Moseley, « pour présenter des informations primaires, non médiatisées, dans la mesure du possible, afin de laisser les gens réfléchir à l'art par eux-mêmes » (Moseley, 2001). Des catalogues comme celui de l'exposition *557 087* de Lucy Lippard, qui s'est déroulée à Seattle du 5 septembre au 5 octobre 1969, ont imprimé la contribution de chaque artiste sur des fiches. L'idée était que la personne qui les achetait pouvait arranger le catalogue selon ses propres goûts,

[113] Conversation personnelle avec la curatrice Yasmil Raymond le 12 décembre 2019.

[114] Conversation personnelle avec la curatrice Madame M.N. le 10 septembre 2020.

[115] Conversation personnelle avec la médiatrice Madame G.R. le 12 septembre 2020.

[116] Conversation personnelle avec la curatrice Alexis Lowry le 4 février 2020.

évitant ainsi « démocratiquement » une hiérarchie prescrite d'un artiste au-dessus d'un autre. Or, par crainte de dire à la place de l'artiste, les curateurs ne proposent pas d'information explicite eux non plus et leur contribution paraît similaire à celle d'un artiste : une allusion.

Un besoin de collaboration entre les deux entités, le curateur et le médiateur, s'impose pour apaiser les tensions. Des directeurs de musée proposent par exemple de mettre en place des groupes projets transversaux entre le service de la conservation et celui des publics. Ils pourraient par exemple collaborer sur l'écriture des cartels. Par ailleurs, le directeur Monsieur B.L.[117] affirme que la médiation « c'est du process ». Il faut selon lui que la médiation soit considérée comme prioritaire en amont du projet d'exposition sinon elle ne trouvera pas sa place car « en général les commissaires ça ne les intéresse pas ». Vu le nombre conséquent d'œuvres qu'accueille généralement une exposition, il n'y a très vite plus de place dans les salles pour y déposer une médiation et elle se retrouve repoussée :

> *C'est une logique traditionnelle contre-productive. Le nombre d'œuvres sort le texte. La place du texte doit être pensée. C'est là qu'il va falloir à l'avenir renoncer à des œuvres pour que le public dispose d'un outil où il va pouvoir comprendre ce qui va se passer, et ne pas le repousser à chaque fois à la fin.*

Ce directeur de musée d'art propose d'établir un comité et de fixer le projet de médiation comme une règle absolue au début du projet d'exposition sinon il sera systématiquement traité à la fin : « En général les commissaires rédigent les textes de salle, mais souvent ils le font à la fin, ils ont peu de temps et ils sont fatigués donc c'est bâclé. C'est une question qu'il faut poser en amont ».

Enfin, comme pour certains artistes, certains curateurs entretiennent la croyance en un don inné, une intuition, qui fait qu'en un simple coup d'œil, le curateur comprend une œuvre et sait quel accrochage est le bon. Harald Szeemann croit en une compétence voire un don qui consiste à avoir de l' « intuition », à « sentir » lorsqu'un jeune artiste est intéressant au point d'ajouter : « J'ai développé un sixième sens pour cela ! » (Szeemann, 1996, p. 20). Il raconte : « Vous allez dans un atelier et vous sentez tout de suite quel est le meilleur tableau » (p. 52). Or, ramener le travail du curateur a un

[117] Conversation personnelle avec le directeur d'un musée d'art et curateur Monsieur B.L. le 8 février 2021.

super héros doté de pouvoirs que d'autres n'ont pas dénature le contenu même de ce métier qui s'apprend et surtout se vit. C'est laisser entendre qu'à l'aide de ses capacités hors du commun, le curateur perçoit si une œuvre est intéressante au point d'être montrée à d'autres qui auront probablement la même réaction. Cela renvoie l'œuvre à son aspect uniquement visuel alors que le curateur se trouve bel et bien dans un atelier à cet instant, et donc en présence de l'artiste. Pour Monsieur A.Y.[118] à propos du montage d'une exposition :

> *Pour faire ça c'est l'intuition, il n'y a pas de recette, de dogme, de règle, mais il faut chaque fois faire jouer son intuition pour comprendre ce que sont les œuvres et comment les exposer du mieux possible. Il n'y a pas une règle qu'on peut généraliser. C'est la belle chose à chaque fois : il faut trouver une solution. On la trouve ou pas. On ne peut pas apprendre. Comme l'artiste est né pour être artiste, on peut être né pour présenter ça. On ne peut pas apprendre, c'est autre chose, c'est intuitif, il n'y a pas d'école. L'expérience, apprendre en regardant et le faire. Il faut lire, visiter des expositions et croître dans ce monde. J'en suis convaincu.*

4.1.2.3. Tensions autour du concept de regard

4.1.2.3.1. La rencontre pure

Les tensions relevées entre le processus curatorial et de médiation semblent également tenir au régime de valeurs de chacune des entités ou d'une conception de l'art divergente. Les diverses interprétations des valeurs fondamentales de la pratique curatoriale du point de vue des curateurs conçoivent un lien entre le regard et la liction, invitant à une rencontre non médiatisée avec l'œuvre. Dans leurs propos, le champ lexical de la vue est rapproché à celui de la cognition comme avec Yasmil Raymond[119] selon qui « l'art conceptuel vous permet d'avoir vos propres idées sur ce que vous voyez ». De même, l'ancienne directrice du Philadelphia Museum of Art, Anne d'Harnoncourt précise qu' « il est intéressant de noter que c'est Duchamp qui a dit que c'est le spectateur qui achève l'œuvre d'art. Je crois qu'il le pensait vraiment, il le pensait dans tous les sens » (d'Harnoncourt dans Obrist, 2008). Elle fait ici référence à Marcel Duchamp et son emploi de l'expression « regardeur » en parlant du public. Pour Anne d'Harnoncourt, il est possible de

[118] Conversation personnelle avec le curateur Monsieur A.Y. le 7 juin 2022.

[119] Conversation personnelle avec la curatrice Yasmil Raymond le 12 décembre 2019.

> *voir l'œuvre d'un artiste que l'on n'a pas compris, que l'on n'a pas aimé ou avec lequel on n'a pas pu établir de lien il y a 20 ou 10 ans, et tout à coup, au détour d'une rue, voir peut-être la même chose, peut-être quelque chose de différent du même artiste, et se dire "Wow ! c'est quelque chose qu'il est important de regarder". Je suis convaincu qu'une même œuvre d'art peut avoir un nombre infini d'apparences différentes. Chaque paire d'yeux qui la voit a une expérience différente, un contexte différent, un lien visuel différent, sans parler d'un lien spirituel, mental ou émotionnel différent. (d'Harnoncourt dans Obrist, 2008, p. 180)*

Elle résume la rencontre visuelle avec une œuvre en ces termes :

> *Je pense que nous nous souvenons de l'art de nombreuses façons. L'une d'entre elles est certainement la rencontre individuelle avec une œuvre d'art qui fait l'effet d'un coup de tonnerre. Nous nous trouvons soudain devant une œuvre, quelle qu'elle soit, et nous sommes hypnotisés et ne pouvons l'oublier. (d'Harnoncourt dans Obrist, 2008, p. 184)*

Ainsi, elle recommande à tout jeune curateur de « regarder, regarder et regarder encore, puis regarder à nouveau, car rien ne remplace le fait de regarder » (p. 5). Cela indique la tendance curatoriale à considérer que c'est par le regard que la signification advient. À demi-mots, Anne d'Harnoncourt pourtant concernée par l'acte du regard, suggère de ne pas être « seulement rétinien » (au sens de Marcel Duchamp), mais de plutôt « être avec l'art » (Gilbert & George, 1970). On retrouve ici l'idée d'un art qui n'est pas fait uniquement pour l'œil, mais aussi pour l'esprit. Pour elle, « l'art consiste à regarder – ce n'est peut-être pas tout ce que l'on voit à la surface, il est donc d'autant plus important de regarder plus profondément et, en regardant, on réfléchit évidemment » (d'Harnoncourt dans Obrist, 2008, p. 179). Scruter une œuvre déclencherait, selon elle, un processus relationnel nécessaire à son appréhension, laissant ainsi sous-entendre que le regard n'est pas à prendre au sens littéral de l'acte physiologique, mais signifie également être concerné par ce que l'on regarde. Dans un entretien mené par Mathieu Copeland avec Robert Barry et intitulé « Les idées viennent des objets », il est question de « laisser une vaste ouverture à l'espace mental des spectateurs, c'est le propre de l'art » (Copeland, 2009, p. 87). Cela signifie de montrer l'objet physiquement sans rien en dire, privilégiant la nature matérielle de l'œuvre. À la demande formulée par les visiteurs d'être accompagnés durant leur découverte des œuvres (partie III), s'opposent avec résistance les croyances des acteurs du musée, qui restreignent l'idée qu'ils ont de la relation avec l'œuvre à un vocabulaire relevant de l'esthétique, de la relation physique et

matérielle à l'objet. Une médiatrice[120] du Haus der Kunst de Munich explique que Franz Erhard Walther a montré à l'équipe du musée et aux performeurs comment activer ses œuvres, mais d'après elle « ça devrait aussi s'expliquer par soi-même, sans grande explication. C'est facile en fait : une étoffe, un trou, qu'est-ce que tu peux faire avec ? Oui, tu peux le faire passer par la tête. Ça s'explique par soi-même aussi. » Poursuivant cette idée que l'œuvre parle d'elle-même, dénuée de toute explication, Yasmil Raymond[121] espère que l'œuvre de Donald Judd qu'elle présente soit « si instructive, si mystérieuse et parfois si merveilleuse et pleine de mystère qu'elle fera changer d'avis les visiteurs ». Ce qui passe par le regard ne pourrait pas passer par une autre voie comme l'avance Madame R.W.[122] : « Ce n'est pas comme une recette que vous pouvez donner à quelqu'un, et quelqu'un le verrait parce que vous lui dites. Cela ne fonctionne pas de cette façon. L'art est une expérience ». Les mots ne semblent pas suffisants pour les curateurs pour exprimer une œuvre d'art. Convaincu de sa démarche d'exposition, l'historien et critique d'art Charles Harrison (dans Bezzola & Kurzmeyer, 2007) soutient l'idée que ne rien dire sur l'œuvre, un objet familier, surprend, intrigue et alors fait sens pour les visiteurs. La jeune curatrice Anne Lalon[123] ajoute :

> *J'arrive très bien seule à être ébahie à regarder de près une œuvre alors j'ai du mal à me dire qu'il faudrait que je le provoque chez les autres. Je ne sais pas comment j'y arrive, mais j'ai toujours été comme ça. Je ne saurais pas dire comment ça se déclenche chez moi et comment le déclencher chez quelqu'un d'autre.*

Pontus Hultén le résume explicitement dans la préface de *L'angélus de Daumier*, ouvrage réalisé par Marcel Broodthaers (1975) : « Voulez-vous voir l'inexplicable et l'innommable ? Allez-voir l'œuvre de Marcel Broodthaers, et déchiffrez vous-même le titre mystérieux de son exposition : "L'Angélus de Daumier" ». La croyance en des objets explicites sans avoir recours à la médiation persiste : « Salles quasiment vides, où quelques barres par terre, dans leur agencement régulier, d'autres ailleurs appuyées au mur, ou carrément accrochées en cascade, suffisent à les peupler, à leur insuffler une vie » (Kayser, 2007). En conséquence, l'idée partagée que l'objet parle de lui-même et résiste comme le relève Yves Bergeron (2019) en se penchant sur l'histoire des musées du point de vue des mythes de fondation construits par les historiens de la muséologie

[120] Conversation personnelle avec la médiatrice Pia Linden le 15 septembre 2020.

[121] Conversation personnelle avec la curatrice Yasmil Raymond le 12 décembre 2019.

[122] Conversation personnelle avec la curatrice Madame R.W. le 7 janvier 2020.

[123] Conversation personnelle avec la curatrice Anne Lalon le 4 octobre 2021.

européenne. Cela s'oppose par exemple à la conception de la médiation dans les expositions scientifiques où le dispositif est premier. Pour les expositions d'art, ils sont considérés comme pouvant faire écran avec les objets présentés. Dans les propos tenus par les curateurs rencontrés, l'idée de pureté associée au regard est récurrente. Alexis Lowry[124] soutient à propos des dispositifs de médiation :

> *Le problème est que toutes ces choses empêchent le visiteur d'avoir, je dirais, une rencontre pure avec l'œuvre d'art. Le visiteur a souvent besoin d'informations supplémentaires. Il a besoin d'une couche didactique pour avoir une interprétation formelle. La question est donc toujours de savoir dans quelle mesure elle est nécessaire. Quelle forme de didactique est essentielle ou nuisible à l'expérience du visiteur ?*

Pour elle, la réponse est claire, et très éloignée de la conception de l'expérience du point de vue énactif :

> *Il faut mettre le moins de choses possible entre l'œuvre d'art et le spectateur. Je veux dire en termes de barrières et d'interprétation : il faut laisser l'œuvre à cette expérience non médiatisée. La didactique peut être là comme référence si le spectateur en veut plus, mais elle ne doit pas être la première rencontre. La première rencontre devrait être celle qui est esthétique, celle qui est corporelle – les œuvres d'art ont souvent un impact physique qui va au-delà de l'expérience esthétique ou historique, ce peut être un concept, ce peut être corporel et il y a une sensation de couleur, ou de volume, ou d'espace, ou d'environnement. Toutes ces choses à la seconde où vous voyez le mur didactique ou le temps que vous passez à regarder les étiquettes murales sur la vie passée par l'artiste ou les dates de l'œuvre ou les matériaux dans les œuvres... Toutes ces choses vous éloignent de la possibilité de la rencontre d'abord. L'acte de voir qui est un acte très différent de penser.*

La croyance de veiller à ne pas faire barrage au regard du visiteur en vient à mettre en avant une forme d'implicite curatorial. Pour y parvenir, cela passe d'après eux par la réduction, l'éloignement voire l'effacement de toute médiation comme si elle entrait en conflit avec l'acte de regarder et de comprendre une œuvre. Par le rejet des médiations qui entraveraient la relation avec l'œuvre, ils privilégient le concept du *White Cube*. L'œuvre d'art est présentée dans ce type d'espace de manière autonome et décontextualisée de tout élément. Les concepteurs valorisant cette forme cherchent « en quelque sorte à supprimer tous les signes détournant l'attention du visiteur » (Glicenstein,

[124] Conversation personnelle avec la curatrice Alexis Lowry le 4 février 2020.

2009, p. 31). L'objet ainsi présenté se doit d'être isolé de tout ce qui empêcherait sa contemplation. Pour autonomiser un maximum les œuvres d'art, les cimaises des musées sont peintes en blanc, les œuvres sont espacées et placées à hauteur de regard, s'émancipant ainsi des anciens modes de présentation de type cabinet de curiosités. L'espacement entre les œuvres, leur respiration, devient alors un sujet de recherche. Aucun signe visible ne vient perturber l'œuvre, ainsi l'attention du visiteur peut *a priori* se focaliser pleinement sur les œuvres magnifiées par le vide et l'espacement. Cette pratique marque l'idée d'œuvres pensées comme des entités autonomes bien que celles-ci soient mises en relation aux autres œuvres de l'exposition. Surtout, ce procédé scénographique convertit les œuvres en dispositifs de médiation entre l'artiste et la société, et desquels il n'y aurait pas à ajouter d'intermédiaires (Chaumier & Mairesse, 2013).

Alors que les curateurs cherchent à suivre les conditions de monstration d'une œuvre dictées par l'artiste lui-même, cela revient à faire de l'artiste un curateur, qui souhaite en majorité présenter son œuvre seule, sans y ajouter aucune autre intervention donc sans médiation. À l'occasion de la *Documenta 5,* pour que chaque artiste puisse exprimer sa « mythologie individuelle », il semble pertinent pour le curateur Harald Szeemann de mélanger des artistes et des œuvres qui n'ont pas de dénominateur commun plutôt que de structurer l'espace d'exposition et en proposer un fil conducteur, une grille de lecture. À chaque œuvre son univers que le visiteur a pour mission de déchiffrer de ses propres yeux : « Une 'D5' purement didactique et conçue comme une visite guidée aurait dû renoncer à de nombreuses mythologies individuelles » (Szeemann, 1996, p. 30). Des intentions sont ainsi présentées de façon autonome. Francesca Esmay[125] rapporte ce que lui répétait Doug Wheeler au montage d'une de ses installations : « Mon souhait le plus cher est que quelqu'un entre sans savoir ce qu'il va voir, que personne n'entende le titre de l'œuvre avant de la découvrir ». La curatrice ayant suivi ses demandes approuve même la démarche : « Les visiteurs n'ont pas de bagage historique ou conceptuel, ils entrent et vivent une expérience pure, visuelle et expérimentale. Elle n'est pas du tout liée à l'histoire, à la théorie, à toute la narration qui peut être attachée aux œuvres d'art par les musées ou par le marché de l'art ». Elle rejoint l'artiste Donald Judd, qui a créé la fondation Chinati à Marfa, au Texas dans le but de susciter

[125] Conversation personnelle avec la curatrice Francesca Esmay le 4 mai 2022.

> *une expérience non médiatisée, une expérience pure pour le spectateur, donc il n'y a pas de didactique, zéro. Il n'y a même pas de lumière artificielle, seulement de la lumière naturelle. Les bâtiments ne sont absolument pas conventionnels et ne semblent en aucun cas liés aux musées avec un grand M. Chaque bâtiment présente les œuvres d'un seul artiste, il ne s'agit donc pas d'une narration artificielle, mais d'une installation holistique complète qui prend en compte l'art, l'architecture et le paysage environnant. Il s'agit d'un mode de pensée artistique intégré entièrement, dirigé par l'artiste seul. Toutes les questions relatives à la conservation et à la narration sont exclues et Judd voulait vraiment s'assurer qu'il y ait un endroit tel. En fait, dans ses écrits sur la Fondation Chinati et la façon dont il espérait que le musée soit, il n'a même pas utilisé le mot musée, il était très anti-musée et pensait que le cadre que le musée fournit ou exige est en fait une forme de dommage, c'est une barrière à cette pure façon de voir.*

La curatrice rejoint également les artistes du groupe *Life and Space* en Californie, en particulier Robert Irwin et Doug Wheeler, qui souhaitent que quelqu'un regarde leur travail sans même savoir qu'il s'agit d'art,

> *que tout cela soit une surprise. Tout le cadre, même le fait de franchir les portes d'un musée ne devrait pas être une expérience médiatisée parce que vous comprenez que vous entrez dans un espace dans lequel un récit est construit autour de l'importance de l'art, de la valeur de l'art et de l'histoire. L'identité de l'art dépend des expositions qui sont conçues et organisées. Cette génération d'artistes, les Californiens, les minimalistes et les premiers artistes conceptuels comme Lawrence Weiner et même les artistes qui faisaient du land art comme Robert Smithson, toute leur façon de travailler était en quelque sorte un rejet ou un contraste avec les expositions du système muséal, ils avaient l'impression de donner l'occasion aux gens d'avoir cette rencontre pure et de vraiment voir.*

La pensée d'une médiation dans une exposition se retrouve être une discussion, parfois tendue entre le curateur et l'artiste. Bruno Girveau[126] se souvient par exemple d'un débat avec un artiste qui ne voulait pas de texte au-dessus de son œuvre. De même, Robert Morris aurait résisté au fait de donner trop d'information dans le cartel comme l'année de la première œuvre puis de sa reproduction car cela amènerait le

[126] Conversation personnelle avec le directeur du Palais des beaux-arts de Lille, Bruno Girveau, le 8 février 2021.

visiteur à trop se concentrer sur l'objet plutôt que l'idée[127]. Les curateurs se donnent pour mission de, selon Francesca Esmay[128], « présenter l'œuvre au public de la manière la plus honnête possible afin qu'il puisse en faire sa propre expérience, de la manière la plus immédiate et directe possible afin qu'il y ait le moins de distance possible entre l'art et le public ». Considérer que le lien entre l'œuvre et le visiteur se joue au niveau de l'artiste revient à extraire le rôle de médiation du curateur et une fois de plus conférer à l'œuvre des pouvoirs qu'elle ne détient pas nécessairement. Ainsi, les curateurs font le choix de ne pas ou peu faire usage de dispositifs de médiation comme les politiques culturelles qui ont longtemps considéré « les institutions de la culture, voire certains arts, comme intrinsèquement médiateurs » (Bordeaux, 2003) dotant les œuvres d'un pouvoir communicationnel.

L'exemple de médiation favori d'Alexis Lowry[129] vient d'un artiste qui ramène au temps de regard d'une œuvre en silence, seul :

> *Mon exemple préféré est celui d'un artiste avec lequel nous avons travaillé une fois et qui a organisé une visite silencieuse du musée. Ils ont eu une conversation sur les œuvres de la collection exposées avant la visite, puis ils ont fait un compte rendu après. Ils ont marché ensemble pendant une heure en silence. Penser par soi-même et en public. C'est vulnérable de rester aussi longtemps en silence devant une œuvre.*

L'objectif reste de favoriser le regard et sa durée comme pour Yasmil Raymond[130] à propos d'une exposition sur Donald Judd :

> *J'y mettrais des assises parce que Judd, dans sa maison de Marfa, mettait toujours un banc ou quelque chose où les gens pouvaient s'asseoir. Il a compris que voir debout est assez difficile et qu'il faut prendre un moment pour se reposer afin de pouvoir voir en se reposant. Et aussi, pour changer la perspective des angles. Je pense que dans une situation idéale, si j'étais directeur de musée, j'encouragerais*

---

[127] Symposium intitulé *Object Lessons: The Panza Collection Initiative* organisé par The Panza Collection Initiative (PCI) au Peter B. Lewis Theater du Musée Guggenheim de New York les 9 et 10 avril 2019. Disponible sur le site web du musée (consulté le 10 octobre 2020) : https://www.guggenheim.org/conservation/the-panza-collection-initiative/object-lessons-the-panza-collection-initiative-symposium

[128] Conversation personnelle avec la curatrice Francesca Esmay le 4 mai 2022.

[129] Conversation personnelle avec la curatrice Alexis Lowry le 4 février 2020.

[130] Conversation personnelle avec la curatrice Yasmil Raymond le 12 décembre 2019.

également - ce n'est pas très populaire - , que le billet puisse être réutilisé. Lorsque vous voyez l'œuvre de Judd pour la première fois, trop de questions surgissent rapidement. Ensuite, vous voulez revenir, pour la vérifier à nouveau, pour vous assurer que ces pensées et réactions que vous avez eues ce jour-là, vous pouvez revenir les vérifier. Je pense que c'est la véritable expérience de l'art. Il s'agirait de visites multiples, d'un confort où l'on sent que l'on a le temps, que l'on n'est pas dans une pièce trop encombrée et que l'on peut s'asseoir et avoir le temps de demander de quoi sont faites ces œuvres.

De plus, les curateurs partagent la crainte des artistes que les visiteurs portent plus d'attention aux dispositifs de médiation qu'aux œuvres. Il n'est pas question pour Harald Szeemann d'ajouter du contenu écrit à ses expositions : « Il est impossible de transformer les salles d'exposition en salles de lecture » (Szeemann, 1996, p. 96). Les textes éventuellement présents dans les expositions d'Harald Szeemann, comme celles de Hans Ulrich Obrist, ne sont pas rédigés par eux. Pour écarter la médiation des œuvres, du moins séparer le moment du contact à l'œuvre physique au moment de son contact cognitif, Alexis Lowry[131] encourage les « médiations déportées » qui, en périphérie des œuvres, se consultent avant ou après la visite d'une exposition :

Ce qui est disponible dans la galerie n'est qu'un ensemble d'informations qui, nous l'espérons, s'adresse à une grande variété de publics, mais vous pouvez aussi regarder les œuvres sur notre site web, nous organisons des visites de chercheurs, nous postons nos œuvres sur Instagram. Il y a donc de nombreuses possibilités d'accès à l'information. Chacune offre différents types d'informations.

Si une médiation venait tout de même accompagner les œuvres, elle se verrait être des plus discrètes possible. La curatrice précise qu'elle fournit « des discours et du matériel didactique, mais ils sont facultatifs pour les spectateurs ». Elle s'explique : « Certaines personnes aiment cette méthode, d'autres non. C'est compliqué et controversé ». Au lieu de textes muraux, empêchant la « rencontre pure » avec l'œuvre d'art, elle opte pour la mise à disposition d'informations dans un casier à la sortie de l'exposition : « Vous n'êtes pas obligé de lire. Nous essayons de définir une position pour les œuvres d'art comme étant primaire et de donner à notre public le pouvoir de faire l'expérience des œuvres d'art telles qu'il les voit, et de leur donner des bases pour leur permettre d'interpréter comme ils le souhaitent ». Se montrant en faveur des cartels, des brochures ou « tout ce qu'il faut pour évincer les questions difficiles » que le public pourrait avoir, elle ne déroge pas sur le fait que le public y ait recourt après avoir regardé

[131] Conversation personnelle avec la curatrice Alexis Lowry le 4 février 2020.

l'œuvre comme un historien d'art le ferait : « Si vous êtes un historien de l'art, vous n'entrez pas dans une galerie en vous disant "Je veux savoir ce qu'ils ont dit de cette œuvre". Vous voulez d'abord avoir une expérience ». De plus, pour elle, parce que les œuvres d'art conceptuel ont été réalisées il y a « longtemps », le musée qui les expose doit donner de l'information. Pour les visiteurs, d'après Anne d'Harnoncourt,

> *la période gothique et médiévale, ou la maison de thé japonaise, qui est très belle et se trouve dans les galeries du musée, peut être beaucoup plus intimidante et mystérieuse que quelque chose de très contemporain, parce qu'avec le contemporain au moins vous vous sentez, "C'est mon siècle". J'aime ça, ou je n'aime pas. "Je me sens libre de le critiquer", "C'est ma génération". Alors que souvent, l'art du passé est mystérieux. (d'Harnoncourt dans Obrist, 2008)*

En revanche, l'incompréhension n'a pas lieu qu'avec les œuvres anciennes, mais aussi très contemporaines. D'après les visiteurs interrogés, il vaut toujours mieux commencer par l'explication, c'est pour cela que généralement c'est ce qui est en premier dans une exposition pour savoir sur quoi l'œuvre va porter et quel est l'artiste (Thébault, Raymond, Girveau, *et al.* à paraître 2022). Cela vaut principalement pour les œuvres que les visiteurs ne connaissent pas – Christian précise qu'il a une approche sur les textes parce qu'il sait qu'il ne peut pas se raccrocher à des choses qu'il connaît –, mais pas exclusivement. Il semble même que plus une œuvre est réalisée il y a peu de temps et moins elle a été partagée et stabilisée pour faire l'objet d'un consensus. Par conséquent, l'usage de la médiation serait justifié pour parler du temps présent, des propositions contemporaines aux visiteurs. Ce qu'évoquent les curateurs est une « muséographie dissociée », consistant à créer des « îlots de médiation en prise directe avec les œuvres » au sein de l'exposition (Chaumier, 2010, p. 33 et 37). Cela se présente comme une scénographie en deux temps, qui scinde en deux parties distinctes le moment du regard et celui de l'information. Le public est d'abord invité à prendre connaissance des objets disposés dans l'espace d'exposition sans aucune indication et seulement ensuite avoir accès à la médiation. Ainsi, l'exposition dissocie spatialement les éléments de médiation des œuvres d'art. Cette conception paraît une solution séduisante pour permettre que l'attention du visiteur se focalise pleinement sur les œuvres. Pour que la médiation se fasse discrète, elle est située plutôt à l'extérieur de l'exposition. De peur que le processus éducatif fasse de l'ombre au projet de la production curatoriale, Livia Paldi qualifie les interventions curatoriales à visée éducative de « paracuratorial ». Ce terme « comprend les conférences, entretiens, événements à visé éducative, résidences, publications, projections, lectures et performances » (Paldi, 2011). Il y a cette crainte d'octroyer une place trop importante à la médiation alors qu'elle est au cœur même de l'activité du curateur. Le paracuratorial a pour ambition de mettre en mouvement le

public, de l'aider à comprendre ce qui est présenté, mais cela se fait à côté des œuvres et de l'événement. La médiation n'est pas à l'intérieur, mais à l'extérieur, elle entoure l'exposition. Le paracuratorial permet aux expositions de ne pas se contenter des œuvres d'art, mais d'élargir les moyens de comprendre l'exposition en deux temps.

L'architecture du bâtiment peut être envisagée comme l'un des premiers dispositifs ayant une influence sur la perception du public du musée. Elle induit un type de relation spécifique au musée selon qu'elle présente le musée comme un temple grec qui sacralise la relation à l'art et peut intimider le public par le *decorum* de ses espaces ou qu'elle opte pour des façades transparentes qui ne créent pas de coupure entre l'espace de la ville et celui du musée. De même, l'aménagement des espaces intérieurs du musée via la muséographie (parcours du musée) et l'expographie (parcours des expositions) porte les structures sociales, les valeurs, les représentations et les normes de l'institution (Bernard Darras dans Thonon, 2003). De cette recherche d'une médiation distante des œuvres, l'accrochage a la faveur des curateurs. D'après Jana Baumann[132], pour que la visite n'échoue pas, elle doit faire attention à la sélection des œuvres ainsi qu'à leur accrochage : « C'est mon travail. Je dois travailler parfaitement à un sens historique de l'art et le visiteur doit pouvoir entrer dans l'exposition sans penser à tout cela ». Son souhait est celui d'une médiation discrète voire invisible : « L'un de mes plus grands souhaits est que le visiteur ait la possibilité d'entrer dans l'exposition, de s'y déplacer en toute liberté et d'avoir la possibilité de visiter chaque espace sans guide. Je dirais que cela fonctionne plutôt bien ». Plutôt qu'une narration historique et chronologique « stricte » via les textes aux murs, elle préfère le dialogue « ludique » et ouvert grâce à la combinaison des œuvres dans l'espace :

> *Cela signifie que vous pouvez entrer en tant que visiteur dans l'exposition et l'exposition est également, c'est assez rare, en train de vous embrasser, d'essayer de vous attraper d'une manière visuelle et parfois ce moment fait quelque chose avec vous, quelque chose de très beau parce que cela dépend de votre sens.*

De ce point de vue, l'accrochage déclencherait la construction de sens personnelle :

> *C'est une tâche curatoriale de transformer les idées de l'artiste en exposition ou de laisser venir les idées artistiques visibles. C'est une de mes approches favorites pour travailler avec le concept d'accrochage, car si vous placez par*

[132] Conversation personnelle avec la curatrice Jana Baumann le 11 septembre 2020.

exemple Les 4 coins *près des* Verres de marmelade *[œuvres de Franz Erhard Walther], vous pouvez créer une expérience visuelle.*

Lotte Beckwé[133], curatrice d'une rétrospective sur Marcel Broodthaers, conçoit « l'exposition comme un grand rébus dans lequel le visiteur comprend beaucoup ». L'organisation des œuvres dans l'espace suffirait à en comprendre le propos. Pourtant, dans le livret d'exposition censé aider la déambulation du visiteur, il est indiqué dès le premier paragraphe : « Dès le moment où il [Marcel Broodthaers] a exposé ses premiers objets et à ce jour, critiques d'art, chercheurs, commissaires d'exposition et amateurs d'art ont tenté et tentent toujours de comprendre cet artiste complexe, cultivé, grand lecteur, humoristique et insaisissable ». De même, Harald Szeemann est convaincu d'apporter un discours suffisant par l'accrochage des œuvres. Il suffit pour lui de parvenir à « imposer au clou de prendre exactement la place qu'il faut » pour chaque œuvre, « parce que finalement, c'est dans l'accrochage qu'il y a une dimension en plus » (Szeemann dans Heinich, 1995, p. 52). Préoccupé par l'expérience de visite et le besoin d'aide à la visite, pour Harald Szeemann « l'œuvre isolée doit se trouver dans un contexte qui veut actionner l'imagination, l'initiation au 'Désir de…', être présente, être elle-même et montrer au-delà d'elle-même, se dépasser » (Szeemann, 1996, pp. 94-95). Cela passe d'après lui par des mises en parallèle d'œuvres entre elles, la présence de reproduction d'œuvres intransportables ou détruites dans des expositions, « des reconstructions, souvenirs matérialisés, mais sans la signature de l'artiste », des documents comme des photographies d'époque ou encore la possibilité « d'offrir aux yeux étonnés du visiteur des modèles miniaturisés d'autres installations intransportables ». Pour toute exposition qu'il organise, il ne s'agit pas « d'exiger du visiteur de grandes connaissances sur les artistes ». En cela la contextualisation par le regroupement d'objets entre eux se retrouve selon lui être aidant. D'après Harald Szeemann, il effectue « un travail atmosphérique » qui consiste à « mettre beaucoup de réflexion dans l'exposition », auprès des œuvres. Il entend que « bien sûr cette réflexion s'y perd », mais il est convaincu que « l'expérience que l'on a d'une image pendant des années, et les nouvelles couches de significations que l'on y découvre en travaillant avec elle, devraient finalement se manifester dans l'accrochage, pas dans la didactique qui accompagne l'exposition » (p. 100). Plus innocent, plus discret, l'accrochage ferait partie de l'exposition et ne dérangerait pas au contraire d'une autre forme de médiation qui serait trop invasive et s'ajouterait à l'exposition. Le choix des œuvres et objets présentés et l'aménagement des espaces produit du sens, ce que Christian Rattemeyer (2010,

[133] Conversation personnelle avec la curatrice Lotte Beckwé le 6 janvier 2020.

p. 41) nomme la « logique curatoriale ». Dans l'analyse des espaces de l'exposition *Op Losse Schroeven* qu'il fait, il souligne l'importance du « processus d'aménagement des espaces ». Wim Beeren cherche avec cette exposition à s'éloigner de l'accrochage formel en rapprochant les œuvres les unes des autres. Il précise que

> *l'environnement contraint le visiteur à se déplacer à travers l'art et donc à s'y confronter de façon corporelle et atmosphérique. L'environnement augmente l'échelle de la peinture et de la sculpture, les rendant ouvertes et accessibles, et impliquant une intensification de l'expérience en conséquence, à une échelle équivalente. (Beeren dans Rattemeyer, 2010)*

Avec l'exposition sur son grand-père, Harald Szeemann classe, ordonne, catégorise les objets lui ayant appartenu et chargés d'une signification pour son petit-fils. Par ce geste, le curateur prétend que la seule disposition particulière des objets dans l'espace suffit à les faire parler d'eux-mêmes, que la mise en scène est visible et compréhensible et qu'il en revient au public de comprendre la raison de leur présence. Or, Harald Szeemann réunit des objets pour des raisons qui lui sont propres, qui font sens pour lui, mais qu'il ne révèle pas au public rendant alors fragile son propos. Cela revient à prononcer une phrase dans une langue que son interlocuteur ne maîtrise pas. Ce dernier n'est pas sûr de comprendre les idées qu'il croit discerner. Harald Szeemann, venant du théâtre, s'investit dans une mise en scène esthétique de ses expositions. Il raconte l'installation à l'occasion d'une d'entre elles alors qu'il est conservateur au musée des beaux-arts de Zurich :

> *À Zurich, par exemple, on avait transformé l'immense salle en une sorte d'église avec des chapelles latérales, et Steiner était l'une de ces chapelles. Depuis celle-ci, on pouvait apercevoir une autre chapelle, qui se trouvait de l'autre côté, et où était Kandisky. Il y avait donc la possibilité d'établir au moins une fois le rapprochement et, pour les gens désirant en savoir plus, de comprendre comment Kandisky était parvenu à cette abstraction lyrique, à cette libération des gestes et des couleurs. (Szeemann, 1996, pp. 104-105)*

Tout l'enjeu de l'exposition, de la transposition du propos du curateur, se trouve dans l'architecture qui met en relation physiquement des œuvres : « J'ai trouvé que c'était à Vienne que c'était le plus réussi, parce que le bâtiment, un cube de 40 mètres sur 40, était très neutre, et que les deux étages permettaient de voir en bas Steiner et au-dessus Wagner, d'avoir également une lecture verticale de l'exposition » (Szeemann, 1996, p. 105). Johannes Cladders prône la communication par l'architecture plutôt que par le verbal puisque pour lui « le musée est système médiatique non verbal » (Cladders dans Obrist, 2008, p. 64). Créer un labyrinthe dans un espace d'exposition lui paraît par

exemple être une bonne idée du point de vue de l'expérience visiteur car « celui qui se perd dans la jungle se souvient de chaque orchidée qui le ramène chez lui ». L'objectif de ce type d'espace est que la personne « se perde et donc être obligée de trouver des points de repère ». Par ailleurs, Johannes Cladders se sert de l'architecture pour renforcer le statut d'œuvre d'art aux objets qu'il présente. En s'inspirant du dôme du Panthéon, il fait installer une coupole dans une pièce :

> *Elle correspond à l'originale du Panthéon, qui nous est connue, grâce à notre éducation, comme un espace culturel légitime. Tout ce qui est montré dans une telle salle est consommé comme de la culture, c'est-à-dire qu'il devient partie intégrante du discours culturel. Je veux que pour des œuvres que la plupart des visiteurs ne considéreraient pas comme des œuvres d'art, un contexte architectural incite les gens à en discuter culturellement – même si l'un des résultats possibles est que ces œuvres ne satisfont pas tous les besoins individuels. (Cladders dans Obrist, 2008, p. 64)*

4.1.2.3.2. Le temps d'un regard

La tendance curatoriale ayant pour visée de rendre l'expérience la plus immédiate et directe possible, sans élément pouvant faire barrage, le choix se tourne vers celui de ne pas ou peu faire usage de dispositifs de médiation en espérant du visiteur qu'il regarde longtemps une œuvre. Or, comme nous l'avons vu précédemment, les visiteurs peinent à aller au-delà du « premier regard » qu'ils posent sur les œuvres contemporaines et ne fabriquent pas systématiquement de sens avec elles. À cela, les curateurs ont tendance à répondre qu'il faut insister, soit prolonger le temps de regard sur l'œuvre. Le capital d'attention est au cœur des préoccupations du musée. Dans une économie de l'attention (Citton, 2014), l'objectif est de parvenir à maintenir l'intérêt des visiteurs le plus longtemps possible. Cette quête du temps passé à regarder une œuvre dans un musée est au cœur d'un débat récurrent sur l'attention des visiteurs. La philosophe Natalie Depraz fait référence à une étude de 2008 concernant les visiteurs du musée du Louvre qui ne consacreraient « plus qu'environ 42 secondes par œuvre » et se demande s'il faut « s'en alerter » (Depraz, 2014, p. 13). Le sociologue Bernard Stiegler fait également référence à cette étude et affirme qu' « il est affligeant de constater qu'un visiteur du Louvre consacre en moyenne 42 secondes à chaque œuvre : c'est du zapping »[134]. Plus longtemps un visiteur pose son regard sur une œuvre, plus l'on en

[134] Article « Un grand entretien avec Bernard Stiegler : 'Le rôle de l'art ? Produire du discernement !' » rédigé par Jean-Christophe Castelain dans Le Journal des Arts, 16 février 2011.

déduit qu'il y est attentif. Or, il est contestable d'attribuer scientifiquement une intention au comportement observé d'un visiteur. De nouveau, une partie du débat se nourrit de l'absence de savoir ce qui se passe de façon singulière pour les visiteurs pendant ces temps de regard, toujours « trop courts » du point de vue des institutions. Or, que signifie « regarder » une œuvre ? Quel est ce regard dont on parle tant en lien aux œuvres d'art ? Pourquoi aller au musée pour « voir » l'exposition en cours ?

Une étude menée au Palais des beaux-arts de Lille (Thébault, Raymond, Girveau, *et al.* à paraître 2022) met en évidence les écueils à vouloir inférer l'expérience visiteur à partir de la mesure des temps de regard. Comme de nombreux chercheurs l'ont pressenti, certains temps de regard, longs et mesurables par un tiers (supérieur à 2 secondes) ne sont pas nécessairement en rapport avec un temps d'attention. Le temps de regard porté sur une œuvre ne semble pas indiquer le degré de liction. Il ne suffit pas de regarder longtemps une œuvre, mais de créer une liction forte. Par exemple, bien que les traces du regard s'attachent à l'œuvre ou son cartel, les visiteurs ne se souviennent pas toujours de leurs actions, de leurs pensées, ni même d'avoir vraiment regardé ce que le point de focalisation du regard semble indiquer. Une visiteuse, Margritte, se souvient peu des informations qui ne la marquent pas : « C'est tout ce dont je me souviens » ; « Je me souviens de plus grand-chose » ; « Je ne me souviens plus du tout de ça » ; « Je ne me souviens plus exactement des explications-là » ; « Je lis, mais je ne m'en souviens plus » ; « Je ne me souviens plus des informations ». Elle peut rester 56 secondes devant une œuvre et son cartel parce qu'elle ne comprend pas. Elle lit par exemple l'explication d'un tableau[135] qui indique que la signature de l'artiste se situe dans les ornements peints de l'œuvre. Elle regarde la chaise « pendant super longtemps », elle cherche la signature, mais elle « ne comprend pas, ne capte pas », elle n'arrive pas à la trouver. De même, Christian lit un panneau de salle, mais ne se souvient pas de ce qu'il a lu, et si Inès lit les textes d'œuvres qui ne lui plaisent pas alors elle ne retient pas toute l'information, elle ne s'en imprègne pas. Inversement, il est possible de vivre une expérience significative et mémorable avec des temps de regard qui ne peuvent pas être mesurés manuellement (inférieur à 1 seconde). En partant de l'activité corporelle, cognitive et émotionnelle des visiteurs, il a été possible de la mettre en relation avec la trace de l'activité des visiteurs. Cela indique que les visiteurs entrent dans l'exposition avec un ensemble de savoirs et de connaissances qui leur permettent d'identifier des choses d'un bref coup d'œil. Par exemple, l'un d'eux, Guy, a une bonne culture artistique

[135] Louis Désiré Joseph Donvé, *Piat Joseph Sauvage* (1786).

et il peut simplement jeter un coup d'œil sur certaines œuvres et les reconnaître sans avoir besoin de lire les cartels. En tant que spécialiste de l'art du XVIII^{e} siècle, il reconnaît (en 0,24 secondes) de loin, du fond de la salle, une peinture de Jean-Honoré Fragonard qui est au musée Jacquemart-André à Paris. Par son métier, il reconnaît également (0,96 secondes) plus loin dans le parcours « un portrait imaginaire, c'est Saint-Jérôme, un baroque espagnol, un Ribera, un portrait de saint qui médite sur la vanité, c'est un type de tableau bien marqué dans l'histoire ». À un moment, il regarde autour de lui et identifie les bananes d'Andy Warhol et les pochettes du groupe de musique The Velvet Underground[136] : « J'ai tout de suite vu, dès que j'ai vu la banane, j'ai dit ok c'est la banane de Warhol du Velvet » (1,8 secondes). Il y a deux ans à Washington, il a vu une rétrospective Hubert Robert ainsi, dès qu'il voit *Colonnade en ruine*[137], il l'identifie immédiatement comme un Hubert Robert :

> *Je l'identifie tellement vite [0,72 secondes] que votre caméra ne l'a pas parce que je ne me focalise pas, je passe, je dis ça c'est du baroque espagnol. J'ai l'habitude. C'est une composition, c'est une colonnade en ruines. Il y a une manière qui fait que je vois que c'est du XVIII^{e} siècle. En une demi-seconde, même sans la regarder je peux vous dire ce que c'est. (Guy)*

Ces points de focalisation très rapides suffisent à l'initié qu'est ce visiteur de renforcer ses connaissances. En voyant le *T-shirt* de Wim Delvoye[138], Johanna repère d'un bref regard (0,46 secondes) Andy Warhol parce qu'elle connait « un petit peu cette œuvre » pour avoir « fait de la médiation culturelle et pas mal étudié l'art en général ». Elle connaît cette œuvre depuis qu'elle est « beaucoup plus jeune », c'est quelque chose qui lui est familier. Elle regarde également une vidéo[139], et pour avoir vu beaucoup d'expositions autour de Picasso, elle reconnaît sa silhouette quand il écrit sa signature de dos. Dans une autre salle, elle voit en 1,12 secondes un paysage avec de l'eau, une falaise (œuvre d'Hubert Robert) puis le visage (œuvre d'Auguste Renoir), la main en sculpture et ensuite le cadran avec le tableau (œuvre de Louis Désiré Joseph Donvé). Plus tard, Johanna reconnait rapidement (moins de 2,52 secondes) le tableau *Vanité,*

---

[136] Andy Warhol, 4 pochettes de l'album The Velvet Underground & Nico, Édition originale américaine stéréo, Verve Records, V6-5008, Pochette cartonnée avec image et signature imprimée, sticker amovible.

[137] Hubert Robert, *Colonnade en ruine* (1780).

[138] Wim Delvoye, *T-shirt* (2007).

[139] Henri-Georges Clouzot, *Le Mystère Picasso* (1956), Film, extrait de 30', Collection Gaumont.

nature morte de Sébastien Bonnecroy[140] pour l'avoir étudié à l'école. Félicie et son amie s'intéressent à l'œuvre d'Andy Warhol parce qu'elles le reconnaissent (en 1,56 secondes) : « Il y a un enfin un Andy Warhol au musée. Ça se voyait que c'était de lui, à chaque fois il représente quatre images, dessins comme les Marilyn Monroe ». Elles voient également tout de suite (0,20 secondes) que c'est Frida Kahlo[141]. Elles savent qui c'est, quelle est sa vie et connaissent le style car elles l'ont étudiée en cours d'espagnol : « Quand ce sont des artistes que je connais ça m'intéresse ». Ainsi, de nombreux exemples viennent appuyer le fait que les durées des regards ne suffisent pas à en déduire des activités cognitives en relation directe ou indirecte avec la zone circonscrite par le point de focalisation du regard. Que les traces soient longues ou courtes, elles peuvent signifier quelque chose d'important pour les visiteurs. Les temps sur les œuvres paraissent toujours trop courts pour les acteurs du musée, pourtant la dynamique de l'activité montre que des temps mesurés très courts peuvent correspondre à des activités significatives intenses ; inversement des temps mesurés longs peuvent correspondre à peu d'activité cognitive. Le temps ne dit rien en soi, mais il est multidimensionnel. Cette étude souligne notre manque de connaissance de la dynamique de l'expérience visitorielle où l'on rattache systématiquement la durée du regard à l'engament dans cette activité. Ainsi, que le curateur s'attache à épurer les espaces d'exposition pour que le visiteur repère et s'attarde sur une œuvre n'est pas un argument tenable. Cette idée préconçue de l'installation d'une exposition va même à l'encontre d'une expérience de visite satisfaisante du point de vue du visiteur.

4.2. Chapitre 2 : Croyance en la médiation comme une aide qui favorise l'attention et la compréhension des visiteurs des œuvres d'art

4.2.1. La mise en avant de la médiation par l'artiste

Les artistes conceptuels voient une inadéquation entre ce que propose un musée et l'absence de visiteurs d'où la volonté de chercher eux-mêmes le public dans l'espace urbain. Néanmoins, cela relève plutôt d'une utopie que d'un schéma opérationnel comme le souligne Harald Szeemann : « On venait de se rendre compte que l'art dans la rue n'avait jamais fonctionné parce qu'un homme seul et son œuvre sont extrêmement

[140] Sébastien Bonnecroy, *Vanité, nature morte* (1641).

[141] Frida Kahlo, *The Frame* (1938).

fragiles » (Szeemann, 1996, p. 102). L'art conceptuel a finalement mis en lumière combien des œuvres qui incluent un principe de dématérialisation ont particulièrement besoin d'une forme d'accompagnement pour fonctionner comme des œuvres d'art. L'art, pour être identifié en tant que tel, a besoin du contexte du musée. Les artistes des années 1970 abandonnent en majorité l'effort de s'écarter des institutions établies et la *Documenta 5* rappelle que le lien artiste-musée est essentiel. De ce constat d'échec, les artistes prennent conscience que l'exposition muséale est le médium qui permet de faire exister leurs œuvres. L'art conceptuel n'échappe donc ni à la matérialité ni au musée comme lieu de partage. Toute œuvre a pour objectif de communiquer auprès d'un public et a ainsi besoin d'une scène publique depuis laquelle s'exprimer : « La nécessité de la présence du travail et la difficulté d'en parler. Le travail doit être vu. Le regard en confirme l'existence, confirmation nécessaire car, sans elle, le travail n'existerait pas » (Cadere, 1982). L'artiste se retrouve dépendant du musée pour reconnaître son travail comme étant de l'art :

> *L'art dont on ne parle pas, ce n'est pas de l'art. Cela veut dire que celui qui le fait ou que celui qui veut le présenter ne s'est pas encore introduit dans le circuit. Sinon on le saurait. Ce n'est pas pour ça que ces choses n'existent pas mais si on n'en sait rien, que voulez-vous. Il y a certainement des artistes prodigieux et des poètes extraordinaires qui ont disparu sans laisser de traces. Et pourquoi, parce que peut-être, ils n'ont jamais rien fait. (Broodthaers, 1966, p. 6)*

L'artiste anglaise Bethan Huws exprime combien « il est nécessaire de réaliser l'œuvre, mais l'essentiel est de la mettre en doute ! » (Huws dans Copeland, 2009, p. 132). Ainsi, l'envie des artistes conceptuels de réviser le musée ne consiste pas tant à s'en éloigner qu'à l'occuper différemment, le charger d'un nouveau sens, tenter de le redéfinir par des actions qui y ont lieu, d'autres façons de montrer l'art. Des artistes comme l'américaine Louise Lawler, qui examine la production, la réception et la contextualisation de l'art ou les Guerilla Girls et leurs actions, concluent qu'il n'y a rien de fondamentalement mauvais dans l'institution elle-même, mais que les problèmes se situent plutôt dans les conventions qui la gèrent et la configurent actuellement. Ce pas de l'artiste vers le musée consiste à accepter finalement d'y exposer son travail, mais – voulant garder le contrôle dessus – s'essaye à en être lui-même le médiateur. Pour ce faire, de nombreux artistes produisent à côté de leurs œuvres des notes, des croquis, des descriptions et du matériel documentaire. Parmi eux, Daniel Buren réalise un nombre

conséquent de livres d'artistes. Pour Anton Herbert[142], « avec Buren les textes sont très importants. Il n'y a pas seulement son travail, il y a les écrits ». D'après Daniel Buren lui-même les écrits réunis au musée « sont presque devenus "historiques" » dans le sens où ils incarnent « une approche située dans le temps (le temps où ils étaient écrits) » (Buren, 1991). Selon lui, les textes ont leur importance et il serait malvenu de les ignorer :

> *On peut émettre l'hypothèse que le travail pictural, base de ces textes, aurait très bien pu s'en passer. Seulement, il en a été autrement et il serait aujourd'hui aussi stupide de privilégier les textes par rapport aux œuvres que de prétendre qu'on peut ignorer qu'ils existent. (Buren, 1991)*

Cependant, Daniel Buren use du texte avec précaution privilégiant avant toute chose l'œuvre. Texte et objet sont complémentaires pour lui, mais l'œuvre dit plus que le texte : « Les œuvres sous-tendent bien d'autres choses qu'aucun des textes que j'ai pu écrire n'a encore soulevé et ne soulèvera peut-être jamais. Il serait donc pour le moins léger de s'en tenir aux textes comme sens univoque de l'œuvre » (Buren, 1991). L'artiste prend ses précautions pour prévenir toute dérive dans l'utilisation de son travail par le musée, mais il tolère que l'œuvre accompagnée – d'un texte par exemple – puisse gagner en compréhension. Pour lui, ni le texte ni l'objet seuls importent, mais bien le rebond entre les deux. L'œuvre est à la fois sa matérialisation sous forme de rayures et de textes. Texte et rayures sont différentes formes de matérialisation et donc de partage d'une même idée :

> *Ne pas aller à la facilité : la facilité qui pourrait permettre à quiconque lit ou a lu ces textes de se dispenser de voir les œuvres, sous prétexte qu'ils sont suffisamment explicites, et de se sentir exempté de porter son attention sur les travaux dont les textes sont pourtant le produit et que certes les travaux expliquent. Qu'il y ait interaction du texte à l'œuvre c'est indéniable mais ce serait commettre un contresens absolu que d'oublier celui qui engendre l'autre : à savoir ici l'œuvre le texte, et non l'un et l'autre miroirs se reflétant indéfiniment. Il est primordial de bien comprendre que l'impulsion vient de l'œuvre. La relative facilitée des textes que l'on peut se procurer par rapport à l'extrême difficulté de voir les travaux qui sont cependant indispensables à la compréhension même des textes. Les textes en question offrent à juste titre la possibilité précisément de cerner, de discerner, le champ dans lequel le travail peint se trouve inscrit. De la sorte, les textes serviront de prévention contre ceux (les "critiques") qui seraient tentés de définir par habitude le travail comme en-soi. Dans le même temps, ils sont également auto-prévention*

[142] Conversation personnelle avec le collectionneur Anton Herbert le 28 janvier 2020.

contre ceux (les "critiques") qui voudraient voir dans lesdits textes ce qu'il n'y aurait pas dans le travail peint. D'ailleurs l'une des phrases qui revient le plus souvent sous leur plume n'est-elle pas : "Il y a plus à lire qu'à voir", ou pire encore : "Une œuvre illustrant les idées émises dans les textes". Ce genre d'interprétation est complètement faux évidemment puisque les textes ne sont au mieux que l'écho des œuvres, mais aussi très révélateur de ceux qui les profèrent, car cela prouve d'une part qu'ils n'ont jamais vu le travail en question et donc pas compris les textes qui s'y rapportent, mais aussi que tout est bon pour échapper à ce qui est le plus dérangeant, c'est-à-dire l'œuvre elle-même, et cela même en prenant appui sur les propres textes qu'elle a produits. Par ailleurs, ces textes ne sauraient et ne peuvent en aucun cas se substituer à l'œuvre sur laquelle ils s'appuient. Une fois encore ces textes ne peuvent être théoriques. Si théorie il y a, ce sera, pour un peintre, dans sa peinture/pratique qu'elle apparaîtra. Le texte permet de parler de ce dont la peinture ne peut. Textes qu'il ne s'agit aucunement de minimiser mais bien de situer le plus justement possible à leur place. Puissent-ils alors extirper de l'œuvre petit à petit tout ce qu'on peut en dire et remplir ainsi leur fonction didactique. Puissent-ils également ne pas masquer leur objet et permettre de voir enfin ce qu'ils ne peuvent dire : la peinture. Le lecteur ne doit pas perdre de vue que les textes peuvent aider à la formulation de quelques concepts fondamentaux et que, même maladroits, ils sont toujours plus instructifs et neufs que ceux qu'un quelconque critique, historien ou autre écrivain de l'art pourrait commettre. (Buren, 1991)

Écrire sur son propre travail et ainsi en faire la médiation soi-même, permet à Daniel Buren, qui émet des réserves envers les critiques, historiens et musées, de contrôler son interprétation. Marcel Broodthaers, dont le langage écrit tient une place considérable dans ses œuvres, laisse également derrière lui une série de livres dans lesquels il s'adresse au public. Dans *l'Angélus de Daumier*, il s'essaye à une médiation de ses œuvres :

Voici l'explication de cette exposition. Idées motivations : Un mot sur l'intention de cette exposition. Elle est la quatrième de ce genre, où j'ai tenté d'articuler différemment des objets et des tableaux réalisés à des dates s'échelonnant entre 1964 et cette année, pour former des salles dans un esprit "décor". C'est-à-dire de restituer à l'objet ou à la peinture une fonction réelle. Le décor n'est pas une fin en soi. » et « Salle Bleue. Sur le mur sont accrochés 12 calendriers postaux, correspondant au nombre d'années que l'artiste a consacré aux Arts Plastiques. Dans un coin quelques sacs bourrés avec l'inscription 'Tabac Belge' signifiant la nationalité de l'artiste ; il faut y voir aussi une allusion à cette expression courante dans le nord de la France particulièrement et à Paris : 'Fume, c'est du belge'. (Broodthaers, 1975)

Néanmoins, bien qu'en rapport avec les œuvres, ces courts textes conçus par ses soins ne figurent pas comme une explication (Compton, 1980) et l'envie de dire reste obscure pour le visiteur non initié, créant un autre rébus à déchiffrer avec peine. Ainsi, les textes de Marcel Broodthaers sont en rapport avec les œuvres, mais ne les expliquent pas comme il l'annonce en introduction de son autre ouvrage *Un voyage en mer du Nord* : « Le soin est laissé au lecteur attentif de découvrir la raison du présent volume. Il s'aidera au besoin de quelques lectures puisées dans l'abondante production actuelle. Voir catalogues, revues, journaux » (Broodthaers, 1973). Il sait son travail difficile à comprendre, mais ne visualise pas une médiation satisfaisante :

> *Actuellement, les amateurs sont rares et font cruellement défaut. De toute façon une liaison pratique/théorie en Art me paraît "Futuriste" ou illusoire. Nous (avec les intermédiaires et les collectionneurs) avec l'art sommes sur un terrain mouvant. Les quelques mots qui suivent ont été mis à la disposition des visiteurs lors du vernissage. (Broodthaers, 1975)*

L'artiste se retrouve de nouveau dans une dualité entre l'envie de dire et de ne pas savoir comment dire. Souhaitant se substituer au musée émetteur d'objets et de discours culturels, Marcel Broodthaers organise chez lui en 1968 le Musée d'art moderne – Département des aigles. Il joue des éléments que l'on retrouve communément au musée, à savoir des objets (des aigles de toutes sortes, sculptés, empaillés, dessinés, etc.), parfois en vitrines, des cartels qui se veulent explicatifs, un catalogue raisonné, des notices de conservation, ou encore un livre d'or pour le public. Néanmoins, comme le notent Bruno Nassim Aboudrar et François Mairesse, « la 'médiation culturelle' de Broodthaers, il est vrai, n'est pas le point fort de son musée (mais elle ne l'était d'aucun, à l'époque) » (Aboudrar & Mairesse, 2016, p. 92). L'exposition de Marcel Broodthaers devient finalement une œuvre d'art. Par ailleurs, dans une logique chorégraphique ou théâtrale, les exigences de Franz Erhard Walther et les possibilités offertes à l'utilisateur sont communiquées à l'aide de *statements* ou de démonstrations. Dans ce dernier cas, l'artiste, en maître de cérémonie, esquisse les conditions qui favorisent l'émergence d'une action et incite les visiteurs à trouver leurs propres réponses. Il souhaite qu'un accompagnement explicatif et pédagogique suive ses créations et ce faisant il pense à la médiation, à familiariser le public avec le concept d'utilisation. À l'occasion de la mise à disposition au public d'une de ses pièces au Musée d'Art Moderne de New York (MoMA) de fin décembre 1969 à début mars 1970, l'artiste tient un journal de bord sous forme de « rapport d'observations, d'expériences, de réactions, de réflexions rédigées pendant ou après la démonstration et la pratique de l'œuvre » (Walther & Friedrich, 1970) afin d'analyser son travail rendu public et les

conditions préalables qui rendent possible l'expérience pour qu'il soit compris. Il cherche l'autonomie des visiteurs et comment la leur donner. Comme il le rappelle, son œuvre est « un ensemble de conditions plutôt qu'un objet fini ». À travers cet événement, il « rencontre l'individuel » et pose un cadre à partir duquel chacun compose, tout en cherchant à « éviter de devenir autoritaire (ce qui est facile). Rien d'autre que des conseils pratiques ». Il se remet en question, teste différentes façons de réaliser la médiation de son travail au fil des jours. Il persiste à trouver des déclencheurs d'expérience : « Il s'agit de trouver des moyens pour un début, […] des points de départ ». Il souhaite que le visiteur « se pose des questions auxquelles il puisse répondre ». Il réfléchit à ce que signifie expliquer un travail : « Il faut avoir une sorte de stratégie pour amener les gens jusqu'au point où ils peuvent faire un processus autonome possible ». Il se réjouit tout d'abord d'être loin des « discussions stériles » et des « questions sans intérêt qu'[il] rencontre si souvent en Allemagne ». Néanmoins, il se retrouve dépassé par la foule à en filtrer l'accès et conclure le 10 janvier 1970 qu'il vaut mieux se passer de médiation :

> *Quelle est la meilleure façon de transmettre l'information ? Le mieux me semble encore être de simplement montrer le matériel et de laisser les gens tirer des conclusions. Lorsque de nouvelles personnes arrivent sans cesse et qu'il y a un va-et-vient permanent, que le temps et le calme font défaut, il n'est guère possible de donner des informations claires. (Walther & Friedrich, 1970)*

En effet, le lendemain, il se met en retrait pour laisser la « rencontre pure » avoir lieu avant ses explications : « Je n'explique l'installation qu'après que plusieurs exercices aient été effectués pendant près d'une heure ». Il se laisse également emporter par un agacement, une impatience, et ne lâche pas prise provoquant une sorte de contrôle du public. Les réactions du public américain finissent elles aussi par ne pas toujours correspondre aux intentions de l'artiste, et parce qu'il se sent lui-même parfois violenté par le public, il réplique sur le même ton. Le 3 janvier 1970, il note la réaction suivante :

> *Quelques situations assez ridicules, résultant d'une impuissance et d'un besoin de compensation. Puis on se retourne et on voit quelques jeunes gens qui bavardent de choses idiotes. J'essaie de leur présenter des points de départ pour l'application, pour eux cela semble insaisissable. C'est comme si on voulait apprendre à lire à un cheval. Que puis-je faire de l'inconscience et de la superficialité dont ils font preuve ? Je peux exiger du sérieux. Si l'on veut un divertissement populaire, il faut aller dans un des théâtres de Broadway et y faire des bonds. Je mets à la porte les gens qui ont pris 'For balance' et les ont mis en pièces. (Walther & Friedrich, 1970)*

De la même façon, concernant les pièces présentées au Palais Galliera à Paris en 1971, Hervé Bize a compris que « la manière dont le public les a perçues ne correspondait pas à ce qu'attendait Cadere »[143]. Franz Erhard Walther relève qu' « il y a toujours des visiteurs qui ont du mal à se retenir de rire lorsqu'ils regardent à l'intérieur de la salle de démonstration ». L'artiste « essaye d'aider », « insiste pour que le matériel soit traité avec soin ». Pour cela, il demande par exemple de « recommencer » ou de « simplifier le geste » entamé par un visiteur. Son objectif est de « faire évoluer les activités plutôt maladroites vers une base plus solide ». Parfois, il explique à un visiteur qui essaye un geste « pourquoi il ne faut pas le faire » jusqu'à éventuellement y mettre fin : « J'ai mis fin à l'affaire car elle était totalement improductive ». En retour, « des disputes s'engagent sur la question de savoir si [l'artiste a] le droit d'intervenir même si les activités sont loin d'être adéquates » d'après lui. Les participants se sentent parfois contraints, non libres, non autonomes de leurs actes et rejettent un type de médiation autoritaire : « Arrêtez d'expliquer et laissez-nous créer par nous-mêmes » ; « Pourquoi ne la laisses-tu pas ? » ; « Il taille à nouveau sa créativité ». Ce journal donne accès aux émotions de l'artiste qui s'épanche en toute générosité or, il semble qu'un mal-être est ressenti du côté de l'artiste également lorsqu'il a l'impression que son œuvre n'atteint pas le public : « Ils ne comprennent pas plus l'œuvre pendant son activation. Quelques fois ils me demandent avec insistance : 'Que sommes-nous supposer faire maintenant ?' ». En conclusion de son journal de bord, Franz Erhard Walther indique :

> *Malgré cette explication la plupart des visiteurs semblent ne pas comprendre de quoi il s'agit en matière de manipulation. On le remarque aux questions et aux réactions. […] Dès que la masse de gens se rend compte à quel point 'compliquée', 'difficile', peu 'attractive' (les adjectifs proviennent du public) l'affaire est, elle devient vide et déserte. (Walther & Friedrich, 1970)*

Franz Erhard Walther s'imagine l'unique médiateur possible de son œuvre jusqu'à l'épuisement :

> *J'étais fatigué et je n'ai laissé entrer que les personnes que j'avais rencontrées les jours précédents. Vers la fin j'ai encore eu des gens exigeants qui m'ont dit que mon temps de travail n'était pas encore terminé. Je leur explique pourquoi je ne peux pas rester toute la journée au musée. 'Alors vous devez instruire un garde'. J'ai expliqué l'impossibilité. (Walther & Friedrich, 1970)*

[143] Propos recueillis le 17 février 2011 par Evelyne Artaud et retranscris dans le livret de l'exposition *On emménage au château* au château de La Roche-Guyon du 1er avril 2011 au 31 décembre 2012 avec André Cadere, Louis Cane, Ernest Pignon-Ernest et Pierre Skira.

4.2.2. La mise en avant de la médiation par le curateur

4.2.2.1. Le curateur médiateur

Aux accusations initiées par les artistes conceptuels contre le musée résulte la prise de conscience que ce dernier leur est nécessaire, voire indispensable, pour partager leur travail. Harald Szeemann précise que « le musée est, principalement, l'endroit, le monde où un ensemble jamais statique d'idées de sources variées luttent pour être visualisées » (Szeemann, 1996, p. 65). Le musée est le lieu du voir, où les œuvres sont données à la vue du public. Ainsi, le lien artiste-curateur devient inévitable et les artistes du Raqs Media Collective finissent par l'accepter avec réassurance :

> *La pratique curatoriale a le potentiel d'être vue comme celle d'un interlocuteur bienveillant, médiateur entre les points de vue variés des différentes parties impliquées dans cette rencontre (artiste, critique, public), avec comme objectif de produire un ensemble d'idées, de propositions, de contre-propositions, de concepts, d'affects, d'annotations et d'interprétations qui peuvent étendre l'horizon d'une œuvre d'art bien au-delà de l'empreinte formelle et conceptuelle de sa seule présence. Cette attitude considère l'exposition comme un point de départ et non pas comme un but à atteindre. (Raqs Media Collective, 2012, p. 107)*

L'exposition est une dynamique qui se joue entre l'artiste et le curateur en vue de faire entrer des œuvres dans la sphère publique. Le terme *curator* est inventé en 1969 par Harald Szeemann lorsqu'il quitte la direction du musée Kunsthalle de Berne. Lassé de devoir négocier avec les actionnaires de l'institution pour faire entendre ses choix artistiques, il préfère devenir curateur pour retrouver une indépendance dans le lien qui l'unit aux artistes. Et dans l'attitude il y a toujours un humain, une connexion à lui. Venant du latin *curare* qui signifie « prendre soin », le curateur est ainsi la personne qui prend soin des artistes et des œuvres d'art en les accueillant dans ses projets. Depuis, ce terme est employé pour désigner les concepteurs d'exposition à travers le monde. Seule la France fait exception en transformant le terme curateur en « commissaire d'exposition », activité qui trouve son essor au début des années 1980 alors que la demande d'expositions françaises en art contemporain s'accroît et que les seuls conservateurs se retrouvent dans l'incapacité de faire face à cette demande (Jeanpierre, Mayaud & Sofio, 2013). Étymologiquement, le commissaire d'exposition se détache en partie des fonctions initiales assignées au curateur en ce qu'il réunit, assemble (du latin *committo*) essentiellement des œuvres entre elles. L'importance de leur lien à l'artiste s'en retrouve amoindri et le terme « commissaire » renvoie à une notion d'autorité voire de pouvoir. Le commissaire d'exposition centre le sujet sur l'exposition tandis que le

curateur a des fonctions plus larges. Il accompagne en premier lieu des artistes, les suit, les conseille, et seulement ensuite, vient l'exposition. Par ailleurs, les revues reconnues dans la discipline portent bien le terme « curation » (*Curator*, *Museum Management and Curatorship*, etc.) dont « commissariat d'exposition » ne semble pas être une traduction fidèle. Finalement, l'anglicisme fait son apparition en France avec la création en 1987 d'une formation spécialisée de l'École du Magasin, à Grenoble, qui propose un « programme de formation professionnelle aux pratiques curatoriales »[144]. Enfin, tandis qu'il n'y a pas de parcours formalisé pour exercer l'activité de curateur, les commissaires d'exposition français sont des conservateurs fonctionnaires ayant passé un concours (Octobre, 1999). Or, aujourd'hui au niveau international l'on voit se multiplier l'organisation d'une exposition par une personne non conservatrice ou non formée à la curation et opérant de façon ponctuelle. La curation tend à se détacher de l'œuvre-objet, pratique pourtant ancrée dans les pratiques des conservateurs, pour aller vers une attention portée à l'attitude de l'artiste, à un processus relationnel.

Ensuite, bien que le curateur rejette parfois son rôle de médiation, il convient de rappeler qu'il fait pourtant partie de ses fonctions depuis longtemps. Dès le XVIII^{e} siècle, le curateur, s'assurant du bon état des collections et de leur présentation au public, se voit attribuer en plus la fonction de diffusion d'un savoir sur les œuvres exposées (Glicenstein, 2015, p. 26). Avec la naissance du Salon et son succès public, le curateur porte son attention sur l'accrochage des œuvres, renouvelé à chaque exposition et déclenchant des réactions alors différentes de la part du public. De plus, avant même l'apparition du métier de médiateur au début des années 1980 à la Cité des sciences et de l'industrie, le curateur remplissait la mission de médiation. Cette fonction semble entendue au musée à en suivre Nicholas Serota, alors directeur de la Tate Gallery à Londres, qui identifie justement le curateur comme un spécialiste de la médiation : « Le conservateur doit essayer de faire la médiation d'un travail d'une manière qui révèle une forme de connaissance, mais sans intimider » (Serota dans Marincola, 2001). Par ailleurs, par la notion d'autorité évoquée précédemment, le curateur est le premier médiateur avant toute intervention éventuelle du service éducatif, en particulier du médiateur culturel. Enfin, que le curateur ait tendance à se concentrer sur l'idée que le travail d'un artiste se suffit en lui-même revient à nier la fonction de médiation inévitable

[144] Écrit sur le site internet de l'École du Magasin (consulté le 2 juin 2022) : http://www.ecoledumagasin.com

du curateur, leur engagement pour donner jour à une exposition comme le souligne Nathalie Heinich :

> *L'exigence d'immédiateté, de transparence, qui continue à commander la valeur d'authenticité, implique en même temps la dénégation, voire le déni, du rôle des intermédiaires, y compris et surtout par eux-mêmes, qui tendent à présenter comme extérieur à eux ce qui, sans eux, n'existerait pas, ou à grand-peine. (Heinich, 2005, p. 339)*

Dès lors, la discipline de la curation « est devenue de plus en plus théorique ces dernières années, produisant un discours qui lui est propre et qui a intégré, voire dominé, le discours de l'art contemporain en général. On peut dire que le discours actuel des conservateurs est indissolublement lié à l'art conceptuel » (Zonnenberg, 2019, p. 17). Selon le curateur et théoricien Paul O'Neill, la démystification par l'art conceptuel des « structures cachées du monde de l'art » – c'est-à-dire le rôle du musée, le rôle du collectionneur et l'influence de l'espace d'exposition sur la production d'œuvres d'art – a anticipé un « tournant curatorial » (O'Neill, 2010, p. 241) dans la pratique et le discours de l'art au début des années 1990. Ce tournant est non seulement attesté par le développement récent de la pratique de l'exposition en une discipline plus discursive et professionnelle, institutionnalisée dans des programmes d'enseignement et de formation, mais aussi par la grande quantité de littérature critique et savante produite sur les méthodes, les théories et les histoires de l'exposition contemporaine.

Au fait que des curateurs éludent la question de la médiation qui ne leur semble pas être au cœur de leurs enjeux, s'oppose également le fait que le musée est financé par les collectifs donnant à son équipe une responsabilité envers le public. Des curateurs comme Anne d'Harnoncourt portent le souhait de démocratiser la relation aux œuvres d'art : « Je cherche à communiquer avec un public qui n'est pas habitué à voir ces choses comme les choses très, très belles et puissantes qu'elles étaient » (d'Harnoncourt dans Obrist, 2008, p. 173). Harald Szeemann souhaite faire de l'exposition à la fois son mode d'expression propre, vécu, et « que celle-ci sert, *in fine*, également à autrui » (Szeemann, 1996, p. 55). La curatrice Yasmil Raymond[145] souhaite que le public reconnaisse que « c'est de l'art, qu'il y a de l'art après Van Gogh et Andy Warhol ». Elle espère que « le grand public qui se dirait avant de venir au musée : "Je ne suis venu au musée que parce que je voulais voir Starry Night de Van Gogh", monterait par hasard à

[145] Conversation personnelle avec la curatrice Yasmil Raymond le 12 décembre 2019.

l'étage de la galerie où se trouve l'exposition Judd et qu'il repartirait en disant : "Wow mais il y avait cette autre personne ce soir" ».

À la crainte des artistes que le curateur contrôle leurs œuvres, le curateur Wim Beeren répond dans le catalogue de son exposition *Op Losse Schroeven* :

> *Ce type d'exposition ne nuit pas à la signification des œuvres d'art. Au contraire, ces conditions ont offert cette rare possibilité – également pour les artistes eux-mêmes – de montrer les œuvres avec et dans leurs relations, évolutions et révolutions sous-jacentes. L'exposition a souvent rendu possible la réunion de choses qui, sans planification, avaient disparu des ateliers et des galeries. (Beeren, 1969)*

De plus, le curateur Jens Hoffmann, renvoyant la critique, rejette le fait de « fantasmer sur l'artiste en tant que génie créatif qui a besoin d'une horde de facilitateurs afin de réaliser sa vision artistique » (Hoffmann, 2010, p. 61). Selon lui, il ne convient pas de réduire le curateur à une personne qui réagit aux œuvres produites par les artistes car cela « implique l'idée selon laquelle les artistes seraient créativement et intellectuellement supérieurs, non seulement aux curateurs mais à peu près à n'importe qui d'autre, ce qui n'est évidemment pas le cas ». Le curateur appelle à une liberté du côté artiste comme curateur, à une absence de hiérarchie, à une relation d'égal à égal. Il invite à considérer que leur relation est inévitable et que leurs rôles sont distincts. Si l'on peut poser l'idée que le curateur crée à sa façon, il convient de distinguer les rôles et compétences de chaque acteur. Ainsi, le curateur n'est pas artiste autant que l'artiste ne présente pas son propre travail ou celui d'autres artistes. Hans Ulrich Obrist cherche à créer des situations qui déclenchent la production d'événements, le musée est un laboratoire pour lui. Les objectifs des curateurs et des artistes ne sont pas les mêmes. L'artiste propose une œuvre sans nécessairement avoir en tête un public particulier et c'est au curateur, en tant que médiateur, de reprendre cette œuvre en l'orientant vers un public spécifique. Comme le dit la curatrice suédoise Maria Lind, « les artistes ne se sentent pas nécessairement concernés par la manière dont un travail devient public et est contextualisé, mais si les curateurs ne le sont pas non plus, alors l'œuvre a été peinte dans un coin où elle est difficile à atteindre et à peine visible » (Lind, 2011, p. 50). Le curateur a le rôle de médiateur à l'écoute du public et favorise son expérience de visite. Ce « tournant éducatif » au sein des pratiques curatoriales (O'Neill & Wilson, 2010) place l'exposition comme moyen et espace qui ouvre des possibles.

4.2.2.2. Le curateur facilitateur

Plutôt que médiateurs, des curateurs comme Hans Ulrich Obrist se désignent facilitateurs au sens où ils aménagent des espaces de rencontre et de discussion pour mettre en relation les artistes et théoriciens entre eux sans interférer avec la création artistique. Le curateur aide les visiteurs à comprendre leurs objectifs et les accompagne pour les atteindre. Hans Ulrich Obrist qualifie l'exposition et le rôle de curateur comme « catalyseur » qui met en place les conditions favorables pour que les choses se fassent (Grammel, 2005, pp. 40 et 59). Le curateur, via son exposition, provoque une réaction sans paraître y participer, il ouvre des possibles. Ainsi, le travail d'un curateur est de l'ordre de la recherche scientifique. L'archive n'est pas considérée comme stable et objective, mais est questionnée, discutée à chaque nouvelle exposition. Le curateur a la capacité à « produire des connexions entre l'art et le public » comme le pose Anne d'Harnoncourt (dans Obrist, 2008, p. 179), des relations qui font émerger un sens nouveau. Il collectionne, assemble, ordonne, présente et communique par un réseau de liens qui font sens pour lui sur des objets venus de différents contextes. Il peut reconstruire ces objets, changer leur signification. Elle voit elle aussi les curateurs comme des « facilitateurs » ou « des personnes qui sont folles de l'art et qui veulent partager leur folie de l'art avec d'autres personnes » sans pour autant « trop imposer leurs propres réactions, leurs propres préjugés aux autres personnes » (d'Harnoncourt dans Obrist, 2008, p. 179). Comme le décrit Jean-Marie Schaeffer, le curateur « met à la disposition du public des cadres catégoriels et contextuels, des perspectives comparatives et historiques, mais aussi et surtout un ensemble de ressources de sensibilité, de finesse attentionnelle, acquises au fil d'une expérience assidue des œuvres » (Schaeffer, 2015, p. 19). La notion de facilitation suggère, à l'inverse de la médiation qui se situe entre deux éléments, le passage vers, une béquille. Le professionnel est considéré comme un porteur d'idées qui font penser le visiteur à d'autres. En conclusion, sans vouloir conférer un statut d'artiste au curateur, cette thèse tend à revaloriser sa créativité lors de la conception d'une exposition centrée sur l'expérience visitorielle et sans faire de ce dispositif une œuvre d'art. Plus qu'un médiateur qui se situe entre l'artiste et le public, le curateur incarne un interprétant qui se place au cœur d'un discours. Le curateur est un intermédiaire, il produit du sens à travers ses expositions, il crée un discours incarné. Au cœur des événements, il ne cherche pas à devenir artiste à son tour, mais peut certainement être créatif puisqu'il transforme la matière du monde, il se retrouve porté par un propos, une idée, une vision. En somme, si tant est que l'on confère un pouvoir aux curateurs, celui-ci signifie d'abord selon les mots d'Harald Szeemann de « rendre les choses réalisables pour les autres » (Szeemann, 1996, p. 40). Dans son rôle de curateur, il cherche à « rendre possible » (p. 56), ouvrir

des possibles, des façons de se relier intimement au monde. La notion d'expérience y est sous-entendue lorsqu'il déplore qu' « aujourd'hui, on parle plus de l'art qu'on ne le vit ». Le musée, d'après lui, est « le lieu où on conserve le fragile et où de nouveaux rapports peuvent être mis à l'épreuve » (p. 55) ou « l'endroit où l'on conserve les choses fragiles – faites par des individus – où on les montre et où, ce qui est le plus important, on explore et évalue de nouveaux rapports. » (p. 65). Le curateur s'empare avec l'artiste conceptuel de son combat pour s'adresser au public, peut-être aussi le démocratiser. Par le montage de son exposition sur son grand-père, Harald Szeemann pense que les visiteurs étaient « imprégnés ». Il se demande comment reporter cette expérience dans une institution officielle qui fait « violence aux difficultés du concept de la chose » (p. 39). En somme, comme le dit Harald Szeemann, le curateur endosse plusieurs rôles. Pour lui « le curateur doit être flexible. Il est parfois le serviteur, parfois l'assistant, parfois il donne aux artistes des idées sur la façon de présenter leur travail ; dans les expositions de groupe, il est le coordinateur, dans les expositions thématiques, l'inventeur ».

4.2.2.3. Prôner la subjectivité du curateur

Le curateur se veut apolitique au musée, institution prétendument neutre et autonome (Rosler, 1979/2004) or, les artistes, de par leur critique institutionnelle, ont bien montré en quoi il ne l'est pas. Un grand nombre de projets artistiques soulignent la disjonction existante entre la présentation d'un musée comme espace autonome et neutre, et les liens qui le lient à des intérêts politiques et idéologiques. Comme le dit Blake Stimson :

> *Les parlements et les musées sont des institutions différentes, bien sûr. L'un est censé représenter la volonté publique, l'autre est censé être l'occasion de sentiments et de plaisirs privés. L'art moderne [...] a toujours consisté à réconcilier ces opposés : faire coïncider le public et le privé, le parlement et le musée, l'abstrait-collectif et le concret-particulier, l'extérieur et l'intérieur, le consensus et la critique, le politique et l'esthétique. L'objectif n'a jamais été de rendre totalement isomorphes le désir individuel et la volonté collective du processus démocratique : rares sont ceux qui imaginent que l'art soit un sujet de préoccupation sérieux et durable pour les parlements ou que les détails des affaires parlementaires soient réglés dans les musées. Au contraire, dans ses meilleurs moments, l'art moderne met en scène le dialogue entre les deux – entre l'art et la politique, entre l'individualité et la collectivité – en servant d'occasion à une réponse concrète et particulière à l'expérience abstraite et statistique de la prise de décision collective. Parfois, il le fait de manière explicite, mais le plus souvent non. Il s'agit toujours d'une expérience de retrait dans les chambres secrètes de son cœur, c'est certain, mais c'est aussi*

inséparablement dans le contexte du monde extérieur. (Alberro & Stimson, 2009, p. 29)

Selon leur expression, les curateurs « font » des expositions d'abord pour eux-mêmes. Le plus symbolique de cette motivation à concevoir des expositions pour alimenter un projet personnel est Harald Szeemann. Lorsque depuis 1969 qu'il se libère de toute institution pour devenir curateur indépendant, il peut organiser les expositions de son choix, il raconte de cette période : « C'était ma catharsis » (Szeemann dans Heinich, 1995, p. 32). La conception d'une exposition est pour lui un cheminement personnel. Il parle de « passion solitaire » (p. 24), ne compte pas ses heures de travail (p. 18) et n'est pas tenu par des objectifs autres que ceux qu'il souhaite atteindre pour sa propre personne. Harald Szeemann ne se retrouve pas dans les institutions officielles dans lesquelles il ne peut pas travailler « avec amour » (p. 44). L'exposition devrait pour lui être « utilisée en tant que moyen d'expression et représentation de l'intime » (p. 44) que ce soit du côté de l'artiste comme celui du curateur. Il ne cherche pas à faire une exposition « à succès » selon les critères des critiques, mais, mêlant ses collègues à sa pensée, il cherche à monter une exposition qui lui tient à cœur :

Nous on veut montrer ce qu'on trouve bien ! Ça ne veut pas dire qu'on considère que tout le reste, ce n'est pas bien ! Mais au fond, c'est ça aussi : pour donner une ligne, il faut vraiment s'identifier avec le projet. Et ça se sent ! Moi quand je vais voir des expositions, et que je vois ça accroché sans amour, et bien… Je m'en vais ! (Szeemann, 1996, p. 43)

D'après lui, le plus important dans le métier de curateur est de le faire « avec enthousiasme et amour – avec un peu d'obsession » (Obrist, 2008, p. 94). Il affirme concevoir des expositions de façon « obsessionnelle », qui l'affectent lui et touchent à ses propres centres d'intérêt. L'ensemble de ses expositions forme ce que Nathalie Heinich décrit comme « une œuvre personnelle, sous-tendue par une nécessité intime, qu'alimentent les circonstances d'une trajectoire biographique et non les hasards ou les impératifs d'un programme institutionnel » (Heinich, 1995, p. 62). Ce qui fait sens pour lui trouve refuge dans un musée mental et intime qu'il appelle « le Musée des obsessions ». Suivant cette invention, il ne se présente pas par son nom, mais comme étant « l'Agence pour le travail spirituel à l'étranger au service d'une possible visualisation d'un musée des obsessions » (p. 15). Les expositions qu'il organise essayent de raconter une partie de ses fabrications de sens personnelles : « Parce qu'un musée des obsessions, on ne peut pas le *faire*, c'est un musée dans la tête… Donc tout ce que je fais, ce sont des rapprochements par rapport à une chose qu'on ne peut pas faire… » (p. 16). Harald Szeemann explique son besoin de sans cesse concevoir de nouvelles expositions : « Je

dois vraiment toujours me créer une obsession temporaire » (p. 48), et apprécie toutes ses expositions qu'il considère reliées entre elles (p. 47). Par exemple, l'exposition *Grand-père : un pionnier comme nous* (1974) tente de « redessiner la vie » de son grand-père et Harald Szeemann déclare qu'il n'aurait pas pu apporter autant d'émotion dans une exposition sur Beethoven. C'est parce qu'il s'agit d'un membre de sa famille qu'il la définit comme étant « une exposition émotionnelle » (Szeemann, 1996, pp. 47-48). À l'inverse d'une exposition sur Beethoven, une exposition commémorant son grand-père relève d'une « implication personnelle » (p. 60). Le curateur cherche à créer sa propre mythologie individuelle en réalisant ce type d'exposition. Il ne cherche pas à remplir le cadre habituel d'une institution publique, mais à y projeter ses propres idées. Il lui est à ce titre reproché « d'imprimer très fort sa personnalité dans les expositions » qu'il organise (p. 99).

À force de débats sur la pertinence de l'art dans la société, il relève que « nous suffoquons sous la masse d'informations et craignons les déclarations subjectives » (p. 52). Par-là, Harald Szeemann souhaite réaffirmer la place du curateur dans l'exposition et, notamment, que le musée mette l'accent sur l'émotion. Tout comme les artistes conceptuels, des curateurs les entourant affirment leur attitude, leur engagement personnel dans leur pratique, et l'exposition représente l'expression sensible, émotionnelle, intime du curateur. Le curateur, en particulier celui exerçant dans une institution, rencontre des difficultés à se réclamer auteur et se retrouve dans une contradiction car « les expositions muséales prétendent à la fois à une forme d'objectivité et à l'effacement de leurs auteurs, tout en véhiculant des discours fortement orientés » (Glicenstein, 2015, p. 64). Cependant, d'après Jean Davallon (2010), l'exposition est toujours écrite, elle raconte une histoire et est un point de vue, une interprétation. Comme le pose Anne d'Harnoncourt, il est difficile de ne pas laisser transparaître son engagement dans le montage d'une exposition car « vous ne pouvez être que vous-même ; vous ne pouvez voir le travail que vous voyez qu'avec les yeux que vous avez » (d'Harnoncourt dans Obrist, 2008, p. 179). L'artiste hollandaise Mieke Bal définit les expositions comme étant « le résultat d'une désignation par un agent qui dit, non pas simplement 'Regardez !' mais 'Regardez ceci ! Ceci est ce que j'ai sélectionné pour que vous le voyiez' » (Bal, 1996, p. 158). L'équipe de la Panza Collection Initiative du Musée Guggenheim de New York affirme parfois placer leurs propres désirs dans la

présentation d'une œuvre[146]. Cela rappelle également les critiques émises par Daniel Buren d'après qui ce qui est présupposé naturel au musée est au contraire une construction sociale et historique. L'exposition a sa propre réalité, chair, existence ; elle est une vision du monde et il convient de l'assumer ainsi : « L'essence de l'exposition est la transparence. L'exposition est conçue comme inexistante. Elle ne doit pas agir sur l'œuvre. Mais voici les faits : L'exposition acquiert une chair qui lui est propre ; elle devient une réalité indépendante » (Borowski, Ptaszkowska, & Tchorek, 1966). Harald Szeemann cherche avec l'exposition à créer « un cadre tout à la fois familier et adéquat, mi-secret, mi-public » (Szeemann, 1996, p. 45). En cherchant à sortir de l'apparente objectivité du musée et personnifier l'exposition, il affirme sa subjectivité pour suivre une ligne, un style singulier ou un registre lictionnel. La ligne éditoriale d'un musée serait alors l'ensemble des lignes personnelles des curateurs qui s'y sont performés. De manière générale, un musée cristallise l'identité de la personne qui le dirige : « On ne va pas seulement au Stedelijk, mais bien et surtout chez Sandberg » (p. 40).

Enfin, depuis la fin des années 1960, lorsque l'engagement des artistes vis-à-vis de l'espace d'exposition est devenu un élément essentiel de leur pratique, il est admis que l'histoire des expositions est une partie essentielle de l'histoire de l'art. Il semble qu'une histoire des expositions manque et si elle tente d'émerger, elle peine à valoriser la figure du curateur-auteur singulier. L'étude des expositions permettrait de comprendre les étapes de fabrication d'une exposition. Bartomeu Mari, directeur du *Museu d'Art Contemporani* (MACBA) de Barcelone et curateur, ponctue le besoin d'une histoire de l'art qui ne soit pas racontée œuvre par œuvre, mais à travers une histoire des expositions qui font le choix tout à tour de les exposer d'une certaine façon :

> *Une autre histoire de l'art doit être écrite. […] L'histoire de l'art contemporain devrait être racontée à travers ses expositions et non pas à travers une analyse d'œuvres qui seraient comme des mots qui ne seraient pas liés entre eux par la grammaire des présentations. (Mari, 2010, p. 144)*

Une histoire assumée comme étant purement subjective et constamment réécrite au fil des expositions. Les textes rédigés par les curateurs sont des descriptions directes

[146] Symposium intitulé *Object Lessons: The Panza Collection Initiative* organisé par The Panza Collection Initiative (PCI) au Peter B. Lewis Theater du Musée Guggenheim de New York les 9 et 10 avril 2019. Disponible sur le site web du musée (consulté le 10 octobre 2020) : https://www.guggenheim.org/conservation/the-panza-collection-initiative/object-lessons-the-panza-collection-initiative-symposium

des intentions des uns et des autres et ne soulèvent pas les enjeux ou implications plus larges du montage de telle exposition pour tel curateur. Si le curateur raconte lui-même sa pratique, le récit se retrouve bien souvent élogieux. En somme, il est reproché aux curateurs de se raconter de façon inappropriée ou de ne rien dire du tout. Il semble y avoir besoin d'un autre registre de communication.

4.2.2.4. Des essais de médiation de l'art conceptuel par les curateurs

Le curateur étant ancré dans une tradition littéraire, à partir des années 1970 commencent à paraître régulièrement des ouvrages de type monographique consacrés à une exposition en particulier. Les catalogues se veulent plus denses en informations écrites que les salles d'exposition. Par exemple, le catalogue de l'exposition *Op Losse Schroeven* comprend deux parties : une première réunissant des essais, des informations biographiques sur les artistes et des détails sur les œuvres qu'ils exposaient, et une seconde partie composée de contributions d'artistes dont un certain nombre ne figurent pas dans l'exposition. Le catalogue s'ouvre sur un texte de Wim Beeren, qui explique la thématique de l'exposition et les œuvres présentées, leur situation géographique, leur rapport à l'environnement et au contexte :

> *Le titre. Sans titre ? Mais nous avons pensé : donnons au moins une indication de la raison pour laquelle les gens devraient être obligés de suivre une trajectoire tracée de la salle une à la salle treize. Nous pensons avoir trouvé cette motivation. Je vois, je vois, ce que vous ne voyez pas (encore) ? Mais c'est trop peu flatteur pour nous. Trop masochiste. (de Wilde & Beeren, 1969)*

Puis, il essaye d'expliquer le choix de ce titre d'exposition, des motivations qui ont donné jour aux œuvres et de la démarche du curateur : « Ainsi, le titre "op losse schroeven", littéralement "sur des vis desserrées", présuppose une construction qui, avec des connexions appropriées et des relations étroites entre les parties, formerait un ensemble unifié ». Or, le catalogue laisse peu de place aux parti pris du curateur, préférant le replacer dans des perspectives plus larges. Le curateur tente d'asseoir et de légitimer ses partis pris curatoriaux plutôt que de les expliquer. Le catalogue livre des anecdotes inédites sur le montage de l'exposition, mais reste historique rendant parfois la compréhension de l'exposition plus complexe encore. La tentative de communiquer avec le public reste embryonnaire. Plus tard, dans le catalogue, son curateur, décrit l'idée directrice de chaque œuvre en nommant l'artiste et parfois en le citant. Par exemple, il écrit à propos du travail de Lawrence Weiner : « Son travail nous active, nous stimule, rend les choses visibles, audibles et sensibles. Il nous fait regarder. Il nous informe. Il nous enivre. Il nous fait penser », et de Bruce Nauman : « Il a cette capacité à nous

toucher et à nous intriguer sur tous les fronts ». Néanmoins, la bonne attention de Wim Beeren est rédigée en paragraphes très courts, qui restent dans l'idée d'une analyse plus globale de l'exposition et donc difficilement accessible car ésotérique, avec des concepts d'histoire de l'art. Il demande au visiteur de regarder, d'être attentif sans lui indiquer à quoi. Avant de savoir s'il s'accorde avec ce qu'écrit le curateur, le visiteur a besoin de l'expérimenter à son tour or, sans indication cela est rendu difficile. De même, concernant l'exposition *557,087*, « la contribution textuelle de Lippard au catalogue ne se lit pas comme une explication des œuvres ou de l'exposition-catalogue » (Zonnenberg, 2019, p. 86). Le besoin d'une autre forme d'écriture à l'intention des visiteurs, en particulier non initiés à l'art conceptuel, s'exprime. L'on peut également considérer le catalogue d'exposition comme une forme de médiation déportée généralement consultée après la visite, donc une forme qui se met de nouveau en retrait ou ne concerne qu'un public motivé à faire la démarche de le lire. Parfois, le texte intègre les salles d'exposition cependant, il s'avère également pouvoir être source de confusion pour les visiteurs.

N'ayant pas de retour précis sur l'expérience des visiteurs en relation avec des textes dans les expositions d'art conceptuel de l'époque, et puisque la pratique curatoriale suit le même schéma depuis, il semble pertinent d'analyser en finesse l'expérience des visiteurs en relation avec du texte – cartel, livret, etc. – dans une exposition d'art conceptuel et dans un musée des beaux-arts. Les expérimentations menées en 2020 au cours de la rétrospective de Marcel Broodthaers au Haus der Kunst de Munich et dans le cadre de l'exposition temporaire *Le rêve d'être artiste* au Palais des beaux-arts de Lille alimentent les conclusions à venir. D'emblée, la notion d'ésotérisme rejoint ce que laissait entendre la médiation écrite par les curateurs de l'époque conceptuelle. Avant même de les lire, les visiteurs préjugent depuis leurs expériences antérieures dans d'autres musées que le contenu des textes ne va pas les satisfaire. Cela renvoie de nouveau à un imaginaire partagé par les visiteurs sur ce qu'est la médiation, un discours professoral, savant et adressé à celui qui sait. Les visiteurs « profanes » n'ont pas envie de lire les textes qu'ils imaginent ne pas les intéresser. L'une d'eux, Amie, s'explique : « Il y a toujours une interprétation derrière, mais je ne sais pas toujours quoi en penser ». Pauline précise qu'en général dans les expositions elle regarde des œuvres qu'elle ne comprend pas et quand elle lit l'explication elle comprend encore moins. L'usage de notions ésotériques en histoire de l'art n'est pas suffisant pour tous les visiteurs. Plutôt que de trouver un langage spécialisé, ils réclament l'usage d'un vocabulaire accessible. Cherchant à comprendre les œuvres en leur donnant un sens propre, les visiteurs s'attachent tout de même aux explications qui leur sont tendues dans l'exposition, avec peine. Amie a l'impression que le texte que l'artiste a écrit lui-même et

celui que le musée affiche sont importants, mais « c'est confus et compliqué » pour elle. Elle essaye de lire, mais ne comprend pas et se sent « déçue ». Une autre, Marieke, a besoin de beaucoup de temps pour le comprendre, mais cela reste difficile pour elle. Pauline lit les textes de la brochure dans l'exposition, mais elle ne comprend pas : « Il y avait beaucoup de choses absurdes alors, même si je lis l'explication, ça ne me dit pas vraiment ce que c'est ». Sarah lit le cartel de certaines œuvres « pour savoir ce que cela peut signifier », mais elle ne trouve pas d'explication : « Ce n'est pas suffisant pour tout comprendre ». Dans la salle suivante, elle « cherche vraiment les étiquettes » en pensant qu'elle pourrait obtenir plus d'informations, « mais ce n'est pas vraiment une explication » et « laisse cette œuvre derrière [elle] ». L'information présente dans l'exposition ne fait « pas toujours sens » pour elle. Une œuvre interpelle Amie, elle cherche l'explication dans le cartel or, dit-elle, « il faut vraiment que je lise beaucoup de choses pour comprendre le concept ». Elle lit tout, mais ne comprend pas où cela mène et ne s'en fait pas une image. En plus de considérer les cartels trop descriptifs, la médiation peut freiner l'engagement des visiteurs puisqu'il arrive que les textes ne permettent pas à certains visiteurs de résoudre l'une de leurs intrigues. Cette rupture de sens (*sense-breaking*) peut susciter un sentiment d'échec chez le visiteur, comme une cassure dans son expérience qui déclenche un désengagement, parfois un abandon. Lorsqu'une liction est inachevée ou que l'information ne fait pas in-formation alors s'ensuit un désengagement. Guy lit le panneau de salle « quelques secondes, à 80 % », mais ça le « gonfle, ça [l]'embête, ça [l]'énerve, ça ne [le] motive pas » parce qu'il ne « comprend rien (- 3) ». Il arrête de lire et poursuit sa visite. Céline lit le nom des artistes sur les cartels, mais elle ne les connaît pas toujours (- 1). Inès lit ce qui est indiqué dans le cartel d'une œuvre de Marina Abramović[147], mais elle regrette de ne pas avoir « plus d'information que ça à regarder ». Dans ce cas, les visiteurs ne comprennent pas l'information contenue dans le cartel. Ils pensent que l'explication de l'œuvre est « très artistique, pour laquelle il faut savoir beaucoup sur le monde de l'art pour comprendre » (Pauline). Sarah déclare à la fin de sa visite : « Moi qui ne connais pas beaucoup son art, je n'en sais pas plus qu'avant. Je n'en ai pas retiré un sens fort, car je me pose encore beaucoup de questions ». Les visiteurs ne se sentent pas toujours épaulés pour éviter toute rupture de l'engagement. Par exemple, Paul commente la lecture d'un texte : « Max Ernst est un nom célèbre, mais je ne sais plus de quel genre d'art il s'agit ». Plus généralement, une médiatrice, Madame G.R.[148], soulève le fait que l'équipe du musée intervient à des étapes différentes

[147] Marina Abramović, *The Hero* (2001).

[148] Conversation personnelle avec la médiatrice Madame G.R. le 12 septembre 2020.

du processus de conception de l'exposition, « pas tous en même temps ». Cela créer ainsi des nuances dans la façon de rédiger les contenus médiatiques : « Les textes de salle sont écrits par les conservateurs, les curateurs et l'audioguide est écrit par moi. C'est une différence dans le langage ». Cela peut faire naître des conflits entre les acteurs du musée. Selon cette médiatrice, les textes de salle rédigés par la curatrice, « c'est encore très sobre, assez court et intellectuel ». Pour elle, « on doit les lire plusieurs fois pour vraiment tout capter. Il y a beaucoup de noms, de substantifs remplis de beaucoup d'information ».

Les visiteurs interrogés le confirment ; lorsqu'ils lisent les cartels des œuvres, ils les trouvent « trop descriptifs, quelque chose comme le matériau. C'est juste une description de ce qu'on voit » (Isabelle). Les titres des œuvres ne leur sont pas satisfaisants car ils « disent ce qu'[ils sont] en train de regarder » (Paul). Isabelle qui regarde une composition de cartes postales lit le titre « cartes postales ». À la fin, elle se rapproche d'un texte au mur se demandant ce qu'il contient et, lorsqu'elle découvre que c'est le titre de chaque œuvre, elle « n'y prête pas attention ». Kaat lit sur un cartel « bois et papier » et se dit : « Bien sûr que c'est fait de bois et qu'il a mis du papier peint autour de la pelle » (figure 32). Pauline, ayant pris l'habitude de lire les cartels dans les musées le fait ici, mais ils ne lui disent rien. En général, Louis lit le titre à chaque fois pour y chercher des explications : « Là ça tombe mal, ça s'appelait 'Des œufs en forme ovale avec des numéros' ou 'Des œufs numérotés en forme ovale', du coup ça ne m'aidait pas trop » (figure 33). Il lit le titre de l'œuvre suivante et dit d'un ton ironique : « 'Pot, moule, cœur' c'est le titre de l'œuvre donc encore une fois je suis super content du titre ». Au début de l'exposition, San lit les cartels pour essayer de comprendre les œuvres, mais il réalise très vite que « les descriptions ne sont pas élaborées ». Les visiteurs ne veulent pas, comme Alexia, que le commentaire de l'œuvre soit « trop évident, quelque chose à laquelle on pourrait aisément penser sinon c'est ennuyeux ». Les visiteurs souhaitent qu'on leur montre une complexité sinon l'engagement diminue ou, comme le dit Margritte, « il ne faut pas que ça vienne facilement à mon esprit sinon je n'aime pas. Je préfère une ouverture ».

Ensuite, l'intention du curateur peut ne pas être comprise de la même manière par le public. Parfois la médiatrice du musée ne comprend pas la médiation réalisée par la curatrice de sa propre équipe. À l'inverse de ce qu'énonçait la curatrice, Madame

M.N.[149] (« Il y a un texte pour chaque œuvre »), pour la médiatrice, Madame G.R.[150], « ce n'est pas une explication sur chaque œuvre, c'est la thématique de la salle ». D'autre part, les visiteurs rencontrent un conflit entre le texte et leur propre construction de sens. Pauline lit à propos d'une œuvre de Marcel Broodthaers constituée de moules : « Pourquoi il prend des moules ? ». Elle lit que c'est parce qu'elles n'ont pas pris la forme de la société, qu'elles sont « anti-mer » or, elle ne comprend pas car, pour elle, « les moules sont justement dans la mer ». En face du tableau de Marie Laurencin, Françoise lit le cartel : « Ils disent que c'est fait à la manière du Douanier Rousseau ». Les visages longilignes lui disent certes quelque chose, mais elle a plutôt en tête des toiles de Rousseau très luxuriantes où il y a beaucoup de plantes, beaucoup de vert. Face à une Vanité, un couple discute des deux dates qui sont données : sur le cartel, ils lisent 1841 or, sur la tablette peinte sous le crâne, ils lisent plutôt 1628. Ils rencontrent alors une difficulté à stabiliser leurs impressions. De la même manière, le texte indique à Céline que Marie Laurencin est au piano sur la toile, mais ce n'est pas très clair que c'est un piano donc elle s'attarde sur cette pensée-là. Concernant la vidéo d'une performance de Jay-Z, pour comprendre l'œuvre, cette même visiteuse fait un raccord entre ce qu'elle vient de lire et la vidéo. Son point d'accroche est l'origine de l'artiste, mais elle ne la retrouve pas dans la vidéo. Face au Hyacinthe Rigaud, Christian est également en conflit avec ce qu'il lit. Le texte raconte que les deux peintres sont amis or, en regardant l'œuvre, il trouve qu'ils n'en ont pas l'air.

Enfin, il se peut que l'information recherchée manque dans le texte ou dans l'œuvre. Le cartel peut indiquer de regarder un détail dans l'œuvre. Les visiteurs le cherchent alors, mais ne le trouvent pas toujours alors, ils « avanc[ent] très vite ». Par exemple, Célia lit le texte au sujet du tableau de Frida Kahlo qui raconte que la peintre mexicaine porte les stigmates de sa vie difficile, mais elle n'arrive pas à les trouver dans l'œuvre alors, elle passe à l'œuvre d'à côté. De plus, la lecture du cartel attise la curiosité des visiteurs et étend l'horizon de pensée au-delà de l'œuvre présentée. Par exemple, en voyant une sculpture représentant Denis Diderot, Céline qui travaille au collège Diderot, et aime bien le personnage, se demande ce qu'on en dit à ce moment-là dans l'exposition et cherche dans le cartel. Elle cherche ainsi à enrichir un lien déjà existant. Elle cherche aussi une réponse à ces nouvelles questions or, le cartel n'y répond pas. Quant à Géraldine, elle n'est pas sûre de retrouver une référence dans le tableau

[149] Conversation personnelle avec la curatrice Madame M.N. le 10 septembre 2020.

[150] Conversation personnelle avec la médiatrice Madame G.R. le 12 septembre 2020.

d'Hubert Robert tel qu'annoncé par le cartel et aimerait une explication supplémentaire. Dans le texte à propos de la statue de Camille Claudel[151], « ils parlent d'une œuvre qui s'appelle *L'âge mûr* et qui est faite par Camille Claudel, mais qui n'est pas affichée ». Elle fait le tour de la salle d'exposition pour voir si elle est quelque part, mais elle ne la trouve pas. Elle l'aurait « bien regardé volontiers » car elle croit que c'est l'œuvre la plus célèbre de Camille Claudel. Face à une toile de Camille Joseph Étienne Roqueplan[152], des visiteurs se demandent ce que faisait la domestique qui y est peinte, mais ne parviennent pas par le texte à la savoir. Face à *l'Atelier du peintre* de Jean-Baptiste Lallemand, Camille déclare : « J'aurais aimé avoir beaucoup plus de détails sur ce qui se passait dans le deuxième tableau, qui étaient ces personnes ». L'accompagnatrice de Félicie préférerait avoir un guide face à une fresque et une sculpture : « On ne sait pas trop ce que c'était, mais j'aurais aimé savoir ». Louis essaye de savoir ce que l'artiste a voulu représenter et lit le titre, sauf que, « pas de bol, c'est un sans titre ». Paul essaye de trouver le sens de panneaux avec des lettres en trois dimensions, mais il n'y parvient pas. Bryan est intéressé par une œuvre, mais ne s'arrête pas car il n'a pas d'information. De retour à la maison, il cherchera « ce que Marcel Broodthaers veut dire, sur l'art qu'il y a là, sur toute l'exposition ». D'autres visiteurs cherchent de l'information sur internet via leur smartphone dans l'exposition. Ainsi, l'instabilité d'une liction peut se stabiliser avec un tiers qui partage, un tiers qui dit quelque chose du monde, comme le texte, mais quand ce n'est pas possible, la liction reste ténue, fragile. La reconfiguration de la relation n'est pas certaine ou peut revenir à un stade antérieur. Cela donne des exemples de ce que la médiation croit faire, mais ne fait pas systématiquement. Elle est jugée ici peu satisfaisante par les visiteurs ainsi, il convient de s'interroger d'où provient cette médiation peu claire pour les visiteurs au point de formuler ces reproches. Les essais de médiation proches de ceux menés à l'époque conceptuelle ne semblent pas emporter l'adhésion et invitent à une mise en perspective historique et théorique.

4.2.2.4.1. Limite épistémologique : les modèles communicationnels traditionnels dans les musées

Au cœur des actions du musée se situe la communication avec le public. Plus un musée est efficace dans sa communication avec le public, plus il l'est également dans la promotion de sa mission. Être un bon communicant suscite également une réaction

[151] Camille Claudel, *Étude pour l'Implorante* (Vers 1894).

[152] Camille Joseph Étienne Roqueplan, *Van Dyck à Londres* (1837).

positive du public, et le musée connaît une augmentation de ses revenus. Sans faire du budget la préoccupation primordiale dans l'administration d'un musée, il joue néanmoins un rôle majeur dans la capacité du musée à atteindre ses objectifs. Des actions de communication du musée envers les visiteurs se sont développées, parmi elles, l'exposition et ses dispositifs médiatiques. L'exposition est le moyen privilégié de la communication muséale et l'axe autour duquel s'articule un répertoire d'actions.

De nombreux professionnels de musées ont réfléchi au processus de communication et son application aux expositions. En effet, l'écriture de l'histoire de la muséologie est en partie incorporée dans celle de l'histoire des acteurs de musées, menant une réflexion critique sur leurs pratiques (Brulon Soares, 2020). Dès 1963, l'archéologue et ethnologue hongrois Stephan De Borhegyi centre son modèle de communication « visuelle » sur le visiteur (De Borhegyi, 1963). Il postule que les composants de l'exposition sont les points d'entrée auxquels le visiteur réagit. Le visiteur a pour mission d'interpréter la communication visuelle du musée. En revanche, l'objectif du musée « n'est pas de penser à la place du visiteur, mais de lui présenter les faits sur lesquels il pourra fonder ses propres conclusions » (p. 54). Les « expositions de motivation efficaces » font référence aux expositions qui « font réfléchir les visiteurs ». La notion de réflexion, selon Stephan De Borhegyi, implique un raisonnement critique pour amener le visiteur de l'évidence à l'abstraction. Il prend pour exemple l'introduction du cheval chez les Amérindiens et son effet sur leur mode de vie, par analogie à l'introduction de l'automobile chez les Américains et son effet concomitant sur leur mode de vie. Une extrapolation plus poussée de Stephan De Borhegyi amènerait le visiteur à penser aux changements de mode de vie que l'automobile a entraîné chez les Amérindiens traditionnels. Cela est repris plus tard par Jacques Hainard (1989). Optant pour ce qu'il nomme une « muséologie de la rupture » ne voulant plus se contenter de juxtaposer des objets, ce que faisaient alors la plupart des musées. Selon lui, chaque exposition doit raconter une histoire. Il s'agit aussi de concevoir une muséographie qui interpelle le visiteur, sollicite son esprit critique et le conduise à se remettre en question. Les thèmes choisis font écho aux problèmes de la société contemporaine. Jacques Hainard considère le musée d'ethnographie comme un lieu de déstabilisation culturelle dans le sens où la vérité ne peut être que très relative. D'autre part, le concept de Stephan De Borhegyi de « programmation d'expositions d'actualité » se rapporte à la capacité du musée à « transmettre des idées et des événements d'actualité ». Il suggère que les musées peuvent être utilisés comme des encyclopédies pour présenter des sujets d'actualité de manière impartiale. L'idée de la programmation thématique est de stimuler l'intérêt pour des domaines d'actualité qui développeront chez le visiteur le désir

d'une étude plus approfondie. Stephan De Borhegyi alerte sur le fait que « le curateur ne se demande que trop rarement si l'exposition sera comprise et attrayante pour le visiteur » (p. 47). La communication visuelle est une forme de langage qui, selon lui, ne doit pas être compréhensible uniquement pour les professionnels du musée. Cela passe alors par la réalisation de médias « percutants » comme les cartels, les effets lumineux, l'utilisation du toucher, les effets sonores qui « piquent la curiosité » et « intriguent » les visiteurs. Comme dans la presse écrite, il suggère de capter l'attention du visiteur par un gros titre dans le cartel ou de l'écrire de façon poétique. Stephan De Borhegyi affirme que « peu importe que la mise en page soit artistique, le cartel scientifique soit scrupuleusement précis, si l'exposition n'attire pas l'intérêt ou n'atteint pas l'intellect du visiteur moyen du musée, elle n'est qu'une perte de temps, d'argent et d'efforts » (p. 47). Bien que les idées de musée impartial et de public moyen soit sujettes à discussion, le modèle de Stephan De Borhegyi est un bon point de départ pour une étude de la communication entre le visiteur et le concepteur de l'exposition. De Borhegyi place le visiteur au centre de l'effort de communication de l'exposition.

Alors chef de la planification du Centre des sciences de l'Ontario, Duncan Cameron oriente quant à lui son modèle (1968) sur l'exposition. D'après lui, le concepteur d'exposition décide du « message à communiquer » au visiteur via le « langage visuel ». Il sélectionne des médias non verbaux qu'il « peut raisonnablement s'attendre que le visiteur comprenne » (p. 36). Duncan Cameron exprime la nécessité de l'exposition de réduire le « bruit » ou « l'interférence dans la transmission du message » (p. 36). Le bruit dans les cartels peut impliquer un texte trop long ou trop court, une mise en page et une conception médiocres. Le bruit dans l'exposition peut provenir d'artefacts encombrés, d'objets mal placés, d'un éclairage insuffisant, etc. Une communication efficace entre le concepteur d'exposition et le visiteur est néanmoins dépendante de la capacité du visiteur à comprendre le langage non verbal déployé dans l'exposition. Pour cela, « le visiteur du musée doit apprendre ce langage » (p. 36) qui lui permet « d'ouvrir le monde de la vue, du son et du toucher en aiguisant ses capacités perceptives » (p. 39). Malgré le premier pas que fait Duncan Cameron en postulant que « le musée n'est pas un simple système de communication qui peut être décrit en termes d'émetteur, de support et de récepteur ; il s'agit plutôt d'un système complexe, souvent avec une variété d'émetteurs, de supports et de types de récepteurs » (p. 35), son modèle communicationnel est fortement relié à la théorie de la communication (Shannon, 1948) qui s'attache à la métaphore du canal de transmission de l'information. Dans son champ d'application initial, cette théorie considère que l'information peut être codée dans le langage numérique binaire, en bits, pour être transmise avec un taux d'erreur faible par la

réduction du bruit dans le canal. Cela renvoie à l'idée d'une correspondance entre ce qui est émis et ce qui est reçu. Selon cette conception, l'information est présentée comme une substance immuable et indépendante dont le sens peut être révélé par le récepteur de façon plus ou moins fidèle à l'origine. Eugene Knez et Gilbert Wright (1970) s'entendent avec Duncan Cameron sur la désignation de l'organisateur de l'exposition comme étant un « émetteur » et le visiteur comme étant un « récepteur ». Le premier émetteur d'après eux est l'artiste à travers le langage visuel contenu dans son œuvre. Or, non seulement la croyance en la « réception » d'une œuvre restreint l'activité des professionnels de musée et des visiteurs, mais l'on ne transmet que partiellement du savoir (Roqueplo, 1974). Il n'est alors pas pertinent de séparer les savants et les profanes dans un discours (Jacobi, 1986), de penser qu'il y aurait d'un côté le discours scientifique et de l'autre un discours second. Une voie moyenne invite à réfléchir à un « continuum » (Jeanneret, 1994).

Eugene Knez et Gilbert Wright (1970) ajoutent que pour réussir une communication non verbale entre un émetteur et un récepteur, il faut que tous deux « partagent le même héritage socioculturel » (p. 206). Alors, pour « développer une relation avec l'objet du musée », le musée peut avoir recourt au « discours verbal et l'information sur le contenu ». Des diagrammes, des cartes, des photographies ou encore des modèles soigneusement sélectionnés par le concepteur d'exposition s'entremêlent avec les objets du musée. Ces ressources viennent « enrichir la cognition intellectuelle et intuitive » (p. 209) du visiteur. Ainsi, apprendre le langage du musée ne correspond pas tant apprendre à comprendre le langage non verbal des objets d'art, mais apprendre à les voir « dans les lumières multicolores de la recherche, dans les cadres cognitifs variés de la connaissance scientifique et historique » (p. 209). Eugene Knez et Gilbert Wright sont les premiers à établir le fait que la science entourant l'objet est un élément clé de son interprétation. Ils diffèrent de Duncan Cameron en ce que l'interprétation dépend de la médiation plutôt que des propriétés inhérentes à l'objet lui-même. S'écartant de l'idée que l'œuvre communique seulement d'elle-même, ils postulent que l'interprétation du discours audio, textuel ou visuel en complément de l'œuvre est essentielle à la fabrication par le visiteur d'une signification pour un objet. De ce fait, cette thèse se rapproche de ce que ces auteurs ont commencé d'avancer pour penser les dispositifs médiatiques des expositions.

Le modèle communicationnel d'Eilean Hooper-Greenhill (1991) déconstruit les modèles précédents dans la mesure où il fait de l'équipe du musée, du sens de

l'exposition et du visiteur le système complet de communication du musée. D'après elle, les approches sémiotiques dans les musées impliquent que

> *les individus ne construisent pas leurs propres messages, mais sont eux-mêmes construits par les messages implicites de l'expérience du musée. […] Les visiteurs sont supposés être passifs et non critiques, incapables de créer leurs propres significations, et manipulés par les fonctions sociales et idéologiques cachées de l'exposition. (Hooper-Greenhill, 1991, p. 52)*

Eilean Hooper-Greenhill se rapproche alors de la sémiologie de la communication qui implique que le musée est un système de communication intentionnelle. L'idée que le visiteur se retrouve à devoir décrypter des signes est essentielle, mais fait partie d'un système de communication. Dans une exposition, plusieurs communicants s'expriment à l'aide de signes et signaux signifiants pour eux et qui contiennent des messages et des indices qui seront signifiants ou non pour les visiteurs suite à un processus d'interprétation. Les signes et les signaux peuvent être enseignés et appris au niveau social. Les indices ont le potentiel de signifier quelque chose, mais cela dépend de ce que chaque visiteur considère de pertinent et qui fait sens pour lui. Le sens d'un artefact est donc changeant. L'analyse sémiologique soutient que par une mise en forme spatiale d'expôts (objets) et une combinaison de différentes parties, l'exposition est considérée comme un système de signes à décoder : « Avec l'aventure de la mise en exposition, l'organisation du lieu dans lequel ces objets sont situés, leur distribution s'offrent au spectateur : ils lui offrent la signification qu'ils portent » (Davallon, 1986, p. 14). L'analyse sémiologique décrypte le langage de l'exposition en 3 niveaux. Elle s'intéresse d'abord aux unités de contenu qui correspondent aux effets de sens attachés à chacun des expôts. La mise en scène d'une statue sur un socle permettrait au visiteur de comprendre qu'il s'agit d'un objet important. Même si la taille de l'objet n'est pas considérable, la sculpture ferait sens en elle-même. Ensuite, les unités de signification correspondent aux relations établies entre les expôts au sein des unités de présentation. Il s'agit d'une séquence du parcours, d'une vitrine ou d'une salle. Enfin, les qualités formelles et plastiques de l'espace donnent leur tonalité propre à chaque exposition. Cela passe par les couleurs, la topologie, le volume, la lumière, les divers types de mise en scène ou ce que Bernadette Dufrene (2000) appelle « les implicites du guidage ». Le modèle de Hooper-Greenhill présente les significations et les médias d'une exposition comme le point de convergence des communicants et des visiteurs, ces « fabricants de sens ». En revanche, la limite de ce modèle est qu'il n'inclut pas l'environnement de l'exposition, le cadre cognitif du visiteur, ses besoins, ses capacités perceptives, l'objet ou le concept exposé, ou toute interaction entre le visiteur et

l'exposition. Il n'aborde pas spécifiquement de nombreuses variables d'une communication muséale efficace et ne développe pas la relation dynamique ou les voies qui se situent entre l'expression du concepteur de l'exposition et l'interprétation du visiteur. Alors que Peter van Mensch distingue en 1987 la muséologie d'objets – qui renvoie aux musées dont le mode de fonctionnement et la présentation sont fondés sur les objets de collection – et la muséologie d'idées – qui s'attache à la présentation des savoirs et des concepts, Jean Davallon (1992a) ajoute une troisième catégorie : la muséologie de point de vue qui ne se centre ni sur l'objet ni sur le savoir, mais sur le visiteur. Pour Jean Davallon, l'on est passé d'une muséologie d'objet à une muséologie de point de vue donc de la communication et des médias qui l'accompagnent. La muséologie de point de vue confronte le visiteur à un environnement médiatique complexe pour le mettre en relation à des expôts et restituer un point de vue. Le XXIe siècle voit le rôle social du musée renforcé avec des actions de médiation envers le public. Néanmoins, malgré les diverses tentatives, la muséologie n'a pas su s'imposer comme discipline scientifique (Schiele, 2012, p. 88). Elle se présente comme un champ hybride aux contours flous dont la tentative de développement d'une méthode propre à la recherche muséologique est restée à l'état embryonnaire (van Mensch, 1992/2020). La muséologie demande encore des éclaircissements.

Les musées aujourd'hui s'appuient sur ces modèles communicationnels or, l'un considère la communication avec son public au sens strict de transmission d'une information sans bruit, d'autres, plus centrés sur l'interprétation personnelle des visiteurs, ne proposent pas de mises en pratique concrète pour les professionnels de musée. Cette thèse souligne une fois de plus les difficultés et limites d'une approche communicationnelle du musée basée sur le modèle de Claude Shannon pour concevoir et analyser l'expérience de visite dans les musées d'art. Ce modèle traditionnel irrigue encore malgré tout une partie des musées. Or, selon un schéma communicationnel descendant classique, tout se passe comme si l'idée présentée ne convenait pas de questionner et sur laquelle seuls les discours des professionnels auraient voix. Cet état de l'art effleure aussi certaines propositions qui demandent à être étayées. Il invite à donner un second souffle à la nouvelle muséologie, cette « utopie désormais banalisée, qui ne présente plus rien de révolutionnaire pour se concentrer largement sur les enjeux de gestion et de profatibilité du musée » (Mairesse, 2000). Le mouvement initié par les écomusées au service de la société et posant l'idée que « le musée n'a pas de visiteurs, il a des habitants » (de Varine, 1973, p. 244) est tout de même résinstauré par le minitère de la Culture. Le département de la politique des publics, à la direction générale des patrimoines du ministère de la Culture et de la Communication ayant pour mission

d' « assurer le développement des pratiques culturelles, de l'action éducative et pédagogique en direction des publics et œuvrer à la mise en place de politiques de développement culturel » cède sa place, suivant l'arrêté du 31 décembre 2020, à une Délégation générale à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle, comprenant la sous-direction de la participation à la vie culturelle qui « définit, coordonne et évalue la politique de l'État visant à garantir la participation et l'accès de tous les habitants à la vie culturelle, dans le respect des droits culturels ».

Ce constat invite à préciser le lien que le musée souhaiterait et serait en capacité de créer avec les visiteurs. Le passage en revue des principaux modèles communicationnels du musée donne des clés en vue d'une proposition actualisée de la communication dans les musées. Un modèle élaboré de communication de l'exposition ferait du visiteur le point central (De Borhegyi, 1963) ; il fournirait une opportunité de créer du sens (Cameron, 1968) ; il représenterait fidèlement la pensée scientifique actuelle et l'état de l'art de l'exposition en communication graphique au besoin (Knez & Wright, 1970). Une réponse positive du visiteur l'encouragerait à poursuivre sa visite et à motiver d'autres personnes à visiter l'exposition. En attendant, les actions de communication au sein des expositions se traduisent par différentes formes de médiation qui semble s'appuyer sur cette base théorique des modèles communicationnels historiques. Le musée, habité par la dimension communicationnelle issue des modèles historiques, s'engage alors dans des missions d'éducation formelle.

4.2.2.4.2. Limite définitionnelle : l'éducation ou la médiation muséale

Dans un objectif de communication avec son public, le musée se voit alloué cette tâche sous différentes dénominations non dépourvues de sens et manquant de définition précise. Le développement des modèles communicationnels au musée précédemment présentés rencontre des limites qui peuvent en partie être expliquées par une ambiguïté des termes employés dans les politiques culturelles. En effet, l'on investit les musées de communiquer auprès de leur public sans leur donner de directives précises. Par exemple, alors que la muséologie anglo-saxonne se tourne vers la notion de divertissement (*entertainment*), la communication laisse planer l'idée d'éducation formelle en Europe. D'après Colette Dufresne-Tassé, « dès leurs débuts, on reconnaît aux musées un rôle éducatif » (Dufresne-Tassé, 1991). Au niveau international, « dès ses toutes premières années, l'ICOM se préoccupait déjà d'éducation. Le thème revêtait alors une telle importance qu'on lui a consacré rien moins que deux comités » en 1948 jusqu'à la création du CECA (*Committee for Education and Cultural Action*) en 1965, le

comité dédié à l'éducation et à l'action culturelle. Il y est question d'éducation fondamentale pour les enfants au musée, d'éducation des adultes et d'éducation populaire. La première conférence biennale de l'ICOM conclue sur le fait que les musées doivent à la fois « éduquer le public et instruire les spécialistes ». Il y aurait alors une spécificité de la pédagogie muséale dont le personnel du musée se chargerait pour interpréter les collections auprès d'un public enfant ou adulte, « les visiteurs sans formation spéciale, mais désireux d'acquérir quelques connaissances, les élèves en groupe venus pour s'instruire, les autres groupes ». Marie-Christine Bordeaux et Élisabeth Caillet rappellent que la naissance du musée s'appuie sur « une stratégie d'éducation puisqu'il a dès l'origine une vocation de transmission » (Bordeaux & Caillet, 2013). C'est ainsi que la vulgarisation, qui diffuse des connaissances et des savoirs de sciences et dès lors « enrichit notre représentation du monde et affine les moyens que nous avons de le décrire » (Jeanneret, 1994), participe des intentions du musée depuis le XVIII^{e} siècle, notamment avec la vulgarisation de l'Histoire (Poulot, 2008). La vulgarisation sous-tend que le musée sachant s'adresse à des visiteurs novices pour leur transmettre des connaissances. Elle s'étend ensuite avec la création du Palais de la Découverte en 1937 (Eidelman & Schiele, 1992) et de la Grande Galerie de l'Évolution (Girault & Guichard, 1996). La vulgarisation est « le lieu où la science cherche un sens, un savoir, un sujet », elle « permet un retour sur soi enrichissant et potentiellement créateur » (Jurdant, 1973/2009). Le musée se situe alors entre les sachants et les apprenants, il reformule des messages afin de transmettre des connaissances à un public en désir de savoir. Le professionnel du musée a alors le monopole du discours, de l'interprétation avec un regard verticalisé de la connaissance. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, le projet d'éducation populaire se transpose au domaine culturel via l'animation sociale et culturelle par la gestion des affaires culturelles alors sous le ministère de l'Éducation. Puis en 1959, le ministère d'État chargé des Affaires culturelles sous André Malraux se voit missionné de « rendre accessible les œuvres capitales de l'humanité […] au plus grand nombre de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel […] ». L'on passe à l'ouverture du dialogue avec le visiteur. L'art est alors au cœur du développement personnel, il favorise l'autonomie des individus – des citoyens – et la créativité individuelle. Des actions visant à la gratuité des musées se mettent alors en place pour faire venir les publics. Cependant, les sociologues Pierre Bourdieu et Alain Darbel (1966) ébranlent les conceptions de la politique culturelle initiée par André Malraux en mettant en évidence le lien entre éducation et appréciation artistique. Pour eux, il ne s'agit pas seulement de rendre l'accès au musée gratuit, mais de donner des outils à ceux n'en ayant pas reçu via leur éducation pour apprécier l'art. Au milieu des années 1990, la vulgarisation ou l'action culturelle cède sa place à la

médiation culturelle dans les documents de travail de la Cité des Sciences (Caillet, 1995) : « C'est à la Cité des sciences et de l'industrie que le terme de 'médiateur' est inventé, dès 1982, grâce au travail de chercheurs qui sont aussi souvent des praticiens issus de l'éducation populaire » (Bordeaux & Caillet, 2013). Cette notion spécifiquement française apparait également avec un numéro de la revue *Réseaux* intitulé « Les médiations » (1993). Dans les pays anglo-saxons, les *cultural studies* se sont développées dès les années 1980 et mettent en avant le rôle actif du public face aux médias (Neveu & Mattelart, 2008). Les rouages de l'action culturelle ne sont pas totalement écartés, mais vient s'ajouter l'idée que la médiation est réalisée par les humains plutôt que les œuvres seules. Le médiateur a pour objectif de mettre en relation le visiteur et l'œuvre, d'offrir les conditions de leur rencontre. Le médiateur conserve la figure du savant qui dispose des connaissances et des outils nécessaires à cette rencontre. Il sert d'intermédiaire comme le vulgarisateur réunissait les savants et les profanes. Le médiateur communique via divers types de discours, il transmet des savoirs en souhaitant que le visiteur les réceptionne sans encombre. La médiation culturelle a plus tard pour objectif de contrer l'exclusion culturelle, notamment celle des banlieues (Chaumier & Mairesse, 2013) en éduquant les personnes les plus éloignées de l'offre muséale. Sur le plan politique, l'idée selon laquelle la médiation devrait assurer le « lien social » est apparue. La culture pourrait résoudre les conflits de classe, de religion et instaurer une sorte de communauté qui se regroupe autour de valeurs uniquement culturelles. La Fête de la Musique ou les Journées du Patrimoine sont des journées emblématiques de cette idée. Ainsi, ce qu'on appelle aujourd'hui la « médiation culturelle » ne cesse de se développer dans les années 1990 en suivant l'héritage de *L'Amour de l'art* et s'inscrit définitivement dans la loi en 2002. 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 » puisque le musée est doté d'une collection permanente « organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public ». 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 ». La médiation est contextuelle d'une question financière dès lors que cette loi conditionne l'obtention du label musée de France à un service de médiation. Pour recevoir des subventions publiques, le musée doit donc s'adresser au public selon certaines contraintes. De plus, ce qui rend la notion de médiation culturelle ambiguë c'est le fait qu'elle s'applique à la fois à une pratique professionnelle – sur le plan professionnel, on parle des médiateurs culturels qui sont des interfaces entre l'institution et son public – et d'autre part à un ensemble d'interrogations critiques sur la notion de public notamment le problème des inégalités culturelles, les pratiques culturelles. Sous

un angle communicationnel, elle s'intéresse aux processus et dispositifs de communication. Les opérateurs privés se sont emparés du mot « médiation » pour nommer des humains comme médiateurs, comme passeurs de quelque chose si tant est que ce soit possible. Alors que le mot « éducation » apparaît dans deux paragraphes du texte de loi et irrigue les discours politiques, le terme « médiation » n'y figure qu'une seule fois. Le manque d'entente sur la définition de la médiation culturelle la rend parfois comprise comme moteur de l'éducation formelle. La médiation culturelle se voit reliée fortement à la notion d'éducation sans qu'on en précise les contours. Nicole Gesché-Koning (2020) constate que la place de l'éducation au sein des musées ne fait que se renforcer depuis quarante ans. La médiation culturelle essaye de construire un ensemble de dispositifs de partage de connaissance dans les expositions qui soient distincts de ceux qu'utilise le monde scolaire. Elle promeut le musée comme un espace qui se différencie nettement de l'enseignement académique en ce qu'il co-construit, par son interaction avec le public et à l'écoute de ses besoins, des processus d'apprentissage, et qu'il n'a pas pour objectif d'évaluer et de valider ses acquis. Au musée, il s'agirait de se concentrer sur l'éducation non-formelle qui, telle qu'elle est définie par l'Union Européenne (H2020) soit un apprentissage intégré dans des activités planifiées qui ne sont pas toujours explicitement désignées comme un apprentissage, mais qui contiennent un élément d'apprentissage important. Une exposition aurait pour objectif de faire comprendre l'usage culturel des objets exposés ou encore le processus social dans lequel ils peuvent entrer et qu'en retour ils permettraient à chacun de connaître (Georges Henri Rivière par exemple, ou encore celle de l'interprétation nord-américaine), mais aussi voire surtout des savoirs non formels. Cependant, les deux modes – éducation et médiation – restent dans les faits largement de la transmission de savoirs. En effet, concernant les métiers de la médiation, « aucune théorisation unifiée n'a été accomplie à propos de ces fonctions particulières dans la culture » (Aubouin, Kletz & Lenay, 2015). Aujourd'hui, l'éducation muséale est un terme employé au même titre que la médiation culturelle ou muséale. Pour Maryse Paquin et Rébéca Lemay-Perreault, « la médiation culturelle au musée se veut une forme évoluée de l'éducation muséale, puisqu'il s'agit d'un champ de théories et de pratiques professionnelles recourant à des fondements éducatifs et pédagogiques analogues » (Paquin & Lemay-Perreault, 2020). De plus, « que l'on parle d'éducation muséale ou de médiation culturelle, on y retrouve à la fois la dimension cognitive et la dimension affective de l'expérience du visiteur » (Wintzerith, 2020). En effet, la définition commune de la notion de « savoir » précise que la connaissance peut être acquise aussi bien par l'étude que par l'expérience. On peut ainsi dire que derrière l'expression « éducation au musée » on entend qu'elle recouvre à la fois des expériences cognitives, affectives et des acquisitions de savoirs dont le savoir-faire

et savoir-vivre comme dans le cadre d'une formation permanente, continue. Par exemple, *L'éducation sentimentale* de Gustave Flaubert est un roman d'apprentissage dans lequel un homme expérimente par sa rencontre avec des femmes l'échec amoureux. Yves Jammet (2003) précise qu'avec l'éducation non formelle il s'agit de sensibiliser, initier, approfondir. Néanmoins, un concept comme éducation qui a prédominé le discours des politiques culturelles et a été emprunté des pays anglo-saxons peut être entendu et activé dans l'un ou l'autre sens, en tant qu'éducation formelle ou non. Une confusion sur les finalités des fonctions qui lui sont liées résiste alors. Il convient de s'interroger sur l'usage de termes explicites compris sans nuances importantes dans les trois langues officielles de l'ICOM. Stéphanie Wintzerith rappelle que

> *dans le monde anglo-saxon, l'éducation est à la fois formelle et informelle et s'étend sur tous les âges de la vie pour inclure aussi la formation universitaire ou professionnelle, voire l'apprentissage tout au long de la vie (life-long learning). Dans les langues latines, par contre, l'éducation (ou educación) est plus spécifiquement 1) la façon dont les parents élèvent leurs enfants, et 2) le parcours scolaire desdits enfants et adolescents, en d'autres termes elle est associée à l'enfance et à l'école. (Wintzerith, 2020)*

Il convient également d'employer des termes en phase avec leur contexte de diffusion. En effet, les professionnels du musée s'appuient sur une définition, des concepts pour développer leurs idées, concevoir et déployer leurs médiations. L'absence de consensus autour d'une définition formelle de la médiation muséale rend donc prudent à la définir, et ce, tant sur le plan théorique que sur celui de ses pratiques professionnelles sur le terrain. Le rapport de la première conférence générale de l'ICOM à Paris en 1948 se réjouit du « rôle plus complexe du conservateur moderne, non plus seulement un conservateur au sens propre, un homme de science, mais un administrateur, un éducateur, un animateur ». Au même titre que le médiateur qui est nommé en anglais *museum educator*, les conservateurs feraient office d'éducateur ou d'animateur « des masses ». Une curatrice[153], anciennement professeure des écoles, voit justement comme trait d'union entre ses deux carrières la transmission des connaissances. Le mot éducation ne lui est pas familier dans le cadre du musée, mais la séduit car comme une enseignante elle cherche à utiliser les mêmes ressources qu'à l'école pour parler aux visiteurs de sa collection. Elle confectionne « des outils visuels, écrits, pense à des accroches, un langage accessible qui permettent au public d'avoir

[153] Conversation personnelle avec la curatrice d'un musée d'art français le 28 septembre 2020.

une expérience de connaissance ». Autour des croyances de chacun se déploient des dispositifs, des discours et des pratiques sans que la construction de la médiation comme concept théorique en soit avancée. Cette confusion semble être la raison pour laquelle des professionnels de musées d'art mettent l'accent sur l'éducation formelle des visiteurs plutôt que ses autres aspects en témoignent les quelques tentatives de médiations initiées par des curateurs plus haut. Les médiations s'appuient sur de la transmission d'information, de connaissances, de faits historiques, de dates, de notions sur le courant artistique auquel est rattaché un artiste ou encore sa technique de création. Le mot éducation plane et reste trop fort pour avoir conscience de ce qu'il sous-tend. Même si le musée a la volonté de soutenir l'apprentissage non-formel des visiteurs, l'éducation muséale ne peut s'empêcher par sa définition courante d'avoir une approche scolaire. Soit on parle d'éducation et on se réfère au formel, soit on parle de médiation entre les œuvres et les visiteurs, mais on ne sait pas bien ce que ça signifie. Cela revient à former une personne, façonner un public non érudit, lui faire acquérir un niveau intellectuel, culturel, etc. en développant certaines connaissances tout en étant dans un autre cadre et en employant d'autres outils qu'à l'école. Un héritage pesant de l'éducation telle qu'elle était pensée dans la langue française et dans l'histoire des musées se fait ressentir. Or, le choix de la forme et du contenu de la médiation, bien souvent dans un mode linéaire, semble provoquer un désintérêt de la part des visiteurs. Antoine Hennion (2015) insiste sur le préfixe « -tion » du mot médiation qui marque un processus en cours. Plutôt que de s'intéresser au résultat donné, il invite à s'interroger sur les strates de la médiation, les processus par lesquels une médiation se met en place. Bruno Nassim Aboudrar et François Mairesse définissent la médiation culturelle comme suit : « 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 » (Aboudrar & Mairesse, 2016). De nombreux intermédiaires et éléments tiers 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 mission fondatrice de la médiation est d'accompagner les visiteurs dans une exposition, et plus largement dans leur relation aux oeuvres d'art. La curation désigne l'activité par laquelle des œuvres, des contenus, des informations de toutes sortes vont faire l'objet d'un soin particulier pour être portés à l'attention du public. Il y a besoin de penser la médiation dans un autre cadre comme l'ont initié (Schmitt, Amalric & Meyer-Chemenska, 2017), de trouver une voie moyenne, un entre-deux. Proposer un autre cadre théorique de la relation ouvrirait une autre représentation de la médiation. La médiation culturelle n'est pas figée, elle « est toujours à recommencer » (Aboudrar & Mairesse, 2016). Des

pratiques sont ancrées dans les musées, « la médiation ne cesse cependant de réinventer sa place » (Saez, 2018). Ainsi, comment faire pour que les éléments de médiation deviennent de véritables stimulateurs d'attention et contribuent ainsi à augmenter l'expérience muséale ? Serge Chaumier et François Mairesse pensent la médiation en termes de « prototypes », « d'expérimentation » et « d'invention ». Ils envisagent la nécessité de recréer la muséographie afin de rééquilibrer ces rapports de forces :

> *Il convient donc d'envisager la médiation sous un jour nouveau, comme une opportunité d'inventer des actions originales, [...]. 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. (Chaumier & Mairesse, 2013, p. 145)*

La médiation, non clairement définie, invite à expérimenter sans relâche de nouvelles formes d'expression, à les déployer dans diverses expositions et à en évaluer la pertinence auprès des visiteurs.

Conclusion partie IV :

Cette quatrième partie a regroupé un faisceau d'interrogations entre ceux qui conçoivent et ceux qui expérimentent les expositions. Aborder en profondeur ce que signifie cette résistance à une médiation a permis d'approcher les enjeux inavoués d'une médiation. Les acteurs du musée et visiteurs semblent s'entendre sur le fait que la relation à l'œuvre renvoie à soi-même, à une réflexion personnelle. En revanche, ils sont en désaccord sur les moyens d'y parvenir. Un besoin d'aide, que l'on peut interpréter comme une médiation, est réclamé par les visiteurs interrogés or, cela est sujet à tensions du côté de l'artiste comme du curateur.

D'une part, le souhait formulé par les artistes conceptuels d'entretenir une relation de proximité avec le public semble avoir échoué en ne mettant pas en place le moyen pertinent de communiquer. En cherchant à émanciper le public tout en échappant au musée, les artistes dressent un archétype de l'immatérialité. Leurs œuvres retiennent une volonté de s'exprimer de façon explicite pour ne rendre visible qu'un objet tiré du quotidien du visiteur. Les visiteurs se perdent alors dans une contradiction d'un art qui

n’est pas explicite et doit dire en même temps. Le manque de médiation est une barrière invisible, elle crée un vide qui empêche les visiteurs de comprendre les œuvres, de faire sens de l’exposition. Finalement, les essais de rencontre du public échoués des artistes conceptuels leur signifient que leur travail a besoin de se trouver dans un musée pour exister. Sans intermédiaire, l’œuvre risque de disparaître du paysage de son potentiel public. Restant de fer avec le musée et son pouvoir qui confère du sens aux œuvres, les artistes produisent de la documentation eux-mêmes pour accompagner leurs œuvres ou jouent le rôle de médiateur directement dans l’espace d’exposition existant ou qu’ils fabriquent. Néanmoins, les médiations proposées ne semblent pas satisfaire les visiteurs en ce qu’elles ne favorisent pas nécessairement la compréhension des œuvres et peuvent empêcher la libre interprétation des visiteurs, lesquels se sentent contraints par une certaine autorité de l’artiste.

D’autre part, en opposition aux accusations de certains artistes, des curateurs finissent par prendre en considération leur rôle de médiateur. Néanmoins, l’héritage de ce combat semble peser sur leur pratique cherchant à se renouveler. De même, si la communication est devenue une modalité inhérente au musée, l’historique de son déploiement peut soulever certaines limites. De la volonté de considérer l’expérience muséale en tant qu’expérience sociale au cours de laquelle la communauté s’approprie son propre patrimoine, les modèles communicationnels traditionnellement appliqués au musée se retrouvent fortement reliés à la théorie de la communication qui s’attache à transmettre sans bruit une information immuable, indépendante et préexistante au « récepteur ». En conséquence, la réflexion sur l’art se concentre sur l’éducation par le musée du public en manque de connaissances suffisantes pour apprécier les œuvres qui leur sont données à voir, et le musée, dans une approche descendante de l’éducation, compare ce qui est attendu par le concepteur de l’exposition à ce qui est reçu par le visiteur. Ces approches traditionnelles ont tendance à troubler les nuances entre apprentissage formel et non-formel. La tradition de la communication au musée, sans précision ni théorique ni applicative, fait naviguer les musées à vue avec leur public à bord. Parmi les essais des curateurs figure le déploiement de textes sous forme d’ouvrages de type catalogues d’exposition et, plus récemment, de cartels. Néanmoins, la faveur des curateurs se tourne vers la « rencontre pure » avec l’œuvre induisant la mise en place d’une médiation distante et allusive, questionnant ainsi la solitude communicationnelle du curateur. Le type de médiation privilégié par les acteurs de l’art est celui qui provient du public lui-même, du filtre de ses propres yeux. L'expérience des visiteurs est réduite à l’acte du regard. Il convient, selon eux, d’installer le moins de barrières possibles entre l’œuvre et le public qu’opère le contact visuel donnant sens aux

œuvres. Cela pointe le fait que très peu de travail scénographique n'est demandé dans les expositions d'art, la forme privilégiée de design d'espace étant l'accrochage réalisé par le curateur lui-même. Ainsi, une double contrainte au sein de la pratique curatoriale semble opérer dans les musées d'art ; celle de dire et de ne pas dire à la fois. Cette situation relève enfin un conflit entre l'emphase des artistes conceptuels sur leur attitude et un musée centré objet.

En mettant en perspective l'expérience visitorielle, telle que décrite dans la partie III, avec la vision des artistes et des curateurs, de nombreux arguments viennent s'opposer. Tout d'abord, aux curateurs qui résistent à l'idée de guider les visiteurs qui réclament des clés pour accompagner leur compréhension des œuvres, le musée en tant que service public et les politiques culturelles qui le régissent rappellent qu'ils ne peuvent pas faire l'impasse de la médiation. De plus, parmi ceux qui se rendent au musée, il y a une volonté d'avoir un meilleur service d'expérience et le musée se doit de le leur proposer. Ensuite, exclure toute forme de médiation d'une exposition a plusieurs implications sur l'expérience visitorielle. Considérer naturel de se repérer et de fabriquer du sens par la simple vue d'une une exposition vide, c'est-à-dire épurée de toute forme d'accompagnement, n'est pas entendable en regard des récits des visiteurs qui indiquent que la durée de leur point de focalisation dans le monde n'est pas significative de leur degré de liction. Il faut comprendre ce mouvement du regard en tant qu'il est certes corporel, mais aussi cognitif. Cela ne se passe pas qu'avec les yeux ou la faculté physiologique de voir. L'attention comme économie, qui rayonne parmi les indicateurs d'évaluation de l'expérience du public, entre en contradiction avec l'attention comme qualité du regard. De plus, si on ne lui donne pas d'indices, d'ancrages, de repères, de signaux sur ce qu'il regarde, le visiteur peine à aller au-delà de la vue et à revoir ses référentiels, à fabriquer de nouveaux sens (*meanings*). L'œuvre d'art serait la source primaire de compréhension puis viendrait éventuellement la médiation. Pour permettre des expériences de visite gratifiantes, les curateurs séparent ces deux moments : celui du regard et celui de la réflexion. Or, selon le cadre énactif, dont les travaux sont justement portés sur la perception visuelle, le simple regard posé sur l'œuvre, aussi longtemps qu'il dure, n'est pas suffisant et satisfaisant. Regarder appelle à penser ou plutôt les deux interviennent en même temps, et les visiteurs cessent très vite de regarder une œuvre si elle ne leur permet pas de construire du sens. En considérant que les œuvres d'art sont primordiales, les curateurs ne permettent pas au public d'en faire l'expérience en lui donnant des bases pour qu'il ait confiance dans l'interprétation qu'il choisit. Les curateurs imaginent que leur façon de percevoir les œuvres est celle des visiteurs. Les curateurs écartent la médiation des œuvres auprès du public non initié

qu'ils étaient eux-mêmes au tout début du projet d'exposition, notamment parce qu'ils maîtrisent mal les enjeux de la médiation. Ainsi, ils demandent aux visiteurs d'entretenir et d'expérimenter avec eux un mythe de l'art contemporain considérant que c'est un art hermétique pour ceux qui ne le connaissent pas, fait d'œuvres qui devraient parler toutes seules.

Enfin, des essais de médiation menés à l'époque conceptuelle par les curateurs ne semblent pas emporter l'adhésion et posent plus de questions qu'ils n'y répondent. La profusion d'écrits sous forme de catalogues n'est pas d'un grand succès auprès du public à en croire les analyses récentes et une étude fine que nous avons mené au Palais des beaux-arts de Lille (2019-2020) sur la relation à des cartels. Ces dispositifs relèvent des apprentissages formels et des savoirs, ils décrivent sans expliquer. Leur contenu peut être complexe et ésotérique or, les visiteurs ne souhaitent pas qu'un cours d'histoire de l'art soit reproduit à l'intérieur de l'exposition, faisant du musée un média scolaire. Quant à l'architecture, elle ne semble pas suffir à accompagner le visiteur et ne pourrait, seule, être considérée comme une médiation dès lors que les visiteurs ne savent pas comment s'orienter dans les espaces d'exposition s'ils n'y trouvent pas de fil conducteur. Il leur apparaît difficile de deviner ce que le curateur insinue par la seule mise en espace, et suivant Jean Davallon à propos du musée d'art,

> *il ne s'agit pas de nier la spécificité sociologique de ce dernier, ni celle de la relation esthétique d'un visiteur aux objets d'art et encore moins celle de la fonction patrimoniale. Mais reconnaître que la présentation ne représente qu'une partie du dispositif de l'exposition. (Davallon, 1992b)*

L'exposition est un monde offrant des guides (humains, textuels, etc.) pour renforcer la qualité du lien du public aux œuvres. Il y a l'expérience directe au cours de laquelle le visiteur se confronte au monde, mais il y a aussi et surtout au musée l'expérience médiatisée, le monde du discours sur les objets. La médiation fait à présent partie intégrante de l'exposition, davantage, elle l'organise. L'exploration des médiations jusque-là proposées rend compte de l'insatisfaction du public. Ce problème relevé par les visiteurs d'une médiation proposée dont ils ne se saisissent pas quand elle est présente confirme qu'il y a besoin de revoir la médiation dans les musées d'art. En effet, les désirs des visiteurs et leur plaisir de visite ne sont actuellement pas compatibles avec la tradition curatoriale des musées d'art. De ce fait, la présence d'une certaine forme d'outils de médiation au sein des musées fréquentés par les publics non experts s'avère nécessaire.

Mettre ces deux pôles – visiteurs et curateurs – en parallèle permet dans une cinquième partie de proposer des ponts entre eux. En tant que facilitateur, le curateur se voit au centre et assume de teinter l'exposition de sa subjectivité. De la simple mise en avant de la médiation par le curateur, l'on en arrive à la mise en avant du curateur lui-même. À travers ces deux chapitres, une tension accrue du statut de chacune des entités annonce les prémices d'un renouveau curatorial. L'intime ou l'autobiographie semble animer un renouveau dans le processus curatorial. Que signifie cette idée de faire transparaître la subjectivité (du curateur, de l'artiste) dans l'exposition ? Cela amorce-t-il un champ possible de remédiation qui convienne à tous en conciliant les intentions de chacun ? Alors que les cadres de pensée historiques rendent étroites les conceptions d'expositions qui communiquent au sens de favoriser les lictions des visiteurs, un nouveau modèle semble devoir s'imposer pour tenter de résoudre cette problématique et sortir les acteurs de l'impasse. La partie suivante tentera d'interpréter et d'expliciter ces tensions et leur origine pour tendre vers un nouvel horizon applicatif pour les musées d'art.

Figure 1

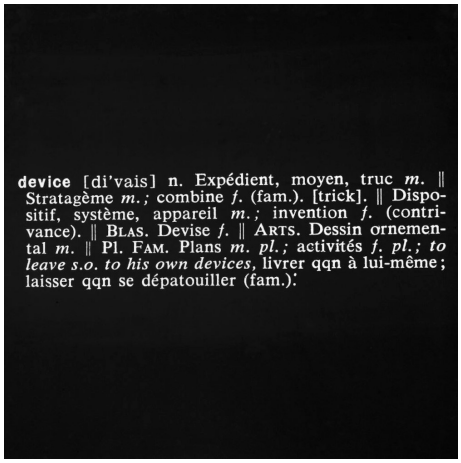

Figure 2

Figure 3

Figure 4

Figure 1. Vue de l'exposition *Working Drawings and Other Visible Things on Paper not necessarily meant to be Viewed as Art* organisée par Mel Bochner à la School of Visual Arts de New York, 1966. Photo © Artforum.

Figure 2. Joseph Kosuth, *The First Investigation 'Titled (Art as Idea as Idea) [de-vice]'*, 1968. Photo © Marine Thébault 2019.

Figure 3. Mario Merz, installation Sans titre lors de l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme* à la Kunsthalle de Berne, 1969. Photo © Contemporary Art Daily.

Figure 4. Lawrence Weiner, installation de l'*enlèvement jusqu'au lattage ou au mur d'appui du plâtre ou des plaques de plâtre d'un mur* lors de l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme* à la Kunsthalle de Berne, 1969. Photo © Contemporary Art Daily.

Figure 5

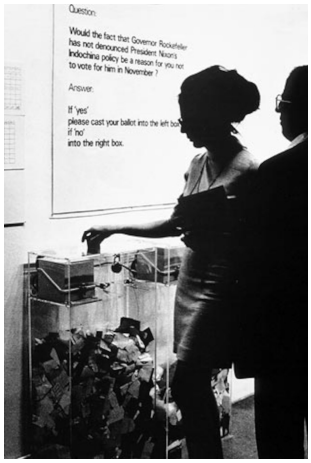

Figure 6

Figure 7

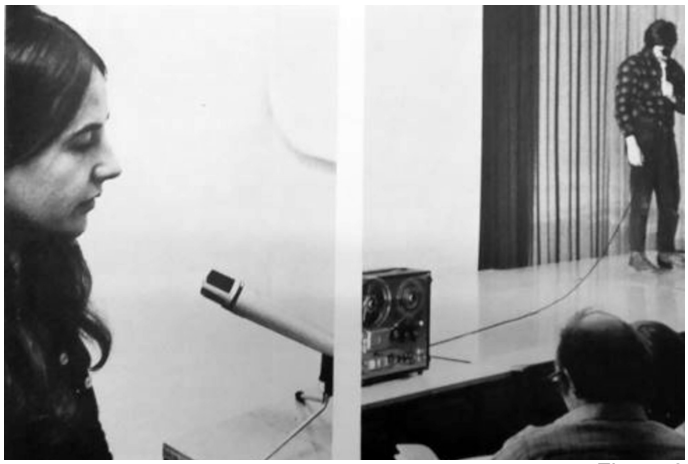

Figure 8

Figure 5. Ger van Elk, *Apparatus to Divide Stairs (Appareil pour diviser les escaliers),* 1968. Photo © Collection Herbert, Gand.

Figure 6. Hans Haacke, *MOMA-Poll*, 1970. Photo © MoMA.

Figure 7. Franz Erhard Walther, installation pour l'exposition *Spaces* au Musée d'Art Moderne de New York, 1969-70. Photo © James Mathews/MoMA.

Figure 8. Dan Graham, *Lax/Relax*, 1969. Photo © Collection Herbert, Gand.

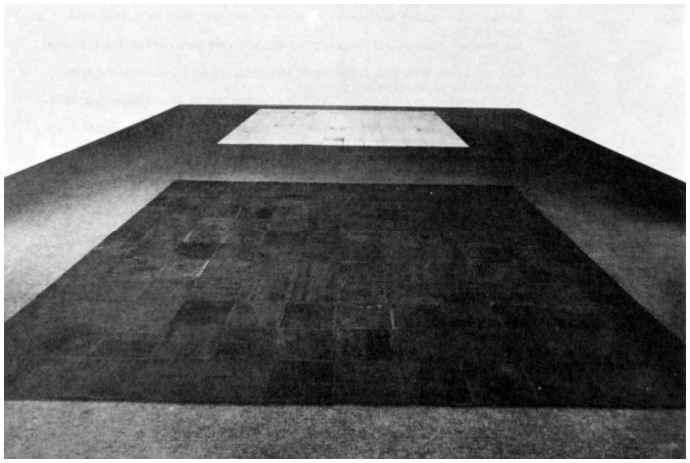

Figure 9

Figure 10

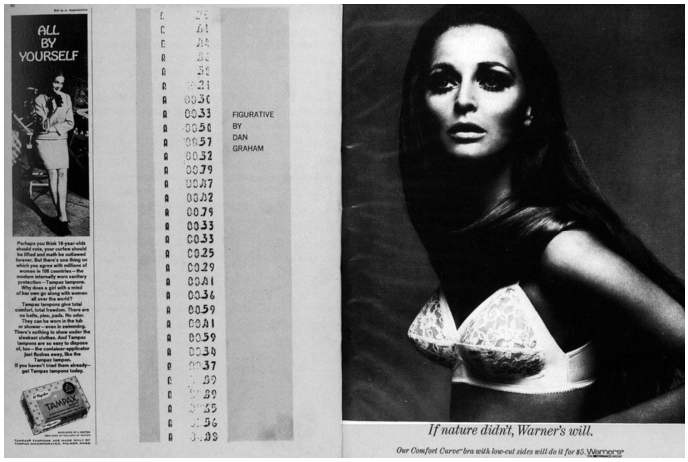

Figure 11

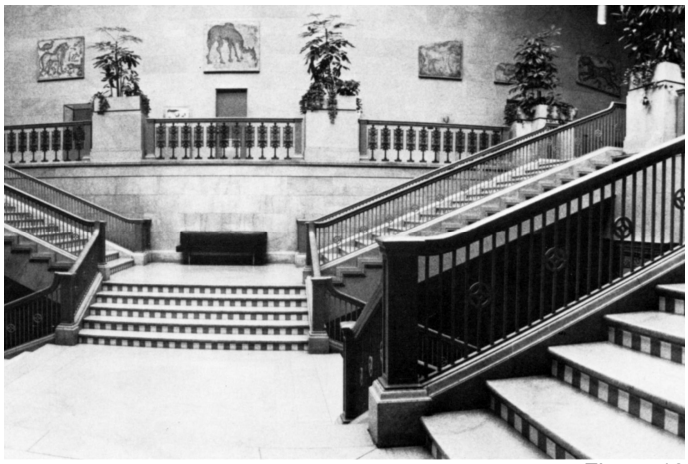

Figure 12

Figure 9. Carl Andre, installation *Shot* à la Dwan Gallery, New York, 1968. Photo © Guggenheim, New York.

Figure 10. André Cadere à Paris, 1973. Photo © Collection Herbert, Gand.

Figure 11. Dan Graham, *Figurative*, 1965/1968. Photo © Collection Herbert, Gand.

Figure 12. Daniel Buren, *Up and Down, In and Out, Step by Step, A Sculpture (En haut et en bas, en dedans et en dehors, pas à pas, une sculpture)*, 1977. Photo © Collection Herbert, Gand.

Figure 13

Figure 18

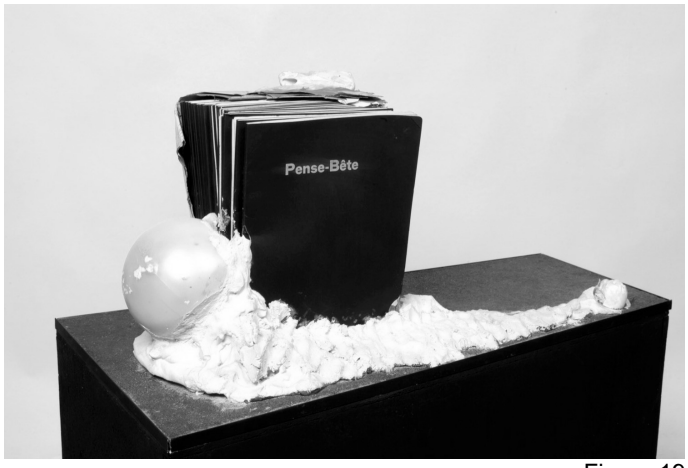

Figure 19

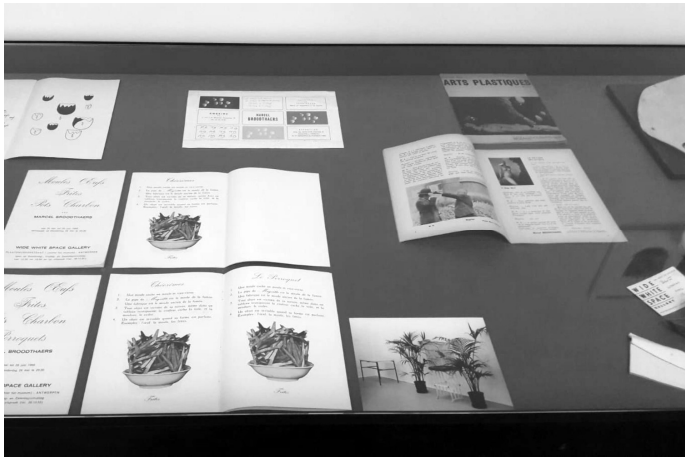

Figure 20

Figure 13. André Cadere, *Barre de bois carrée*, 1970. Photo © Collection Herbert, Gand.

Figure 18. Marcel Broodthaers, *Tour de Babel,* 1966. Photo © M HKA.

Figure 19. Marcel Broodthaers, *Pense-Bête*, 1964. Photo © M HKA.

Figure 20. Vue d'une vitrine de l'exposition *Soleil Politique* au MUHKA (2020) composée du catalogue d'exposition *Moules Œufs Frites Pots Charbon* et une carte de visite de la Wide White Space Gallery. Photo © Marine Thébault 2020.

Figure 21

Figure 22

Figure 23

Figure 21. Marcel Broodthaers, Brique signée, datée, et dédicacée à Ginette Baksteen, 1967. Photo © M HKA 2020.

Figure 22. Marcel Broodthaers, *Grande casserole de moules*, 1966. Photo © Marine Thébault 2020.

Figure 23. Marcel Broodthaers, Sans titre (*Space Helmet*), 1966. Photo © Marine Thébault 2020.

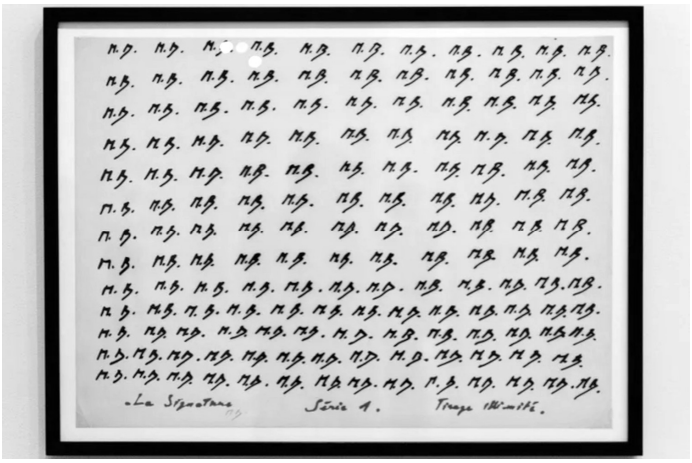

Figure 24

Figure 25

Figure 26

Figure 24. Marcel Broodthaers, *La Signature Série 1*, 1969. Photo © Marine Thébault 2020.

Figure 25. Marcel Broodthaers, panneau du Musée d'Art moderne, Département des Aigles, Section XVII^{e} siècle, 1969. Photo © M HKA 2020.

Figure 26. Marcel Broodthaers, Sans titre (Œufs, coquilles d'œufs, résine, récipient en plastique), 1966. Photo © M HKA 2020.

Figure 27

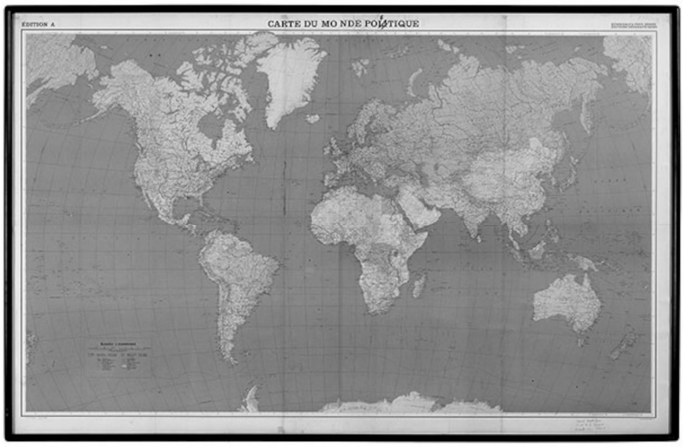

Figure 28

Figure 29

Figure 27. Marcel Broodthaers, *Tableau d'Œufs (meilleurs vœux)*, 1966. Photo © M HKA 2020.

Figure 28. Marcel Broodthaers, *Carte du monde poétique*, 1968. Photo © Marine Thébault 2020.

Figure 29. Marcel Broodthaers, *Coup de fil à Pierre Restany*, 1966-67. Photo © Marine Thébault 2020.

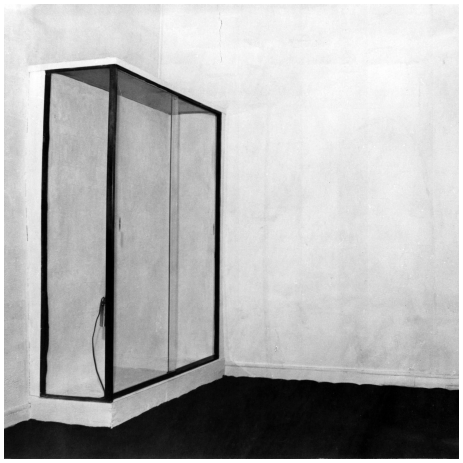

Figure 30

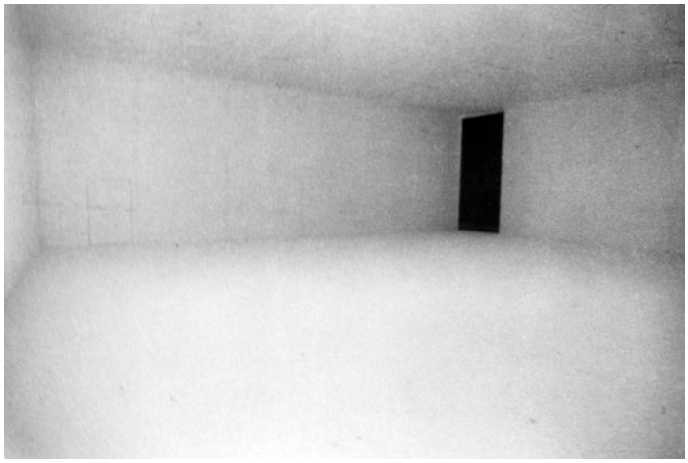

Figure 31

Figure 32

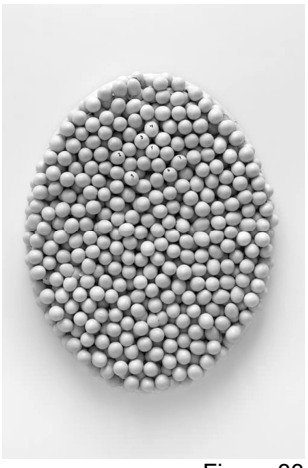

Figure 33

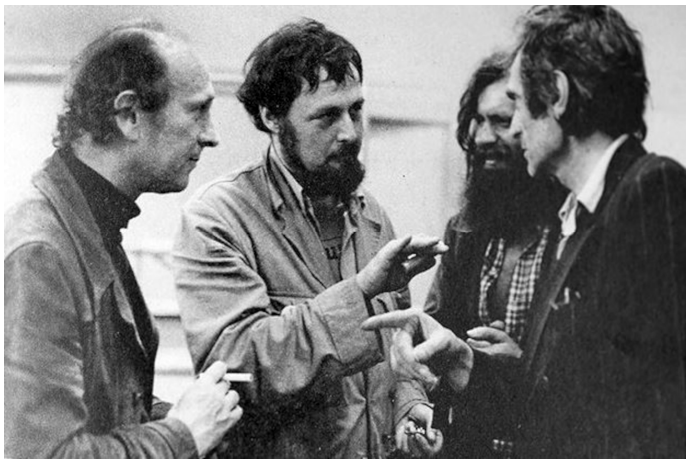

Figure 34

Figure 30. Yves Klein, *Le Vide*, 1958. Photo © Collection Herbert, Gand.

Figure 31. Michael Asher, installation pour l'exposition *Spaces*, Musée d'Art Moderne de New York, 1969-70. Photo © Claude Picasso.

Figure 32. Marcel Broodthaers, *Chaise, briques et pelle*, 1969-73. Photo © Marine Thébault 2020.

Figure 33. Marcel Broodthaers, *Ovale d'œufs avec assiette*, 1966. Photo © M HKA 2020.

Figure 34. Johannes Cladders, Harald Szeemann, Jacques Caumont et Marcel Broodthaers lors de l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme* à la Kunsthalle de Berne, 1969. Photo © Contemporary Art Daily.

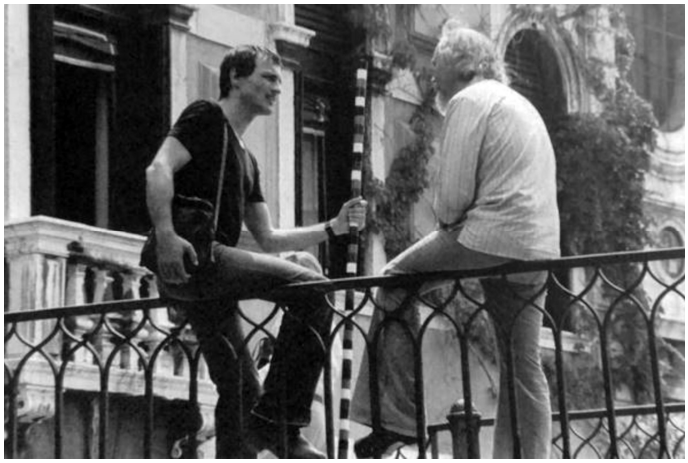

Figure 35

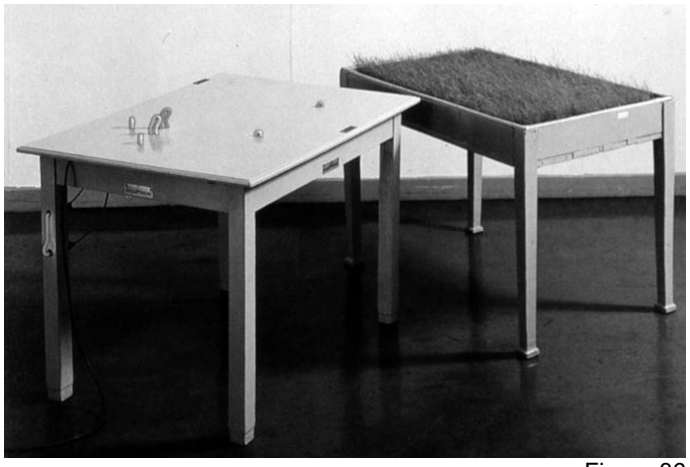

Figure 36

Figure 39

Figure 35. André Cadere et Anton Herbert avec une *Barre de bois rond* sur un pont à Venise pendant la Biennale de Venise, 1976. Photo © Collection Herbert, Gand.

Figure 36. Jan Dibbets, *Grass-table and Neon-table (Table de verdure et table de néon)*, 1968. Photo © Collection Herbert, Gand.

Figure 39. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs (Une et trois chaises)*, 1965. Photo © Marine Thébault 2019.

5. PARTIE V : POUR UNE PENSÉE RELATIONNELLE DE L'EXPOSITION

Introduction partie V :

Les attentes non atteintes, autant du côté du curateur que du visiteur, amènent à repenser au cadre dans lequel une médiation pourrait se déployer. En rupture avec les théories de la communication historiquement appliquées dans les musées, le paradigme de l'énaction fournit un cadre adapté à l'étude de l'expérience de visite dans les musées d'art. Il dépasse les modèles communicationnels, réduisant les visiteurs en récepteurs, pour envisager la façon dont ils perçoivent eux-mêmes cette communication. Ensuite, l'énaction met l'emphase sur le concept de relation. Il explique et met au centre la notion de compréhension qui concerne un phénomène intersubjectif. Dans ce cadre, il convient de mettre la pratique et les croyances des acteurs de l'art en perspective avec le concept de relation en tant que perception du monde. Aux artistes et curateurs cherchant tour à tour à masquer leur engagement dans le monde, l'énaction rappelle que c'est dans l'interaction d'une personne avec le monde que celui-ci émerge. En plus d'être inévitables, des couplages sont indispensables à la perception du monde. Après s'être amplement penchés sur l'expérience des visiteurs, il convient de s'attarder sur celle des curateurs pour saisir plus finement ce qui les opposent, même inconsciemment, et essayer de définir ce qui caractériserait un public initié à l'art. Cette partie cherche à analyser sous quelle forme la relation se déploie dans l'exposition et quels sont ses enjeux. Quand le curateur rencontre l'artiste, ou même une attitude, comment le sait-il ? Qu'est-ce qui se joue ?

5.1 Chapitre 1 : Couplage et homéostasie de l'information

En biologie, la notion de couplage désigne le fait que deux ou plusieurs organismes vivants sont contraints de co-exister sur un temps plus ou moins long ou qu'un organisme vivant est contraint d'entretenir un lien plus ou moins permanent avec un objet. Dans un cadre énactif, les humains expérimentent des couplages entre eux et avec leur milieu sans interruption tout au long de leur vie. Ils sont en relation avec leur environnement qui est une source d'événements. Le développement d'un humain est donc lié à ses couplages, relations, interactions, pouvant ainsi parler de co-développement ou de « co-ontogenèse » tel qu'employé par Humberto Maturana : « A change de toute façon, et B change de toute façon. […] La co-ontogénèse est une histoire de changements structurels de deux systèmes dépendant de leurs interactions

récurrentes. Nous sommes tout le temps immergés dans la co-ontogénèse » (Maturana, 1990). La co-ontogenèse implique donc une inévitable influence réciproque entre une personne et une autre, et de leur milieu sur elles. En revanche, l'influence qu'une personne exerce sur une autre est contingente aux intentions de cette autre personne, dans le même temps que l'influence que cette autre personne exerce sur elle est d'importance secondaire à ses intentions : « La co-ontogénèse signifie que ces changements inévitables de A sont contingents aux interactions avec B et avec le milieu que j'appellerai C, avec le milieu non biotique, et que les changements inévitables de B suivent un cours contingent aux interactions de B avec A et avec C » (Maturana, 1990). En 1932, Walter Cannon conçoit un modèle des fonctionnements physiologiques du vivant, le modèle homéostatique, du grec *stasis* (état, position) et *homoios* (égal, semblable à). Ce dernier décrit les processus en jeu dans le maintien de la stabilité des processus physiologiques des systèmes vivants :

> *Les êtres vivants supérieurs constituent un système ouvert présentant de nombreuses relations avec l'environnement. Les modifications de l'environnement déclenchent des réactions dans le système ou l'affectent directement, aboutissant à des perturbations internes du système. De telles perturbations sont normalement maintenues dans des limites étroites parce que des ajustements automatiques, à l'intérieur du système, entrent en action et que de cette façon sont évitées des oscillations amples, les conditions internes étant maintenues à peu près constantes. (Cannon, 1932/1946)*

Humberto Maturana et Francisco Varela mettent en œuvre leur modèle autopoïétique en s'appuyant sur le modèle homéostatique de Cannon et en précisant que « les êtres vivants sont […] continuellement en train de s'auto-produire » (Maturana & Varela, 1994, p. 32). Cannon n'ayant pas précisé les rapports entre perturbations extérieures et comportement régulateur du système, Varela ajoute clairement que « toutes les références de l'homéostasie sont des références internes au système lui-même » (Varela, 1989). L'énaction met l'accent sur l'autonomie de l'organisme vivant qui reste en vie en agissant sur les affordances de son environnement. Un organisme vivant est un agent autonome qui génère et maintient activement l'organisation de sa structure. Un système autopoïétique est un réseau complexe d'éléments qui, par leurs interactions et transformations, regénèrent constamment le réseau qui les a produits. Un système autopoïétique subit donc constamment des changements structuraux tout en préservant son *pattern* général d'organisation. Chaque organisme vivant se maintient dans son autonomie grâce à de nombreuse boucles de régulation. De plus, tout être vivant est situé dans un environnement et a avantage de tirer parti de cet environnement. Une autre boucle de régulation peut alors avoir lieu cette fois-ci à l'extérieur du corps, de

l'organisme. Ainsi, les caractéristiques homéostatiques d'un système vivant, c'est-à-dire ses caractéristiques auto-régulatrices, sont en totalité internes. Un système vivant ne peut pas être formé de l'extérieur. De fait, l'environnement extérieur d'un système vivant contraint son niveau de température et de lumière, son taux d'humidité, l'absence ou l'abondance de nourriture, l'état de stress, etc., mais il ne commande pas le système. Au contraire, le système s'auto-régule sur la base des caractéristiques neurophysiologiques, psychologiques, et sociologiques qui sont les siennes. Lorsqu'un système vivant est en interaction avec son environnement qui lui fait subir des perturbations sans pour autant lui faire perdre son organisation autopoïétique, Varela et Maturana (1994) parlent de couplage structurel ou couplage de premier ordre. Les systèmes vivants s'auto-régulent ce qui implique que lorsqu'ils communiquent, les messages que l'un adresse à l'autre sont codés à partir des composants de leur monde propre : pour l'autre, ils ne sont que des perturbations qu'il régule à son tour en fonction des besoins de son monde propre et réciproquement. Chacune des personnes ne peuvent donc que dériver dans un processus de changement inévitable, mais pour autant contingent à leurs intentions ; c'est une dérive naturelle. Chacun par son influence change l'autre, mais reste maître de la forme finale que prend ce changement chez lui. Un système vivant est par définition circonscrit dans ses frontières à travers lesquelles il produit son identité, son unité et son autonomie. Pour un système vivant, sa clôture « opérationnelle » (ou frontière) fait émerger une identité propre, une unité et une autonomie soit un système qui se distingue de son environnement : « L'identité du système, que nous appréhendons comme une unité concrète, provient de l'interdépendance des processus. Ces systèmes produisent leur identité ; ils se distinguent eux-mêmes de leur environnement : c'est pourquoi nous les nommons autopoïétiques » (Maturana & Varela, 1994). Deux systèmes sont donc différents, ils se distinguent par leur identité qui émerge de la circonscription dans leurs frontières, la clôture. Clôture et identité se produisent dans le même temps : la production de la clôture (c'est-à-dire d'une frontière) implique l'émergence d'une identité propre, d'une unité et d'une autonomie pour ce qui devient un système qui se distingue alors lui-même de son environnement : « Avec cette notion de couplage structurel, est soulignée la dimension historique, non seulement quantitative mais aussi structurelle, de tout système vivant ». Comme toute construction de la réalité, une personne énacte une couleur comme elle énacte le « je » en fonction de sa propre organisation. De plus, l'identité d'une personne n'est pas considérée comme étant contenue dans la personne, mais bien produite et conservée à travers les relations qu'elle entretient avec son environnement. La réalité du caractère d'une personne s'incarne dans les relations. À travers les liens tissés avec autrui, une personne a conscience d'elle-même. La rencontre fait naître son identité par une refonte autobiographique. Une syntonie relationnelle est

possible permettant la construction des personnes ensemble. L'autopoièse propose un déplacement du regard porté initialement sur les objets en tant que tels aux objets en relations entre eux. Cette notion sous-jacente aux relations qu'entretiennent les différents acteurs autour d'une exposition d'art conceptuel est exemplifiée ci-après.

À l'aune des enquêtes menées pour ce travail de recherche et dans une approche communicationnelle du couplage, plutôt que de parler de structure, ou encore de processus biologique, ces régulations peuvent être considérées comme des informations. La personne une fois perturbée par le milieu produit de l'information de façon homéostatique, c'est-à-dire dans le but de maintenir stable son organisation malgré ces perturbations. En d'autres termes, un individu est auto-informant et cherche l'homéostasie de l'information pour conserver sa propre identité. Chaque perturbation que produit le milieu se heurte à la frontière du système, de la personne qui à partir de cette perturbation produit ou non de l'information, une information ainsi propre à chaque système, à chaque personne puisque ce que chacun saisit de cette perturbation dépend de l'identité de la personne, de ses connaissances et croyances sur le monde. Cela procure une forme de plasticité à l'information. L'idée de *self* est renforcée dans le sens où la perception qu'une personne a d'elle-même influence sa communication avec les autres. Par exemple, si elle pense avoir toujours raison, alors par définition, lorsque quelqu'un n'est pas d'accord avec elle, elle pense qu'il a tort. Si elle se perçoit comme tolérante à l'égard de la différence, elle s'efforcera de ne pas critiquer les personnes qui ne lui ressemblent pas. L'idée qu'une personne a sur elle-même, son « identité », ne change pas avec ses humeurs, mais est relativement stable et durable dans le temps. Francisco Varela précise ceci : « En postulant que la clôture d'un système est l'aspect majeur à considérer, nous avons abandonné les notions d'entrée et de sortie ; et la direction du flux d'information a perdu toute signification » (Varela, 1989). En somme, cela signifie qu'en tant que système autoproducteur, une personne n'a ni entrée ni sortie informationnelle, elle ne reçoit ni n'envoie une information et donc la transmission d'information entre personnes telle que proposée par Claude Shannon (1948) n'est pas, comme d'autres l'ont déjà souligné, un concept robuste pour étudier et concevoir l'expérience visitorielle. D'un point de vue énactif, il n'y a pas de non-participation possible au monde donc d'indifférence. Toute action intervient dans un environnement et agit sur autrui entrant en relation avec. Le cadre énactif envisage tout acte comme étant inscrit dans un monde et disant de son auteur. Aucun acte n'est neutre, mais transformation du monde. Cela amène à se déprendre de l'idée qu'une œuvre et un musée pourraient exister indépendamment d'un sujet pensant. Un artiste ou un curateur qui prétend ne pas être engagé l'est inévitablement. Il déploie de l'énergie à se

désengager du musée qui s'impose à lui et que son geste d'opposition relève d'un engagement. Un artiste ne peut pas être objectif dans l'art comme personne ne peut l'être dans le monde en règle générale. L'esthétique n'est qu'une modalité à travers laquelle une perception du monde prend forme. Le geste esthétique est guidé par une profondeur, des valeurs, des intentions. Aussi, une exposition ne peut pas présenter un retour au réel tel qu'il a lieu, aux moments de la création d'une œuvre, mais elle est nécessairement une interprétation et le musée conditionne la façon de voir les œuvres. Quand le curateur a l'impression de documenter l'œuvre, il fait plus que cela ; il la prolonge, il l'augmente. La médiation, comme l'œuvre, n'est pas fixe, mais elle est un élément de compréhension parmi d'autres. Elle n'est pas en rupture avec le monde, mais y est inscrite.

Quelle forme prennent ces couplages en relation avec l'art conceptuel ? Que disent-ils de la relation des différentes entités – curateur, artiste, visiteur – entre elles ? Il convient d'essayer de comprendre avec plus de finesse quels seraient les enjeux des relations qu'entretiennent les curateurs avec les artistes et les visiteurs. Grâce à ces précisions, nous serions en capacité d'analyser ce que ces relations apportent ou empêchent du côté de la médiation, afin d'améliorer la relation des visiteurs aux œuvres.

5.1.1. Le couplage artiste-professionnel de l'art (curateur, médiateur, collectionneur, performeur)

Au cours des années 1960, les curateurs réalisent un « tournant linguistique » (Newman & Bird, 1999, p. 2) entretenant une collaboration directe avec les artistes conceptuels. Cela donne naissance à des pratiques discursives dans le domaine de l'art qui mettent en échec les méthodes institutionnelles traditionnelles d'acquisition, de conservation et d'exposition. D'après les professionnels de l'art, rencontrer les artistes est au cœur de leur pratique et ils y portent un fort intérêt. Comme le dit le curateur Harald Szeemann (figure 34) à son égard et celui de ses collègues, « nous ne sommes pas des gratte-papiers et notre vie est faite de rencontres désirées, successivement attendues et inattendues, mais longuement espérées dans l'aboutissement » (Szeemann, 1996, p. 112). Le couple de collectionneurs Herbert[154] estime quant à lui avoir eu la « chance » de rencontrer les artistes constituant leur collection (figure 35). Ils ont pris le temps de correspondre avec eux et de lire les textes qu'ils écrivent. D'après eux, « cette période

[154] Conversation personnelle avec les collectionneurs Annick et Anton Herbert le 28 janvier 2020.

demandait un effort énorme pour les gens qui n'étaient pas habitués à travailler comme cela ». Une médiatrice[155] parle de « l'avantage » qu'elle a d'exercer dans une institution qui organise des expositions avec des artistes vivants. Enfin, pour la curatrice Anne d'Harnoncourt, c'est « un privilège, c'est un honneur ; c'est colossal de passer beaucoup de temps avec l'art et avec les artistes » (d'Harnoncourt dans Obrist, 2008, p. 180). Un lien fort semble se nouer entre le curateur et l'artiste, mais quel est-il ? Que permet-il vraiment ?

5.1.1.1. La compréhension des œuvres

Du point de vue des acteurs de l'art, l'artiste semble être le mieux placé pour incarner, représenter et à l'occasion se faire le porte-parole de son œuvre. Les œuvres peuvent être difficiles pour les curateurs eux-mêmes. Comme l'évoque la curatrice[156] à propos de Franz Erhard Walther qu'elle expose, « il s'agit d'un travail conceptuel complexe à comprendre pour les non professionnels » autant qu'il l'est pour eux : « Parfois on n'a pas l'information, l'œuvre est mystérieuse, complexe ». Cependant, il semble que leur compréhension de l'œuvre est favorisée par la rencontre avec l'artiste. Selon cette même curatrice :

> *Sa seule présence vous en dit tellement sur son travail. Son œuvre est l'une des rares œuvres du XX^e^ siècle pour laquelle vous bénéficiez réellement de la présence de l'artiste. L'artiste est important pour comprendre l'œuvre.*

Le fait que l'artiste ait accepté d'activer certaines de ses œuvres à l'occasion d'une exposition qui lui a été consacrée, pour la curatrice « cela ajoute un aspect complètement différent à ses activations. C'est une atmosphère de méditation. C'est très spécial. Comment le décrire pour être honnête… Vous devez le vivre vous-même. C'est le *must* ». Malgré la possibilité de faire activer les œuvres par des performeuses formées à cette occasion ou les visiteurs, l'action réalisée par l'artiste lui-même semble les dépasser. Elle ajoute : « Moi il m'a dit des trucs qui sont devenus évidents ensuite ». La présence de l'artiste se trouve être une valeur ajoutée. De même, la médiatrice du musée[157] a une compréhension du travail de Franz Erhard Walther et a rédigé une médiation à ce sujet, mais préfère la faire lire par l'artiste lui-même :

---

[155] Conversation personnelle avec la médiatrice Pia Linden le 15 septembre 2020.

[156] Conversation personnelle avec la curatrice Jana Baumann le 11 septembre 2020.

[157] Conversation personnelle avec la médiatrice Pia Linden le 15 septembre 2020.

J'ai écrit les textes pour l'audioguide et parfois il me semblait mieux que Walther lise lui-même. Quand moi je dis par exemple : 'Le récipient doit sentir comme une sculpture', si moi j'explique ça, ça fait un peu bizarre. Quand lui le dit on pense vraiment 'ah oui tu as raison'. Lui il le dit avec une autre profondeur peut-être.

Pour cette médiatrice, l'incarnation de l'œuvre par son auteur permet de gagner en proximité et donne des clés de compréhension de l'œuvre. Harald Szeemann est sensible aux récits vécus et racontés par leurs auteurs comme dans le journal *Der Schweizer Spiegel* qui publiait les aventures des hommes suisses stationnés aux frontières pendant la Seconde Guerre mondiale, mais aussi aux biographies dont les mémoires que son grand-père, Étienne Szeemann, écrit à l'âge de 89 ans. Concernant les artistes, il assure : « Depuis le début, rencontrer des artistes et visiter des grandes expositions a été mon éducation – j'ai toujours été moins intéressé par l'histoire de l'art formelle » (Szeemann dans Obrist, 2008, p. 84). De même, Lucy Lippard ayant fréquenté de nombreux studios dit avoir « appris l'art auprès des artistes » (Lippard dans Obrist, 2008, p. 201). En effet, de nombreux curateurs de cette époque ne sont pas dispensés d'une formation propre au domaine muséal. Par exemple, Jean Leering est architecte de formation et Harald Szeemann travaille au théâtre dans les années 1950 en tant qu'acteur et décorateur. Concernant Lucy Lippard, elle précise avoir finalement obtenu un diplôme en histoire de l'art au New York University Institute of Fine Arts, « forcée » par le MoMA de le faire. Ce qui importe le plus de son point de vue est de se rendre « à tous les vernissages » et de vivre dans le « royaume » de la création artistique : « Je m'intéressais aux artistes qui font de l'art, aux idées dans l'air, pas à l'histoire de l'art ni aux musées » (Lippard dans Obrist, 2008, p. 202). Pour le curateur Franz Meyer à propos de l'artiste Carl Andre, « la compréhension de son œuvre est venue de l'expérience d'être avec lui » (Meyer dans Obrist, 2008, p. 105). Que se passe-t-il dans le moment de la rencontre, qui permet au curateur de comprendre le travail d'un artiste ?

5.1.1.2. La co-mise en œuvre

La partie précédente a indiqué que les curateurs cherchent à suivre les règles qui seraient établies par l'artiste pour exposer son œuvre selon ses termes or, plus encore que de confirmer le projet d'exposition du curateur par l'artiste, leur couplage fait naître, donne forme à l'œuvre et l'exposition. Cela semble remonter jusqu'au sommet du musée comme le souligne Hans Ulrich Obrist, « si l'on examine les musées qui ont eu le plus grand impact dans les années 1960 et 1970 en Europe, on observe une constante : tous les directeurs de ces musées étaient très proches des artistes » (Obrist, 2008, p. 161). La réalisation de l'œuvre et de l'exposition se retrouvent conjointes par le partage d'idées

lors de discussions entre le curateur et l'artiste. En effet, le curateur souhaite exposer des idées, des sujets qui lui tiennent à cœur or, il ne les connaît pas bien sitôt le projet d'exposition entamé. Au stade de la rencontre avec l'artiste, le projet d'exposition est incertain, latent et l'exposition prend forme au cours de ce couplage. Les idées se construisent au moment du projet ainsi, l'enjeu de l'exposition est son cheminement. Ce qui est recherché par le curateur dans sa rencontre avec l'artiste, c'est l'événement de la rencontre en tant que telle. *Quand les attitudes deviennent forme* est considéré comme la pierre angulaire permettant d'éclairer la transformation du conservateur, qui passe du statut d'historien de l'art érudit ou de gardien d'une collection à celui de curateur soit un collaborateur d'artistes, une figure engagée dans la conception, la production, la présentation et la diffusion de l'art de son temps. Harald Szeemann, revenant sur les reproches de mise en scène qu'il a pu réaliser, répond : « Mais moi je ne peux pas le faire sans l'artiste ! Si l'artiste ne veut pas, moi je ne peux pas le faire ! » (Szeemann dans Heinich, 1995, pp. 44-45). L'idéal de relation avec un artiste pour Harald Szeemann est un « aller ensemble » (p. 45). De même, être collectionneur dans les années 1960 signifie selon les Herbert[158] « appartenir à une discussion avec les artistes ». Plutôt que de posséder l'œuvre, c'est l'œuvre qui possède une partie d'eux dans un processus de collaboration. Les artistes formulent des craintes que l'exposition devienne plus importante que l'œuvre d'art et que leurs objectifs doivent se confondre systématiquement avec ceux des acteurs de l'art. Cependant, pour les Herbert, les œuvres arrivent « en conclusion des relations » qu'ils ont avec eux. En tant que collectionneurs, ils considèrent que leur rôle est moindre et que « l'artiste est au centre ». Ils co-construisent une œuvre qui se retrouve être le produit de leur relation. À ce titre, le curateur Johannes Cladders s'est « toujours considéré comme étant un co-producteur d'art » (Cladders dans Obrist, 2008, p. 57). Avec les expositions emblématiques *Quand les attitudes deviennent forme* et *Op Losse Schroeven*, les espaces ne sont plus seulement dédiés à la présentation, mais aussi à la production des œuvres ; disposer un objet est désormais une opération effectuée par l'artiste et le curateur ensemble. Les œuvres d'art ne sont plus nécessairement des artefacts à transporter de l'atelier à l'espace d'exposition, mais elles sont réalisées *in situ*, soit directement par les artistes, soit en suivant plus ou moins leurs instructions. Ce ne sont pas des artefacts préexistants auxquels il suffit de trouver l'espace d'exposition le plus adapté, mais ce sont bien les œuvres qui s'adaptent au lieu. Les artistes décident ce qu'ils veulent faire avec l'espace

[158] Conversation personnelle avec les collectionneurs Annick et Anton Herbert le 28 janvier 2020.

dont ils disposent au moment où ils le découvrent. Ainsi, l'œuvre et l'exposition se réalisent en simultané et puisque le curateur fait, comme le lieu, partie de l'œuvre alors l'œuvre se retrouve inscrite dans un espace-temps avec un entourage. L'exposition *Eccentric Abstraction* organisée par Lucy Lippard « est venue des conversations qu'il y avait dans l'air » dans les studios d'artistes (Lippard dans Obrist, 2008, p. 204). Ces discussions semblent facilitées à l'époque où la communauté était plus petite. Ces relations sont très naturellement à l'origine de projets d'exposition comme l'avance Walter Zanini :

> *C'est normal pour un directeur de musée d'art contemporain d'avoir des relations étroites avec les artistes et de leur faire entreprendre des œuvres. Je dois dire que j'ai eu beaucoup de contacts avec eux. Parfois, ces contacts étaient très étroits, impliquant une collaboration décisive dans les programmes que nous développions. (Zanini dans Obrist, 2008, p. 162)*

Il s'agit bien de rencontres humaines décrites comme marquantes par les curateurs, et non pas d'œuvres. Walter Zanini salue l'arrivée d'Internet lui permettant d'échanger avec les artistes dans le monde : « Cela nous a permis de correspondre d'une manière unique et incroyable avec des artistes de plusieurs parties du monde, notamment d'Europe de l'Est » (Zanini dans Obrist, 2008, p. 156). L'artiste et le curateur échangent des idées entre eux et il serait raisonnable de penser que Walter Zanini alors au Museu de Arte Contemporânea (MAC) de São Paulo ait été touché par l'histoire personnelle du peintre et musicien russe Jeff Golyscheff au point de décider d'organiser une exposition individuelle « exceptionnelle » d'après lui :

> *Il vivait et travaillait anonymement dans notre pays, et il nous a rendu visite un jour. C'était en 1965. Il est venu au musée avec sa femme et nous a raconté son histoire de réfugié sous Hitler. Les nazis avaient détruit une exposition entière de ses œuvres à Berlin en 1933. Plus de trois décennies plus tard, presque complètement oublié, il voulait néanmoins faire son retour. Nous lui avons réservé un accueil chaleureux. (Zanini dans Obrist, 2008, p. 151)*

En charge de la curation d'une exposition sur Doug Wheeler, une curatrice[159] raconte s'être entretenue avec l'artiste durant tout le processus afin qu'il explique « ce qu'il imagine, souhaite, sa conception initiale, ses intentions, l'idée, le monde dans sa tête ». Ce moment de la conception est précieux pour elle. Dans sa recherche d'invention de nouvelles façons de concevoir une exposition, les curateurs mettent l'accent sur leur

[159] Conversation personnelle avec la curatrice Francesca Esmay le 4 mai 2022.

liction à certains artistes plutôt qu'à leurs œuvres. Hans Ulrich Obrist ne se contente pas de collecter et de présenter des objets, il rassemble et met en réseau diverses personnes (artistes, architectes, scientifiques, etc.). Ces conversations entre les différents interlocuteurs composent l'essentiel de son processus de curation, la présentation des œuvres n'étant que le moment final de ce large travail en amont. De même, le curateur Johannes Cladders raconte avoir eu l'idée de confectionner un catalogue qui a du volume pour l'artiste Joseph Beuys, comme une boîte dans laquelle il est possible d'y déposer toutes sortes de choses. Il précise :

> *Avec cette idée en tête, je suis allé voir Beuys. […] Je lui ai demandé : que peux-tu apporter ? […] Il était d'accord avec mon idée de faire une boîte. Je lui ai parlé de la forme de la boîte... je veux dire des mesures. Nous ne voulions pas d'une taille standard, mais quelque chose d'inhabituel. C'est alors que Beuys a défini les dimensions de la boîte, que nous avons conservées pour toutes les expositions futures. Je me souviens aussi avoir dit à Beuys que je voulais imprimer une édition de trois cents exemplaires. Beuys m'a répondu : "Je n'aime pas ça du tout. C'est un chiffre étrange. C'est trop lisse. Disons 330.333 serait trop parfait. J'ai toujours conservé un nombre irrégulier, même pour les grandes éditions. (Cladders dans Obrist, 2008, pp. 54-55)*

On voit combien le curateur et l'artiste s'échangent des idées qui stimulent l'autre qui les réalise. Johannes Cladders explique également qu'il a eu « une très longue discussion » avec Marcel Broodthaers pour la première exposition qu'il organisait à son honneur au début des années 1970. C'est le cas de toutes ses expositions : « Même quand elles sont apparues spontanément, le dialogue avait déjà commencé quelque temps auparavant. Je connaissais beaucoup d'artistes depuis longtemps » (Cladders dans Obrist, 2008, p. 60). Au début des années 2000, Johannes Cladders reproche aux institutions de s'être « déconnectées des artistes » (p. 61). S'appuyant essentiellement sur les archives du Stedelijk Museum d'Amsterdam, une présentation chronologique réalisée par Christian Rattemeyer (2010, pp. 106-114) retrace le développement d'*Op Losse Schroeven*. De l'idée première de Wim Beeren de réaliser une exposition sur le thème de l'évolution de l'objet d'art contemporain à l'ouverture de son exposition itinérante en Europe, avec ce titre et les artistes qui la composent, près de deux années se sont écoulées. D'octobre 1967 avec l'idée vague de cette exposition à son ouverture le 15 mars 1969, Wim Beeren gère la levée de fonds, la réalisation et l'impression du catalogue, mais c'est aussi et surtout une période de rencontres avec des artistes et acteurs de l'art. Comme il le dit lui-même dans le catalogue de son exposition :

> *La réalisation d'une exposition contemporaine comme celle-ci est, au mieux, une négociation avec les expériences, les rencontres, les visites et les conversations*

de la vie quotidienne. Au mieux, et en utilisant la terminologie à la mode aujourd'hui, c'est une forme de discussion qui crée naturellement l'opportunité d'une autre discussion. (de Wilde & Beeren, 1969)

Les discussions avec les artistes sont au cœur de son projet curatorial faisant de l'exposition une co-création entre l'artiste et le curateur. Comme lui, Harald Szeemann travaille en dehors de la structure traditionnelle de l'institution artistique en tant qu'indépendant suite à sa rencontre avec les artistes de son temps. Pour Harald Szeemann à propos de *Quand les attitudes deviennent forme* : « C'était vraiment une collaboration, ça n'était pas juste accrocher son tableau » (Szeemann, 1996, p. 20). C'est bien une construction et non un sursaut inattendu. Comme il le dit, il fait « un bout de chemin » (p. 33) avec les artistes qu'il accompagne pour ses projets d'expositions. Rencontrer c'est être mis en présence d'une personne et souhaiter en retour faire un bout de chemin ensemble dans un monde. Le curateur n'est pas seulement celui qui découvre un artiste ou se fait son porte-parole et agent, mais il développe son propre projet en y incluant l'artiste, voire en partant de l'artiste, qui correspond à ses intentions. L'exposition est collaborative en soi, le curateur n'a pas entièrement prise dessus. À l'origine de l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme* est la rencontre d'Harald Szeemann avec le peintre allemand Reinier Lucassen qui lui présente Jan Dibbets : « J'ai été tellement impressionné par son geste [figure 36] que j'ai dit : "D'accord. Je sais ce que je vais faire, une exposition qui se concentre sur les attitudes et les gestes comme ceux que je viens de voir" » (Szeemann dans Obrist, 2008, p. 87). De cette rencontre, le curateur abandonne son idée première de monter une exposition sur l'art de la côte Ouest avec les nouvelles expérimentations sur la lumière. Son agenda aujourd'hui publié détaille ses nombreux voyages, visites de studio, promenades et dîners avec les artistes et leur famille : « C'était une aventure du début à la fin ». Proche du journal intime, l'on suit à travers ce qu'il rapporte de ses discussions avec les artistes l'évolution de sa réflexion sur l'exposition à venir, les questions soulevées par les uns et les autres, les moments où il trouve une réponse satisfaisante des jours plus tard, ses impressions après ses visites de studios et découvertes d'œuvres, les liens qu'il fait avec d'autres artistes, ou encore les connaissances qu'il convoque comme le confirme Jan Dibbets :

Szeemann est revenu aux Pays-Bas à la fin de l'année 1968 pour discuter de ses idées avec nous. L'exposition lui trottait dans la tête depuis un certain temps, mais il n'arrivait pas à s'y retrouver ; il voulait en savoir plus et y réfléchir davantage.

En fait, j'ai convaincu Szeemann d'organiser l'exposition, et van Elk, qui entretenait de très bonnes relations avec Beeren, a fait de même avec lui[160]*.*

Au final, avec les artistes vivants, l'exposition se monte dans le dialogue entre eux et le curateur : « On a une vision, puis les artistes viennent et la corrigent et, au fond, la chose la plus passionnante est de discuter avec eux de ce qu'ils peuvent faire une fois qu'ils ont vu l'espace d'exposition » (Szeemann, 1996, p. 133). Le curateur fait des rencontres qui lui permettent de comprendre les œuvres et fabriquer l'idée de l'exposition. Son titre n'arrive qu'à force d'avoir échangé avec les artistes, compris leur monde propre. C'est cela qui est l'échafaudage de l'exposition or, à la lecture de leurs témoignages, les curateurs décrivent bien plus le résultat de l'exposition (les artistes exposés, leurs œuvres, le sectionnement des salles) que leur processus de conception. Irit Rogoff et Beatrice von Bismarck (2012) proposent de dissocier le versant technique du montage d'une exposition (*curating*) au versant théorique (*curatorial*). D'après elles, le *curating* est une pratique professionnelle « qui implique un ensemble d'aptitudes et de pratiques, de matériaux et de conditions institutionnelles ou infrastructurelles ». Le *curating* est un ensemble de techniques et de compétences tels qu'ils sont enseignés dans les formations de curateurs. Avec le *curatorial*, « l'accent est mis sur la trajectoire d'un travail en cours, actif, non pas sur un produit final isolé, mais sur un point à l'intérieur d'une ligne de projet du moment ». Elles définissent le *curatorial* comme un « événement de connaissance » ou encore « un moment où diverses connaissances qui interagissent les unes avec les autres produisent quelque chose qui transcende leur position comme connaissance ». Ainsi, l'exposition matérielle se distingue de son processus de conception, de sa signification :

> *Distinguer le* curating *du* curatorial *revient à mettre en valeur un déplacement, de l'organisation d'un événement vers l'événement lui-même : sa réalisation, sa dramatisation et sa performance. Le* curating *a lieu dans une promesse. […] Par contraste, le* curatorial *est ce qui perturbe ce processus ; il brise cette scène, et pourtant produit une narration qui naît au moment même où l'événement a lieu, au moment où l'événement communique et dit, à l'instar de Mieke Bal : 'Regardez, c'est ainsi que cela est'. (Martinon & Rogoff, 2015)*

En somme, le *curating* est la modalité technique de réalisation des expositions alors que le *curatorial* consiste en « des processus de signification et des relations entre

[160] Jan Dibbets en conversation avec Lucy Steeds le 14 janvier 2009. Disponible sur le site web AfterAll (consulté le 9 janvier 2020) : https://www.afterall.org/article/jan-dibbets-in-conversation-with-lucy-steeds

objets, personnes, lieux, idées, etc., qui visent à créer des frictions et mettre en avant des idées nouvelles » (Lind, 2012). Le *curatorial* correspond à ces moments de couplage entre le curateur et l'artiste en amont d'une exposition. La relation du curateur avec l'artiste peut perturber l'autre sans aucun cas le commander ou l'instruire.

5.1.1.3. La recherche de l'inconnu

Les acteurs de l'art ont conscience que les œuvres d'art conceptuel sont difficiles pour des non-intiés. Comme le dit la collectionneuse Annick Herbert[161], « c'est très difficile, il y a des gens qui regardent des pièces et qui se disent 'mais qu'est-ce que c'est ce truc ?' ». D'après elle et son mari, « l'art doit être difficile » car « souvent le meilleur c'est celui qui se positionne en contre partie de ce qui se faisait avant » et d'ajouter :

> *La première fois qu'on a vu [Martin] Kippenberger on s'est dit mon dieu ! Le premier contact avec l'artiste est très difficile, mais aussi le plus intéressant. Les artistes qui sont trop faciles, on en connait, ce n'est pas bon, ça ne nous amène nulle part. Parfois on met des années à comprendre ce qui est intéressant pour nous, subjectivement.*

Pour eux, comme à l'époque « l'art d'aujourd'hui doit déranger. Vous allez à Beaubourg et vous regardez des jeunes artistes. Celui qui vous dérange le plus est probablement intéressant, celui qui vous met par terre, que vous ne comprenez pas ». En effet, ce qui semble être recherché par les acteurs de l'art dans le moment de la rencontre avec l'artiste est la perturbation cognitive soit le fait de confronter son monde propre à celui de l'artiste. Les collectionneurs Herbert racontent avoir été « fortement secoués par le contact » qu'ils ont eu avec les artistes Marcel Broodthaers, André Cadere, Carl Andre, Donald Judd, Dan Graham, Lawrence Weiner ou encore Joseph Kosuth. Ils leur ont montré un chemin qui les « passionnait très fort : l'idée de la dépossession, d'aller à l'essentiel ». Ils ont pu « avoir des conversations » avec les artistes qui leur ont ouvert de nouveaux horizons de pensée. Partageant cette attente, Lucy Lippard s'entoure d'artistes qui la stimulent cognitivement – elle évoque rarement les traits physiques des œuvres, qui bien souvent ne sont pas encore réalisées au moment où elles l'intéressent. Par exemple, elle estime Luis Camnitzer et Liliana Porter comme étant « deux des artistes les plus intéressants » (Lippard dans Obrist, 2008, p. 215). Ce qui l'intéresse dans la mise en œuvre de l'exposition est d'être perturbée par

[161] Conversation personnelle avec les collectionneurs Annick et Anton Herbert le 28 janvier 2020.

ces artistes, par leurs idées qui la sortent de sa zone de confort : « Contrairement à la plupart des artistes américains, Luis avait une véritable politique et une expérience politique, ainsi qu'une analyse intellectuelle qui m'était, en tout cas à moi, inconnue ». Le sociologue Heinz Bude (2012) voit les conversations qu'Hans Ulrich Obrist mène auprès de nombreux acteurs de l'art comme un travail de recherche permanent au cours duquel il ne semble pas prêter attention aux réponses de ses interviewés car l'essentiel pour lui se trouve dans l'événement de la rencontre qui permet peut-être à terme de produire quelque chose de nouveau. Cet événement déclenche un désordre qui rompt avec les référentiels du curateur par exemple pour finalement retrouver un ordre. Le curateur a une place privilégiée qui lui permet d'être stimulé par des échanges pour créer quelque chose qui fait sens pour lui. Plus que l'idée éventuellement matérialisée c'est l'événement de la rencontre à cette idée qui lui importe. L'idée n'est figée dans une forme que jusqu'à sa rencontre, son partage, sa discussion qui produit du sens. Christian Rattemeyer dit de Wim Beeren que son « contact avec les artistes signifiait, avant tout, un échange intellectuel. [...] Le rôle du conservateur était, pour Beeren, une quête de sens, de compréhension et d'interprétation des intentions artistiques, des actions et de l'effet des objets qui en découlent » (Rattemeyer, 2010, p. 61). Une médiatrice[162] « voit que Walther n'est pas un homme qui vit dans un autre espace, mais un homme avec un chemisier à carreaux qui a l'air tout à fait comme un grand-père sympathique ». Elle apprécie les entretiens avec les artistes « pour voir la personnalité derrière ». D'autres considèrent à propos d'André Cadere qu' « il est difficile d'oublier sa grande silhouette juvénile et nonchalante déambulant un bâton coloré à la main » (Parent, 2007). C'est surtout la partie invisible, encore cachée du travail d'un artiste qui intéresse le curateur. Anne d'Harnoncourt est stimulée par ce que chaque artiste « propose ou envisage, et être capable de le réaliser » (d'Harnoncourt dans Obrist, 2008, p. 192). Un curateur pour elle « ne cesse jamais d'apprendre, et ce que l'on espère, c'est qu'il y aura une longue course avant que l'on ne puisse plus voir, avant que l'on ne puisse plus voir que les choses que l'on connaissait déjà et qui vous enthousiasmaient déjà » (p. 180). Dans le processus de conception d'une exposition, l'important pour Harald Szeemann est « le moment de l'aventure » au cours duquel il peut « travailler directement avec les artistes » (Szeemann dans Heinich, 1995, p. 19). Dans le projet personnel du curateur, la face cachée et intime chez lui, mais aussi chez l'artiste est le stimulant. Il est en recherche continue de nouveauté, de « faire quelque chose de nouveau » dit-il (p. 28) en ayant l'idée d'un thème d'exposition orignal et une façon innovante de le mettre en exposition. C'est

[162] Conversation personnelle avec la médiatrice Madame G.R. le 12 septembre 2020.

l'inattendu, l'inédit ou encore l'incertitude qui le motivent à suivre des artistes (pp. 33-35). Par sa relation avec eux, il expérimente et cherche à innover dans sa pratique (p. 38). Ainsi, la rencontre du curateur avec l'artiste semble correspondre à une forme d'épanouissement, et éventuellement d'une réciprocité. La rencontre du curateur à l'artiste se présente comme le commencement d'une aventure, un risque à courir qui peut bien ou mal se terminer, mais qui forge le curateur et son exposition. Le curateur cherche à être stimulé par l'artiste, à parcourir un chemin cognitif inédit. Rencontrer signifie pour lui oser improviser, aller vers l'inconnu. Pour Suzanne Pagé, le curateur devrait être comme

> *un derviche qui tourne autour des œuvres d'art. Il faut que le danseur ait une certitude totale pour que tout commence, mais une fois que la danse a commencé, cela n'a rien à voir avec le pouvoir ou le contrôle. Dans une certaine mesure, il s'agit d'apprendre à être vulnérable, à rester ouvert à la vision de l'artiste. J'aime aussi l'idée que le conservateur ou le critique soit un suppliant. Il s'agit d'oublier tout ce que l'on croit savoir, et même de s'autoriser à se perdre. (Pagé dans Obrist, 2008, p. 236)*

La rencontre avec l'artiste n'est pas une simple relation, mais elle engage le curateur auprès de l'artiste. Si la rencontre est réussie, il ne peut pas rester indifférent à l'artiste qu'il a rencontré. Ce dernier le touche, l'intéresse, lui apparaît désormais distinct des autres personnes et entre dans son monde. La réussite de la rencontre est la rencontre elle-même en ce qu'elle fait découvrir au curateur la non-indifférence à cet artiste. Il rencontre une vision du monde qui n'est pas la sienne et dans l'aventure de son propre devenir, il fabrique un sens propre avec cette vision. Ce choc avec l'altérité est tel qu'il ne peut pas ne pas changer. La rencontre produit en lui une modification identitaire. L'artiste peut ne pas correspondre à ses attentes, mais tout semble se jouer quand le curateur comprend que l'artiste qu'il a rencontré est celui qu'il n'attendait pas. Il y a le socle d'une surprise dans la relation. Cela suggère qu'au-delà de satisfaire un désir précis qui serait présent chez le curateur, la rencontre le fait naître. Comprendre l'artiste signifie en avoir une connaissance intuitive (par les émotions), se représenter cette personne, s'en faire une idée d'où l'expression « cerner une personne ». Partant du postulat que le travail est relié à l'attitude de l'artiste, il est important pour le curateur Konrad Fisher de rencontrer les artistes en personne avant de travailler avec eux. La relation lui est même première, elle passe avant l'appréciation du travail matériel :

> *Si je n'ai pas rencontré l'artiste et que je ne l'aime pas, je ne l'expose pas. De temps en temps, je fais des expositions avec des artistes pour voir si j'aime leur travail sur une plus longue période. Ce n'est qu'au bout d'un mois que je sais si leur*

travail me plaît, et parfois la relation s'arrête. Parfois, si certains artistes n'exposent qu'une fois, c'est parce que nous ne nous entendions pas très bien. Cela n'a pas toujours à voir avec leur art. Si vous ne vous entendez pas bien, vous n'avez pas besoin de continuer à essayer. (Fisher dans Zonnenberg, 2019, p. 105)

Cependant, une fois que Konrad Fisher décide de s'affilier aux artistes de son choix, il s'engage fortement envers eux. La relation étroite avec les artistes avec lesquels il travaille s'illustre notamment par le fait que tous séjournent dans son appartement privé lors de leurs visites à Düsseldorf. Il a ainsi l'occasion de les connaître sur un plan personnel et l'on peut imaginer que la mauvaise entente rend difficile et épineuse l'organisation d'une exposition au point de la compromettre. Surtout, l'on pourrait penser que si la perturbation cognitive n'est pas satisfaisante pour le curateur, sans couplage, alors l'exposition ne peut pas se monter. De la rencontre et des discussions que les professionnels de l'art entretiennent avec les artistes découlent selon eux une amitié, un lien fort – qu'il semble opportun de rapprocher du couplage. Le curateur Pontus Hultén dit : « J'ai adoré la rétrospective de Tinguely à Venise au Palazzo Grassi et celle de Sam Francis à Bonn. Ces expositions ont été toutes deux élaborées en étroite collaboration avec les artistes et ont marqué de grands moments dans l'histoire de mon amitié avec eux » (Hultén dans Obrist, 2008, p. 47). L'amitié curateur-artiste est le moteur du montage d'une exposition à deux. L'occasion de ce co-montage de l'exposition entre le curateur et l'artiste les rendent « amis » parfois « proches » au point de former tous ensemble une « communauté » (p. 206). La relation étroite et forte peut aussi bien être amicale que conflictuelle. L'essentiel semble résider dans le fait que des idées s'échangent. L'artiste Ger van Elk raconte de ses amis artistes : « Lorsque vous parlez entre artistes de ce que vous faites, c'est vraiment différent d'une discussion sur l'histoire de l'art. Entre artistes, nous nous sommes beaucoup amusés, avec beaucoup de vin et de discussions »[163], et à propos de Wim Beeren :

Wim était un bon ami. Je dirais même qu'il était le seul à comprendre mon travail. Je l'aimais beaucoup et il était tellement fou. Il vous soufflait la fumée de son cigare au visage si vous ne lui plaisiez pas. C'est la seule personne qui, à cause de l'art, a essayé de se battre physiquement avec moi ! Nos discussions sur l'art étaient toujours passionnées. Wim était un fan et un protecteur – avec beaucoup d'intégrité. Mais il se disputait toujours sur le contenu de l'art.

[163] Ger van Elk en conversation avec Charles Esche et Steven ten Thije le 5 avril 2009. Disponible sur le site web AfterAll (consulté le 5 mai 2020) : https://www.afterall.org/article/ger-van-elk-in-conversation-with-charles-esche-and-steven-ten-thije-5-april-2009

À l'inverse, Lucy Lippard évoque à propos de Robert Smithson combien ils entretenaient « une sorte de relation acariâtre » :

> *Nous aimions nous disputer, ou je pensais que nous aimions nous disputer. J'aimais me disputer. Un jour, il m'a dit d'un ton plaintif : "Pourquoi on se dispute toujours ?' Mais il aimait parler. Il était de bonne compagnie. Il avait l'habitude d'aller chez Max's Kansas City avec une idée pour la soirée et de faire parler les gens autour de la table de ce dont il voulait parler. (Lippard dans Obrist, 2008, p. 220)*

Cette proximité grâce aux conversations honnêtes leur permettent de confronter leurs points de vue sans avoir pour nécessaire finalité de se mettre d'accord : « J'ai eu une relation légèrement conflictuelle avec lui parce que je n'aimais pas trop les sculptures en miroir et les premières sculptures ; j'aimais les sites et les non-sites, mais les objets précédents étaient un peu trop complexes à mon goût, et je le trouvais un peu prétentieux » (p. 220). Enfin, cette relation d'amitié est nourrie par une forme de fascination et d'admiration de la part du curateur envers l'artiste. Par exemple, Lucy Lippard « admire énormément » le travail de l'artiste Margaret Harrison, et le curateur Franz Meyer se dit « fasciné » par l' « exploration de la conscience de soi » de Bruce Nauman et « admire » le travail de Richard Serra (p. 109). Franz Meyer, marié à Ida Chagall la fille du peintre, vivait « au cœur de la scène artistique » comme il le dit (Meyer dans Obrist, 2008, p. 105). Des rencontres qu'il a faites il se souvient particulièrement avoir collaboré avec Alberto Giacometti sur une exposition à Berne en 1956 : « Je connaissais Alberto Giacometti depuis mes années parisiennes. Il était très accueillant s'il sentait que la personne qui le contactait avait de la sympathie pour lui. Il pouvait être un merveilleux conteur d'histoires. Je peux encore entendre sa voix dans mon oreille ». Il se souvient également avoir été introduit auprès d'Henri Matisse par sa femme qui « le connaissait bien » et plutôt que de parler de son œuvre, il évoque une impression qu'il a eue de la personne : « Le Matisse que j'ai rencontré était ce merveilleux patriarche » (p. 107). De la même façon, de sa rencontre avec Serge Poliakoff, il retient qu'elle était « très fructueuse » pour lui. La curatrice Jana Baumann[164] admire les connaissances de Donald Judd et en sait beaucoup sur sa routine journalière au point de juger nécessaire de le raconter en entretien au chercheur : « Il avait un tel savoir. C'était un intellectuel autodidacte qui suivait toujours une vieille tradition européenne, à savoir qu'il se levait et lisait de 9 heures à 13 heures, après quoi ses assistants étaient autorisés à l'interrompre ». Les éloges des curateurs se font nombreux envers les artistes supposant

[164] Conversation personnelle avec la curatrice Jana Baumann le 11 septembre 2020.

que la relation étroite à l'artiste, le cheminement du montage d'exposition apporte satisfaction aux curateurs. Pontus Hultén raconte la performance *Claes Oldenburg's great happening*, Il Corso del Coltello [The Knife's Course] qui s'est déroulée trois soirées durant au Campo dell'Arsenale à Venise en 1985. Il y jouait le rôle d'un boxer et se souvient : « Nous avons passé un bon moment ». De même, fonder l'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques aux côtés de Daniel Buren en 1985 « a été une expérience formidable pour moi » (Hultén dans Obrist, 2008, p. 49). Harald Szeemann raconte qu'il a « rendu visite à des musées, des collections privées et des artistes » pour un projet d'exposition et d'ajouter : « C'était un merveilleux mois de 'vagabondage' » (Szeemann dans Obrist, 2008, p. 82). Enfin, une chose qu'Anne d'Harnoncourt a apprise de son père est le « plaisir absolu de travailler directement avec les artistes » (d'Harnoncourt dans Obrist, 2008).

5.1.2. Le couplage entre professionnels de l'art

5.1.2.1. La naissance de l'exposition dans les discussions entre professionnels de l'art

La collaboration, la co-création d'une exposition, imbriquée dans un réseau de communication, concerne également les professionnels de l'art entre eux. Ce qui initie le projet d'une exposition pour Hans Ulrich Obrist, c'est une conversation avec un artiste puis avec d'autres acteurs qui la prolongent (historiens, scientifiques, etc.). À l'image de son ouvrage *A Brief History of Curating,* il cherche à mettre en réseau le plus grand nombre de personnes au cœur de la communauté artistique pour faire émerger des pratiques curatoriales. Comme indiqué dans sa préface rédigée par Christophe Cherix, « des influences partagées entre les curateurs peuvent être tracées » (Cherix dans Obrist, 2008, p. 8). Harald Szeemann explique dans son agenda que le titre *Quand les attitudes deviennent forme* a « surgi tout seul au cours de [sa] conversation » avec Nina Kaiden, la directrice artistique de l'agence de communication Ruder & Finn (Szeemann, 1996). Ses notes mettent également en lumière de nombreuses heures passées à rendre visite et discuter avec des curateurs, directeurs d'institutions, parfois jusque tard dans la nuit comme cette « conversation nocturne avec Jean Leering », l'historien de l'art, annotée le 18 novembre 1968 de 2 à 6 heures du matin. Les curateurs s'influencent mutuellement. De plus, Harald Szeemann, travaillant avec une équipe de collaborateurs pour chacune de ses expositions, précise : « C'est très important, d'avoir toujours la même équipe, rôdée, parce qu'on n'a jamais de grands dégâts, et que je n'ai presque plus à donner d'ordres : ça roule tout seul ! » (Szeemann dans Heinich, 1995, p. 51). Il est fréquemment soutenu par le chef des transports en charge également des

assurances, des salaires pour l'équipe, de l'organisation des grues et des machines pour les installations ; un architecte qui réalise les plans de l'exposition ; son fils architecte d'intérieur ; d'autres personnes qui travaillent sur le catalogue, la surveillance, l'entretien des œuvres. Comme il le dit, « ce sont des compétences multiples […] Bref, c'est tout un monde qui se met en mouvement, pour une chose dont je dois contrôler chaque détail ! ». À chacun son expertise et son rôle dans la conception d'une exposition. L'on peut imaginer que l'équipe avec laquelle il collabore se couple à lui et constitue une mémoire de lui. Le curateur Johannes Cladders dit que le conservateur Willem Sandberg l'a « enthousiasmé », il avait « une grande influence » sur lui, et que l'historien de l'art Alexander Dorner « a développé une idée détaillée du musée » qu'il a « pu suivre ». (Cladders dans Obrist, 2008, p. 57). La curatrice Yasmil Raymond[165] explique que n'étant pas « experte » d'un artiste, elle a eu besoin de « tous les documents à disposition » en envoyant des assistants se renseigner dans des librairies. Elle a aussi demandé à ses collègues car « il y a toujours quelqu'un qui sait quelque chose ». Dans ses échanges avec les curateurs, « elle développe les expositions ». L'expertise ici va au-delà d'un savoir formel qui aurait été dispensé et acquis au cours d'une formation en art, mais est une recherche de points de vue, de regards, de discours sur une œuvre. Les collectionneurs Herbert[166] racontent avoir été « fortement secoués par le contact » qu'ils ont eu avec le critique d'art et galeriste Fernand Spillemaeckers et le galeriste Konrad Fischer, « deux partenaires très ouverts et très généreux ». Ils expliquent que leur décision de collectionner des artistes d'art conceptuel est issue d' « un choix renseigné ». Ils ont lu les textes sur les courants artistiques de cette époque et ont visité de nombreuses expositions dans des galeries. De plus, un ami galeriste leur a tendu une liste avec des noms d'artistes qu'il leur conseillait de rencontrer, ils ont été guidés.

Par ailleurs, cette situation de couplage social, si intégré qu'il en devient oublié, vaut aussi bien entre le curateur et l'artiste qu'entre les acteurs du musée. Lors des visites guidées, une médiatrice[167] parle aux visiteurs des intentions de la curatrice, elles-mêmes issues d'un couplage avec l'artiste, sans le réaliser : « La question de savoir comment on perçoit cette œuvre entre image et sculpture », propos original développé à l'origine par la curatrice pour cette exposition. Un couplage s'est donc opéré entre la

[165] Conversation personnelle avec la curatrice Yasmil Raymond le 12 décembre 2019.

[166] Conversation personnelle avec les collectionneurs Annick et Anton Herbert le 28 janvier 2020.

[167] Conversation personnelle avec la médiatrice Pia Linden le 15 septembre 2020.

médiatrice et la curatrice, elles-mêmes couplées à l'artiste et n'y prêtant plus attention. Une performeuse[168] raconte : « Je ne connaissais pas son travail. Plus j'en entend parler, plus je l'aime. Et les gens du musée me disent ici et là beaucoup de choses. C'est vraiment intéressant de comprendre sa relation, en particulier avec cette œuvre ». Elle ne dit pas qu'elle regarde l'œuvre longtemps, mais que plus elle obtient des informations sur le monde propre de l'artiste et plus elle comprend son travail.

Enfin, autant que les curateurs qui vouent une forme d'admiration envers les artistes, les curateurs se font confiance et s'admirent mutuellement. Harald Szeemann « admirait » l'historien d'art suisse Georg Schmidt ainsi que le curateur néerlandais Willem Sandberg, tous deux respectivement directeur du Kunstmuseum Basel et directeur du Stedelijk Museum jusqu'en 1963 (Szeemann dans Obrist, 2008, p. 84). L'historien d'art Werner Hofmann affirme également « admirer Sandberg » et trouve ses expositions « fascinantes » avant d'ajouter : « En dehors de cela, c'était une personne merveilleuse » (Hofmann dans Obrist, 2008, pp. 138-139). L'historien d'art Jean Leering dit lui aussi « admirer l'homme fantastique » qu'était Willem Sanberg pour l'avoir connu intimement :

> *C'était un travailleur fantastique ; il ne dormait que quelques heures par jour. Souvent, il se couchait après le dîner pendant une heure ou une heure et demie et il travaillait jusqu'au matin ; ensuite, il dormait à nouveau pendant une heure, puis il allait au musée. Il avait un régime fort, il ne mangeait pas beaucoup, il aimait boire mais pas trop, et il avait beaucoup de maîtrise de soi. (Leering dans Obrist, 2008, p. 69)*

Même chose envers Alexander Dorner pour qui Jean Leering exprime « avoir beaucoup de respect non seulement pour son ouvrage [*The Way Beyond Art*], mais aussi pour lui en tant que personne » (p. 71). Walter Zanini décrit Willem Sandberg comme étant « un maître incontesté ». Se souvenant de sa visite lors de la seconde biennale en 1953, Walter Zanini dépeint un homme

> *très actif, il pouvait parler aux gens facilement et de manière pénétrante, il parlait aux visiteurs, aux artistes, souvent aux étudiants. Dans les salles d'exposition, on l'écoutait avec beaucoup d'intérêt en raison de sa façon d'exposer les idées, de l'étendue de ses connaissances et de l'importance de son expérience, et on l'admirait ensuite pour sa grande humilité. (Zanini dans Obrist, 2008, pp. 159-160)*

---

[168] Conversation personnelle avec des performeuses de l'exposition *Franz Erhard Walther. Shifting Perspectives* au Haus der Kunst de Munich le 10 septembre 2020.

Ces éloges peuvent être compris par le couplage qui a eu lieu entre les deux curateurs. Walter Zanini se souvient en effet d'un moment amical passé avec lui : « Lorsque j'étais en Europe, je lui ai rendu visite au Stedelijk avec ma femme. Il nous a réservé un accueil très chaleureux. Il nous a emmenés faire un tour jusqu'à Utrecht dans un petit pick-up. Il a fait des commentaires sur le paysage, les maisons, les petits châteaux néerlandais de la région » (p. 160). Enfin, Knud Jensen, le fondateur et directeur du musée d'art moderne de Louisiane à Humblebaek au Danemark, dit être « un bon ami » du curateur Franz Meyer (Jensen dans Obrist, 2008, p. 107).

5.1.3 Le couplage artiste-visiteurs

De ce que l'on nomme « la crise de l'art contemporain », Nathalie Heinich met en exergue le fait qu'une grande partie des publics de l'art éprouvent un rejet face à l'art contemporain (Heinich, 1998). L'on peut y voir la continuité d'un problème né avec l'art conceptuel. De l'héritage des artistes conceptuels qui ont bousculé les repères précédents dans l'art, l'art contemporain est l'objet de critiques et polémiques : « La remise en question de l'art contemporain, telle qu'elle se manifeste aujourd'hui, est un phénomène qui trouve ses racines dans la profonde mutation que subit le contexte de la création à la fin des années 1970 et au début des années 1980 » (Verhagen, 1997, p. 673). Comme nous l'avons vu dans la partie III, l'art conceptuel entraîne des difficultés dans son appréhension et est souvent caractérisé par son élitisme jusqu'à éventuellement susciter des réactions vives de rejet de la part du public. Ce rejet se base aussi sur des considérations esthétiques des œuvres, n'étant pourtant pas la motivation de ces artistes. D'après Érik Verhagen, « il ne s'agit évidemment pas de prétendre que l'on ne puisse et ne doive plus s'exprimer de manière critique sur un créateur ou sur des questions esthétiques et historiques, bien au contraire, mais dans le respect des valeurs intrinsèques qui définissent le travail d'un artiste » (Verhagen, 1997, p. 676). Envisager un jugement critique gagnerait à se faire en connaissance de cause, en étant informé sinon cela devient un jugement hâtif sur des critères qui ne méritent pas d'être pris en compte. Plutôt que dire si l'on apprécie ou non une œuvre ou une exposition, il conviendrait de construire une analyse, de peser ses impressions selon des critères plus élaborés que ceux du goût dont on ne peut que discuter à la marge. La simple relation à l'objet non accompagné d'une explication empêche donc le visiteur de procéder à une fabrication de sens pertinente – attente formulée par les visiteurs eux-mêmes. Une œuvre seule leur semble inapte à représenter toutes les facettes du projet de l'artiste. Le visiteur Bryan le résume ainsi : « Je voudrais comprendre ce qui s'est passé et se repasse devant mes yeux ». La médiation aurait la capacité de refaire vivre une expérience passée. Tout d'abord, les visiteurs souhaitent comprendre ce qui est à

l'origine du projet de l'artiste, ce qui l'a perturbé dans le monde. Cela correspond aux motivations de l'artiste, la raison qui l'a poussé à créer ou, pour reprendre les termes des visiteurs, « pourquoi l'artiste a fait ça ; la raison pour laquelle il fait tout ça ; pourquoi il a créé ça ; est-ce qu'il y a une situation dans sa vie qui lui fait réaliser cette œuvre ? ». Ensuite, les visiteurs souhaitent comprendre le contexte de création. De ces œuvres datées, les visiteurs veulent comprendre les contours d'une époque qu'ils n'ont peut-être pas bien en tête et sous-entendu, à juste titre, que le milieu a eu une influence sur son travail : « Dans quel contexte il a d'abord présenté son art ; quand ça a été présenté ; ce que l'artiste faisait à cette époque ; en quoi son travail était révolutionnaire ou non ; à quel moment il a fait ça ; si c'est relié à quelque chose ; où il puise son inspiration », et éventuellement « de qui il était influencé », « comment il est impliqué ». Les visiteurs sont également dans l'attente de comprendre le sens que l'artiste a dans un premier temps fabriqué pour lui-même, ce que signifie pour lui l'objet qu'il a fabriqué, ou encore comment il perçoit ce qui le perturbe dans le monde : « Ce qu'il veut dire ; le sens ; quelle était l'interprétation de l'artiste lui-même ; comprendre où il veut en venir ; ce que l'artiste a voulu représenter ; ce que l'artiste a lui-même voulu faire avec ses œuvres ; quelle est l'idée de l'artiste de faire ça ; le processus ; l'engagement ; comment il s'engage dans son travail ; le geste ; la construction ; ce qu'il a essayé de faire ; pourquoi c'est comme c'est ». Les visiteurs insistent vouloir comprendre « le récit clé de l'artiste ; la signification de l'œuvre ; pourquoi elle est telle qu'elle est ». Leur objectif est de comprendre les attentes que l'artiste a envers le public, l'objet de sa communication à travers une œuvre : « Ce qu'il essaye de dire ; ce qu'il veut faire passer comme message ; le message derrière ; ce que ça exprime ; ce dont il s'agit ; le principe ; quel est le symbole derrière les objets ; l'idée ; le concept ; l'émotion ; l'imagination ; le propos à l'intérieur des œuvres ; la démarche de l'artiste ; ce qu'il veut dire ; ce qu'il veut accomplir ; quelle déclaration politique elle fait ». Ils espèrent de l'œuvre « que ce soit clair ; y trouver quelque chose ; savoir ce que cela signifie ; prendre la température ». Cela leur permet pour de « comprendre si c'est suffisamment intéressant pour rester » face à l'œuvre et « d'accepter et d'apprécier la façon dont l'artiste travaille ». En particulier, à travers l'art, les visiteurs souhaitent accéder au monde propre de l'artiste et de ses contemporains ou « ce qui gravite autour de l'œuvre ». Les visiteurs souhaitent tout comme les curateurs comprendre l'émergence du monde propre de l'artiste, autrement dit ses perceptions, attentes, savoirs, actions, émotions au moment de la création : « comprendre qui il est ; son histoire ; son parcours ; ce qu'il pensait ; comment il pense ; l'esprit de l'artiste ; connaître la vie de l'artiste ; sa vie ; sa vision du monde ; des explications sur l'artiste et son travail ; connaître des choses sur l'artiste ; en savoir plus sur l'artiste ; savoir à qui on a affaire ; connaître son caractère ; sa manière de penser ; s'imprégner de ce à quoi il

pense ». Les visiteurs ne souhaitent pas seulement découvrir l'objet qu'a pu produire l'artiste, mais sa relation au monde, la façon de penser ce qui l'entoure. Entrer en relation avec l'œuvre signifie pour eux saisir ce que celui qui crée les œuvres pense (cognitif), éprouve (émotionnel) et fait (corporel). En somme, ils souhaitent que son expérience lors du processus de création soit clairement exprimée. Ladite histoire de l'artiste plaît aux visiteurs ou comme le dit Géraldine : « C'est aussi l'histoire autour de l'œuvre qui fait l'œuvre parfois ». Ce n'est pas la statuette qui a le plus intéressée Margritte, mais l'histoire de Camille Claudel ou les éléments de sa vie en tant que femme artiste. L'œuvre est habitée de son auteur. De même, Françoise est finalement touchée par l'histoire de la pauvre femme artiste qui n'était pas reconnue car dans l'ombre d'Auguste Rodin, son mari : « Moi ce sont plus des histoires humaines qui me touchent. L'humain me plait, m'attire. L'humain derrière l'artiste, la vie des gens je trouve ça intéressant ». Si quelqu'un lui raconte un tableau, elle est bon public. Le travail de Natalya Kolesnik (2021) relève que dans les spectacles de danse contemporaine, les spectateurs expriment le souhait de discuter avec les danseurs et chorégraphes pour rompre la distance de la salle. L'un d'entre eux exprime par exemple l'impression d'une communication surplombante et le manque de la partie humaine, le fait de pouvoir échanger avec l'artiste. De la même façon, les visiteurs des expositions d'art semblent souhaiter être inclus dans l'espace de communication avec l'artiste. D'après Alix, « généralement, si vous vous posez des questions sur l'art, vous en déduisez vous-même le sens » et dans la déduction du sens, l'artiste n'est pas là, il ne dit pas « c'est ce que j'ai créé et j'ai voulu représenter cela, j'ai fait cela parce que cela... ». Est-ce vraiment impensable que l'artiste soit dans l'exposition (sous quelque forme que ce soit) pour expliquer son travail ? Le couple de collectionneurs Herbert le montre en image (figure 37) : assis sur une œuvre (le canapé) de l'artiste Franz West à échanger avec lui, c'est semble-t-il bien plus le monde propre de l'artiste qui les intéresse avant tout (image de gauche). Pourtant, l'objet est exposé sans médiation pour les visiteurs (image de droite), sans la présence de l'artiste ou la transcription de l'échange qu'il a eu avec les collectionneurs, ou encore sans la possibilité pour le visiteur d'interagir avec l'artiste, de lui poser une question alors que les visiteurs semblent réclamer se coupler tout autant à l'artiste qu'au curateur.

Figure 37. À gauche, Anton Herbert, Franz West et Annick Herbert assis sur un divan de l'installation Ordinary Language *(1995). À droite, ce même divan est exposé parmi d'autres au cours de l'exposition* Distance Extended / 1979-1997. Works and Documents from Herbert Foundation. Part I. *à la fondation Herbert (Gand) du 20 octobre 2019 au 7 juin 2020. Photos issues du livret de l'exposition © Collection Herbert, Gand.*

Il en est de même concernant un personnage présent dans l'œuvre. Les visiteurs souhaitent tout autant comprendre l'histoire de l'artiste que celle du personnage qu'il dépeint. Comme l'exprime Géraldine, sauf si le bonhomme (le peintre Piat Joseph Sauvage représenté par Louis Désiré Joseph Donvé) a une histoire particulière, le style du tableau ne lui parle pas du tout. Avec l'exposition *Voilées* qui se déroule au printemps 2018 au musée Bargoin à Clermont-Ferrand et présentant des portraits de femmes portant le voile, le photographe Pierre David est parvenu à présenter des individualités plutôt que des femmes voilées (Lagasse, Thébault, Blondeau, *et al.* 2020). Les visiteurs expriment vouloir entendre les femmes s'exprimer, connaître leurs pensées, leur histoire et leurs motivations à s'exposer devant eux, comprendre plus de leur présence. De même, Margritte apprécie comprendre les affinités ou rivalités que les artistes peuvent avoir. Elle « trouve cool » de lire que deux artistes peints sur une toile se connaissent, et Françoise apprécie face à un tableau ressentir la sociabilité entre les artistes de cette époque, la convivialité de la scène qui est expliquée dans le cartel. Géraldine aime bien ce qu'elle lit, la rivalité entre deux peintres : « Ça raconte une histoire ». Dans les textes, elle trouve qu'il y a « soit une émotion soit une histoire ».

À terme, parmi les motivations des visiteurs en se rendant dans les expositions d'art figure celle de découvrir un point de vue décalé sur le monde. D'après eux, l'artiste est là pour leur « faire voir autre chose », il a « un regard décalé », ou encore « un esprit absurde » qui le stimule à créer. L'artiste fait quelque chose à la marge et ils veulent savoir ce que c'est. Pour Inès, si une personne « n'a pas un côté décalé, s'il est plat alors ce n'est pas un artiste ». Un artiste c'est « quelqu'un qui n'a pas les idées identiques au

commun des mortels ». L'artiste ne fait « pas comme tout le monde », il a « une personnalité affirmée ». Ce n'est pas « un mouton » sinon il serait aux « oubliettes ». Il faut que l'artiste ait « ce petit grain de folie qui ressort du lot », fasse éventuellement de « l'auto-dérision ». Pour Inès, un trompe-l'œil qui affiche une tête de mort, « c'est de la provoc' clairement à cette époque-là » et elle trouve l'artiste avant-gardiste. L'artiste doit être « le premier de son temps ». Plutôt que de reprendre les codes classiques de l'art, il « déplace les frontières de l'art », « ouvre des portes et essaye des choses nouvelles », du « jamais vu ». Il crée quelque chose d' « original », qui n'est pas « si évident à cette époque » ou que « peu de gens ont déjà fait ». Il doit « avoir le courage de faire des choses comme ça » pour « être le premier à le faire » et « émouvoir les gens de quelque manière que ce soit ». Ne se considérant pas artiste soi-même, Bernard face à une œuvre se dit qu'il « serait incapable de penser à ça » et un autre : « Ça ne me viendrait jamais à l'esprit d'exposer un os ! ». L'artiste « fait des choses que probablement personne d'autre ne ferait ». Pour Paul en particulier c'est intéressant de faire de l'art avec des coquilles d'œufs : « C'était nouveau de faire des choses comme ça, parce que traditionnellement, on peint des tableaux ou on fait des sculptures avec du marbre ou autre, mais lui, il fait de l'art avec de la saleté. C'est un concept intéressant ». L'art permet une ouverture d'esprit et l'artiste « apporte une autre vision, une autre approche du monde, de sa réalité. L'œuvre propose une autre lecture ». Pour Bertrand, « l'artiste a cette vertu-là de nous faire oublier certaines choses et nous apaiser, d'apporter des réponses à certaines frayeurs qu'on ne trouve nulle part ailleurs. C'est ça l'intérêt de l'art, sa grande vertu c'est aussi de vous faire passer le temps simplement et paisiblement ». La question centrale de l'art pour les visiteurs semble être quel est le rapport de l'artiste au réel ? Un artiste invente son esthétique en se positionnant par rapport au réel avec des degrés de perception du réel, des degrés de configuration du réel. C'est à la façon dont il perçoit le réel que les visiteurs reconnaissent la spécificité d'un artiste. L'horizon d'un artiste c'est toujours du réalisme. Ce n'est pas plus il y aura d'art et moins il y aura du réel : l'option réaliste serait restrictive, elle restreindrait la créativité. Le réel est l'enjeu de quelque manière que ce soit. Les attentes des visiteurs sont donc les mêmes dans une exposition des beaux-arts et une exposition d'art contemporain. Ainsi, les visiteurs souhaitent comme le curateur être stimulé par une idée inconnue. Cela rejoint les attentes des professionnels de l'art ainsi, ce qui semble à la marge pour les curateurs est en fait au cœur de la demande des visiteurs.

Détenir ce type d'information permet aux visiteurs de « voir des choses de l'artiste dans l'art », « le voir dans les œuvres ». C'est en cela que les visiteurs peuvent respecter une œuvre même si elle n'est pas à leur goût. La rencontre à l'artiste semble

favoriser le respect en l'autre de sa différence, son altérité. Comme avec les curateurs, des éloges proches de l'admiration peuvent être formulés envers un artiste, mais ils sont réservés aux visiteurs qui comprennent l'artiste. Marc, qui connaît la veuve de Marcel Broodthaers, a déjà visité une grande rétrospective en son honneur et possède même une photographie originale de l'artiste Claude Corbier représentant un pneu et dont le titre *Pneu au clair de lune* a été donné par son ami Marcel Broodthaers, considère l'artiste comme « un des plus grands artistes du XX^{e} siècle ». Il est « fasciné par certaines œuvres » dont il connaît la démarche en amont de sa visite. L'important pour lui n'est pas de comprendre ou de trouver l'œuvre belle ou laide, et pourtant s'il prend « un plaisir fou tout du long » de l'exposition dénuée de toute médiation c'est bien parce qu'il s'était déjà couplé au travail de l'artiste. Par exemple, quand aucun visiteur non initié ne comprend une œuvre composée, il convoque plusieurs de ses référentiels seul : « Sa réinterprétation du Corbeau et du Renard, c'est extraordinaire. C'est vraiment la démarche de Broodthaers, il s'abstrait, il s'éloigne du texte et puis il imagine le Corbeau et le Renard qui est déjà une fiction chez La Fontaine. Il y a une fiction sur la fiction, il imagine leur dard qui sonne à la porte… ».

5.1.4 Le couplage curateur-visiteurs

5.1.4.1. Suivre l'intention du curateur

Pour le curateur, l'aventure a tendance à s'arrêter au moment de l'ouverture de l'exposition. Les rencontres avec les artistes desquelles des réflexions et l'exposition sont nées sont de l'ordre du passé et le curateur ne partage pas son périple avec les visiteurs. Le curateur n'explique pas une œuvre alors qu'il sait que sa présence matérielle n'est pas au cœur du projet de l'artiste conceptuel. De plus, la demande est toute autre de la part des visiteurs ou comme l'avance Seth Siegelaub, « il faut comprendre ce que fait le curateur pour comprendre en partie ce que l'on regarde dans une exposition » (Siegelaub dans Obrist, 2008, p. 112). En effet, à travers la médiation, la voix de l'exposition permet aux visiteurs de comprendre la démarche et l'intention des concepteurs.

Le simple texte d'introduction dans une exposition d'œuvres d'art conceptuel ne suffit pas aux visiteurs comme pour Isabelle qui se retrouve avec « seulement une petite introduction au début » et entre ensuite « dans une très grande salle avec beaucoup d'œuvres » alors elle « cherche quelque chose pour mieux comprendre ». Plus tard dans l'exposition, elle relie le texte d'introduction qu'elle a pris en photo plus tôt « pour voir si ça [l]'aiderait à comprendre ce qu'elle est en train de regarder, en vain ». San en vient à se demander s'il a commencé l'exposition où il fallait car il « trouve difficile de relier les

œuvres avec la description du début. On croyait qu'on était au mauvais endroit ». Face à une œuvre il ajoute qu'elle est trop abstraite pour être rattachée à l'histoire qui lui a été racontée en introduction : « Je ne me souviens pas de l'histoire parce qu'à ce stade, la pertinence n'était pas assez grande pour que je m'en souvienne ». Alix ne connaît pas Marcel Broodthaers pour n'avoir jamais vu ses œuvres précédemment. Selon elle, « si vous ne savez pas déjà ce qu'il fait, et si vous n'avez pas un peu d'expérience, cela n'a pas beaucoup de sens ».

Les visiteurs souhaitent « suivre cette démarche », « comprendre pourquoi c'est exposé », « le pourquoi de cette exposition », « la place des œuvres dans l'exposition », « ce que l'exposition veut montrer », « la raison de la présence des objets », « donner un sens à l'exposition dans son ensemble ». Les visiteurs ont conscience que les œuvres exposées ont été soigneusement choisies par les concepteurs et ils souhaitent comprendre en quoi ces œuvres sont importantes dans cette exposition et « ce que l'exposition a voulu montrer ». Françoise se demande en quoi une œuvre a un rapport, un lien avec le titre de l'exposition. Elle lit son cartel et trouve alors que « c'était assez bien vu », que « ça fait une bonne entrée en matière ». En partant d'une question préalable sur la raison de la présence de cette œuvre dans l'exposition, elle trouve sa résolution par le texte et poursuit cette démarche dans la suite de l'exposition. Dans la première salle, elle lit tous les textes parce qu'elle ne sait « rien de ce qu'il y a à voir là-dedans par rapport à cette exposition ». Le texte remplit alors la fonction de justifier la présence des objets exposés. Sans lui, les visiteurs resteraient sur une interrogation. Céline le dit clairement : « En haut des œuvres, il y a des notes sur le propos de l'exposition. Ça permet à chaque fois de comprendre pourquoi cet objet-là a été choisi en fonction du sujet ou de la problématique ». Bien plus qu'une signalétique directionnelle, le cartel structure la visite et rythme le propos de l'exposition, il stimule des échanges dynamiques entre le visiteur et l'exposition. À la lecture des cartels enrichis, Margritte a l'impression qu'il y a un concept, une idée, un thème dans chaque salle, et même une quête à faire. D'après une autre, « c'est une expo temporaire, donc je me dis si c'est écrit c'est qu'il y a un intérêt et c'est que ça explique quelque chose » à l'inverse du reste du musée où il y a juste le nom de l'artiste. Pour Célia, l'exposition est bien organisée en chapitres avec chaque fois une salle qui représente un thème et les œuvres sont bien choisies. Les cartels enrichis agissent selon elle comme des « sous-chapitres ». Célimène ne comprend pas ce que le Andy Warhol fait dans l'exposition. Ne pas comprendre ici est à un degré plus fort que signifier plusieurs choses. Elle lit alors le texte qui lui dit ce que c'est. Deux d'entre eux cherchent un guide de l'exposition, mais il n'y en a pas ce qui les déçoit.

Le texte apaise également la présence d'un artefact qu'un visiteur n'apprécierait pas. Célia sait « qu'on n'a pas tous les mêmes fibres artistiques, malgré tout ce qui est intéressant c'est de voir les œuvres dans l'exposition ». Même si un tableau ne lui plaît pas en tant que tel, il a tout son intérêt dans l'exposition « parce qu'il y a par exemple la signature qui vient expliquer pourquoi ». Le Renoir et l'œuvre représentant Saint-Jérôme ne lui plaisent pas en tant que tels, mais elles ont toute leur place dans l'exposition thématique pour montrer une signature sur un objet. L'œuvre fait sens pour Célia compte tenu de ce que la voix tierce lui énonce : « Comme on est dans la partie où les artistes sont narcissiques, où on se demande s'ils ont vraiment besoin de se montrer dans leur œuvre – là typiquement pourquoi se représenter elle alors qu'elle aurait pu choisir son grand-père ou mettre un homme à sa place –, l'œuvre a tout son sens dans l'exposition ». En scannant la deuxième salle, Margritte voit que ce sont des tableaux qui ne l'intéressent pas, mais ça l'intrigue quand même de voir comment c'est rattaché à l'explication du début de la salle, « c'est rigolo ».

5.1.4.2. La métaliction

Connaître le rythme quotidien de Donald Judd dans l'intimité semble essentiel pour une curatrice[169] pourtant, elle n'envisage pas de le raconter dans l'exposition en cours de montage. Cela l'amène à considérer que le public n'a pas besoin d'accéder à ce que l'artiste aurait pu déclarer en périphérie de son travail :

> *Nous devons comprendre que tout le monde a des intérêts et des domaines de connaissance très différents. Et ces champs de connaissance sont ce qui vous permet de vous rapprocher de l'œuvre d'art. Ce n'est pas ce que Judd a dit. Judd a toujours répondu à 10 000 choses, ce qu'il écrit n'a rien à voir avec son travail.*

D'après elle, Donald Judd n'a « jamais rien écrit sur son travail » suggérant que ses écrits ne comptent pas pour parler de son travail. Or, lors de sa rencontre avec le chercheur, elle raconte beaucoup sur la vie personnelle de l'artiste, ce qui montre que même si cela ne parle pas du travail directement, c'est important pour elle pour en comprendre certains aspects. Les curateurs rencontrés ne parlent principalement pas au chercheur de l'aspect esthétique du travail exposé, mais de leur rencontre avec les idées de l'artiste, les événements, les échanges, les anecdotes. Or, à la fin du processus de travail, les visiteurs se retrouvent dans une exposition composée uniquement d'œuvres

[169] Conversation personnelle avec la curatrice Yasmil Raymond le 12 décembre 2019.

physiques sans cette importante couche d'informations. De même, une médiatrice[170] qui rencontre l'artiste lors d'une conférence de presse et en déduit qu'il a l'air sympathique : « Vous n'écrivez pas ça, mais pour moi c'est important ». Elle ajoute que ce n'est pas important de parler des intentions de l'artiste ou du contexte de création aux visiteurs car ce serait « le mettre dans un tiroir ». Dans une forme de rétention de l'information, ce qui est notable pour le musée n'est pas nécessairement considéré l'être pour le visiteur et ne lui est pas proposé dans l'exposition. D'une part, en étudiant la pratique d'Harald Szeeman et ses contemporains, qui semblent partagée entre le désir d'organiser des expositions pour eux et qu'elles soient comprises et appropriées par le public, l'on peut se demander si le curateur ne craindrait pas que l'exposition devienne trop intimiste s'il se dévoilait auprès d'autrui. Sans détailler sa pensée, Harald Szeemann affirme : « Mes expositions sont les plus belles quand il n'y a pas de public ! […] Ça ne devient jamais un succès avec de grandes foules de visiteurs » (Szeemann dans Heinich, 1995, p. 42). Une gêne, un inconfort à l'idée de partager sa relation, ce qui l'a perturbé, peut en être une première raison. D'autre part, l'équipe de la Panza Collection Initiative qui a enregistré de nombreuses heures de conversations avec des artistes, conclue qu'il ne faut pas fétichiser la conversation, « ce n'est qu'une conversation »[171]. Quelque chose se passe donc dans la relation entre le curateur et l'artiste qui n'est plus systématiquement retranscrit dans une exposition pour le public car le curateur n'en voit pas l'utilité. Or, le public souhaiterait connaître et tirer profit de cet événement. En effet, lors de la rétrospective Franz Erhard Walther au Haus der Kunst de Munich, non seulement une corrélation existe entre la satisfaction des visiteurs de leur visite et leur compréhension de l'intention de l'exposition autant que de la démarche de l'artiste, mais une corrélation se dessine également entre la compréhension des visiteurs de l'intention de l'exposition et leur compréhension de la démarche de l'artiste[172]. Ainsi, les visiteurs procèdent à une liction sur la liction du curateur (elle-même exercée sur la liction de l'artiste), ce que l'on pourrait appeler une métaliction, soit une liction qui a lieu après et sur la base de celle d'un autre sous la forme d'une succession de lictions. La métaliction exprime une

[170] Conversation personnelle avec la médiatrice Madame G.R. le 12 septembre 2020.

[171] Symposium intitulé *Object Lessons: The Panza Collection Initiative* organisé par The Panza Collection Initiative (PCI) au Peter B. Lewis Theater du Musée Guggenheim de New York les 9 et 10 avril 2019. Disponible sur le site web du musée (consulté le 10 octobre 2020) : https://www.guggenheim.org/conservation/the-panza-collection-initiative/object-lessons-the-panza-collection-initiative-symposium

[172] Relations significatives ($r = 0{,}553$; $r = 0{,}549$; $r = 0{,}653$) observées au Haus der Kunst sur les 122 visiteurs interrogés.

réflexion. Lorsque le visiteur se relie à la liction du curateur – après que ce dernier a fait un long travail, parfois de plusieurs années, de couplage avec un artiste –, cela semble favoriser la métaliction visiteur-artiste. Par exemple, via le couplage au curateur, Alexia semble espérer se coupler à l'artiste : « Les curateurs, lorsqu'ils font une exposition, savent qui est l'artiste, donc ici l'artiste a été impliqué d'une certaine manière ». De même, la jeune curatrice Anne Lalon[173] raconte :

> *Quand je visite avec des gens qui ne sont pas spécialistes d'histoire de l'art ou grands fréquenteurs de musée, je leur partage ce que moi je regarde, je les fais regarder un détail sur une armure ou un saint, des choses très précises que moi je vois parce que j'ai l'œil du spécialiste, mais je ne vais pas leur faire le cours d'histoire de l'art sur la vierge qui est représentée comme ceci.*

Le curateur partage ainsi sa vision du monde en guise de médiation pour des visiteurs non initiés. Partager le processus de conception intellectuel et émotionnel d'une exposition ouvre une voie nouvelle de médiation, et cette proposition entre en résonnance avec les impressions des acteurs de l'art. Une curatrice[174] s'aperçoit au fil des visites qu'elle organise que « les gens apprécient énormément quand on leur raconte comment on a pensé l'exposition, plus encore que de s'attarder sur les œuvres ». Cela concerne une médiation non seulement à propos de l'exposition, mais aussi de son concepteur. Cette médiation reviendrait à expliquer l'exposition et ses intentions. Elle pourrait permettre de raconter des événements sur l'exposition en elle-même, expliquer les blocages dans les choix, connaître les hésitations du curateur, son engagement. Cela pourrait être compris par le public et donnerait une certaine humanité et chaleur au projet. On pourrait penser à une exposition enrichie du propos des concepteurs de l'exposition, que le musée présente un exposé de ses choix éditoriaux ou l'information muséographique, soit le propos de l'exposition. Ainsi, l'enjeu du curateur ne serait pas tant de savoir comment enseigner des savoirs formels aux visiteurs que de savoir comment se faire comprendre en tant que curateur, savoir comment partager sa relation au monde de l'artiste, en parler, (se) raconter. En écartant les limites de l'engagement indiquées par la pudeur, le curateur en viendrait à se dévoiler, à rendre public une partie de son intimité et de son interprétation. L'exposition n'est alors plus détachée de son auteur ou essayant de s'en extraire par l'usage de notions ésotériques, mais elle se rattache à lui. En effet, le curateur va au-delà de ses fonctions de conservateur lors du

[173] Conversation personnelle avec la curatrice Anne Lalon le 4 octobre 2021.

[174] Conversation personnelle avec la curatrice Delphine Rousseau le 6 janvier 2020.

montage d'une exposition (Heinich & Pollak, 1989). Le curateur agence une interprétation, une construction personnelle et cela peut faire sens pour le visiteur. Ce qui l'a transformé de façon personnelle peut transformer un collectif comme le suggère Harald Szeemann en espérant que ses expositions « entraînent, avec le temps, un changement dans les esprits » (Szeemann, 1996, p. 38). En cela, l'aventure personnelle se raconte, s'expose à la manière d'une autobiographie sociale. Jean-Luc Martinez, alors directeur du musée du Louvre, dit avoir une « conviction à la subjectivité ». Il en appelle à « libérer les conservateurs du Louvre, libérez-les ! »[175]. D'après lui, le cartel n'est pas une notice d'œuvre, c'est « la clé d'interprétation par laquelle ils veulent attraper le public ». Les œuvres sont polysémiques, elles ont une multitude de significations et les curateurs ont une diversité d'approches. C'est pourquoi il en appelle à « un hymne à la liberté du cartel ». D'après lui, le message à faire passer aux curateurs est de ne pas chercher à atteindre l'exhaustivité en réalisant des rétrospectives qui présentent les œuvres et l'évolution d'un artiste, mais d'orienter le discours ailleurs, vers la subjectivité du curateur. Une fois l'exposition ouverte, ses composants sont détachés de leur auteur or, les stratégies doivent, selon lui, être racontées. Bruno Girveau[176], directeur du Palais des beaux-arts de Lille, suggère que le curateur explique ses choix curatoriaux en passant par sa propre expérience dès le moment du choix des œuvres, de l'idée de la thématique. En résumé, « l'avenir de l'exposition est de raconter notre métier ». Ce faisant, le curateur crée le contexte de visite pour que le public à son tour s'engage avec les propositions artistiques (pas seulement les objets finaux, mais les idées, les motivations sous-jacentes) et produise du sens. Comme il le dit : « Une exposition c'est toujours la traduction en 3 dimensions d'une histoire ». Le visiteur n'a pas besoin de tout comprendre dans l'histoire, mais où il se situe dans l'histoire. Ce que veulent les visiteurs c'est comme ce que veulent les curateurs sauf que les curateurs ne leur proposent pas de partager ses aventures, ils ne prennent pas en compte cette partie de leur travail dans l'exposition. Cela favorise des échanges d'information entre les visiteurs et les curateurs. La démarche est en quête d'un dialogue, un espace de rencontre et de partage, de débat, de concertation, de possibles couplages.

Enfin, l'on pourrait considérer que

[175] Conférence « Les cartels au musée : la voix des œuvres » par James Bradburne, directeur de la Pinacothèque de Brera (Milan) et Jean-Luc Martinez, président-directeur du musée du Louvre, 15 septembre 2017.

[176] Conversation personnelle avec le directeur du Palais des beaux-arts de Lille, Bruno Girveau, le 8 février 2021.

> *la tentation d'aborder la figure du héros avec un artiste tel qu'André Cadere est forte car en effet, tout concourt chez lui à la convoquer : une naissance dans un milieu privilégié en Pologne, puis la Yougoslavie, le Portugal et la Roumanie où le nouveau régime persécuta sa famille. Cadere vit et peint dans une minuscule pièce caverneuse. Nous avons déjà là en substance toute la trame de la vie d'un personnage qui pourrait donner lieu à un scénario mais la suite de son existence n'est pas moins romanesque. La figure du héros peut prendre différentes acceptions, elle peut aussi bien rejoindre celle des grands mythes, des dieux, mais aussi celle des héros du cinéma. Et puis comment ne pas souligner la séduction et le charisme incontestables qui le rendent encore très présent dans la mémoire de ceux qui l'ont approché ; une aura même dont les échanges et les discussions vous marquent. (Bize, 2013)*

Cela représenterait une limite à raconter son monde propre comme ce serait également le cas avec Marcel Broodthaers où il conviendrait « d'échapper au piège d'un récit historique simplifié et héroïque » (Bruckmüller & Ron, 2016). Cette crainte semble présente or, puisque le discours de l'exposition n'est pas objectif, mais dit du curateur et de sa façon de percevoir l'artiste, la crainte se situerait peut-être du côté du curateur qui, ayant pour coutume une impartialité, censurerait les reproches, les jugements négatifs qu'il pourrait avoir sur l'artiste. André Cadere donne une autre réponse, celle de considérer que le héros est partout, c'est celui qui donne à penser : « Un héros est au milieu des gens, parmi la foule, sur le trottoir. Il est exactement un homme comme les autres. Mais il a une conscience, peut-être un regard qui d'une façon ou d'une autre permet que les choses viennent presque par une sorte d'innocence »[177]. De plus,

> *cette époque où la satisfaction de l'égo de l'artiste importe moins que le processus du travail et son exécution. L'anonymat, l'effacement sont souvent de règle. L'artiste, n'est pas considéré comme une personnalité d'exception, mais comme n'importe qui, ayant juste la faculté de signaler des phénomènes imperceptibles et de créer des situations propres à stimuler l'imaginaire, la perception et la sensibilité. (Parent, 1989)*

Présenter l'artiste aux visiteurs consisterait à donner des informations qui créent une relation, à introduire le monde propre de cette personne. Cela peut provoquer un sentiment de proximité, de familiarité. L'œuvre est comme une présence, l'artiste y est au centre.

[177] Lettre à Yvon Lambert, le galeriste parisien, datant du 25 mai 1978 et parmi une série de lettres qu'il a rédigées durant son dernier séjour à l'hôpital et les semaines qui précédèrent son décès.

5.1.4.3. Le musée, un laboratoire de recherche

La démarche évaluative pratiquée dans les musées est le plus souvent comprise comme celle de l'exposition. Il s'agit d'évaluer les espaces, les services, les médiations et leurs modalités de compréhension par le public. Ces études peuvent donc être réalisées en amont, lors de la conception des projets pour apporter une assistance à la réalisation (évaluations « formatives ») ou *a posteriori* (évaluations « sommatives ») pour tester leurs conditions d'utilisation, mais aussi des outils interactifs et des textes par exemple, et ainsi conduire le public où le curateur entend le mener. Dès que le sujet de l'exposition est établi, Bruno Girveau[178] et son équipe du Palais des beaux-arts de Lille, organisent des *focus group* pour « déjà essayer de faire comprendre ce qu'on a en tête. Est-ce que les gens comprennent ? Est-ce que ça les intéresse ? ». Bien souvent réalisées par un expert extérieur au musée, pour prévenir le risque de devenir un faire-valoir de l'institution, l'évaluation propose un regard décentré, force de proposition et de changement (Le Marec, 1995). Idéalement, les évaluations sommatives conduisent à des opérations de remédiations, soit au changement de certains éléments de l'exposition en vue de l'améliorer. La portée de ces recherches est alors d'augmenter la connaissance pour repenser l'organisation d'une exposition temporaire ou permanente, redéfinir les relations entre les œuvres, proposer de nouveaux parcours, concevoir et mettre en place des dispositifs de médiation plus adaptés. Le plus souvent, cela n'entraîne pas un changement immédiat de l'exposition, opération trop lourde et coûteuse donc difficile à mettre en œuvre. Cependant, les méthodes d'enquête des expositions intéressent plus largement le musée. L'évaluation correspond à une mémoire de l'exposition qui permet d'alimenter et d'enrichir la réflexion de futures expositions. Ces études propres à une exposition participent d'un ensemble. Il peut s'agir d'étudier les conditions et modes d'organisation du travail du personnel, de la stratégie de communication globale du musée ou encore sur le public fréquentant l'institution. D'après Jean-Luc Martinez[179], directeur du musée du Louvre jusqu'en 2021, « la base c'est de connaître le public qui vient au musée pour pouvoir s'adresser à lui ». Il invite tout musée à se mettre à la place du visiteur, avoir ce regard rafraîchissant pour étudier si le visiteur se sent accueilli et sait comment se diriger dans le musée par exemple. James Bradburne abonde en affirmant

[178] Conversation personnelle avec le directeur du Palais des beaux-arts de Lille, Bruno Girveau, le 8 février 2021.

[179] Conférence « Les cartels au musée : la voix des œuvres » par James Bradburne, directeur de la Pinacothèque de Brera (Milan) et Jean-Luc Martinez, président-directeur du musée du Louvre, 15 septembre 2017.

que « le devoir du directeur de musée est d'arriver au musée le matin comme si c'était la première fois et se demander où sont les toilettes, comment sont organisées les collections ». Ils souhaitent tous deux établir une relation de confiance avec le public. D'après eux, tout doit être ordonné vers la mission de favoriser la rencontre entre les œuvres, le musée et le public. Pour ce faire, Bruno Girveau considère que l'objectif pour le musée est d'objectiver. L'analyse en profondeur de l'expérience visiteurs se présente comme un levier permettant au musée de dessiner des pistes opérationnelles de lui-même. Les études de public formalisent une matière à penser objectivée qui aide les concepteurs à explorer et à intégrer des solutions opérationnelles. Le musée s'appuie alors sur une expertise forte acquise dans le domaine de l'analyse de l'expérience vécue pour diriger ses futurs projets et mieux travailler l'évolution du lieu. Ces nouvelles connaissances sur l'expérience des visiteurs permettent à titre indicatif et non prescriptif au musée de se questionner. Ce dernier est nourri de ces études précises pour consolider ou perfectionner, adapter ou modifier ses pratiques professionnelles et ses intentions de conception d'expositions. D'un point de vue énactif, le musée se transforme au fil des enquêtes qu'il commande. Bruno Girveau ajoute :

> *Ça m'est arrivé 3 ou 4 fois dans ma carrière d'organiser des expositions qui se sont plantées et dont 15 ans plus tard on parle encore, mais ce qui compte c'est de tirer des enseignements. Est-ce qu'au-delà du sujet complexe, la façon dont on l'a traité est compréhensible ? C'est là où je trouve que c'est indispensable aujourd'hui d'être capable de se tenir à distance : de se dire ça n'a pas rempli mes espérances, mais est-ce que là-dedans il n'y a pas des points positifs quand même, est-ce qu'on peut expliquer comment, pourquoi ça n'a pas marché et donc objectiver. C'est pour ça que je tiens beaucoup aujourd'hui à cette démarche systématique. Pour moi l'avenir, la meilleure compréhension des publics va passer par les études objectives extérieures au musée qui vont permettre de comprendre : ce n'est pas parce que l'exposition ne marche pas que la médiation est négative. J'ai besoin de tester l'efficacité de ces dispositifs puisqu'on expérimente en permanence. Si ce n'est pas efficace j'abandonne. Faut-il prouver que ça fonctionne ou pas. Aujourd'hui on est entre nous commissaires, directeurs que sur de l'intuition. J'ai envie d'objectiver ça. Si c'est une piste intéressante, que ça modifie la perception de l'œuvre, que l'expérience de visite est vécue de façon positive, ça c'est une réelle analyse objective. Ça ne me gêne pas de me tromper, mais de persévérer dans l'erreur. Ma méthode a toujours été d'expérimenter. L'avenir de l'exposition est dans les dispositifs de médiation pensés avec et pour le public.*

Ensuite, ces méthodes concernent plus particulièrement le curateur. Les enquêtes traditionnelles comparent l'intention des concepteurs d'exposition avec le vécu des visiteurs et s'ils ne correspondent pas, cela est vu comme un échec de

communication. En revanche, cela peut être considéré comme l'expression d'une expérience, d'une relation qui peut enrichir le concepteur d'exposition. Les retours des visiteurs transforment la perception des concepteurs tel qu'ils se couplent à leur expérience de visite. Les études de public se présentent donc comme une modalité de transformation du curateur. En analysant les émotions des visiteurs, le curateur peut aborder de nouvelles pratiques d'expériences et de remédiation qu'il souhaite proposer aux visiteurs, tout en lui permettant de réintroduire les connaissances nouvelles dans sa propre pratique muséale : « Une fois que les musées ont une meilleure compréhension des expériences émotionnelles des visiteurs, ils peuvent planifier des récits qui sont plus attrayants, significatifs et finalement satisfaisants » (De Angeli, M. Kelly & O'Neill, 2020). L'étude du public reconfigure la relation au monde du curateur, ses référentiels et le transforme lui-même. Cela fait entendre des voix dissonantes qui peuvent donner à réfléchir à quiconque en fait l'effort. Une curatrice[180] se souvient du choc qu'elle a reçu lorsqu'un visiteur lui faisait remarquer au cours d'un *focus group* qu'elle était « archétypique ». Se décrivant comme étant un « mauvais élève », il avait l'impression que la curatrice de l'exposition qu'il venait de visiter était « une bonne élève qui ne s'adressait qu'aux bons élèves ». De cet événement, la curatrice assure ne plus voir sa pratique de la même façon et peut désormais éprouver une certaine condescendance envers les propos ésotériques de ses collègues. Connaître l'intimité des visiteurs tranforme l'équipe du musée qui se transforme au fur et à mesure qu'elle vit les expériences des autres. Par exemple, d'une figure du visiteur fantasmée par les curateurs, les chercheurs ajustent ce qu'est un visiteur d'après leurs enquêtes. Les visiteurs lors des enquêtes se présentent avec des assertions, des propositions, et la conception d'une exposition est de l'ordre de la projection. Dès lors, il est nécessaire d'interpréter ce que réclame le visiteur pour poser un jugement sur un projet d'exposition que le curateur a en tête.

Si un certain type d'expérience revient, c'est qu'il semble important. L'objectif de ces études est d'analyser l'écart entre ce que le curateur projette de réaliser et ce qui apparaît. À travers des enquêtes de public fines, une réalité surgit et peut faire obstacle à la proposition du curateur. Le rôle des chercheurs est de comprendre cet objet qui surgit du point de vue des visiteurs, d'en rendre compte aux acteurs du musée et de réfléchir à des solutions pour relier les deux entités. En cela, de telles méthodes d'enquête réunissent le monde du curateur et celui des visiteurs.

[180] Conversation personnelle avec la curatrice d'un musée d'art français le 9 février 2021.

Les concepteurs explorent les manières multiples dont un récit d'exposition, en agissant sur une personne, l'affecte. Analyser l'activité des visiteurs permet au musée de mieux comprendre ses visiteurs, ce que signifie réellement pour eux visiter une exposition. Il peut découvrir via les enquêtes de publics que ce qui a été pensé par les visiteurs n'était pas forcément ce qui avait été souhaité lors de la conception. Le concepteur de l'exposition peut réaliser une esquisse imparfaite de l'expérience de visite. Cela permet de mieux comprendre l'écriture muséographique de l'exposition et d'initier une ontologie des expériences de visite à l'usage des concepteurs. En cela, les récits des visiteurs permettent aux professionnels de musée de se réinventer, de se construire au fil des expériences des visiteurs au point que cela devienne là encore difficile à formuler car intégré. Une curatrice[181], dans un couplage social, se rend compte à travers une remarque de sa stagiaire qu'elle ne parvenait pas à rédiger ses intentions pour la conception d'une exposition après avoir pris connaissance des résultats de l'enquête visiteurs. Elle s'est retrouvée influencée, teintée par le retour analysé des chercheurs sur l'expérience des visiteurs alors qu'elle pensait « à autre chose à la base ». La récurrence du couplage de la curatrice et de son équipe aux chercheurs et à travers eux aux visiteurs est là-encore devenue tellement intégrée que sans trace, la curatrice peine à se souvenir de ce qu'elle pensait, de sa relation au monde avant ces nouveaux couplages, ces nouvelles expériences.

Enfin, c'est le musée qui arbitre et réalise les changements. Les méthodes de recherche mises en place se veulent des outils de dialogue autour de l'expérience entre deux acteurs. La demande d'installer des miroirs dans la scénographie des plans reliefs a été interprétée par le musée comme un aspect esthétique, mais aussi de mieux voir les objets mystérieux, petits. La dimension heuristique de l'expérience visitorielle élargit le champ des possibles des curateurs. Les méthodes d'entretien en remémoration stimulée utilisées pour ce travail de recherche formalisent des données utiles pour les concepteurs d'exposition qui leur permettent d'explorer les pistes potentielles durant leur projet en considérant le design d'expérience. Ils réinjectent la connaissance que la méthode leur offre sur les visiteurs dans leurs prochaines expositions. La méthode permet de réaliser un diagnostic. En cela, les entretiens en remémoration stimulée sont une méthode descriptive.

[181] Conversation personnelle avec la curatrice d'un musée d'art français le 9 février 2021.

5.1.5 Le couplage visiteur-visiteur

Dans le cas de ce travail de recherche pour lequel il s'agit d'étudier l'expérience de visite en autonomie, les visiteurs sont rarement accompagnés. Néanmoins, pour les quelques-uns rencontrés avec un accompagnant et croisant ces résultats avec d'autres études, il semble se dessiner une piste de couplage entre visiteurs. Dans un premier temps, lorsque la compréhension n'opère pas, les visiteurs accompagnés essayent de réduire l'équivocité de ce qu'ils regardent en demandant de l'aide à un proche : « Nous en discutons » ; « On a commencé à passer un peu plus de temps à essayer de trouver une solution ensemble ». Le sens essaye d'être stabilisé à plusieurs. Au cours de sa visite, Alix remarque que de nombreuses œuvres de Marcel Broodthaers s'inspirent d'artistes comme Magritte. Elle en discute avec son groupe d'amies qui répondent que Magritte est l'artiste qui a réalisé l'œuvre avec la pipe ou encore qu'un musée lui est dédié à Bruxelles où elles se rendent pour le week-end. Elles se confortent aussi de ne pas comprendre les œuvres en se mettant d'accord sur le fait que dans des expositions il y a généralement plus de description sur l'artiste et son travail et sur les murs d'une salle aussi ouverte que celle-ci. En somme, pour un visiteur accompagné, plus il discute d'une perception avec un tiers ou plus il tisse de lictions avec ce tiers et plus elles font exister le réel qui est lui toujours équivoque, évanescent. À propos, Natalya Kolesnik (2021) met en évidence l'importance des sociabilités autour de l'expérience culturelle. Dans le cas d'un spectacle de danse contemporaine, un spectateur prend en compte les réaction et interprétations des autres spectateurs pendant et à l'issue du spectacle. Ils échangent entre eux. Les participants confrontent leurs interprétations. Il s'agit de situations dans lesquelles les spectateurs façonnent le sens qu'ils attribuent au spectacle chorégraphique. Ces situations ont une dimension « compréhensive ». Au-delà du temps du spectacle, ils partagent leurs appréciations avec leurs partenaires. Les personnes forment des « espaces de communication » avec notamment des individus qui accompagnent leur vie : des amis proches, des membres de famille ou des connaissances. Elles s'investissent également dans des dispositifs communicationnels plus généraux, s'inscrivant dans le contexte social dans lequel ils évoluent et interagissent avec des groupes d'individus qui, selon elles, le constituent. Un « espace de communication » identifié dans les discours des personnes interrogées concerne ce qu'elles estiment partager avec une communauté importante d'individus au sein de laquelle elles pensent s'inscrire. Ils estiment que ce à quoi ils adhèrent relève d'un sens commun, de savoirs partagés par un groupe de personnes. Ils possèdent des connaissances partagées permettant de saisir les objets culturels sans recourir à des justifications intellectuelles particulières. Ainsi, les participants se réfèrent à un imaginaire commun, semblant réunir les valeurs fondamentales partagées. Les spectateurs

évoquent également des situations intimes, des pensées qui se rapportent à leur vie et à leurs quêtes personnelles. Ces témoignages font souvent référence à des personnes qui leur sont proches – leurs amis ou leur famille, leur conjoint – et les spectacles se transforment alors, pour elles, en multiples occasions de forger leurs arguments pour entretenir la communication avec eux. Ils renvoient également à d'autres personnes qu'ils connaissent dont ils se souviennent au cours des spectacles. Tout comme une œuvre, un dispositif de médiation peut devenir un prétexte pour créer du lien et stabiliser sa réalité par une tierce personne. Ils s'affirment comme des outils favorisant des formes d'interaction entre les visiteurs. Ces derniers échangent et discutent de ce avec quoi ils entrent en interaction pour tenter de le comprendre. Ils cherchent à stabiliser la perception de leur réalité en faisant appel à un tiers.

Dans un second temps, l'on peut relever le fait que l'accompagnant sachant se présente comme un véritable appui à la visite. Il se substitue à la médiation manquante et guide le visiteur en demande d'aide. Marieke lit un texte parce qu'elle voit son ami le faire, elle le suit lorsqu'il entre dans l'exposition, s'arrête devant la même œuvre que lui en se disant qu'il la connaît peut-être et pourrait lui en parler. Elle pense que c'est bien que son ami soit là et qu'il rende « les choses plus intéressantes (+ 2) ». Son ami en sait plus qu'elle et lui explique des choses. De même, Bryan ayant une valence émotionnelle négative (- 2) l'essentiel de son parcours, se retrouve positif (+ 1,5) lorsqu'on lui explique une œuvre : « C'est spécial, mais chouette à voir car c'est le premier truc que je comprends. Ça je comprenais et j'aimais bien ». D'une intrigue qui les met en tension, les visiteurs mettent au point la stratégie de s'en référer à un proche sachant pour diminuer la tension et ainsi générer un sentiment de plaisir. L'accompagnant oriente la cognition du visiteur de façon à dynamiser sa visite. L'accompagnatrice d'une visiteuse voit des lumières sur l'œuvre et se retourne vers son amie pour les lui faire remarquer : « C'est elle qui m'a fait remarquer qu'il y avait les lumières et je lui dis, ah oui c'est vrai et donc après elles sont apparues et comme je crois de les avoir vues de l'autre côté, voilà du coup je me suis retournée ». Elles ne trouvent pas de réponse à ces lumières, mais cela devient une occasion de discussion. Par ailleurs, l'une d'entre elles se retourne dans la salle pour en chercher d'autres à la suite de cet échange. Bénéficier d'informations de la part de son accompagnant stimule, oriente la visite et permet de fabriquer son propre sens.

Plus encore, l'on pourrait parler dans certains cas de métaliction entre les visiteurs. Par exemple, Alix se munit d'un livret d'exposition, mais préfère écouter une de ses amies lui « raconter ce qui est dit ». Cela suppose que c'est plus à la liction de son

amie qu'au texte du livret qu'elle se relie. Dans le cas de l'échange avec un hologramme (Blondeau, Aubert, Tardif, *et al.* 2019), pour certains visiteurs, poser des questions n'est pas décrit comme nécessaire pour profiter de la session holographique. Avery, qui ne pose pas de questions, explique « les questions que le public a posées étaient des questions que j'aurais posées ». Un autre visiteur, Tony, qui déclare en connaître déjà beaucoup sur l'Holocauste ne pose pas de question et profite de la dynamique du groupe où « tout le monde a posé de très bonnes questions ». Il s'agit à la fois d'interactivité et de potentiel d'interactivité. La variété de questions entretient une intrigue continuellement renouvelée et imprévisible. C'est une spécificité remarquable de ce dispositif puisque les questions sont contenues de façon latente dans le public et non dans le dispositif. Le public produit lui-même une part de l'intrigue. Alors qu'au départ l'intrigue est liée au dispositif, celle-ci se déplace ensuite vers les visiteurs qui deviennent progressivement des éléments producteurs de l'intrigue. Enfin, Tony s'installe au fond de la salle derrière une famille qu'il en déduit juive de par leurs vêtements et n'ose pas poser de considérant que c'est leur histoire avant la sienne. Il fabrique donc du sens sur celui contenu dans les questions que cette famille pose et au cœur de l'expérience avec le dispositif.

5.1.6. Une approche systémique de l'exposition

À la crainte des artistes et des curateurs de trop dire et la volonté accrue de ne pas trop dire pour laisser en partie le public interpréter leur proposition (une œuvre, une exposition) à sa façon, le cadre énactif rappelle que l'on ne peut vivre un monde signifiant qu'à partir de l'environnement et l'histoire de son couplage structurel avec cet environnement. Dès lors, leur engagement dans le monde et leur influence sur leur entourage est inévitable. Par des couplages permanents avec leur milieu et leur entourage, ils façonnent du sens, une compréhension du monde et leur identité. L'autre est indispensable et l'on ne peut pas ne pas avoir d'influence sur lui. Cependant, lorsque l'être humain est perturbé par le milieu, il produit des régulations pour maintenir son organisation stable. Ces régulations ne sont pas produites par le milieu, mais par la personne elle-même grâce à son organisation interne : ses émotions, ses attentes ou encore sa trajectoire de vie. Cela n'est pas seulement un échange de points de vue, mais une danse. Une personne, par exemple le curateur, donne le ton, propose un pas de danse qui est suivi de près ou de loin, mais qui influence de façon inévitable une autre personne à laquelle il s'adresse, le visiteur. Ces deux personnes s'influencent sans se manipuler, faisant émerger une identité propre à chacune à travers cette interaction. Elles construisent du sens et ressentent des émotions à deux.

Comme nous venons de le voir, différents couplages co-existent autour d'une exposition. Le couplage qui se noue entre l'artiste et un acteur de l'art, en particulier le curateur, permet à ce dernier de comprendre l'œuvre. L'artiste accompagne le curateur pendant de longs moments en parallèle de ses séjours en bibliothèques ou dans les archives des musées pour se documenter. Leur couplage lui apparaît comme une information de première main ainsi, si le temps devait être une donnée significative de la compréhension d'une œuvre, ce ne serait pas tant la durée du regard porté sur l'objet final que l'intensité des échanges entre acteurs durant sa conception et sa mise en exposition. En effet, le couplage du curateur à l'artiste lui permet non seulement de comprendre son travail et de l'apprécier, mais aussi d'être perturbé cognitivement par de nouvelles façons d'être au monde (des « mythologies individuelles »), alimenter un projet personnel et co-construire l'exposition. Leur relation permet de faire du projet d'une exposition plus qu'une évolution, un moment de fabrication du monde à deux. Le chemin parcouru pendant le montage d'une exposition est au cœur de l'intérêt du curateur car il lui permet d'aller vers l'inconnu, de confronter son monde propre à celui de l'artiste et ainsi mettre en doute ses référentiels en vue de faire évoluer son identité.

Cependant, la méthode que les curateurs emploient pour résoudre une intrigue face à un objet réalisé par un artiste n'est pas appliquée aux visiteurs. Les curateurs ont l'impression que ce qu'ils vivent et qui les aident à comprendre l'œuvre n'est pas nécessaire pour les visiteurs et ne fait pas office de médiation. D'une part, dans les expositions étudiées, un échafaudage est construit par le couplage du curateur à l'artiste puis, retiré à l'ouverture de l'exposition laissant penser que la parole est uniforme, intégralement partagée, portée par tout le monde. Or, cela revient à nier le processus, l'édifice constructif du musée. Le musée d'art se présenterait alors comme celui qui peut montrer une nouvelle direction qui aille vers la non-négation constructive de l'exposition et au contraire de sa revendication. L'on pourrait poser l'hypothèse que montrer les coulisses de la construction d'une exposition, des idées n'enlève pas une autorité de point de vue sur le monde. Le monde est équivoque et il est difficile voire impossible d'y naviguer sans balises qui proposent de percevoir des parties du monde d'un certain point de vue. Les visiteurs suspendent leur crédulité pour croire et apprécier d'autres visions du monde que les leurs. D'autre part, que cela concerne les visiteurs ou les curateurs, comprendre une œuvre revient à comprendre le monde propre de l'artiste (ses idées, sa vie). En revanche, cette partie cachée, sous-jacente au travail d'un artiste n'est pas montrée au visiteur, elle reste masquée alors que c'est ce que veulent « voir » les visiteurs pour comprendre. Comprendre les œuvres c'est notamment se coupler à l'artiste, à l'épaisseur de son monde propre. Exposer une œuvre consiste alors à mettre

en relation l'artiste au public. Que le public soit initié ou non avant d'entrer dans l'exposition, la valeur ajoutée est de se lier aux idées développées par l'artiste. Ce sont des registres lictionnels récurrents dans le contexte de l'art conceptuel, les préférences de façon qu'ont les visiteurs de construire du sens avec ces œuvres. Au final, tout comme les curateurs, ce n'est pas tant l'œuvre que son artiste qui fait énigme aux visiteurs. C'est de l'artiste qu'ils souhaitent faire l'expérience. Ils souhaitent comprendre son monde propre pour savoir à quel degré ils en viendront à revoir leurs propres référentiels. Le couplage artiste-visiteur permettrait une meilleure compréhension et appréciation des œuvres. Le visiteur cherche lui aussi à être perturbé par le monde propre de l'artiste dans l'idée de communiquer avec lui, même s'il est absent physiquement dans l'exposition. De plus, lorsqu'il a lieu, le couplage curateur-visiteur permet non seulement au visiteur de suivre l'intention de l'exposition, soit une partie du monde propre du curateur, mais aussi à travers lui le monde propre de l'artiste par un effet que l'on baptise métaliction. Dans ce cas, le visiteur forge une liction sur la liction d'un autre. La métaliction opère également entre visiteurs. Non seulement leur couplage entre eux aide à fabriquer et stabiliser du sens à plusieurs, mais un visiteur peut se contenter de fabriquer du sens sur la liction qu'à son entourage sur l'artiste. Il forge sa compréhension sur celle que son entourage a de l'œuvre. Les curateurs aussi lorsqu'ils peinent à comprendre une œuvre réclament un discours de cette nature. Pour le curateur, le couplage au visiteur à travers notamment les études de public, permet d'être transformé et de revoir sa pratique curatoriale. Concevoir une exposition du point de vue de l'expérience visitorielle crée des attentes de couplage du visiteur chez le curateur et leur retour d'expérience, le récit de leur vécu dans l'exposition transforme la relation au monde des curateurs.

Cette partie n'aborde pas le couplage du chercheur au curateur, à l'artiste et au visiteur ce qui demanderait une autre étude néanmoins, la réalisation de cette thèse en donne une idée. Elle ne traite pas non plus de ce que les couplages au curateur et au visiteur peuvent apporter à l'artiste. Ils seraient l'objet d'une étude à part entière qui s'avère enrichissante puisque les artistes conceptuels eux-mêmes sont à la recherche d'idées venant d'autres domaines que l'art. Ils cherchent des inspirations nouvelles et pas seulement à dépasser l'art de la génération précédente d'où leurs nombreuses références à la science, leur emploi de statistiques, etc. De la même façon, une analyse du couplage entre artistes ferait l'objet d'une autre étude que la présente qui se concentre sur le trio curateur-artiste-visiteur.

Ainsi, à travers le cadre énactif et les exemples qui le soutiennent, le couplage se présente comme une modalité de relation et de compréhension des œuvres et de l'exposition. L'on peut comprendre que l'art conceptuel est un art des couplages côté artiste et curateur aussi bien que visiteur. La médiation semble y être capitale et crée des pratiques nouvelles depuis l'art moderne. Il convient donc pour le musée de proposer aux visiteurs des espaces relationnels aux œuvres qui leur conviennent.

En somme, par les couplages qui la composent, l'exposition peut être considérée comme un ensemble complexe d'interactions. En particulier, ce qu'indique ce réseau de couplages dans l'exposition est la dépendance entre eux. Les liens entre les différents acteurs, leurs interactions et leurs conséquences (le visiteur a autant besoin du curateur qu'inversement par exemple) rappellent la notion de rétroaction (*feedback*) déjà exprimée dans le constructivisme. Non seulement les liens que crée chacune des personnes sont essentiels pour elles individuellement, mais ce sont dans ces liens que se trouvent être les éléments de compréhension de l'ensemble organisé qu'est l'exposition. Il est alors nécessaire de tenir compte de chacune des individualités qui composent l'exposition autant que des relations qu'ont ces personnes entre elles. Cette approche systémique de l'exposition (figure 38) préconise par exemple une compréhension de l'œuvre comme étant une relation interhumaine qui tient compte à la fois des intentions de l'artiste et de la propre relation au monde du visiteur en passant par la médiation du curateur.

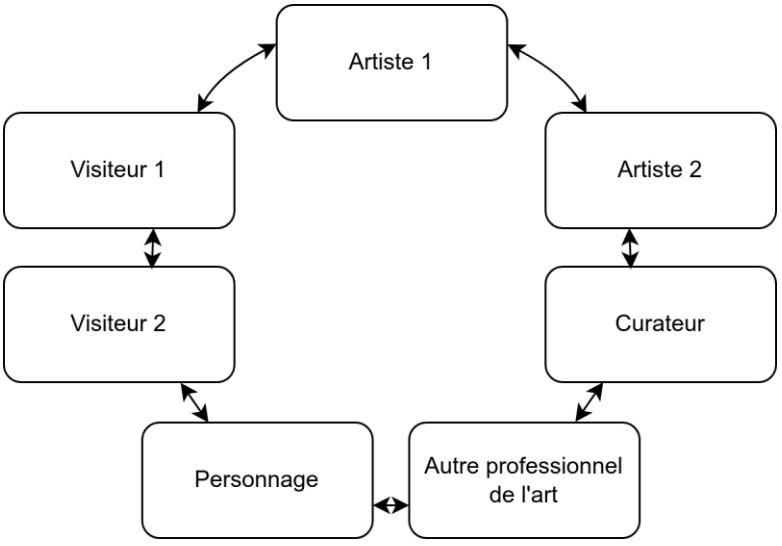

Figure 38. Approche systémique de l'exposition.

Ce paradigme renverse non seulement la vision du visiteur récepteur d'une exposition et sans liction propre ou autonome, mais il indique que le curateur, l'artiste et les visiteurs – parmi d'autres acteurs – forment un réseau. Sans radicalement éloigner la partie esthétique de l'œuvre, cette thèse déplace le barycentre œuvre-visiteurs à une relation entre son auteur, le curateur et le visiteur – en relation avec d'autres visiteurs et avec lui-même. Cela rappelle combien la collection d'un musée est constituée de nombreuses relations, ce que Chris Gosden et Frances Larson (2007) nomment le « musée relationnel ». À l'issue d'un projet de recherche mené au Pitt Rivers Museum, qui visait à explorer le réseau de connexions autour des collections issues de la création du musée à 1945, il est rappelé que les objets sont essentiels à la manière dont les humains comprennent leur monde et les autres personnes qui le composent, de sorte que la connaissance et l'identité sont en partie sociales et en partie matérielles. En tant que système de connexions, le musée peut être considéré comme un site complexe de relations entre les personnes qui fabriquent, utilisent et échangent des objets, et celles qui transigent avec ces objets sur leur chemin vers le Pitt Rivers Museum. Les auteurs montrent comment ce modèle relationnel du musée est en constante évolution, car les personnes entrent et sortent du musée et les objets leur passent entre les mains, constamment en mouvement. Cela conduit à l'expansion progressive des collections et les objets de musée dissimulent dans une certaine mesure la masse de relations qui se cachent derrière eux, depuis les personnes qui ont fabriqué et utilisé les objets à l'origine, jusqu'à toutes les parties qui ont participé à leur commerce et à leur transfert, pour finir par les conservateurs, les restaurateurs et les visiteurs qui constituent la communauté muséale actuelle. Cartographier les relations entre les personnes et les objets qui composent le Pitt Rivers Museum a permis d'étudier comment a été composé le musée. À échelle plus réduite, cette approche systémique de l'exposition par ses couplages invite à un mode de pensée relationnel de l'exposition.

5.2 Chapitre 2 : La pensée relationnelle

Michel Bitbol (2010) préconise une théorie de la relation pour laquelle les choses n'ont de qualité et d'existence que par les relations qu'elles tissent entre elles et avec les individus. Selon lui, la connaissance est relationnelle et le monde n'existe qu'en tant que réseau de relations. Une personne ne peut rien connaître des choses en elles-mêmes, mais seulement des relations qu'elle entretient avec elles et que ces choses ont entre elles également. Le sens naît au milieu de l'interaction, il surgit au milieu de l'ensemble de ce qui est énoncé. L'émergence qui se situe dans l'entre-deux, entre une personne et le monde, dans l'activation de l'un et de l'autre, produit une émergence de la signification

à mi-chemin. Connaître implique une relation cognitive qui consiste à discriminer, sélectionner, conceptualiser, dans le but de formuler des jugements portant sur ce qui nous entoure. En ce sens, la connaissance n'est pas sur une chose en soi, mais seulement sur sa manière d'apparaître relativement à un sujet connaissant. Cette relation s'étend au corps et aux émotions d'une personne au cours de son expérience dans le monde. Le monde n'est alors pas détaché des personnes qui l'occupent. Chaque œuvre éveille chez chaque personne des lectures différentes parce que l'interaction entre cette œuvre et la personne qu'elle est se situe non pas du côté de l'œuvre ou du côté de la personne, mais au milieu de l'interaction. Comme l'observait déjà Gregory Bateson, chacun gagnerait à percevoir les relations qui le relient au monde :

> *La monstrueuse pathologie atomiste que l'on rencontre aux niveaux individuel, familial, national et international – la pathologie du mode de pensée erroné dans lequel nous vivons tous – ne pourra être corrigée, en fin de compte, que par l'extraordinaire découverte des relations qui font la beauté de la nature. (Bateson, 1972/1980)*

5.2.1. L'œuvre dans la pensée relationnelle

Au prisme de l'art conceptuel, la pensée relationnelle pose d'emblée la question de la place de l'œuvre dans l'exposition. Or, l'art conceptuel est le reflet d'une nouvelle approche du monde et d'une représentation renouvelée. Il fait prévaloir un art tendant justement à établir autant de rapports au monde contre toute idée de création isolée. Les interprétations multiples sont autorisées et même encouragées. L'œuvre existe dans les relations et sa matérialisation n'en est qu'une interprétation parmi d'autres possibles. Il n'est pas permis par l'art classique de changer un objet de la collection néanmoins, les fondements de l'art conceptuel permettent de proposer l'œuvre sous un angle nouveau.

5.2.1.1. La relation objet-artiste

Dans un premier temps, l'artiste lui-même peut créer une œuvre sous différentes formes. Pour Paul Ricœur, « la dure loi de la création est de rendre de la façon la plus parfaite la vision du monde qui anime l'artiste » (Ricœur, 1985, p. 260). Comme l'illustre *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth (figure 39), la chaise est réduite à son seul concept. L'objet chaise, sa photographie et sa définition rédigée sont tous trois la chaise sous des aspects différents (visuel ou verbal). L'ensemble est la triple représentation d'une même idée. Le visiteur est placé face à une idée qui a plusieurs facettes de représentation comme différents artistes picturaux ont traité du thème de l'amour. La matérialisation passe en second pour mettre en avant l'attitude de l'artiste à l'origine de

cet objet. La proposition de dissocier l'objet de l'œuvre peut alors être faite. Un objet est une forme tangible d'une idée, d'un concept, d'une attitude. Une œuvre émerge seulement dans la rencontre avec une personne qui charge l'objet de signification sur cette base tangible. Les objets ne sont pas en vie seuls, ils ont besoin de quelque chose en plus. L'objet n'est que la matérialité d'une attitude, d'un monde propre, d'un couplage au monde – le couplage de l'artiste au monde et parfois le couplage avec le curateur. Pour que cet objet devienne éventuellement une œuvre, il doit entrer en relation avec d'autres à commencer par l'artiste. Dans les films d'animation, des objets (une automobile, une théière, un balai) voire même des formes géométriques sont animés. Proche de l'animisme, le cinéma d'animation use de techniques pour « faire vivre » l'objet. Lorsqu'un dessin est mis en mouvement, il n'est plus un dessin.

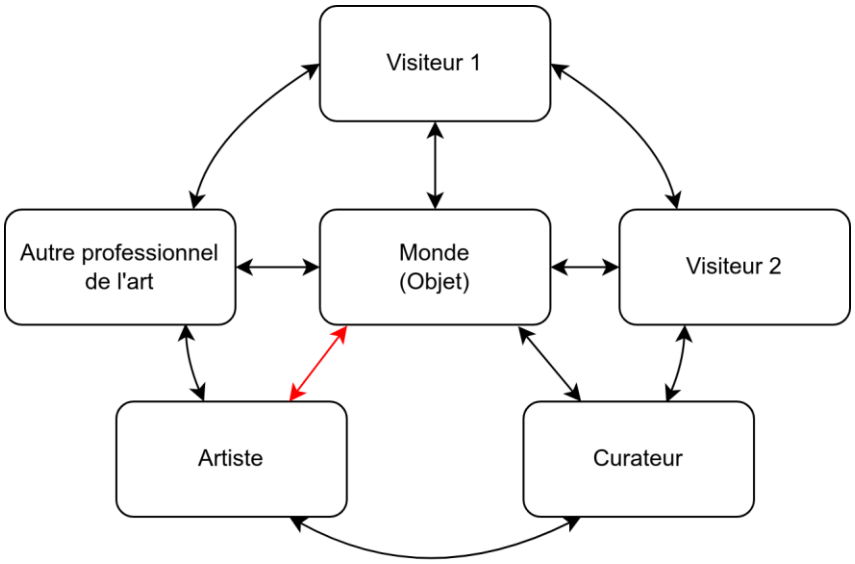

Figure 40. L'œuvre peut exister dans les relations (par exemple, entre un objet du monde et un artiste).

5.2.1.2. La relation objet-visiteur

Ensuite, pour que cet objet existe et devienne une œuvre du point de vue du visiteur, ce dernier a besoin d'entrer en relation avec le monde supposé par l'objet soit l'attitude de l'artiste. Les acteurs de l'époque de l'art conceptuel ont eu l'intuition de ce passage de l'objet dans le monde à une œuvre en relation à une personne. Pour Franz Erhard Walther, ses objets « ne sont que des moyens en vue d'une fin » (Walther & Friedrich, 1970). Ce qu'il expose au Musée d'Art Moderne de New York (MoMA)

« signifie objet, instrument, chose, morceau, unité, installation, travail, concept, véhicule, élément, matériau… ». En suivant cette idée, « les choses sont ce que nous faisons d'elles. […] Elles sont nos réflexions ; elles sont nos usages, nos pensées, nos actes et nos concepts » (Brulon Soares, 2009). Tel que les artistes conceptuels l'ont supposé, l'œuvre n'est achevée que lorsqu'elle entre en relation avec le public. Lorsque ces pièces sortent de l'atelier, elles ne sont pas encore les œuvres. Elles le deviennent au cours de la relation, quand elles sont activées. La *Documenta 5* est composée d'un département intitulé « Mythologies individuelles », expression née en 1963 lorsqu'Harald Szeemann organise une exposition sur le sculpteur français Étienne-Martin. Ses sculptures *Demeures* lui ont fait penser à « une histoire de l'art faite d'intentions intenses qui peuvent prendre des formes diverses : les gens créent leurs propres systèmes de signes, qui prennent du temps à être déchiffrés » (Szeemann dans Obrist, 2008, p. 92). La réalisatrice américaine Ericka Beckman définit les mythologies individuelles comme étant un « espace spirituel dans lequel l'individu pose des signaux et des symboles qui, pour lui, expriment l'univers » (Beckman dans Szeemann, 1996, p. 49). Chaque artiste expose dans ce département un « individualisme hors-schéma », il « pose les signes et signaux exprimant son monde personnel » (Szeemann, 1996, p. 32). L'objectif est de

> *rendre perceptible une attitude exemplaire vécue en tant qu'*individuum*, et ainsi rendre visible l'anticipation d'identité qui, seule, devrait mettre en évidence et présenter une société meilleure, plus créative et plus consciente. Quand les attitudes ne deviendront plus forme mais 'signifiant'. (Szeemann, 1996, p. 30)*

Ainsi, l'objet issu d'une attitude attend d'entrer en relation avec le visiteur. Par cette relation elle aussi singulière une nouvelle œuvre est chaque fois créée. Dans un modèle constructiviste, ce qu'observent les visiteurs n'est pas une œuvre, mais leur propre interaction avec cette œuvre. L'œuvre observée est issue d'une construction de sens propre à chacun face à un objet. En cela, observer c'est interagir, c'est être sujet à des changements structuraux auto-produits sous l'influence des perturbations générées par cette interaction avec l'œuvre. Cela perturbe l'objet en même temps que cela perturbe le visiteur. En parlant d'André Cadere, la curatrice, auteure et directrice du Kunstverein de 2013 à 2018, Simone Neuenschwander précise :

> *L'artiste semble avoir été conscient des questions que soulève l'expérience de son œuvre après sa mort. Il écrivait : "N'importe qui peut montrer une de mes œuvres en la portant". Son œuvre révèle une lacune précisément au niveau de sa médiation, tandis que toutes les formes de présentation sont possibles et autorisées. (Neuenschwander, 2007)*

Pour filer la métaphore de la pratique d'André Cadere, l'on peut avancer l'idée qu'il existe plusieurs porteurs de sens et que son œuvre n'est pas un objet, la barre de bois, mais est diffuse, contenue en différentes parties, dans les relations qu'elle engendre. Tout est possible de faire pour se rapprocher de l'idée qui a voulue être partagée, communiquée par l'artiste. Nathalie Heinich pointe le fait que « l'art contemporain est devenu, essentiellement, un art du faire-raconter : un art du récit, voire de la légende, un art du commentaire et de l'interprétation » (Heinich, 2014, p. 90). L'objectif des artistes conceptuels est bien l'appropriation, la perturbation à la marge, le fait de communiquer et de débattre. Le visiteur peut remettre l'objet sur scène et l'interpréter chaque fois différemment. L'objet semble être autant nécessaire que les personnes qui le perçoivent. C'est dans le rebond entre les deux, dans cet entre-deux que se situe l'œuvre. Ainsi, puisque « l'œuvre d'art ne réside plus dans l'objet proposé par l'artiste » (Heinich, 2014, p. 89), l'objet exposé seul au musée n'est pas encore l'œuvre pour le visiteur, mais celle-ci se situe dans un « au-delà de l'objet », dans la relation qu'elle essaye de tisser. En somme, comme l'énaction le pose, des objets tangibles peuplent le monde. Les visiteurs remarquent bien une chaise, une moule, etc. En revanche, ils ne perçoivent pas l'attitude de l'artiste, la relation qu'a pu entretenir l'artiste avec le monde et donnant naissance à cet objet. Or, c'est dans la relation entre le visiteur et cette relation que se situe l'œuvre.

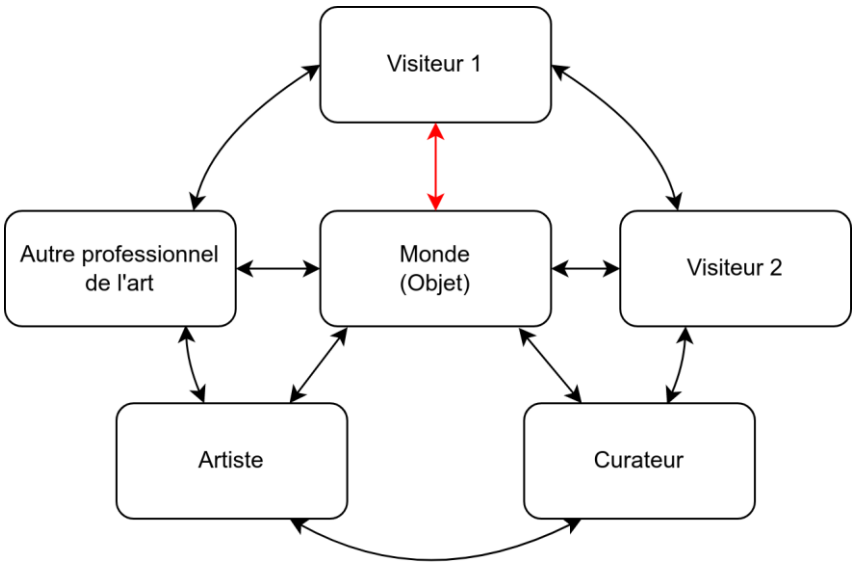

Figure 41. L'œuvre peut exister dans les relations (par exemple, entre un objet du monde et un visiteur).

5.2.1.3. La relation à la relation

Le visiteur peut entrer en relation avec le monde supposé par l'objet, soit l'attitude de l'artiste ou le couplage du curateur au monde propre de l'artiste. Le visiteur peut certes entrer en relation lui-même avec le monde propre de l'artiste sans passer par le curateur, mais cela est rare – faut-il qu'il rencontre l'artiste ou ses idées, et elles sont le plus souvent partagées par le curateur. Il peut aussi entrer directement en relation avec l'objet disposé dans le monde or, l'on a vu que l'objet se définit dans bien des cas par le fait qu'il ne dit pas explicitement. Il est ici posé que la relation à la relation (métaliction) est aussi l'œuvre. L'œuvre peut trouver une matérialité dans le langage à l'instar d'une histoire racontée. Une attitude communiquée par le langage peut faire œuvre, échappant en quelque sorte à l'artiste comme l'illustre Marcel Broodthaers dans une interview :

> *Est-il exact qu'aux environs de 1945, vous avez réalisé un journal contenant uniquement vos initiales MB, MB, MB, etc. Vous auriez vendu ce journal sur les marches de la Bourse en criant 'Achetez le Broodthaers' ? Oui, c'est une intention que j'ai eue, mais que je n'ai jamais réalisé et dont j'ai fait part à l'époque à plusieurs amis et je suis assez surpris de me l'entendre revenir comme une chose qui aurait pu être réalisée car ça n'a jamais été fait. (Broodthaers, 1966)*

L'objet dans ce cas ou la matérialisation de l'idée est le langage. Dire c'est faire ou plutôt dire c'est créer un couplage avec l'autre et c'est ce couplage qui fait œuvre. L'art conceptuel a une certaine dépendance au langage. Un objet, événement est éphémère et ne reste alors que dans la mémoire des personnes. Annick Herbert[182] se souvient de l'artiste Stanley Brouwn qui demandait aux passants dans la rue de dessiner le chemin à emprunter pour se rendre à un endroit : « Ça c'était une œuvre ». D'après eux, les œuvres conceptuelles « insistent vraiment sur l'idée qui se cache derrière l'œuvre ». D'autres artistes tels que Sol Lewitt ont essayé d'articuler cette idée derrière les œuvres d'art comme prééminente et non comme une valeur esthétique dans la réalisation d'un objet. Ce sont par exemple des œuvres d'art basées sur le langage et dont la réalisation n'est pas prédéterminée. Lawrence Weiner écrit sur les murs, décrit et sculpte des idées en utilisant le langage sans réaliser physiquement ces sculptures ou l'acte artistique. En tant qu'opérateur de communication, il est pertinent de ne pas considérer l'œuvre comme matérielle, mais aussi et parfois seulement comme immatérielle. L'œuvre « ne peut pas se passer d'un rapport au langage » pour l'artiste et professeur Rémy Jacquier (dans Rinuy, *et al.* 2010). Le langage est au cœur de la

[182] Conversation personnelle avec la collectionneuse Annick Herbert le 28 janvier 2020.

pratique des artistes conceptuels, que l'on pense à Lawrence Weiner ou Marcel Broodthaers parmi de nombreux autres :

> *Passionné de littérature, notamment de Mallarmé, de Poe et de Baudelaire, Broodthaers laisse une œuvre marquée par une pratique poétique essentielle à la compréhension de son projet. Le mot, le texte, le livre y tiennent une place considérable. À partir de 1967, le mot et la phrase deviennent l'une des composantes essentielles de son œuvre*[183].

Le langage se retrouve aussi dans la documentation qui accompagne éventuellement ces œuvres : « Même l'art conceptuel qui n'inclut pas de texte dans une œuvre est souvent dépendant de l'écrit, car le public doit lire la documentation d'accompagnement pour comprendre le sens de l'œuvre » (Leuthold, 1999). Le langage peut prendre une autre forme qu'un texte écrit. Par exemple, Seth Siegelaub est convaincu que le public est plus susceptible de s'intéresser à l'art par le biais « des médias imprimés et de la conversation que par une rencontre directe avec une œuvre d'art » (Siegelaub dans Harrison, 1969). Dans le catalogue de l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme*, une douzaine d'artistes (Jared Bark, Ted Glass, Hans Haacke, Jo A. Kaplan, Richard Long, Bernd Lohaus, Roelof Louw, Bruce McLean, David Medalla, Dennis Oppenheim, Paul Pechter, William G. Wegman, etc.) ne sont présentés qu'à l'aide d'informations, souvent photographiques, sur des idées et des œuvres non réalisables. Le curateur articule cette idée que la forme tangible de l'œuvre des artistes conceptuels n'est plus un objet en trois dimensions tel que le musée l'imagine jusqu'alors, mais une information ou des indications sur la réalisation de l'œuvre. La matérialité d'une information peut prendre la forme d'une discussion, d'un couplage qui passe par le langage. Lorsqu'Harald Szeemann monte l'exposition sur son grand-père, il se contente de rendre hommage à ce qu'il a retenu et intégré des histoires que son grand-père racontait lors des réunions de famille, à l'image qu'il s'est faite de son grand-père, de la relation qu'il a eue avec lui. Cela maintient en vie, même artificiellement, son grand-père : « Parce qu'on parle de lui et qu'on raconte son histoire, Grand-père vit au-delà de sa mort » (Szeemann, 1996, p. 36). Pour lui « un grand-père revit en général par les histoires qu'il a racontées et que l'on raconte à son propos » (p. 47). Ce retour sur la vie privée de son grand-père et les anecdotes qui la composent, est au cœur de ce qui alimente l'exposition. L'œuvre qu'il tente de partager n'est pas un objet, mais une attitude. Ainsi, le curateur peut raconter la relation au monde de l'artiste car dans l'entre-

[183] Extrait du texte présent dans le livret de la rétrospective consacrée à Marcel Broodthaers au Jeu de paume à Paris du 17 décembre 1991 au 1er mars 1992.

deux de cette relation entre l'artiste et le monde se situe l'œuvre. Et, puisque le monde est un réseau de relations, alors le curateur peut aussi raconter sa propre relation au monde propre de l'artiste. Cela dit du monde à deux et l'œuvre se situe également dans leur relation.

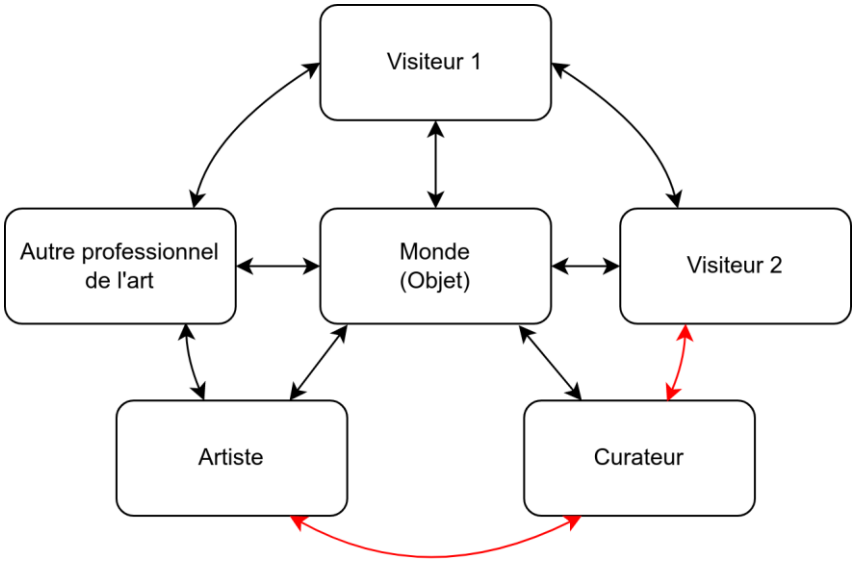

Figure 42. L'œuvre peut exister dans les relations (par exemple, entre un curateur, un artiste et un visiteur).

Au final, puisque chacun peut fabriquer du sens avec l'œuvre par sa relation avec elle (tout ce qui dit de l'attitude de l'artiste et la partie esthétique) et que cela est même au cœur de l'expérience de visite alors le couplage ou la relation à l'idée de l'œuvre est l'œuvre. Puisque le monde est relations et que l'œuvre d'art conceptuel est justement une attitude avant tout alors l'ensemble des relations à l'attitude d'un artiste fait œuvre. Pour ne pas donner plus d'importance à l'objet qu'à son concept, son origine, une science de la relation au monde appliquée à l'exposition permettrait de faire une place plus grande aux couplages dans l'exposition. Par cette imbrication de couplages, le monde n'apparaît accessible que par des intermédiaires qui chargent de sens et d'émotions ce qu'ils ont perçu, le confrontent au monde propre d'un autre pour stabiliser une vision du monde. Si l'on considère que le monde n'est accessible qu'à travers les relations de chacun avec une partie de celui-ci alors tout acte – une œuvre, une exposition, une visite – ne cesse de faire et de refaire le monde. Depuis le paradigme constructiviste, le monde peut être vu comme une imbrication de points de vue sur lui. Le

monde serait alors la somme des regards portés sur lui. L'exposition, l'œuvre et le musée deviennent la somme des gestes de ses intervenants : l'artiste, le curateur, le visiteur. L'exposition peut alors être considérée comme un système d'interactions qui permet de se relier à l'œuvre. Cette idée pose donc la question de systémique dans l'exposition et trace une voie pour apporter des solutions en termes de médiation. Désormais, la vision proposée de ce qu'est une exposition invite à être théorisée.

5.2.1.4. L'œuvre mouvante

L'incarnation de l'œuvre en chacun insiste sur le fait qu'une œuvre soit en partage permanent. Depuis les artistes conceptuels, une œuvre d'art visuel n'aurait jamais de forme finale, mais elle s'incarnerait différemment selon les territoires par lesquels elle passe. Doter cet objet de valeur et de sens suppose de passer par un discours que l'objet contient, mais ne laisse pas transparaître. Ainsi, l'objet n'est qu'un point de départ vers l'œuvre, c'est-à-dire la relation au monde à travers son cadre. L'objet d'art est impuissant seul comme tout objet l'est dans le monde avant d'entrer en relation avec d'autres objets et un sujet percevant. Cela ne discrédite pas l'objet pour autant puisque la matérialité est nécessaire pour communiquer des idées auprès d'autrui. En revanche, l'œuvre – au-delà des critères de style – se situe entre l'objet et la personne, au milieu de leur relation. L'objet a alors la fonction d'intermédiaire et l'œuvre est en quelque sorte instable, en mouvement permanent. L'objet est là pour déclencher, permettre des relations. Le sens n'est pas contenu dans l'objet, mais dans sa relation à l'autre. L'objet permet des relations qui fabriquent l'œuvre au cours de ces relations. Comme nous l'avons vu dans la partie I, l'art émergeant dès les années 1960 évolue vers une esthétique expérientielle pour laquelle « l'essentiel n'est plus l'objet lui-même, mais la confrontation dramatique du spectateur à une situation perceptive » (Popper, 1975, p. 20). L'art conceptuel prend considérablement en compte le public, et l'approche visuelle est ainsi reléguée au profit d'un exercice principalement mental. L'objet a de la valeur dans l'expérience qu'il procure. Il s'apparente à un art fondé sur le concept de relation (Lennep, 1974). Ce caractère relationnel apparaît comme une constante des recherches actuelles marquées par l'esprit conceptuel qui ménage continuellement cette marge d'interprétation entre le document et la réalité, l'image et le mot, l'esprit et la chose. En témoigne, entre autres, l'œuvre de Joseph Kosuth. Entre le mot vu et le mot lu, entre l'écrit et l'image s'installe un jeu de combinaisons qui n'acquièrent un sens que dans la perspective d'une approche globale. La base du travail de Joseph Kosuth réside dans la mise en place de correspondances qui se fondent dans un objet. L'objet se retrouve être un moyen, un lieu de transition. Il n'a de valeur que dans la relation qu'il permet. L'artiste italien Piero Gilardi souligne les caractéristiques non seulement

physiques, mais aussi émotionnelles de l'art conceptuel. Il décrit le « temps psychophysique » de l'artiste et la « perception sensorielle » du public, ainsi que les conditions changeantes des événements et de l'environnement (Gilardi, 1968). Le concept d'art « micro-émotif » qu'il forge et qui prend principalement appui sur la relation avec le public, peut aujourd'hui être mis en perspective avec les « esthétiques relationnelles » qui caractérisent les pratiques actuelles selon Nicolas Bourriaud (1998). Ce dernier s'intéresse aux expressions que peut revêtir une œuvre en tant que monde viable, habitable par le regardeur. Pour lui, « une œuvre peut fonctionner comme un dispositif relationnel comportant un certain degré d'aléatoire, une machine à provoquer des rencontres individuelles ou collectives » (p. 30). Nicolas Bourriaud questionne l'œuvre d'art comme un simple lieu de passage, une forme « transitoire » : « L'œuvre constitue-t-elle un but, ou n'est-elle qu'un moyen ? Nous pouvons déplacer notre regard vers les comportements, les modes de production, les relations au monde que ces œuvres induisent et contiennent » (Bourriaud, 1999, p. 110). L'on pourrait dire que l'objet n'est qu'un lieu de passage vers l'œuvre qui est la relation. Franz Erhard Walther est un exemple significatif de cet art relationnel. L'objet n'a pour lui qu'une valeur relative et c'est la relation à l'objet qui, tel un embrayeur, fait émerger l'œuvre. Il distingue la présence de l'utilisation de l'objet correspondant alors à une interaction humaine. Pour lui, il n'existe pas de séparation entre le sujet et l'objet. Une action relie l'utilisateur à l'objet. Le visiteur a la possibilité de ne pas passer à l'acte, mais l'essentiel réside dans le fait que l'artiste fasse une offre de participation. Franz Erhard Walther, mais l'on pourrait aussi penser à Keith Sonnier, parlent plus volontiers d'objet que d'œuvre d'art pour insister sur le besoin de l'interaction avec le visiteur. Walther se détache ainsi radicalement des propriétés substantiellement attachées à des objets qu'elles définiraient en soi pour se rapprocher de l'idée de propriétés relationnelles d'un objet. En somme, les objets qu'il conçoit sont relationnels. Les objets n'ont pas de valeur en eux-mêmes, ils ont du sens quand ils sont participés par le sujet. L'objet permet d'établir une relation avec le visiteur. Les œuvres n'ont pas de signification en tant que telles, mais à travers leur activation. L'action est considérée en tant que telle. Elle permet au visiteur de par exemple développer des sensations auxquelles il n'est pas habitué au quotidien ou encore d'accomplir une action sans but rationnel.

Avec la pensée relationnelle, ni une personne ni un objet ne sont fixes, figés, stables. Tout advient par couplage, de façon mobile et évolutive. La pensée relationnelle s'intéresse aux liens qui lient les éléments entre eux. Il serait possible de parler d'œuvre mouvante qui met en mouvement et est elle-même en mouvement. Pour Umberto Eco (1962/1965) toute œuvre d'art, même si « achevée », est « ouverte » en ce sens qu'elle

peut être interprétée de différentes manières sans que sa singularité ne soit altérée. Pour lui, l'artiste, conscient que les œuvres ne sont pas complètes à dessein mais doivent être complétées et achevées dans les situations dans lesquelles elles sont présentées, invitent le spectateur à contribuer à la fabrication du sens de l'œuvre pour en achever la signification. Chaque visiteur a une relation propre avec l'œuvre. Ce sont bel et bien « les regardeurs qui font le tableau », l'œuvre ne pouvant être dissociée de l'état d'esprit avec lequel on l'appréhende. Qui plus est, s'ajoute à cette dimension subjective et contextuelle ce que Marcel Duchamp, à propos de l'acte créatif, qualifie de « chaînon manquant » : « Il y a un chaînon manquant dans la réaction en chaîne qui accompagne l'acte créatif »[184]. Ce manque qui représente l'impossibilité de l'artiste à exprimer entièrement son intention, cette différence entre ce qu'il voulait réaliser et ce qu'il a réalisé, est le « coefficient art » de la pièce. Autrement dit, le « coefficient art » personnel est comme une relation entre « l'inexprimé volontaire et l'involontairement exprimé ». L'œuvre est ouverte. Les artistes conceptuels avec la dématérialisation progressive de l'objet d'art énoncent par exemple des instructions plutôt sous forme de propositions non conclusives, « ouvertes ». Depuis les conceptuels, une œuvre d'art visuel n'aurait jamais de forme finale, elle s'incarnerait différemment selon les territoires où elle déploie un monde non fini que le curateur s'approprie, qu'il communique ensuite au visiteur sous forme d'un autre monde inspiré, très proche des frontières du premier pour que le visiteur teinte de sa signification aussi. L'œuvre d'un artiste est un relais qui passe de sa main à celle du curateur, puis du visiteur et ainsi de suite dans différents ordres. L'œuvre est polymorphe, elle mute d'une personne à l'autre, elle est une information qui se partage et prend un nouveau sens chez chacun. L'œuvre puis la médiation puis le discours partagé par le visiteur déploient des propositions de se relier au monde non finies, prêtes à être intégrées, transformées, adaptées à chacun qui s'y relie entièrement ou en partie. L'œuvre s'apparente à une information circulante qui ne stabilise que certaines de ses formes, significations un temps et dans un corps.

5.2.1.5. De la transmission à la co-création de l'information

D'un point de vue informationnel, l'on a vu que l'art conceptuel se retrouve exposé à travers sa documentation. Selon la curatrice Nathalie Zonnenberg, « d'un "art comme information", l'art conceptuel s'est ainsi transformé en un "art comme documentation" » (Zonnenberg, 2019, p. 20). Or, avec le traité de documentation de Paul

[184] Marcel Duchamp, « L'acte créatif », déclaration au congrès de la Fédération américaine des arts à Houston (Texas), 1957.

Otlet (1934) qui considère que tous les objets peuvent être considérés comme des documents, et celui de Suzanne Briet (1951) qui affirme que tout indice conservé pour des raisons de représentation, de reconstitution et de preuve d'un fait intellectuel ou physique constitue un document, il semble que l'objet d'art conceptuel peut être lui-même considéré comme un document qui guide vers l'information. Pour Michael Buckland (1997), un document se caractérise davantage par sa fonction que par sa forme physique. Le document incarne trois aspects indissociables : matériel, informationnel et communicationnel (Ortega & Saldanha, 2017). En cela, il peut être avancer que l'œuvre d'art conceptuel peut s'approprier les caractéristiques d'un document en établissant une stratégie de communication. Elle peut être considérée comme un outil de communication car en tant que document, elle est un moyen de communication qui vise un public bien défini : « L'intention profonde des artistes était de communiquer » (Obrist, 2008, p. 157). L'art conceptuel utilise les technologies de l'information, mais aussi les livres, les films, les photographies, les schémas etc. comme de simples véhicules, médiums. De plus, l'aspect informationnel du document est défini par la relation mentale de la personne avec lui (Buckland, 1997) or, c'est bien dans le lieu et moment de la relation entre une personne et un objet que le document, l'objet, se charge d'information dans les limites que cet objet définit. Les objets, comme les bâtons d'André Cadere, représentent « des plateformes pour un événement »[185], une expérience. L'ambition des artistes d'art conceptuel est de créer des plateformes dont la production est la communication. La plateforme fait coïncider ces deux activités et le flux des informations s'opère à double sens. Cela rejoint le concept d'opérativité du média de Jean Davallon (1992b) qui configure la relation de communication en vue d'un rapport de production. La plateforme facilite la mise en relation : « Ce travail a une réalité qui lui est propre, mais ne dépend ni d'un point de vue ni d'un lieu privilégiés. Il s'efface, laissant apparaître ce qu'est l'endroit où il se trouve, qui est le spectateur qui le regarde » (Cadere, 1982). Si médiation il y a, André Cadere rencontre le public. Il valorise ses œuvres en tant qu'amorces de conversation, des accessoires pour ouvrir le dialogue :

> *Cadere considérait ses œuvres comme des amorces de conversation – des accessoires pour ouvrir le dialogue. On peut également considérer les barres comme*

[185] Document non référencé disponible à la fondation Herbert dans le fond concernant André Cadere et avec pour simple titre en page de couverture : « Essai de transcription d'un débat réalisé sur le lieu et dans le cadre de l'exposition LEFEVRE JEAN CLAUDE Galerie Durand-Dessert, 43 rue de Montmorency à Paris, le 7 juillet 1988. Le thème proposé en était 'l'Actualité de Cadere' ». Parmi les intervenants figurent Jean-Michel Lefevre, Michel Durand-Dessert, G. Mollet-Vieville, Bernard Marcellis, Sylvette Monnier, Michel Truffaut, Michel Gauthier et Claude Gintz.

des tirets (c'est l'une des significations du mot barre), en raison de leur capacité à relier les choses et les personnes. (Hyde, 2005)

L'objet attend qu'un événement se produise. C'est un objet parmi d'autres dans le monde avant de devenir une œuvre par sa relation à autrui. L'œuvre est jugée pour ses effets et non ses qualités esthétiques. Au début de sa carrière, Marcel Broodthaers déclare ne pouvoir « accepter le monde que sous la forme des relations sociales et humaines que l'art suppose » (Broodthaers dans Compton, 1980). Cette fonction, non de présentation mais de communication, fait que dans la situation de performance l'artiste exprime le besoin de communiquer ou de créer un terrain d'échange. Plus encore, les artistes d'art conceptuel souhaitent exacerber ce que devrait être une œuvre d'art selon eux : un opérateur de communication avec son public et non un objet fétichisé. Les artistes censurent alors le musée qui ne remplit pas cette fonction. Cette pensée relationnelle invite à sortir le musée de son intérêt centré essentiellement sur l'objet qui n'est que transition, une plateforme d'attitudes pour se tourner vers les relations qu'il permet et font œuvre.

5.2.2. Modèle relationnel de l'exposition

L'œuvre ainsi considérée comme mouvante n'a pas nécessairement de forme stable du fait qu'elle existe avant tout dans les relations entre différents objets et personnes. Ainsi, à l'heure où l'on parle de polyphonie au musée et tel que l'avance Yves Winkin[186], une « médiation émergente » opère. Au prisme des sciences de l'information et de la documentation, cette idée suppose que chacun est médiateur et qu'une information est partagée entre les individus. Une polyphonie des œuvres et des expositions semble être une imbrication de mondes propres : celui de l'artiste, du curateur, du visiteur et de son entourage. Ainsi, en partant du postulat que le musée est un lieu « pour garder les différents regards sur les choses » qui composent le monde, « la muséologie du futur accepte et expose les contradictions du réel et des points de vue différents » (Brulon Soares, 2012). Alors qu'il a été proposé de considérer les régulations générées par chacun au cours d'un couplage comme des informations, le monde est autrement dit une compilation d'informations. De l'information teintée des mondes propres de chacun est partagée entre les individus. L'information est formée à l'intérieur de chacun puis est partagée à l'extérieur sous une forme particulière. Les sciences de

[186] À l'occasion du colloque « Vie des musées, temps des publics » organisé par le ministère de la Culture à Paris en juin 2017.

l'information et de la communication viennent éclairer la notion d'information au sein d'un être humain pour en affiner le processus de relation au monde. La définition de l'information proposée par Daniel Schmitt (dans Mairesse, 2022) découpe les différentes formes que l'information prend au cours d'un processus d'interaction au monde. Appliquée au champ muséal, cette définition aide à penser ce que signifie précisément et d'un point de vue théorique l'ensemble des couplages dans un musée d'art. Une modélisation graphique se montre propice à mettre en évidence le caractère continu du processus d'autoproduction et de partage de l'information (figure 43). Ce modèle essaye d'organiser les différentes relations entre les différents acteurs dans le cas d'une exposition. Il ne faut pas y voir une hiérarchie entre les différents couplages, mais par des boucles de rétroaction selon la logique systémique et circulaire présentée plus tôt.

D'après l'énaction, des objets matériels, tangibles peuplent le monde indépendamment de la rencontre, de la perception humaine qui stabilisent physiquement l'information, mais leur dimension sémiotique est latente. C'est une « information matérielle tangible » (Schmitt dans Mairesse, 2022). Cette dimension latente de l'information correspond à une information-objet comme un disque dur sur lequel sont inscrites des données, une photographie, une collection ou base de données dans un musée. Il existe une réalité en soi, c'est-à-dire qui existe en dehors de l'humain, ce qui signifie que, si l'humain n'avait pas existé, la réalité existerait quand même, mais elle n'existerait pas dans la conscience des êtres humains. D'un X-monde (Bottineau, 2011) inatteignable en soi, une personne est perturbée (au sens de Varela, Thompson & Rosch, 1993) par une partie du réel à l'aide de ses sens. C'est ce que Roland Barthes (1980) appelle le *punctum*. Tout d'un coup, telle photographie plutôt que telle autre lui advient, lui arrive, l'anime, l'attire. Plus précisément un détail produit chez lui un déchirement, « une agitation intérieure, la pression de l'indicible qui veut se dire » (p. 37). L'interaction d'une personne avec le monde peut la surprendre, la déranger. De cette rencontre quelque chose de singulier peut se dégager du monde. L'acteur fait alors exister cette chose pour lui. Le monde n'est plus quelconque après cet ébranlement, mais une information-objet qui le compose et dont la dimension sémiotique est latente. Le *punctum* est indissociable du « je » : « C'est ce qui me point ». Un réel intentionnel émerge car un détail trouble une personne. Les raisons qui marquent la personne sont hétérogènes et énigmatiques voire inexplicables. Une fois perturbée par l'environnement, une personne fabrique des liens qui font sens pour elle (des lictions) et éprouve des émotions. L'artiste perturbé par son milieu et d'après ses intentions et les relations qu'il entretient avec le curateur et son entourage, génère une information à l'intérieur d'elle-même, à partir des perturbations du milieu. Elle construit une relation qui fait sens pour

elle et éprouve des émotions (information-processus) d'après ses attentes, sa trajectoire de vie, ses relations, etc. Les changements structuraux qu'elle opère servent à compenser l'effet déstabilisateur de ces perturbations. Or, ce ne sont pas les perturbations qui opèrent ces changements, c'est l'artiste lui-même qui les opère pour trouver un nouvel état suffisamment stable, compatible avec le maintien de son organisation. Pour la partager, la communiquer sous une forme tangible, l'information-connaissance se matérialise en une information-objet accessible à tous dans le monde. Il en arrive à fabriquer un artefact, une œuvre d'art. Le curateur participant au processus de réalisation de l'œuvre, construit lui aussi du sens et des émotions dans la relation avec l'artiste. Ensuite, le curateur met en scène ces information-objets dans le but de les partager au public en un lieu public nécessaire aux artistes, scène où l'on partage les information-objets. Le curateur entre en interaction avec l'œuvre d'art, l'information-objet, et l'artiste, mais aussi les visiteurs et construit des connaissances à même de guider ses actions (information-connaissance). Ces informations-connaissances sont partagées à travers une nouvelle information-objet qu'est la mise en forme de l'exposition. Enfin, la visite d'une exposition est une recherche de cohérence qui donne forme aux œuvres présentées. Toute exposition et par-là toute œuvre se révèle lors de l'expérience de visite. Les visiteurs transforment les œuvres et l'exposition en même temps qu'ils se transforment eux-mêmes. Le visiteur perçoit les expôts organisés d'une certaine façon puis, par un processus de construction de sens, il s'y relie et construit une relation qui fait sens pour lui, il rend intelligible ces informations-objets via une information-processus dans le cadre du curateur. Les perturbations, contraintes – ou bruits d'après Henri Atlan (1972) – provoqués par la lecture d'un livre par exemple, amènent le lecteur à « opérer des transformations structurales internes, afin de compenser ces perturbations » (Varela, 1989), à produire de l'information nouvelle que l'auteur du livre ne peut pas diriger complètement. Il oriente, mais ne décide pas d'autant que les mêmes bruits agissent différemment sur la personne au fil du temps. Enfin, de ce couplage entre l'information-objet et le public émerge une information-connaissance soit une information négociée et stabilisée. Encore une fois, dans un objectif d'homéostasie de l'information, l'information-connaissance renforce, amende ou remet en question le plus souvent une connaissance déjà acquise par le passé plutôt que d'en créer une tout à fait nouvelle. Le visiteur au cours de processus de signifiance renforce ses référentiels, ses connaissances déjà acquises ou en crée de nouvelles. Pour communiquer l'information-connaissance intangible, le visiteur l'exprime ou la représente sous une forme tangible donc une nouvelle information-objet (commentaire sur les réseaux sociaux, photographie de l'exposition, entretien en remémoration stimulée, etc.).

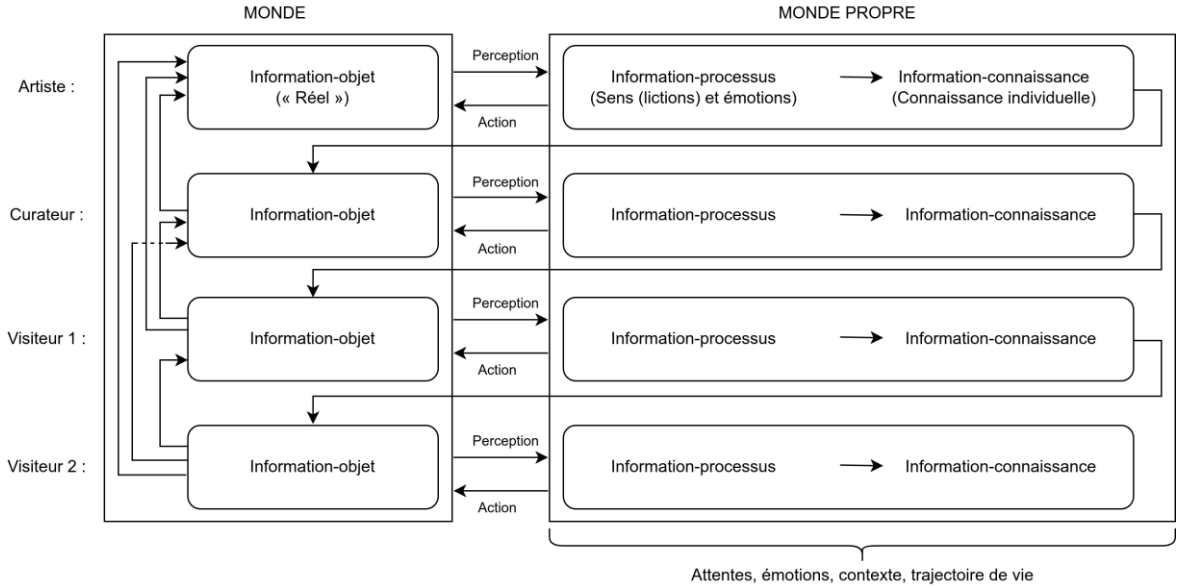

Figure 43. Modèle relationnel de l'exposition.

L'approche relationnelle préconise des façons différentes de percevoir la réalité, par exemple l'art, et utilisent des méthodologies qui lui sont propre. Pour aider le visiteur à fabriquer du sens au cours de sa visite, la muséographie et la scénographie proposent différents dispositifs de médiation : graphiques, olfactifs, lumineux, kinesthésiques, audio, spatiaux. Après l'artiste, le curateur se présente donc comme un perturbateur et un influenceur au sens où il communique d'une certaine façon pour déstabiliser les visiteurs qui eux, stabilisent leur information comme ils le souhaitent. Le curateur ponctue l'exposition de perturbations et seulement certaines sont significatives dans la relation avec les visiteurs au point de les compenser en produisant de l'information. Le curateur influence l'émergence de ces nouvelles informations chez le visiteur, mais elles sont contingentes de ses intentions. Au musée, l'on ne communique pas au sens de délivrer un message aux visiteurs qui s'attachent à le réceptionner en l'état, sans transformation. D'autres choses sont en jeu et renvoient au visiteur lui-même, l'auteur de sa visite. Pour cela, le visiteur a besoin d'une forme de communication qui prenne en compte ses attentes, ses émotions ou encore sa trajectoire de vie. Une médiation satisfaisante serait celle qui guide sans enfermer, qui stimule le visiteur à construire un sens personnel. Le modèle relationnel de l'exposition cherche à tendre vers un paradigme novateur pour repenser les expositions en changeant de regard sur les objets présentés et enrichir les formes de médiation. L'application d'un modèle du processus relationnel au monde ou du couplage ambitionne de structurer la réflexion du musée d'une façon nouvelle et d'ouvrir

des perspectives en termes de médiation. Il essaye de dresser une alternative au musée actuel se rapprochant ainsi du musée lictionnel abordé plus tôt (Schmitt, Amalric & Meyer-Chemenska, 2017). Pour tenter d'expliquer les tensions relevées entre le musée et ses visiteurs, l'hypothèse est posée qu'à travers le nouveau cadre de pensée qui vient d'être proposé, le curateur et son équipe pourraient tendre vers la conception de nouvelles formes de médiation centrée sur l'expérience visitorielle. Le visiteur réclame avoir accès aux couches relationnelles qui ont cours en amont de l'ouverture de l'exposition (côté curateur et artiste) pour pouvoir se coupler à ce qui leur est présenté. Alors que ces relations échappent bien souvent à la perception, il convient de réfléchir à ce qui constitue une voie d'accès vers elles. Pour cela, la question se pose de savoir quel langage et ton adopter, mais aussi quels sont les ressorts de ce type de médiation. Pour solidifier la construction de cette médiation, il convient de commencer par relever ce qui serait source d'inspiration ou manquerait dans les espaces relationnels proposés par le passé ou qui pourraient en devenir.

5.2.3. Des espaces relationnels

L'approche relationnelle de l'exposition bouleverse la tendance curatoriale à vouloir relier les visiteurs aux objets par des savoirs formels dans un musée d'art. L'exposition d'art conceptuel, en tant qu'espace relationnel, se présente comme une scène sur laquelle est montrée la pensée en cours, les idées en train de se faire. L'exposition ne vise pas seulement à montrer des objets, mais à présenter une certaine façon de se coupler aux idées. Alors que l'œuvre est dispersée entre les différentes relations que son objet stimule, la question se pose pour les curateurs concernés de savoir comment accéder au monde propre de l'artiste pour ensuite permettre au public d'entrer en relation avec. Un éventail de formes de médiation envisagées ou envisageables pour favoriser les couplages est ici dressé, posant les questions transversales suivantes : Comment faire vivre, partager l'idée (le *meaning*) et l'attitude d'une œuvre dans le temps ? Combien de temps perdure la mémoire du monde propre d'un artiste ? À travers quels canaux ? De l'expérience, du couplage curateur-artiste, que reste-t-il ? Comment traverse-t-il le temps ?

5.2.3.1. Le document présentant le monde propre à travers la présence physique de son auteur

L'artiste et critique d'art Tommaso Trini fait remarquer qu' « outre l'espace de ses salles, on attend désormais d'un musée qu'il offre non seulement une expérience esthétique directe, mais aussi un programme d'accompagnement » (Trini dans

Rattemeyer, 2010, p. 205). Prenant conscience du besoin de médiation auprès des visiteurs, l'importance est donnée à la documentation qui accompagne l'œuvre, et plus précisément qui se situe à côté de l'objet. À l'instar de Daniel Buren, il ne convient pas de considérer l'esthétique du document, mais sa charge significative. Or, il est regretté que peu d'archives des artistes conceptuels ne soient parvenues aux générations suivantes. Comme le souligne Anton Herbert[187], « une grande partie de l'art conceptuel a disparue ». Le manque de documentation autour de l'art conceptuel est notamment la conséquence de la plupart des actions présentées dans le cadre d'expositions *in situ* selon le modèle de l'ici et maintenant. Plus encore, partant du postulat que l'art permet de rencontrer des mondes propres, le manque de documentation sur l'art conceptuel semble correspondre à celui d'une documentation qui éclaire le monde propre, l'attitude de l'artiste. En effet, les concepteurs semblent chercher à exposer l'attitude de l'artiste plutôt que simplement son objet :

> *Les galeries et les musées, les concours et les prix, le commerce et la critique d'art font toujours semblant de supposer que la valeur artistique est quelque chose de déposé dans les œuvres et visibles en elles seules. On sait pourtant que la valeur exemplaire d'un artiste est dans ce qu'on appelle son apport et parfois simplement dans la ligne de son évolution plutôt que dans la qualité esthétique de ses œuvres prises isolément, qu'il est difficile, sinon impossible de juger une œuvre sans savoir "d'où elle vient". Que serait l'œuf de Brancusi sans toute son histoire et sans tout Brancusi ? (Bize, 2013, p. 14)*

Cela rappelle John Dewey (1934/2005) selon qui une œuvre qui se trouve séparée à la fois de ses origines et des conditions qui l'ont produite laisse voir bien peu de chose des formes d'expérience qui l'ont engendrée, et empêche à son tour l'expérience du public. L'art en tant qu'expérience n'a donc de raison d'être que dans la dynamique au monde de l'artiste, lui qui cherche satisfaction et sens dans l'expérience en tant qu'expérience. Le regret du peu d'archives tenant au peu d'information disponible sur le monde propre de l'artiste est très bien illustré avec l'exemple d'André Cadere :

> *Trois minutes. Ces trois très courts métrages constituent, à peu de choses près, la totalité des documents filmés concernant André Cadere. Sans ces trois films, sans les nombreux autres documents d'époque qui ponctuent l'exposition, les quelques dizaines de bâtons colorés qui occupent les autres salles ne seraient probablement que d'énigmatiques bibelots. Grâce à eux, ils se chargent au contraire*

[187] Conversation personnelle avec le collectionneur Anton Herbert le 28 janvier 2020.

d'une part du sens, des interrogations et des souvenirs d'une époque de la création contemporaine qui peut d'ores et déjà paraître bien lointaine[188]*.*

L'artiste décédé et n'ayant pas laissé suffisamment de document renseignant son attitude, fait ressentir le poids de sa disparition. Quelques rares documents photographiques témoignent de ses balades performances, mais cela ne semble pas suffisant :

> *Sans l'artiste, ses bâtons de marche sont bien esseulés. André Cadere pose un défi à toute institution : comment, 30 ans après sa mort, montrer son œuvre sans lui, qui la faisait vivre ? Comment réincarner ce projet qui avait le corps de l'artiste pour centre, comment redonner chair aux concepts qu'il aimait mettre en mouvement dans la moindre rue ? Ces barres aujourd'hui discrètement réparties dans l'espace ne sont que la partition minimale des promenades dans lesquelles il les entraînait au fil des rues de Paris. (Lequeux, 2008)*

Une part de l'artiste semble s'éteindre avec lui et que l'archive photographique de l'artiste en action ne suffit pas à refléter :

> *Étonnamment, peu de choses nous sont parvenues sur les rencontres de Cadere avec le public, sur les dialogues et interactions réels qui ont eu lieu. Elles ont été conservées sous forme de documentation photographique, partiellement éditée par Cadere. (Neuenschwander, 2007, p. 101)*

Le sens que l'artiste apporte à son travail semble avoir disparu et est pourtant au cœur de la mémoire de ceux qui ont croisé son chemin :

> *Hélas, de toutes ces composantes verbales animant les procès d'intention, des interminables querelles de bistrots, des détestations arbitraires, des amitiés de passage, il ne reste rien ou pas grand-chose. Ne perdurent pour l'anecdote que quelques rares documents photographiques et filmés, quelques tracts et compléments d'informations administratifs devenus officiels. Cet aspect non enregistré du travail de l'artiste est évidemment impossible à reconstituer, et c'est très bien ainsi. Mais il ne faudrait pas trop vite oublier que le côté relationnel et purement verbal de la proposition en a été l'élément moteur prépondérant. L'exposition met en exergue les contradictions dues à l'absence physique de l'artiste et de son discours continu. Il en résulte une mise en scène lisse, figée, impeccablement ambiguë, de la façade classique que lui-même craignait tant,*

---

[188] Article « Pèlerins, bâtons et coquille » paru dans le journal Libération en 1999 (envoyé spécial New York, p. 40).

reléguant le reste au rayon des renseignements complémentaires. Tant pis pour les vieux potes de Cadere. Il leur restera en mémoire le grasseyement chantant du séduisant roumain, qui faisait tourner le cœur des belles. Ils savent aussi combien était déterminant le transport physique des bâtons par lui ou par quelqu'un d'autre. Les témoins privilégiés n'oublieront pas les belles enguelades qu'il a provoquées[189]*.*

L'attitude n'est pas visible dans l'objet seul et nécessite l'apport d'un document présentant le projet de l'artiste. Dépourvue de ce type de documentation, une exposition comme celle d'André Cadere se présente comme une rude tâche à accomplir. Cela questionne ce qu'est la barre de bois rond d'André Cadere sans l'artiste et son cheminement :

> *La question de savoir qui était André Cadere est inévitable lorsque l'on veut parler de ses œuvres. La question de savoir comment médiatiser ses œuvres ou comment rendre justice à leur signification est urgente aujourd'hui. Un aspect important de la production de Cadere reste avec lui, avec sa personne, et nous ne pouvons plus réellement prendre part à ses actions avec la barre de bois ronde. Un aspect important de ses œuvres reste à l'abri de la médiation institutionnelle. Une présentation posthume de ses œuvres laissera toujours l'arrière-goût de l'absence de Cadere en tant qu'artiste. (Neuenschwander, 2007)*

Les images présentant les performances et les promenades de l'artiste se retrouvent valorisées car les expositions ne peuvent fournir qu'une « possibilité négative » du travail de l'artiste :

> *L'œuvre de Cadere en tant que présentation posthume se divise en deux : la mise en scène minimale des barres dans l'espace d'exposition et le matériel documentaire sur ses actions. […] Toutes les formes de présentation […] ne peuvent remplacer le lien ontologique entre l'artiste Cadere et sa barre de bois ronde. (Neuenschwander, 2007)*

La documentation peut ne pas suffire à traduire le monde propre de l'artiste au point de permettre à l'œuvre d'advenir dans la relation : « Le travail de Cadere n'a pas donné lieu à des travaux photographiques qui puissent être eux-mêmes considérés comme des œuvres à part entière » (Bize, 2013). De même dans l'exposition qui lui est consacrée au Musée d'Art Moderne de Paris,

---

[189] Texte rédigé par Jacques Charlier le 1er novembre 2007 sans autre indication que son titre « Libérer Cadere ». Document disponible à la fondation Herbert dans le fond consacré à André Cadere.

> *une importante section documentaire (Cadere dans une lettre à Yvon Lambert peu avant sa mort), de courts films (un film d'Alain Fleischer montre une promenade de Cadere boulevard Saint-Germain un bâton sur l'épaule) et un ensemble d'interviews tenteront de rendre compte de la complexité de la démarche et de son déroulement temporel. (Bize, 2013)*

À l'occasion du projet d'une exposition sur André Cadere, Lynda Morris formule le souhait de mettre en avant la personne qu'il est : « L'enregistrement d'une heure que j'ai de lui en train de me parler dans ma cuisine pourrait également être diffusé dans l'exposition. Nous voulons ainsi revenir au Cadere radical que nous avons tous tant admiré » (Bize, 2013). Néanmoins, sans la présence de l'artiste, la complexité de son exposition est grande :

> *Comment faire encore une expo de Cadere ? C'est la même chose pour Beuys, Yves Klein, Manzoni, Broodthaers. Mais aussi le travail de Cadere aborde plus directement ce problème... Jamais l'un sans l'autre, bâton + discussion. C'est un peu cela le problème Cadere... sans lui avec seulement les bâtons qui nous restent. On ne peut plus raisonner sur l'art de la même manière avant et après*[190]*.*

En résumé, pour Jacques Charlier à propos d'André Cadere : « Il y a donc encore à faire pour cerner le personnage dans sa réalité qui n'a pas encore livré tous ses secrets »[191]. L'inscription de l'attitude de l'artiste semble à de nombreuses reprises attachée au corps de l'artiste. Cela rappelle le souhait de certains visiteurs d'entendre et de voir l'artiste au cours de leur visite. Puisqu'il s'agit de concepts, l'on pourrait penser qu'un enregistrement audio des propos de l'artiste conviendrait néanmoins, l'usage de l'image est fréquent. Une médiatrice[192] évoque une série de films intitulée *Meet the Artist* et disponible sur le site internent du musée :

---

[190] Document non référencé disponible à la fondation Herbert dans le fond concernant André Cadere et avec pour simple titre en page de couverture : « Essai de transcription d'un débat réalisé sur le lieu et dans le cadre de l'exposition LEFEVRE JEAN CLAUDE Galerie Durand-Dessert, 43 rue de Montmorency à Paris, le 7 juillet 1988. Le thème proposé en était 'l'Actualité de Cadere' ». Parmi les intervenants figurent Jean-Michel Lefevre, Michel Durand-Dessert, G. Mollet-Vieville, Bernard Marcellis, Sylvette Monnier, Michel Truffaut, Michel Gauthier et Claude Gintz.

[191] Jacques Charlier dans un mail adressé à Antony Hudek et Anton Herbert en 2013 et disponible à la fondation Herbert. Texte également disponible sur son site internet (consulté le 15 avril 2022) : https://www.jacquescharlier.be/2013/02/a-baton-rompu-httpyoutu-behsoxhbahyeu

[192] Conversation personnelle avec la médiatrice Pia Linden le 15 septembre 2020.

On filme l'artiste dans l'exposition. Il faut les faire parler. C'est un avantage. Cézanne est mort, on ne peut plus lui demander pourquoi il a peint avec les cylindres et les cônes. À mon avis, il faut travailler cet avantage que les artistes sont vivants, qu'ils peuvent venir au musée, qu'on peut les inviter à faire un tour guidé eux-mêmes ou de faire un film.

En somme, l'on sent un attachement à voir l'artiste physiquement au cours d'une performance ou d'une interview, et même à relier sa présence physique à l'espace d'exposition. Cette volonté peut aller jusqu'à exposer une personne vivante dans le musée. Jacques Lennep établit son projet du Musée de l'homme en 1974 à Bruxelles. Au cours des années suivantes, 8 personnes sont exposées dans leur singularité à travers des photographies, des vidéos, des objets, ou encore des performances. Chacune a la particularité d'être animée d'une obsession qui lui est propre : Monsieur Bonvoisin est sculpteur de marrons (APIAW, Liège, 1976), Ezio Bucci est supporter (Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1977), Alfred Laoureux est collectionneur (Nueue Galerie, Aachen, 1978), Tania est modèle pour photos de charme (Galery Isy Brachot, Bruxelles, 1979), Yves Somville joue le rôle de Jésus-Christ (ICC, Anvers, 1980). S'ajoutent à ces personnes Paul Van Bosstraeten, horticulteur spécialiste des orchidées, Madame Paul Six, fermière et collectionneuse d'autographes et Robert Garcet, tailleur de pierres et paléontologue. La démarche se poursuie avec un personnage, fictif cette fois : N.V. Panneel (anagramme de Lennep), peintre du dimanche. Chacune présente la pratique singulière qu'elle exerce. Ainsi, la présence physique de la personne dans l'exposition s'avère capitale. Le visiteur peut ainsi rencontrer Ezio Bucci, supporter attitré du Sporting Club de Charleroi vêtu d'un jogging aux couleurs de l'équipe. À l'occasion, un match de football est retransmis en direct sur le lieu de l'exposition. Tania, modèle pour photos de charme, change constamment de visage et d'apparence. Reprenant le vocabulaire d'Harald Szeemann avec qui il est en contact, il s'agit pour Jacques Lennep de mettre en évidence des mythologies individuelles, chaque pratique étant vue comme l'obsession d'une personne. Cependant, il ne s'agit à aucun moment d'exposer une sculpture vivante qui la rendrait esthétisante : « L'homme ne peut être un objet d'art. Au contraire, il est le principe même du système relationnel ». Ainsi, pour exposer des attitudes, le curateur a recours à la mise en scène du corps de chacune des personnes alors objet relationnel. Ce type de proposition pour exposer le monde propre d'un artiste peut sembler inspirant d'un point de vue théorique bien que difficilement envisageable d'un point de vue pratique. La recherche d'une image de l'artiste semble vivement recherchée et invite à réfléchir à la pertinence d'autres pistes pour incarner l'artiste différemment que de son enveloppe charnelle.

5.2.3.2. Le document présentant le monde propre au-delà de la présence physique de son auteur

5.2.3.2.1. La mise en relation d'objets entre eux

Au-delà des documents affichant le corps de l'artiste, des éléments annexes qui suggèrent le monde propre de l'artiste sont à considérer. Ils montrent indirectement son monde propre via notamment son contexte de réalisation. Au-delà des documents mettant en avant le physique de l'artiste au cours d'une performance et les objets qu'il a réalisés, des informations alentours sur le contexte de fabrication du monde propre est d'intérêt pour les curateurs. Dans un mail[193] adressé à Annick et Anton Herbert, Lynda Morris rapporte le souhait de Michael Stanley du Modern Art Oxford de monter une exposition sur André Cadere à l'automne 2012 :

> *Une exposition des documents de Cadere expliquant comment ils cartographient les individus et les événements clés du monde de l'art conceptuel des villes où il a travaillé dans les années 1970. Nous prévoyons de montrer une barre de bois ronde et le reste de l'exposition serait constitué de documents. L'un des objectifs de l'exposition est de souligner l'importance des documents.*

L'information que contiennent les documents dans ce cas s'étendent à l'environnement de l'artiste. La question de la mise en relation entre objets – l'objet exposé et les objets contextuels qui l'entourent – pour les charger de sens se pose. Comme le dit Bernard Marcellis au sujet d'André Cadere : « Il avait chez lui un véritable atelier de menuisier. Il travaillait seul. Il n'existe pas de photos de cette part du travail »[194]. Pour la *Documenta 5*, Harald Szeemann choisit de « traiter les aspects individuels 'en guirlande'. Une Documenta comme prototype d'un Musée des obsessions se devait d'inclure : une 'Histoire de l'art des intentions' » (Szeemann, 1996, p. 67). Or, on en comprend vite les limites du possible. L'expression « mythologies individuelles » qu'il invente « sous-entend que l'égocentrique revendique le langage universel, mais sans pour autant donner la clé de ce langage » (Szeemann, 1996, p. 30). À l'occasion de l'exposition sur son grand-père qui ouvre à Berne en 1974, Harald Szeemann réfléchit alors au contraire à mettre en relation des objets qui ensemble, formant un réseau, disent quelque chose de leur ancien propriétaire. Harald Szeemann a très tôt en tête l'idée que

[193] Document disponible à la fondation Herbert dans le fond concernant André Cadere.

[194] Document non référencé disponible à la fondation Herbert dans le fond concernant André Cadere.

l'objet n'a pas de valeur en soi et demande à être enrichi du monde propre de son créateur. Lors de la visite de lieux commémoratifs, il dit avoir « toujours été fasciné par le problème posé par les maisons du souvenir » (p. 36). Concernant la mémoire de son grand-père, il se souvient qu' « une reconstitution de l'appartement n'aurait pas suffi ». De la même façon, il se demande en montant cette exposition, « comment redonner vie, même artificiellement, grâce aux objets ». Plus précisément, l'enjeu de chaque organisateur d'exposition est selon lui de trouver comment redonner vie aux objets en donnant accès au monde propre dont ils sont issus. Harald Szeemann entrevoie alors deux solutions. Premièrement, envisager la médiation par l'objet en lui-même, mais il se retrouve face à des objets qui ne disent pas grand-chose en soi. Alors, deuxièmement la solution semble être de suggérer la présence de leurs anciens propriétaires par la mise en réseau des différents objets entre eux (p. 63). Cela conditionne également de sélectionner des objets qui entrant en relation avec le reste des artefacts de l'exposition prennent une signification particulière. Comme dans tout lieu commémoratif, exposer son grand-père revient pour Harald Szeemann à exposer du sensible : « Les tableaux et images exposés dans la maison de Beethoven à Bonn n'ont aucune force comparée à la vitrine où est montré son appareil auditif » (p. 39). Il cherche à ce que les visiteurs « retrouvent Grand-père dans son appartement » qu'ils aient l'impression qu'ils étaient « invités chez lui et l'attendaient ». Il est alors question pour Harald Szeemann de montrer

> *l'arbre généalogique, Grand-mère, les racines en Autriche-Hongrie, Berne et la Suisse, le métier (années d'apprentissage, années de voyage), les salons, la documentation, les rencontres et les honneurs, Grand-père et l'argent, l'appartement des grands-parents, l'apport de Grand-père au triomphe de la beauté, ce qu'en disent les autres. (Szeemann, 1996, p. 36)*

C'est tout cela qui dit de son grand-père d'après Harald Szeemann, qui « reconstitue une existence » (Szeemann, 1996, p. 45) ; un mélange de racines géographiques, d'information sur le métier, de traces manuscrites, mais aussi de points de vue. Il propose ainsi une exposition ayant recours à des archives à la fois liées au contexte et au monde propre de son grand-père. Il s'agit pour lui d'exposer son grand-père à travers des informations qui le racontent. Hélas, en connaissant les limites d'un espace d'exposition ne présentant que des objets pour les visiteurs, et bien qu'ils se veuillent explicatifs, ils semblent nécessiter d'un degré d'accompagnement supplémentaire.

5.2.3.2.2. Le texte

Par ailleurs, le texte détient une place considérable en tant qu'espace où l'on trouve le monde propre de l'artiste, et en particulier le texte rédigé de la main de l'artiste. Des réserves stipulent que l'archive n'est pas l'œuvre or, les frontières de ce qu'est une œuvre d'art sont repoussées depuis l'art conceptuel. Le collectionneur Anton Herbert[195] estime au sujet de Daniel Buren que « les textes sont très importants. Il n'y a pas seulement son travail, il y a les écrits ». La chargée des expositions qui travaille à ses côtés, Laura Hanssens[196], désormais directrice de la fondation Herbert, ajoute : « Pour moi la collection en relation avec les archives donne une possibilité de garder l'esprit de l'artiste. Quand je regarde les livres d'art de Kippenberger, c'est sa personnalité qui est là pour moi ». Dès le début du projet d'une exposition sur Donald Judd, sa curatrice dit savoir qu'elle consulterait en dernier les archives de la fondation Judd pour d'abord se pencher sur les archives dans les musées des correspondances entre l'artiste et des curateurs, des directeurs de musées et des galeries. Des documents écrits par l'artiste lui-même semblent entourer l'objet et en favoriser sa compréhension. Partageant cet avis, Anne d'Harnoncourt décrit être « fascinée » par les archives qui constituent « une sorte de réseau qui entoure le travail » d'un artiste. Elle y retrouve la vivacité des artistes :

> *Si vous vous trouvez à la Fondation Calder et que vous lisez une lettre de Calder, ou si vous êtes dans les archives de Duchamp au musée et que vous lisez une lettre de Duchamp, c'est très vivant parce que vous entendez la voix et peut-être l'esprit de l'artiste lui-même. (d'Harnoncourt dans Obrist, 2008, p. 182)*

L'évocation des éléments physiologiques de l'artiste reviennent ici où il est question d'entendre la voix de l'artiste.

Le texte peut être rédigé par une autre personne que l'artiste, le curateur par exemple. Les informations primaires du catalogue de *Konzeption/Conception* sont accompagnées d'informations secondaires sous forme de biographies d'artistes publiées à la fin du catalogue. À propos de Marcel Broodthaers, « ses catalogues ne se contentent pas de documenter les expositions, mais les augmentent » (Bruckmüller & Ron, 2016) d'une information d'un autre registre : celle qui informe sur son monde propre. L'histoire de l'art s'est très tôt intéressée aux artistes au-delà des objets qu'ils fabriquent comme

[195] Conversation personnelle avec le collectionneur Anton Herbert le 28 janvier 2020.

[196] Conversation personnelle avec Laura Hanssens le 28 janvier 2020.

avec les biographies présentes dans l'ouvrage *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Giorgio Vasari (1550). En plus d'une approche théorique de l'histoire de l'art, l'auteur associe à son propos des anecdotes et des traits légendaires qu'il recueille sur les artistes dans la littérature ou dans les ateliers. Il soutient l'idée que les artistes sont différents du commun des mortels et cherche par sa démarche à créer une famille de peintres et sculpteurs dans leurs différences et leurs similarités, et ainsi en améliorer la compréhension, « que le lecteur y trouve un tableau fidèle et vivant de la vie d'artiste, et aussi des circonstances odieuses ou magnifiques qui accompagnent la naissance des œuvres d'art ». C'est par ses nombreux voyages au cours desquels il rencontre des artistes, lui-même est peintre et architecte, et ami de Michel-Ange, que l'envie grandit chez Giorgio Vasari de mettre au jour tant de talents selon lui ignorés : « L'histoire de l'art naît là, en un mélange d'emprunts au genre des vies des hommes illustres, d'entretiens avec des artistes, de récits plus ou moins légendaires et d'autobiographies » (Glicenstein, 2015, pp. 139-140). Le livre qui a pour objectif de reconnaître les artistes socialement pour les maintenir aussi longtemps que possible dans la mémoire collective obtient un vif succès. Parmi les histoires racontées l'on peut y lire (p 119) : « Filippo [Lippi] était facétieux de caractère et très vif dans ses réparties ». Aux XIX^{e} et XX^{e} siècles, de nombreuses monographies et l'interprétation de l'histoire de l'art conserve cette façon de mettre en évidence des personnalités artistiques héritée de Giorgio Vasari.

5.2.3.2.3. L'audiovisuel

Comme nous l'avons vu au chapitre méthodologique, l'audiovisuel constitue un outil pour le chercheur lui permettant de suivre le cours d'action depuis un point de vue situé, et donc dans sa séquence naturelle. Dans le cadre du Video Mapping Festival 2018 à Lille, les résidences d'artistes ont été pensées comme des temps de recherche autour de l'acte créatif (Thébault & Schmitt, 2018). Dans une volonté de mémoire du travail de création en train de se faire, l'étude a cherché à le saisir au plus près de la pratique quotidienne. Des interrogations ont porté sur la pertinence de recueillir une mémoire incarnée de l'œuvre, une mémoire racontée par son auteur pour saisir le sens qu'il donne à ses actes et à ses choix durant la création : cette mémoire rend-elle compte de l'environnement, de l'activité et des émotions qui accompagnent le processus de création ? La trace vidéo de la perspective subjective commentée serait-elle un outil permettant de rendre compte de la complexité de la création de l'œuvre ? Pour étudier la phase d'écriture et de production des œuvres vidéomapping réalisées en résidence, les chercheurs ont suivi 13 artistes de leur point de vue cognitif et émotionnel dans le cours quotidien de leur production de vidéomapping, le tout réuni en 21 enquêtes en

remémoration stimulée. À l'aide de cette méthode, plusieurs séquences qui découpent l'activité de chaque artiste et renseignent sur les stimuli, sur ce qui peut se passer et ce qu'on peut penser durant une expérience de création ont été identifiées. Les artistes sont parvenus à verbaliser leur activité, leurs pensées, ce qu'ils percevaient, leurs attentes, les savoirs qu'ils ont mobilisés et les états émotionnels qui ont accompagné leurs réalisations. Au cours de cette étude les intentions des créateurs et les effets attendus lors des projections à l'attention du public ont notamment pu être recueillis. Via les commentaires des artistes, il a été possible d'observer de manière détaillée leur couplage avec leur environnement. Ainsi, cette étude montre qu'il est possible d'accéder significativement à l'articulation corporelle, cognitive et émotionnelle de la dynamique de création. Il est pensable de décrire les mondes propres des créateurs. En ce sens, cette recherche ouvre des champs d'études qui pourraient enrichir les méthodes d'analyse de l'expérience de création. Il semble que l'emploi d'une méthode telle aux moments même de l'acte de créer permet de comprendre l'articulation de l'acte de création de l'artiste. Elle permet de rendre compte de la genèse de l'œuvre qui peut échapper à l'artiste lui-même. La mise en œuvre d'une telle méthode avec des créateurs permet d'accéder à la dynamique de construction de sens au cours de l'acte de création. Cette étude permet aussi de construire une mémoire des choix et du vécu techniques et artistiques de l'artiste. En recueilant des fragments significatifs de l'expérience des visiteurs, le chercheur peut construire un récit scientifique via le discours idiographique du visiteur (propre à lui). L'on peut identifier un intérêt pour l'art conceptuel, et les pratiques actuelles – en particulier à l'heure où l'on s'interroge sur la pérennité des œuvres numériques[197] – qui pourrait s'emparer de cette méthode de description en rappel stimulé de façon à conserver les intentions de création. Non seulement ce type d'enregistrement vidéographique peut se révéler un élément de valorisation et de vulgarisation du travail scientifique effectué, mais il peut aussi permettre de constituer un fonds d'archives en vue d'études futures. Le discours tenu par les artistes interrogés sort du cadre habituel des communications formatées ou des publications écrites. Il apparaît dès lors des réflexions différentes des discours publics connus de ces artistes. L'oralité de l'entretien conduit plus à un discours réflexif « instantané », parfois moins étayé, mais aussi très révélateur de la pensée profonde, intime de l'artiste. La documentation et l'analyse des processus de création faciliterait leur reprise voire leur médiation, mais aussi l'aide à la mise en relation œuvre-public. Les apports de cette méthode pourraient enrichir les

[197] Voir par exemple la plateforme MemoRekall pour documenter, analyser les processus de création et faciliter la reprise des œuvres : https://memorekall.com (consulté le 6 janvier 2022).

œuvres d'un commentaire précieux pour les futures générations. Saisir finement les séquences élémentaires de l'action qui concourent à créer une œuvre permettrait sans doute d'enrichir la recherche des historiens d'art et de soutenir le rôle du curateur qui fait le lien auprès du public entre la dynamique créative de l'artiste – qui lui serait désormais explicitée –, et l'objet exposé. Bien que toute recréation d'un événement – du moins avec les traces primaires –, semble imparfaitement constituer une mémoire optimale (Bouchez, 2004), la parole des créateurs recueillie durant le processus de création pourrait ajouter une dimension peu connue jusque-là aux œuvres et à leur interprétation. Il est également intéressant de noter que l'enregistrement de l'entretien en reviviscence stimulée est composé de spirales elliptiques puisque le chercheur procède à des sauts en arrière qui le transforment, l'enrichissent au point de ne plus revoir un extrait de la même manière. Cet exercice s'annonce donc comme un autre moyen de couplage pour le curateur. Enfin, l'on peut se demander si la méthode audiovisuelle de recherche en rappel stimulé pourrait être détournée par montage en une forme de médiation. L'on pourrait envisager un traitement de ces données ou inscrire dans la méthode une écriture visuelle et filmique pour en faire un autre objet. L'art conceptuel aurait peut-être un nouveau dispositif de médiation en créant un dialogue entre le procédé de l'œuvre, l'objet qui le symbolise et le public qui entre en relation avec. Dans le champ audiovisuel, il serait intéressant de penser à la réalisation de documentaires à partir de la perspective subjective et de la reviviscence des artistes voire de leur public. Et si les verbalisations retracent une partie de la réalité, d'un vécu, l'on pourrait aller jusqu'à se demander s'il est envisageable de les fictionnaliser pour dérouler la trajectoire de vie d'un artiste à travers ses documents d'archives. Sans chercher à produire une nouvelle œuvre, déposer l'enregistrement des mondes propres de créateurs sur des archives ouvertes pourrait construire et former une trace historique d'un temps donné. Enfin, il faut que l'historien décide de s'intéresser à une certaine trace, d'en faire un document historique qui va ensuite construire tout un discours. Ainsi, la place de l'historien en amont du dispositif de médiation culturelle est questionnée.

5.2.3.2.4. Les reconstitutions d'expositions

Les formes de reconstruction, de reconstitution ou de reproduction des expositions sont une méthode possible pour partager des mondes propres au public, mais elles doivent également être évaluées de manière critique. L' « exposition mémorielle », telle que Reesa Greenberg le formule, est devenue un genre récurrent dans la pratique curatoriale d'aujourd'hui – l'on pense aux répliques *In & Out of Amsterdam : Travels in Conceptual Art, 1960-1976* au MoMA de New York en 2009 ; *With a Probability of Being Seen, Dorothee and Konrad Fischer : Archives of an Attitude*

au MACBA de Barcelone en 2010 ; *A Bit of Matter and a Little Bit More : The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled 1966-1978* à la Haus der Kunst de Munich en 2010 ou encore *When Attitudes Become Form* à Venise en 2013. Pour cette dernière, Miuccia Prada a imaginé qu'un remake de l'exposition d'Harald Szeeman permettrait à une jeune génération d'amateurs d'art de « rétablir » un lien avec les œuvres historiques (Celant, 2013, p. 377). En effet, avec ce type de démarche il s'agit de reconstruire une exposition historique comme un « site de la mémoire », un lieu où la mémoire peut être (ré)activée (Greenberg, 2009). Or, les reconstitutions curatoriales se retrouvent « malmenées en l'absence de l'artiste »[198]. Les expositions rétrospectives (*reenactements*) qui essayent de rejouer des expositions historiques à l'identique, en respectant par exemple les mesures des salles, semblent hasardeuses. D'une part, reconstruire l'exposition à l'original pose la question de ce qu'est la curation authentique de l'exposition historique et de ses œuvres. Au-delà de chercher à rendre hommage à ces événements, cela relève d'une démarche fétichiste inadaptée à l'art conceptuel qui considère également les objets comme statiques : « Quarante ans plus tard, les tentatives de reconstitution de l'œuvre de Broodthaers dans des expositions posthumes sont vouées à tomber dans un piège : qu'est-ce qu'une re-présentation fidèle des trucs et des arnaques ? Un paradoxe » (Ron, 2015). Comme le remake au cinéma, ce type de copie n'est qu'un vague et pâle écho de ce qui s'est déroulé et a fait sens en eu lieu et une époque donnée. De la même façon, « l'exposition du Fridericianum débute avec *L'Entrée de l'Exposition* (1974), qui accueille les visiteurs avec des palmiers en pot. La conquête de l'entrée de l'exposition par la végétation avait le potentiel de transformer de manière subversive l'espace culturel surélevé en un jardin d'hiver semi-tropical apprivoisé. Malheureusement, à l'intérieur du Fridericianum, le geste est devenu décoratif » (Ron, 2015). De plus, un débat s'opère sur la répétition et la reproductibilité de l'exposition considérant que le curateur lui-même n'aurait pas évolué entre temps, aurait les mêmes pensées et éprouverait les mêmes émotions. Or, les expositions sont inscrites à un certain temps. En somme, le *reenactement* ne semble pas fonctionner comme mémoire du monde propre.

[198] Jacques Charlier dans un mail adressé à Antony Hudek et Anton Herbert en 2013 et disponible à la fondation Herbert. Texte également disponible sur son site internet (consulté le 15 avril 2022) : https://www.jacquescharlier.be/2013/02/a-baton-rompu-httpyoutu-behsoxhbahyeu

5.2.3.2.5. Les couplages sociaux

D'après l'historien Marc Bloch, c'est à tort que le début de l'histoire ne s'intéresse qu'aux écrits, mettant de côté le témoin. Il est aisé selon lui d'avoir accès à l'Histoire – analyse en décalé par rapport aux événements –, mais il se fait rare de trouver une mémoire des événements, soit un discours qui s'oriente vers quelque chose de précis comme l'émotion. Le couplage entre le curateur et l'artiste a montré le processus de co-création d'une œuvre d'art conceptuel et de son exposition. Le curateur peut faire partie de l'œuvre tout comme l'artiste de l'exposition. En somme, dans la relation curateur-artiste les voix s'entremêlent. Pour fonctionner ensemble de manière viable – en étant chacun auto-informant et n'ayant ni entrée ni sortie informationnelle – Humberto Maturana et Francisco Varela (1994) décrivent le processus du couplage de troisième ordre ou couplage social. Face aux mêmes perturbations suffisamment répétées, un système vivant répète à son tour des séries de transformations internes. Il s'agit donc d'une forme d'apprentissage. Quand deux systèmes vivants sont ainsi couplés, les perturbations sont inévitablement à double sens ; une personne en influence une autre qui elle-même influence la première. Les effets de ces régularités se décrivent en termes de coordinations d'actions. Pour qu'entre l'action de chacune des personnes il y ait coordination, il ne suffit pas qu'il y ait couplage entre elles. En effet, un couplage implique une perturbation contingente réciproque, une influence circulaire d'un système vivant sur un autre système vivant, mais pas nécessairement une coordination de ces actions. Cela passe par exemple par la récurrence des mêmes jeux de perturbations réciproques qui définit les formes les plus courantes de l'apprentissage. Dans le cadre énactif, le langage permet des coordinations d'actions qui forment le monde de chacun. Daniel Stern (dans Serres, 2019) décrit le processus entre mère et nourrisson en termes d'accordage – une illustration de la co-construction de coordinations interpersonnelles d'actions. En quelques semaines émerge entre eux une connaissance sur la façon de réagir dans une situation précise, et pour laquelle tous deux croient avoir instruit l'autre. Chacun persiste en effet à croire que les changements perçus chez l'autre ne sont pas contingents à ses intentions, qu'il obéirait à un ordre, une instruction. En suivant l'idée d'information à la base du couplage, l'on peut estimer qu'à force de communiquer avec la même personne, de partager des informations dans le même cadre, de la même manière, via le même monde propre alors une personne devient un peu son interlocuteur car son influence la transforme en interne, dans les limites de sa volonté, de ses intentions, de son autopoïese. L'autre peut se transformer et finir par réagir, comprendre l'information par la même relation au monde, il résout une intrigue de la même façon. Cela devient automatique, inconscient, intégré. Par extension, cela fait que l'on devient un petit peu

cette autre personne. Les curateurs font un travail de documentation, de recherche, de couplage de plusieurs années. Le professeur Olivier Delavallade raconte à son sujet :

> *Ma subjectivité est totale ; je la revendique et je l'assume. La direction artistique n'est pas une science exacte. Ceux qui prétendent le contraire sont présomptueux ou naïfs. Rien n'est tout à fait prévisible, et souvent, c'est tout ce qui nous échappe, nous déborde, nous dépasse, qui fait la qualité d'une proposition. Toutefois, les choix sont le fait d'affinités profondes avec une œuvre, de rencontres avec un artiste ; il faut du temps, beaucoup de temps, souvent des années. (Delavallade dans Rinuy,* et al. *2010)*

Aussi, puisque c'est un processus long, le curateur se couple durant des années avec une idée et des personnes et en oublie le déroulé, l'évolution. Le couplage semble être si fort que le curateur en arrive à ne pas retrouver le point de départ. Ce travail représente par exemple 3 ans de voyages et de recherches pour deux curatrices. L'une d'entre elles[199] explique que « c'était un long processus. Judd a tellement travaillé, il a réalisé des milliers d'œuvres, et son catalogue raisonné n'a été publié qu'en 1975, mais il a vécu jusqu'en 1994, ce qui fait qu'il y a environ 20 ans sans catalogue raisonné. Il faut donc faire 20 ans de recherche ». Au-delà d'un potentiel manque de formation en médiation des curateurs, l'on pourrait poser l'hypothèse que le couplage du curateur à l'artiste devient tellement intégré par le curateur qu'il n'y prête plus attention, n'en aurait pas conscience. Ainsi, lors des entretiens il partage auprès des chercheurs les idées à l'origine d'une œuvre, est convaincu d'une relation au monde comme si elle existait depuis toujours en lui alors qu'elle est issue d'un couplage qui a demandé du temps. En parcourant une exposition sur Franz Erhard Walther avec sa curatrice, elle s'arrête sur l'œuvre *Word Images* (1957-1958) qui fait face au visiteur en entrant dans la salle et dit[200] : « Il s'agit évidemment d'imagination. La combinaison de la couleur et du mot doit déclencher quelque chose qui peut également être très personnel ». Pour avoir étudié ces œuvres et travaillé aux côtés de l'artiste lors du montage de l'exposition, la curatrice voit aussitôt en elles des choses qui, l'on peut supposer, n'étaient pas immédiates au commencement du projet. Elles sont aujourd'hui le fruit d'un long travail, d'une construction de sens via le couplage au monde propre de l'artiste. Ainsi, le couplage récurrent avec le monde propre de l'artiste permet au curateur de construire du sens (liction) et des émotions sur ceux de l'artiste au point – et c'est le souhait des

[199] Conversation personnelle avec la curatrice Yasmil Raymond le 12 décembre 2019.

[200] Conversation personnelle avec la curatrice Jana Baumann le 11 septembre 2020.

conceptuels – d'être en mesure de créer une œuvre, du moins d'arbitrer les conditions de son installation à la place de l'artiste. Pour rappel, les artistes conceptuels considèrent que leur attitude est au cœur de leur œuvre soulevant ainsi l'idée que ce qui documente cette attitude, ou monde propre, est en partie l'œuvre.

C'est par exemple le cas du Musée Guggenheim de New York qui lance en 2010 la Panza Collection Initiative (PCI) dédiée à la préservation à long terme et à l'exposition potentielle d'art, en particulier, conceptuel. À l'aide d'archives et de discussions avec les artistes vivants et leur entourage, l'équipe entend « reconstruire l'histoire de chaque artiste depuis la genèse »[201]. Il s'agit de comprendre ce qui peut devenir une version correcte ou non de l'œuvre, comment l'installer, en saisir le concept, la proposition, l'objectif de l'artiste. Cela part du postulat que l'idée de l'œuvre est fixe à l'inverse de sa matérialisation et qu'il importe donc de saisir le point de départ de l'œuvre. Avec le travail de 5 années de la PCI, l'on peut aisément penser que bien plus que de suivre des instructions d'artiste à la lettre selon un contrat formel à respecter, les curateurs sont imprégnés, dans un couplage social, du monde propre de l'artiste rencontré et avec lequel ils ont échangé de longues heures. C'est leur relation qui permet aux curateurs aujourd'hui de penser à leur place car ils ont compris l'artiste au point de penser dans ses termes. De la même façon, l'œuvre pouvant être réalisée par une autre personne que son auteur, le collectionneur Giuseppe Panza est le premier à avoir accroché le travail de Lawrence Weiner, un texte, au mur par exemple. Cela révise dès lors le rôle du musée dans sa relation avec l'artiste. Dès son ouverture en 1972,

> *la Galerie des Locataires est une attitude. Refusant de n'être qu'un simple lieu d'exposition, elle ne veut pas se limiter à montrer, mais au contraire être partie prenante du projet de l'artiste, se substituant même parfois à lui pour le réaliser. […] Elle a provoqué une nouvelle approche de la notion d'œuvre (on parle plutôt d'action, de travail, de geste). (Parent, 1989, pp. 5-6)*

De même, « la Galerie des Locataires n'expose pas et ne présente pas des travaux d'artistes, mais elle les communique, les réalise et les exécute à la place de l'artiste » (Susovski, 1989, p. 13). Les attitudes de l'organisateur de l'exposition et des

[201] Symposium intitulé *Object Lessons: The Panza Collection Initiative* organisé par The Panza Collection Initiative (PCI) au Peter B. Lewis Theater du Musée Guggenheim de New York les 9 et 10 avril 2019. Disponible sur le site web du musée (consulté le 10 octobre 2020) : https://www.guggenheim.org/conservation/the-panza-collection-initiative/object-lessons-the-panza-collection-initiative-symposium

artistes exposés se mêlent. Par la démarche des curateurs, le privilège est accordé aux processus mentaux les plus singuliers ; les leurs et ceux des artistes. D'une part, le curateur organise un travail singulier, unique puisque seul à l'incarner. C'est une expérience que lui seul vit. D'autre part, parce que sa rencontre avec l'artiste, unique, est singulière elle-aussi. Anne d'Harnoncourt se dit influencée par la façon qu'a eu son père de passer « des années de sa vie à vraiment apprendre à connaître les personnes qui ont fabriqué ces objets » avant de les présenter d'une façon « qui respecte vraiment le contexte dans lequel ils ont été réalisés » (d'Harnoncourt dans Obrist, 2008 p. 173). Dès enfant, Anne d'Harnoncourt a rencontré de nombreux artistes dont Marcel Duchamp, Mark Rothko ou encore Louise Nevelson alors qu'ils rendaient visite à son père au MoMA : « Beaucoup d'artistes plus âgés avaient beaucoup d'affection pour mon père » (p. 174). La mémoire de l'œuvre semble se situer dans le rapport à l'artiste. Il ne s'agit pas de simplement disposer des œuvres dans un espace, mais d'exposer des artistes. Comme le remarque Nathalie Heinich, l'œuvre se retrouve investie d'une « qualité presque sentimentale de la relation avec l'artiste » (Heinich,1995, p. 58). Jouant parfois des fondements de l'art conceptuel, le curateur en applique même les motivations à sa propre pratique. Par exemple, pour Willem Sandberg les idées et l'information comptent plus que l'objet. Il pouvait ainsi n'exposer qu'une partie d'un diptyque ou ne pas du tout montrer une pièce si elle était reproduite dans le catalogue. D'après Lucy Lippard, la raison pour laquelle elle était proche de certains artistes est qu'ils savaient tous qu'ils avaient quelque chose en commun (Lippard dans Obrist, 2008, p. 205), des idées qui les réunissaient. Ces interactions la bouleversent sur le long terme et teintent ses futures perceptions du monde comme elle le souligne : « L'art est toujours présent quelque part dans mon esprit. L'art m'a appris à faire ce que je veux. Les idées que j'ai reçues des artistes ont formé ma façon de voir le monde » (p. 233). Selon Jacques Lennep à propos de son Musée de l'homme, il a

> *joué le rôle de navette, d'échangeur entre le musée, la galerie et la société, plus précisément un de ses membres. J'ai obéi à des motivations spécifiquement artistiques en vue d'opérer le transfert (temporaire) d'une personne vers le musée. Il ne s'agissait nullement d'être porteur d'un "message", d'une vérité, mais de connecter des pôles distants pour qu'une énergie en résulte. (Lennep, 1999)*

Le curateur est ici est un intermédiaire caractérisé par une identité propre. Il fonctionne selon une attitude dans un processus de communication : « Mon travail d'artiste, écrit Lennep, se situe au niveau de l'exposition conçue comme moyen d'expression et de communication. Elle relate ma lecture d'un personnage tout en ménageant la vôtre par un effort d'objectivité ». Ce n'est un objet d'art qui est exposé,

mais la relation du curateur à l'attitude d'un autre et qui fait l'objet d'art, et « dans ce contexte, le fait d'exposer l'homme peut constituer une hypothèse de travail admissible » (Lennep, 1999, p. 167). Cette démarche s'inscrit nettement dans la tendance de l'art sociologique initiée par les artistes Fred Forest, Hervé Fischer et Jean-Paul Thénot au début des années 1970. Elle fait également grandement écho à la volonté de mettre en avant l'attitude chez les artistes conceptuels. L'artiste André Jocou (1979) qualifie d' « anthropo-exhibition » ce travail où l'humain se voit exposé, où son histoire est racontée.

Le couplage social, en tant que mémoire du monde propre de l'artiste, semble également opérer entre acteurs de l'art comme le suggère Laura Hanssens[202], aujourd'hui directrice de la fondation Herbert. Elle trouve très intéressantes les discussions qu'elle a eues avec les collectionneurs de la fondation dans laquelle elle travaille et leurs invités :

> *Il y a une transmission des connaissances. On a beaucoup discuté de pourquoi on présente une œuvre comme ça et pourquoi pas comme ça. Pour la collection, quelque chose est transmis vers les personnes qui travaillent ici. Aussi, les conversations que nous avons eues ici avec Lynda Morris, Jan Dibbets ou Daniel Buren. Comme ça il y a une continuité.*

Plutôt qu'une transmission de connaissances comme elle le dit, il y a en fait eu un partage de couplages, des rencontres entre acteurs de l'époque. Dans la recherche de témoins, garants de la mémoire du monde propre de l'artiste décédé, les acteurs de l'art semblent cruciaux. Dans le cadre d'une discussion organisée à la galerie Durand-Dessert à l'occasion de l'exposition sur Jean-Claude Lefevre en 1988, Sylvette Monnier s'adresse à l'un d'eux : « Peut-être que Michel Durand-Dessert qui a bien connu Cadere pourrait nous faire partager les moments essentiels de cette rencontre ». De même, l'on peut lire dans les remerciements du catalogue de l'exposition dédiée à André Cadere au Musée d'Art Moderne de Paris :

> *Anton Herbert et Bernard Marcelis, deux compagnons de route d'André Cadere, nous ont accordé la faveur d'être nos conseillers pour l'exposition et sont nos garants de l'authenticité de la présentation des œuvres telle que Cadere l'entendait. (Grasslin, Hergott & van Grevenstein, 2007)*

---

[202] Conversation personnelle avec Laura Hanssens le 28 janvier 2020.

Le couplage social de l'artiste à son entourage se présente également comme une ressource pour le curateur d'autant plus importante quand l'artiste est décédé. Les proches de l'artiste permettent au curateur par leur relation à l'artiste de comprendre, de se relier à son travail si aucune précision n'a été laissée par lui. Par exemple, Donald Judd étant décédé, une curatrice[203] raconte prendre contact avec sa veuve et le directeur de son studio. Une autre curatrice[204] confie que la femme de Franz Erhard Walther a été très présente dans la conception d'une exposition consacrée à son mari : « L'idée des écrans était mon idée à l'époque, avec un apport projectif et vif de la fondation dirigée par sa femme. Bien sûr, elle a une grande expérience de ses œuvres, comme l'artiste lui-même ». Par le passé, l'artiste consacrait le plus de temps possible à produire lui-même son travail puis, la préparation des expositions a été confiée à sa femme. Une personne proche de l'artiste semble pouvoir incarner à son tour son travail, elle en fait l'expérience presque comme l'aurait fait l'artiste. Leur couplage permet au besoin à l'entourage de se substituer à l'artiste. L'entourage d'un artiste décédé devient même à l'origine d'un projet d'exposition dans le cas de Yasmil Raymond et sa collègue à New York. Pour réaliser la rétrospective de Donald Judd, elles ont convenu que ce qu'il était « urgent de connaître et auquel les historiens d'art n'avaient pas prêté suffisamment d'attention était le fait que derrière la production de son travail il y avait une grande équipe de personnes que Judd engageait. Les musées, l'histoire de l'art ne citaient pas leurs noms, ne rentraient pas dans les détails ». En s'inspirant des livres historiques et des biographies, elles ont souhaité « faire découvrir cette nouvelle forme d'écriture qui met en lumière ces personnes méconnues autour de l'artiste et pourtant très importantes pour lui » comme le boulanger ou la personne qui réalise des sous-titres pour l'un de ses films. D'après elles,

> *dans ces figures, il y a des choses périphériques ou circonstancielles dans la vie des artistes qui sont aujourd'hui très importantes. On se rend compte, on arrive à comprendre que personne ne fait son art tout seul, ils ne sont pas seuls dans cette activité. Ces individus se répètent encore et encore dans la vie d'un artiste. Ils jouent un rôle plus important que ce que nous pouvons imaginer.*

Dans cette dynamique, l'on peut également penser à AmuséeVous, l'association belge se décrivant comme étant « le bureau d'entremise pour les jeunes et les musées ». Les organisateurs d'une exposition intitulée *Autour et au-delà Marcel Broodthaers* se déroulant du 13 septembre au 30 novembre 2008 précisent :

---

[203] Conversation personnelle avec la curatrice Yasmil Raymond le 12 décembre 2019.

[204] Conversation personnelle avec la curatrice Jana Baumann le 11 septembre 2020.

> *Afin de dresser un tableau de la scène artistique des années 1960 et 1970, nous avons filmé des entretiens avec quelques-uns de ses contemporains. Ils appartiennent d'ailleurs tous à son entourage : son épouse Maria Gilissen, les anciens galeristes Anny De Decker et Bernd Lohaus, les collectionneurs Isi Fiszman, Herman Daled et Hubert Peeters, l'éditeur Yves Gevaert et les artistes Jacques Charlier, Guy Rombouts, Bernd Lohaus et Walter Swennen. (Lowyck, Van Hees & Maes, 2008)*

Par ailleurs, un artiste peut prendre en charge la mémoire d'un autre artiste qu'il a fréquenté et avec lequel il s'est couplé. Jan Vercruysse réalise la mise en page du livre *Histoire d'un travail* alors qu'André Cadere, gravement malade, ne pouvait réaliser son projet et que l'éditeur présumé s'était désisté. Anton Herbert, à qui le manuscrit a été remis et qui publie l'ouvrage après le décès de l'artiste, explique dans un courrier adressé à l'artiste belge Olivier Foulon[205] : « Jan tenait beaucoup à ce projet puisque Cadere était un grand ami et un collègue artiste dont il apprécie énormément le travail ». Du côté de l'éditeur, « la réalisation de ce livre par Gewad/Herbert a été considérée comme un hommage et un devoir puisque personne d'autre ne s'occupait de ce projet ».

Enfin, ce type de couplage peut, et aurait l'ambition, d'opérer avec les futures générations. Avec leur fondation, les collectionneurs se demandent comment rester en contact avec les artistes conceptuels qui disparaissent. Pour Anton Herbert[206], la solution s'est clarifiée :

> *Quand on a changé la collection en fondation, l'idée c'était de trouver une pérennité pour la collection. Mais aussi une ouverture vers. On voulait trouver une structure qui permette de faire vivre la collection. L'essentiel c'est une pérennité, c'est de sauver la période comme un témoin, comme un témoignage de ces années-là. On voulait trouver une place à cette collection et en même temps trouver une structure qui permette de faire vivre la collection et de continuer avec ce qui se fait aujourd'hui, de l'intégrer et de la poursuivre.*

La fondation, en tant que centre de recherche, accueille des universitaires du monde entier, qui se couplent non seulement à l'artiste, mais aussi aux tenants du lieu :

---

[205] Lettre rédigée par Anton Herbert à destination d'Olivier Foulon le 12 septembre 2006. Document disponible à la fondation Herbert dans le fond consacré à André Cadere.

[206] Conversation personnelle avec le collectionneur Anton Herbert le 28 janvier 2020.

C'est une globalisation de contact pour nous qui est très utile parce qu'ils viennent avec un esprit de curiosité, beaucoup de questions et un contenu qui nous permet de constater quels sont les problèmes des générations d'aujourd'hui.

Pour eux, l'idée de la fondation c'est de pérenniser et c'est également de « donner l'occasion à de nouvelles générations de donner leur avis sur ce qui s'est passé ». Pour cela, la fondation se distancie du travail du musée en donnant « énormément d'effort, de travail aux archives. […] On fait des livres, des documents », donc des documents écrits qui contiennent des relations au monde. D'après eux, faire vivre la collection passe par les jeunes qu'ils rencontrent et avec qui ils discutent, pour qu'ils « internalisent les œuvres d'art avec un point de vue comme ça, ça reste vivant ».

Le document peut dire quelque chose du monde propre de l'artiste, de ses intentions au cœur de la dynamique du mouvement conceptuel. Ainsi, il se présente comme une partie, une fenêtre sur l'artiste et donc son travail. Cela permet au musée de partager une idée. Le rôle du curateur revient à se coupler à ces documents qui lui donnent un accès au monde propre de l'artiste et de proposer un couplage aux visiteurs.

5.2.4. L'authenticité dans la pensée relationnelle

La partie IV a mis en avant l'enjeu et la crainte des curateurs de ne pas rendre compte de l'authenticité du travail d'un artiste. Être avec les artistes est pour Anne d'Harnoncourt « une responsabilité parce que vous voulez leur rendre justice » (d'Harnoncourt dans Obrist, 2008, p. 180). Le sentiment de devoir suivre les règles instruites par un artiste sans y ajouter son empreinte permettrait selon le curateur de garantir l'authenticité de l'œuvre. Or, au souhait d'exposer l'authentique, l'on pourrait tout d'abord opposer le fait qu'en suivant à la lettre le fondement de l'art conceptuel, stipulant que l'idée de l'œuvre est primordiale, le seul élément authentique d'une œuvre d'art conceptuel serait le certificat, cette lettre adressée à l'acquéreur. Ensuite, cela sous-entend de la part des curateurs que seul le propos de l'artiste sur son œuvre ne peut pas être remis en doute. La pensée relationnelle semble pouvoir formuler une solution à l'inquiétude des curateurs concernant l'authenticité d'une œuvre. Dans une perspective stricte d'histoire de l'art, l'art visuel dépend traditionnellement des œuvres « originales » or, cela ne tient plus avec l'art conceptuel et rend complexe sa mise en exposition. Si l'on prend l'exemple du travail de Marcel Broodthaers, cela soulève de nombreuses questions auprès des curateurs : « Le montage d'une exposition d'un artiste comme Broodthaers, qui utilisait souvent le contexte de présentation comme une partie de la signification, pose des problèmes particuliers. Certaines œuvres contiennent également par nature

des éléments qui n'ont pas une forme fixe ou des dimensions fixes » (Maria Gilissen Broodthaers dans Compton, 1980). Exprimer son travail s'avère difficile et pourtant l'exercice de curation s'y efforce. En particulier, avec cet artiste, qui a tendance à charger ses pièces d'une signification différente selon le lieu de leur exposition, l'enjeu du curateur semble alors de pouvoir penser comme l'artiste. Cela revient à adopter son registre lictionnel, sa façon de percevoir le monde pour en arriver à le percevoir comme lui – ce que son entourage parvient à faire – afin de l'exposer avec justesse, en phase avec ce que l'artiste aurait souhaité, perçu, imaginé – ce que résume clairement Michael Compton, curateur d'une exposition sur Marcel Broodthaers à la Tate Gallery en 1980 :

> *Le caractère de l'œuvre de Broodthaers pose un énorme problème à un collectionneur ou à un conservateur qui veut l'exposer. C'est un problème qu'il a clairement reconnu lorsqu'il a donné à sa femme le droit, après sa mort, de décider ce qui était et n'était pas une œuvre d'art. Les objets individuels sont en quelque sorte les mots de Broodthaers, qu'il a utilisés à maintes reprises avec de subtiles différences selon le contexte. Nous ne pouvons pas parler à la place de Broodthaers et pourtant nous devons essayer, nous devons rassembler son œuvre d'une manière ou d'une autre, afin qu'elle ne renie pas la sensibilité de son créateur. Dans cette exposition, nous reconstituerons quelques ensembles de Broodthaers avec autant de précision (exactitude) que nous le pouvons dans les circonstances. Le reste sera, d'une certaine manière, comme l'exposition d'objets trouvés dans une fouille archéologique. Beaucoup d'entre eux sont certainement des objets autonomes et nous ne pouvons pas les combiner comme l'artiste l'a fait. C'est la première grande exposition rétrospective qui a été organisée sans l'aide de Broodthaers. Nous n'avons pas essayé de parler dans la voix de Broodthaers, mais nous espérons que notre présentation montrera que nous avons appris quelque chose... (Compton, 1980)*

Il s'entend effectivement que l'on ne peut pas parler à la place de l'artiste, en son nom, mais l'on peut au contraire arriver à penser comme lui via un couplage. Se substituer à l'artiste gêne le curateur qui craint voler son statut. Or, encore une fois c'est un couplage qu'il expose. Par sa compréhension de l'attitude de l'artiste, le curateur peut exposer son travail avec fidélité dans les limites des connaissances qu'il détient sur lui de par la relation qu'il a entretenue avec lui. Au vœu d'authenticité qui résonne dans la pratique curatoriale, l'on peut se demander si ce ne serait pas satisfaisant pour un artiste d'imprégner d'autres de sa marginalité, que son originalité, son point de vue décalé sur le monde ne le soit plus tant que cela car adopté, expérimenté par d'autres pour ensuite susciter de nouveaux mondes, encore de nouvelles créations et ne pas cesser d'avancer. Alors, l'authenticité d'une œuvre résiderait moins dans ce qui est daté que l'expérience que l'on en fait. Tel que le pensent Charlotte Malgat, Mélanie Duval et Christophe

Gauchon (2015), en quoi la matérialité de la copie permettrait un transfert de patrimonialité ? À certains égards, toute œuvre traitée dans un musée à des fins de conservation devient un « autre ». La grotte de Lascaux « originale » est fermée, inaccessible, et les visiteurs, même s'ils peuvent visiter d'autres grottes ornées, ne sont pas en mesure de comparer l'originale et sa copie. L'on est ici dans le registre de la croyance et de la vraisemblance où le musée a pour rôle de faire croire que ce qui se trouve dans ses murs est « vrai ». Ainsi, fait patrimoine l'information qui est partagée et appropriée par chacun :

> *En matière de patrimoine immatériel, c'est la perception de sa continuité transmissive plus que la réalité historique de celle-ci qui confère au contenu son caractère patrimonial et en justifie l'intérêt. Tout contenu non transmis est perdu et tout contenu transmis ne peut être considéré comme patrimonial qu'aussi longtemps que dure sa réelle appropriation. (Lempereur, 2014)*

D'un point de vue relationnel, la connaissance n'a pas une valeur absolue, mais a lieu dans la relation qu'une personne entretient avec son environnement. La connaissance est donc à prendre en compte du point de vue de l'ensemble des acteurs de cette relation plutôt que d'imaginer la réalité comme une référence fixe, objective. Dans un cadre énactif, le savoir dépend de chaque personne, il prend forme dans la rencontre entre une personne et le monde. Le monde correspond donc à un ensemble de descriptions de ceux qui l'habitent. Autrement dit, la réalité n'est pas connaissable en elle-même, mais elle est l'acte de percevoir et d'agir avec des éléments du monde. La réalité est construite à travers un ensemble de relations au monde ou pour reprendre l'expression de Heinz von Foerster, « la réalité, c'est la communauté » (von Foerster, 1988, p. 69). De plus, comme le précise un billet publié par l'ICOM, remettre en doute un discours à la première personne, une expérience personnelle est peu fréquent surtout quand des objets et documents viennent appuyer ce qui est dit :

> *L'authenticité et la proximité sont des aspects que les utilisateurs des réseaux sociaux valorisent de plus en plus. Les comptes qui adoptent un ton communicatif suivant cette ligne directrice obtiennent un meilleur taux d'interaction, car ils sont perçus comme plus réels*[207]*.*

Ainsi, l'authenticité semble portée par la subjectivité contenue dans des couplages et la mémoire d'un couplage passe par d'autres couplages. Il n'y a pas de fait

[207] À partir de l'adresse https://icom.museum/fr/news/communication-musee-reinventee (consultée le 19 juillet 2022).

ou de mémoire objective, d'histoire unique, mais uniquement des couches de perception du monde, de réalités, des relations. Il n'y a pas d'objectivité, c'est-à-dire un observateur extérieur au système qu'il observe et décrit. Une personne n'observe que le monde, les œuvres que son organisme (organisation et structure) peut construire, à partir des perturbations significatives pour lui. Ce qu'elle observe n'est autre chose qu'une interaction entre elle et le monde. Cette authenticité tant désirée provient du dévoilement du monde propre de l'artiste et du récit de la relation qu'entretiennent le curateur et l'artiste alors événement créatif. Cela questionne la conservation et sous-entend que ce n'est en fait pas l'objet original réalisé à l'époque par un artiste qu'il convient de conserver, mais les relations qui l'entourent. Conserver les barres de bois d'André Cadere n'a pas d'importance au regard de son auteur et de ses contemporains, mais son répertoire de relations en a :

> *Je pense que notre responsabilité en tant qu'institution est de faire des recherches dans les archives et de parler à l'artiste lorsque cela est possible, afin de présenter l'œuvre de la manière la plus authentique possible. Authentique signifie qu'il y a une réponse pour chaque œuvre d'art.*

Avec l'idée de couplage, l'interprétation du curateur – en connaissance de cause, après avoir compris l'intention de l'artiste – fait aussi foi, autorité. Et plutôt que de suivre des règles, c'est un couplage qui est recherché par les discussions avec l'artiste. D'ailleurs, bien des fois l'artiste n'a pas pensé les instructions jusqu'au bout, elles se forgent en discutant avec le musée. Par sa rencontre avec l'artiste, le curateur porte le concept de l'œuvre – du moins une partie – dans une autre époque, il est en capacité de l'interpréter et l'exposer, il est le garant d'une certaine « authenticité » tant recherchée dans la pratique. La réalité est constituée de relations qui se superposent, se croisent.

Au lieu de s'attacher aux objets d'art, il est supposé de partir de l'idée et ensuite seulement d'utiliser un objet au service de cette idée. La crainte peut alors être celle de retomber dans la critique des conceptuels disant que le curateur utilise leurs œuvres-objets au service d'un discours. L'objet devient un « objet prétexte » car il est choisi uniquement pour illustrer le discours de l'exposition puis, un « objet manipulé » car il est détourné de sa fonction et de sa valeur habituelles, de son sens premier : « L'objet muséalisé ne serait-il alors la vérité de rien du tout sinon de ce qu'on veut lui faire dire et que polyfonctionnel, polysémique ensuite, ne prend-il de sens que mis dans un contexte ? » (Hainard & Kaehr, 1984, p. 189). Or, cela est-il si gênant ou possible à éviter ? Du point de vue énactif, l'objet-œuvre n'a pas de sens figé, car il fait sens selon

chacun. Que signifie l'œuvre prend sens dans un contexte ? Quelle influence ce contexte a-t-il dessus ?

5.2.5. La temporalité des relations

Tout d'abord, la cognition située de l'artiste, soit la relation qu'il entretient avec son environnement, explique en partie son travail. Les réponses qu'ils apportent dépendent de la situation dans laquelle elles apparaissent. En parlant d'André Cadere,

> *il faut aussi souligner que l'auteur vient d'un pays de l'Est. Ceci constitue toute une détermination. En effet, pourrait-on imaginer un artiste, par exemple Américain, venir apporter son travail dans une exposition où il n'est pas invité ? La mentalité occidentale, faite de fierté, de mépris intellectuel (et de confort matériel), rend cette attitude impensable, sauf justement pour ceux qui, venant de pays marginaux et ne possédant rien, n'ont rien à perdre. (Cadere, 1975, p. 16)*[208]

De plus, « bien avant d'être un artiste, Cadere dès son plus jeune âge avait vécu dans plusieurs pays. De fait, cette mobilité au centre de son œuvre se trouve au centre de son existence même » (Bize, 2013), ou encore « la personnalité de Cadere et son travail sont indissociables du climat artistique des années 1970 » (Parent, 2007). De cet ancrage situationnel, il y a autant d'interprétations d'une œuvre que d'époques qu'elle traverse. D'après les collectionneurs Herbert[209], ils ont eu l'occasion de connaître toute la période minimaliste et conceptuelle en rencontrant les artistes. Ils ont voyagé à New York et rendu visite aux artistes « pour voir comment ils vivaient chez eux et c'était passionnant. Ils ont rencontré l'artiste, ses proches et fréquenté ses lieux de sortie. Ils ont pu « voir ces gens dans leur situation de travail ». Comme ils le résument :

> *On a eu cette obsession de ne pas passer tout de suite à l'œuvre, mais d'abord lire les textes qu'ils ont écrit et rencontrer leurs enfants, leurs femmes, les restaurants où ils aiment aller, etc. Voir l'ambiance totale. Ça nous a aussi donné l'opportunité de ne pas nous intéresser à certaines personnes, on était subjectifs dans notre choix.*

---

[208] Texte revu et corrigé par André Cadere de la conférence qui a eu lieu le 10 décembre 1974 à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'UCL Louvain (Belgique).

[209] Conversation personnelle avec les collectionneurs Annick et Anton Herbert le 28 janvier 2020.

La proximité et l'ancrage à l'environnement de travail de l'artiste est là-encore importante. Le contexte est d'ailleurs à l'origine de leur collection. Alors qu'ils étaient « préoccupés par les remises en question sociales et économiques de Mai 1968 », ils ont souhaité « participer à ce changement ». Ils prenaient part aux débats et soutenaient les artistes qu'ils appellent « cette famille ». Ils se rendaient utiles via la participation, la collection, l'acquisition dans un cercle constitué de quelques autres collectionneurs en Europe ou comme le dit l'un deux : « On ne se considérait pas collectionneurs, on se considérait comme des participants de quelque chose d'intéressant ». La chargée d'exposition[210] de leur fondation décrit l'histoire de leur collection de la façon suivante :

> *La collection se situe dans la période entourant les événements historiques de mai 1968. Au cours de ces années, le monde de l'art était constitué d'un petit groupe international de critiques, de marchands d'art, de directeurs de musées et de collectionneurs partageant les mêmes idées et soutenant les artistes d'avant-garde. Il s'agissait d'une famille internationale unie par une cause commune. Au début des années 1980, ce réseau solide a commencé à s'estomper. Les idées clés des années 1960 et 1970 ont été éclipsées par la réalité crue de la société de consommation.*

D'après Anton Herbert, « l'art conceptuel a été suivi par un post-conceptualisme, des gens qui n'avaient plus la liberté de penser ». Ainsi, leur projet de fondation s'attache à rester dans la lignée de leurs motivations premières de « faire partie des questions sociétales ». Dans l'esprit des artistes conceptuels, leur travail n'est pas un consommable au sens d'un objet utile économiquement, mais il permet une continuité entre générations. Par sa permanence entretenue à travers les différents couplages, une idée peut être conservée. L'attitude de l'artiste est située dans le temps et l'espace et évolue sans arrêt dans le monde et le moment qu'elle traverse. Une curatrice[211] considère par exemple que le travail de Franz Erhard Walther est « intemporel », signe du lien que son concept entretient avec le temps de son exposition. Il semble d'après elle qu'il est parvenu à perturber différentes générations l'adoptant à leur époque. Dès lors que les attitudes passent d'une génération à l'autre via diverses personnes, elles sont chaque fois teintées de leur époque. Comme le souligne Marie Fraser, « la valeur des archives n'est pas immédiate, elle se cache plutôt dans leur potentialité. Leur interprétation se fonde en partie sur ce qu'elles pourraient fournir et révéler *a posteriori* »

[210] Conversation personnelle avec Laura Hanssens le 28 janvier 2020.

[211] Conversation personnelle avec la curatrice Jana Baumann le 11 septembre 2020.

(Fraser, 2019). Par exemple, au lieu d'archiver les œuvres comme une archive traditionnelle pour comprendre et préserver le passé, les musées le ferait dans l'optique de leur interprétation future. La « monstruosité d'une archive » (Fraser, 2017) se révèle *a posteriori* car c'est à partir du moment où elle sort de l'invisibilité que l'on peut en mesurer toute son ampleur, c'est-à-dire la masse d'information qu'elle préserve et peut permettre de produire. La curatrice Alexis Lowry[212] raconte avoir travaillé avec de nombreux artistes ayant revisité des œuvres qu'ils ont réalisées dans les années 1960 :

> *L'une des choses qui revient constamment lors d'une conversation avec un artiste est que les œuvres – en particulier celles qui sont ancrées dans une pratique conceptuelle – prennent une forme différente aujourd'hui. Cela s'explique en partie par le fait que les œuvres sont créées pour s'adapter à de nouveaux environnements ou galeries que ceux pour lesquels elles ont été produites à l'origine. Elles s'étendent afin de s'adapter à de nouveaux espaces. Mais elles prennent également un nouveau sens et une nouvelle résonance parce que nous vivons dans un monde très différent, avec d'autres informations que celui dans lequel l'œuvre a été créée. L'œuvre prend une nouvelle résonance et c'est une œuvre différente de ce qu'elle était à l'origine.*

Les œuvres disent à la fois quelque chose de leur époque de création et de celle du moment de leur exposition, comme le souligne une autre curatrice[213] :

> *Toutes les œuvres sont par essence politiques et, dans une certaine mesure, une matérialisation de l'époque à laquelle elles ont été réalisées. D'une part, la plupart des œuvres exposées au musée datent des années 1960 et 1970, ce qui leur confère un caractère rétrospectif ou passéiste. D'autre part, nous vivons dans un monde où il est de plus en plus difficile de trouver une expérience temporelle et sociale comme celle produite par les artistes du musée. Les œuvres sur les murs du musée et l'organisation dans son ensemble ont une mission de plus en plus urgente qui est de pouvoir offrir un espace pour ce type d'expérience dans un monde numérisé de plus en plus rapide. L'expérience sociale incarnée à laquelle les artistes de la collection du musée nous invitent est difficile à trouver, et il est donc plus important que jamais de la proposer au public.*

L'œuvre apparaît comme indissociable de son contexte de création comme elle l'est de son contexte de présentation. C'est également le cas des œuvres d'un artiste comme Mel Bochner :

---

[212] Conversation personnelle avec la curatrice Alexis Lowry le 4 février 2020.

[213] Conversation personnelle avec la curatrice Yasmil Raymond le 12 décembre 2019.

Une chose que je trouve très efficace dans l'installation de la salle de mesure actuelle de Mel, c'est la pratique – et cela a peut-être plus à voir avec l'art minimal –, la création d'une installation qui vous ancre vous et votre propre relation physique à l'espace. Cela vous attire dans un système de mesure de l'architecture avec lequel vous interagissez physiquement tous les jours. Cela semble plus radical à l'ère d'Internet et de nos téléphones portables. Nos vies sont tellement médiatisées par le numérique.

Ou encore d'un artiste comme Donald Judd :

D'abord, nous vivons aujourd'hui à une époque où nos ressources naturelles sont en grand danger. Donc, cette insistance que Judd avait de l'utilisation des objets de consommation. Le métal a été mis à l'honneur, à la manière d'une attention. Et une personne qui vit probablement aujourd'hui avec un ordinateur, son téléphone portable, revient dans sa maison et la regarde différemment. Regardez ces matériaux qui sont assemblés, les minéraux pris en Afrique pour fabriquer nos téléphones. Pour le regarder et se demander : "De quoi est-ce fait ? D'où cela vient-il ? Qu'est-ce qu'il faut pour les assembler ?". Et quand ils sont sur les couleurs, ils les regardent et ont un esprit ouvert sur l'apport de matériaux qui viennent de leur monde, de la terre.

L'œuvre dit d'une époque et les visiteurs peuvent y être sensibles. Deux visiteurs interrogés au Haus der Kunst de Munich sont amusés par une photographie présentant une performance de Marcel Broodthaers, qui consiste à empêcher la circulation devant un musée des beaux-arts pour mettre en œuvre un chameau. Ils se font la réflexion que « c'était original pour l'époque et qu'actuellement on ne pourrait plus le faire avec les associations d'animaux, comme on ne peut plus fumer comme un pompier. On est dans une autre période maintenant. C'est une époque qui est révolue, qui est derrière nous alors que c'est vrai que c'est amusant ». En somme, l'œuvre teintée de son époque de création offre des situations provisoires en un contexte à chaque fois singulier avec lequel elle entre en résonance.

5.2.6. Les relations comme tissage du monde commun

Confrontée à l'environnement social et culturel, l'information-connaissance est à la fois individuelle et collective. Francisco Varela (1989) parle de l'émergence d'un monde dont une partie est différente pour chacun et une autre relève du « sens commun », soit des valeurs structurant une société. Avec les métalictions, lorsque la voix d'une personne exprime ses croyances à un autre, elle le fait appartenir au groupe. En faisant cela, elle se définit aux yeux de cet autre dans une identité sociale et culturelle particulière, dans une appartenance à un groupe. La réponse de cet autre le conduit

ensuite à son tour à la définir dans une identité sociale et culturelle particulière, dans une appartenance à un groupe. Ainsi, les croyances exprimées et partagées sont des coordinations d'actions car elles permettent de se coordonner avec d'autres croyants et du même coup affirmer leur identité commune, celle de leur groupe d'appartenance. Ce sont des communications sur les identités de ceux qui prennent la parole. Or, c'est avec l'ensemble des relations au monde, des significations subjectives que l'on fait société. Cela signifie que l'on partage socialement des valeurs qui construisent un « monde commun », ou comme le dit Anna Arendt : « Seul ce qui dure à travers les siècles peut finalement revendiquer d'être objet culturel » (Arendt, 1972). Comme elle l'entend, au-delà de l'objet d'art matériel, « le récit collectif donne un sens à chaque condition humaine ». La relation ouvre un monde commun qui permet d'ouvrir sa vision du monde à celle de l'autre, tout en gardant la sienne. Ainsi, la métaliction renforce non seulement les lictions d'une personne, mais elle le fait aussi appartenir au groupe et stabilise son identité, renforce ses registres lictionnels. Les multiples relations curateur-artiste forment des motifs récurrents de liaison. Cela équilibre la relation, le couplage au monde de chacun. Ce n'est pas la liction de l'autre qui crée l'identité, mais c'est parce qu'une personne incorpore l'autre que des couches d'elle-même sont remplacées par d'autres couches qui appartiennent à d'autres personnes et pour, à terme, créer du soi. « Je » deviens un petit peu cet autre. L'on pourrait donc poser l'hypothèse que le temps d'une exposition, par le couplage social, les visiteurs créeraient eux-aussi des lictions qui correspondent aux lictions d'un autre groupe d'acteurs. Cela créerait un collectif lictionnel c'est-à-dire une forte liction favorisant l'émergence et la stabilisation de leurs identités. Dans une exposition, le public rechercherait alors l'émergence et le renforcement de l'identité donc du couplage par l'effet de récurrence. Cela recoupe le fait qu'une idée aurait besoin d'être présentée sous diverses formes pour avoir le temps de comprendre et d'atteindre éventuellement un couplage social.

D'autre part, l'intime ou le personnel se retrouverait selon les artistes conceptuels – et cela rejoint l'énaction – inséparable du contexte du monde extérieur. La mission la plus fondamentale qu'assigne Joseph Beuys à l'art est la transformation de la vie quotidienne. Il a pour ambition de modifier les consciences au travers d'actions et de conférences. Il pratique un art politique en participant aux débats et à l'élaboration de la société. Sa création d'une Université libre internationale (1972) en tant que réseau international et pluridisciplinaire réunissant artistes, économistes ou encore psychologues, repose sur les mêmes principes. Joseph Beuys entend créer les conditions pour que chacun prenne conscience de son potentiel artiste et qu'il puisse l'affirmer dans le cadre de n'importe quelle activité :

> *Tout le monde est artiste au sens où il peut donner forme à quelque chose… et ce qui doit à l'avenir prendre forme est ce que l'on appelle "Sculpture Sociale de chaleur". C'est ce principe qui devrait permettre de triompher de l'aliénation propre au monde du travail ; procédé thérapeutique, mais aussi procédé de réchauffement. Et cela à son tour va évidemment de pair avec le principe de fraternité, qui enferme en son sein le concept de chaleur. (Beuys dans Stachelhaus, 1994, p. 67)*

Au début des années 1970, l'artiste occupe les bureaux de l'administration de l'Académie de Düsseldorf dans laquelle il enseigne. Contre le processus de sélection des étudiants sur dossier et les places étant limitées, il réclame l'inscription de tous ceux qui désirent recevoir un enseignement artistique. Son engagement fait écho à la conception de l'apprentissage de John Dewey pour qui

> *le problème de l'éducation dans une société démocratique est d'abolir le dualisme et de construire un cursus d'études qui fasse de la pensée un guide de pratique libre pour chacun et qui transforme le loisir en une recherche de la responsabilité consentie du service, au lieu d'en faire l'état qui en exempte. (Dewey dans Dykhuizen, 1973, p. 179)*

De même, Hannah Arendt constate que

> *la culture et la politique s'entr'appartiennent, parce que ce n'est pas le savoir ou la vérité qui est en jeu, mais plutôt le jugement et la décision, l'échange judicieux d'opinions portant sur la sphère de la vie publique et le monde commun, et la décision sur la sorte d'action à y entreprendre, ainsi que la façon de voir le monde à l'avenir, et les choses qui doivent y apparaître. (Arendt, 1972)*

Aux yeux d'Hannah Arendt, l'artiste est un personnage politique en ce qu'il revêt les qualités nécessaires à l'action politique. Par son activité, l'artiste permet une expérience de liberté, qui génère un dialogue avec autrui. C'est aussi ce qu'entend Harald Szeemann, porté par « la conviction que seul ce qui est très subjectif peut en fin de compte être saisi d'une manière soi-disant objective » (Szeemann, 1996, p. 55). À l'aide de ses expositions, il rassemble des projets personnels qui tendent vers une recherche d'utopie et de création d'une société idéale (p. 29) :

> *Pour moi, le métier de 'faiseur d'expositions' et son contexte ne peuvent se renouveler que dans la réintégration de la dimension de l'intimité, et une égale valeur sociale peut se trouver dans quelque chose de fragile, d'intime, confronté à une violente revendication explicative, comme ramener la revendication, l'aventure intentionnelle visuellement formulée d'un solitaire à un dénominateur commun, désiré ou compris de la société. (Szeemann, 1996, p. 37)*

D'après lui, « ce qui est à la portée de tous se trouve dans le subjectif » (Szeemann, 1996, p. 37). Ainsi, d'un projet personnel il vise un projet collectif. Partant d'une question personnelle, il l'imagine devenir une question qui peut toucher, concerner le plus grand nombre. La *Documenta 5* qu'Harald Szeemann organise appelle chaque visiteur à réaliser sa propre mythologie individuelle, soit une projection sur soi-même. D'après lui, l'art dans la société est une expression alternative, par les mythologies individuelles qui le composent, il offre à chacun un espace pour « opposer son propre ordre au grand désordre » (p. 33). L'ordre individuel de chaque citoyen dialogue avec un grand ordre donné ou plutôt un désordre car rien ne semble univoque. Ce dernier se retrouve face à différents énoncés subjectifs, différents niveaux de la réalité. Il ne voit pas la *Documenta 5* comme une accumulation de chefs-d'œuvre, mais plutôt comme « un groupement d'intentions, sélectionnées subjectivement (parce que seul le subjectif peut devenir un jour collectif) et mises à la portée du public par une analyse structurale » (p. 68). Parlant de son grand-père, Harald Szeemann considère que « sa vie fut riche d'histoires, qui loin d'être des aventures incroyables, témoignent d'une existence bien remplie, celle d'un maître coiffeur autodidacte » (p. 34). Cela suffit à Harald Szeemann à sa disparition de donner à son appartement

> *une valeur d'exposition en tant que visualisation d'une histoire, témoignage d'un mode de vie, illustration du fait que, dans la vie de chaque être humain, existe un moment où chaque objet devient naturel, coule de source et que, à ce moment-là, l'accumulation des signes et des objets n'obstrue plus le chemin. (Szeemann, 1996, pp. 35-36)*

De l'histoire personnelle de son grand-père, son petit-fils entend créer une histoire collective, partagée. D'après Harald Szeemann, la mémoire de son grand-père doit être partagée au-delà du cercle familial. Il pense que son grand-père a eu la générosité « pour la postérité » de coucher par écrit les histoires qu'il racontait :

> *Et vous aussi, vous avez le droit de savoir à quoi sert la graisse de serpent, comment on coiffe un empereur, comment on jette un Gugelhopf [une brioche alsacienne] par la fenêtre d'un train, que faire lorsque, la nuit, des collègues jaloux murent l'entrée de votre salon, et ce que signifie le mot 'éthique'. (Szeemann, 1996, pp. 36-37)*

Le curateur se retrouve face à des objets dont la raison d'être, la genèse ne peut être retracée que par la relation qu'il a entretenue avec son grand-père, mais aussi celle de son entourage puisque, dans l'exposition, sont rassemblées « les déclarations des représentants de quatre générations de la famille, de la grand-mère de ma mère, de ma femme, de mon neveu et de ma fille ainsi que mon frère » (Szeemann, 1996, p. 46).

Harald Szeemann utilise des témoignages de l'entourage pour incarner les traces laissées par son grand-père et déclare : « Finalement, c'est Mario Merz qui a trouvé la meilleure formule en me disant : 'Au fond, tu visualises le bordel que nous avons dans la tête, entre l'anarchie et la théosophie' » (p. 99). Recueillir et exposer le vécu d'un artiste dit quelque chose d'un contexte de vie qui est tout aussi intime que commun. La question du lien entre la mythologie individuelle d'un artiste et le public, le collectif se pose. Pour son Musée des obsessions, Szeemann souhaite également inclure « une Histoire de la réception des obsessions artistiques » (p. 67).

Raconter des expériences de vie, des couplages pour en provoquer de nouveaux ferait sens au plus grand nombre et renforcerait, selon lui, l'idée du musée comme monde commun. Avec des auteurs comme Simone de Beauvoir, l'engagement intime a également une portée plus large. Par exemple, l'auteure part de ses propres motivations pour tenter de les généraliser ou inversement. Dans son ouvrage *La Force des choses* elle explique que ses essais philosophiques visent à écrire sur elle-même, et en partant de son intimité, elle entreprend, dans une démarche autobiographique, l'écriture du *Deuxième Sexe* (1949) pour la raison suivante :

> *Je sentais le besoin d'écrire au bout de mes doigts, et le goût des mots dans ma gorge, mais je ne savais qu'entreprendre. […] En fait, j'avais envie de parler de moi. […] Je m'avisai qu'une première question se posait : qu'est-ce que ça avait signifié pour moi d'être une femme ? […] Je fus si intéressée que j'abandonnai le projet d'une confession personnelle pour m'occuper de la condition féminine dans sa généralité. (de Beauvoir, 1976, pp. 135-136)*

Le monde commun naît dans un rebond entre le personnel et le collectif. Dans la littérature, l'écriture biographique, autobiographique, autofictionnelle ou encore autoanalytique a souvent été le véhicule pour aborder de multiples questions historiques, sociales et politiques en les inscrivant dans les trajectoires individuelles et collectives. À l'inverse des auteurs du milieu du XX^{e} siècle qui écrivaient d'un côté leurs romans et de l'autre leur autobiographie ou leurs mémoires, l'exploration de sa propre expérience et de l'expérience personnelle comme méthode de compréhension du monde change la définition et fait du genre autobiographique un outil politique et de remise en question des formes de violence telles le racisme, l'homophobie, la violence d'état, etc. Les histoires personnelles, par exemple *Le Journal d'Anne Frank*, semblent plus à même de provoquer une réaction empathique que la lecture de statistiques recensant les millions de morts de la Shoah : « Nous n'avons pas évolué pour faire face à une tragédie à l'échelle mondiale. Les récits de fiction et de non-fiction sont l'antidote qui peut nous ramener du bord de l'engourdissement, nous redonnant la capacité de ressentir pour un autre » (Slovic, 2007,

p. 87). De même, plutôt que des statistiques qui en appellent à la rationalité, la Banque mondiale a souhaité définir la pauvreté en la rattachant à des expériences personnelles. Elle a recueilli de courts témoignages vidéo d'un large éventail de somaliens qui racontent leur vie. Les résultats compilés et analysés ont permis de créer deux profils complets de la pauvreté en Somalie (Le *Somali Poverty Profile* publié en 2017[214] et le *Somali Poverty and Vulnerability Assessment* publié en 2019[215]). La pauvreté n'est alors pas abordée comme une notion universelle, mais elle a du sens dans un contexte, une expérience de vie dans son ensemble. Aussi, pour raconter la vie quotidienne à Gaza (Palestine) et Sderot (Israël), un projet consistant en une équipe installée dans chaque ville filme les mêmes personnes toutes les semaines pendant 10 semaines[216]. Le spectateur a ainsi accès à des histoires telles qu'elles sont vécues par ces témoins et peut les commenter.

L'esthétique relationnelle renvoie à « la pratique artistique comme des expérimentations sociales » (Bourriaud, 1998). Reprenant les fondements de l'art conceptuel, une œuvre relationnelle est un moyen de mise en relation. Les œuvres relationnelles sont des « interstices » dans le tissu social et culturel qui ouvrent sur des opportunités d'émergence de nouveaux modes de pensée, de nouvelles possibilités de vie. L'art relationnel est donc bien un art politique qui occupe une fonction sociale. C'est un art en continuité avec le quotidien. L'œuvre relationnelle permet des expériences qui se concrétisent dans la transformation de comportements sociaux. Cette idée ouvre la voie à un nouveau paradigme esthétique permettant d'évaluer une œuvre, non plus selon le thème ou la technique utilisée, mais selon son usage et sa fonction sociale. Pour Piero Gilardi, l'art doit changer la vie. Il s'éloigne de la communauté artistique pour travailler avec des groupes dans des hôpitaux psychiatriques ou dans des tribus indiennes. Ainsi, il créer un réseau d'interactions, un pont entre deux univers artistiques encore séparés :

> *Depuis la fin des années 1960, j'ai toujours conçu mon activité comme une pratique artistique relationnelle. Pendant les années 1960, j'ai tout mis en œuvre pour établir un lien entre les nouveaux artistes, et ce, depuis mon groupe d'origine, celui historique, de l'Arte Povera ; en développant pour ces interactions un travail de relationship. Pendant les années 1970, j'ai œuvré pour faire naître la créativité dans*

[214] À partir de l'adresse http://hdl.handle.net/10986/28470 (consultée le 12 février 2021).

[215] À partir de l'adresse http://hdl.handle.net/10986/32323 (consultée le 12 février 2021).

[216] Webdocumentaire « Gaza Sderot. Leur vie et leur survie au jour le jour » (2009, Arte).

les communautés de tous âges et parmi la foule anonyme des espaces urbains. (Gilardi, 2000)

Puisque l'on est tous sculptés par des expériences différentes, on ne peut que se mettre d'accord sur le monde pour le rendre vivable. On a de la liberté et de la responsabilité dans la représentation du réel pour le rendre éveillé, mais veiller au bien-être de tous, c'est intentionnel pour vivre ensemble. Cette question apparaît avec la *Cancel Culture* qui consiste à bannir de la sphère publique les artistes qui sont condamnés par la justice ou qui auraient eu des paroles ou des actes offensantes ; contraires à des principes de non-discrimination ; qui portent atteinte à une cause ou à un groupe d'individus et leurs œuvres même si elles ne comportent pas en elles-mêmes de propos de ce type. Or, tout cela est encadré par la loi. Les œuvres qui ont un contenu sulfureux immoral sont largement protégées par la loi à la base de la liberté artistique. L'artiste peut s'exprimer sur des sujets consensuels ou qui heurtent. La loi établit une limite, elle prohibe les discours incitant à la haine, la diffamation et l'injure. Comme l'écrit Nelson Goodman, le musée fait partie de la transformation du monde :

> *Le musée doit fonctionner comme une institution destinée à prévenir et à soigner la cécité, afin de permettre aux œuvres de fonctionner […]. Les œuvres fonctionnent lorsque, en stimulant une vision pénétrante, une perception acérée, une intelligence visuelle en éveil et des perspectives élargies, en apportant des connexions et des contrastes nouveaux, en signalant les aspects significatifs jusqu'alors négligés elles participent à l'organisation et à la réorganisation de l'expérience et donc à la fabrication et à la re-fabrication de nos mondes. (Goodman, 1990, p. 77)*

Enfin, cela implique de considérer la responsabilité de la part de ceux qui partagent des récits, de mesurer le pouvoir des mots. L'on a tendance à accepter l'idée que l'énoncé désigne des choses ou des événements réels, tandis que l'énonciation, soit la manière de dire, exprimerait plutôt la connotation affective de ce qui est dit. Or, les deux ne semblent pas séparés. La réflexion sur la médiation porte autant sur la manière de dire que sur ce qui est dit. Le curateur joue un rôle majeur dans le processus de perception du monde des visiteurs qui se laissent guider par lui. L'objectif du curateur avec l'artiste et les visiteurs serait de proposer des situations d'expérience. Il ne s'agit pas d'avoir de l'emprise sur autrui, même si la dérive existe. Le monde est composé de plusieurs lictions et l'on a justement besoin de multiplier les visions du monde pour le percevoir d'une façon qui convienne à chacun et au groupe. Le tout est de donner à voir les diverses visions du monde à une personne pour qu'elle s'émancipe, fabrique le récit qui lui convient. Dès lors que l'on agit inévitablement sur l'autre, l'interrogation sur

l'articulation, la valeur et la signification de toute activité dans le monde surgit. À quoi sert ce que je fais ? Que peut provoquer mon action ? Quels types de propos, de récits peuvent être produits, dans quels cadres, et comment ils doivent être écrits, diffusés, pensés, si l'on souhaite rendre le monde plus vivable ? Est-ce que notre activité contribue à l'élaboration d'un monde plus juste et plus rationnel et favorise la mise en place d'une pratique progressiste ? Ou est-ce que, par notre activité, nous participons, de fait, de la reproduction du système, nous collaborons avec lui, voire nous aggravons la situation ? Cette problématisation, on le voit, est plus large que celle de la vérité, de l'objectivité, et de la fausseté (et l'englobe). Une interrogation sur l'usage de son intervention dans le monde. À partir du moment où une personne agit, elle participe à la production des discours qui façonnent la connaissance du monde et l'image que chacun en forme.

En somme, Adriano Pedrosa voit un objectif commun aux curateurs : « Faire la promotion de la diversité. […] Nous devons multiplier les manières dont nous observons le monde, le lisons, l'interprétons, l'écrivons et le représentons » (Pedrosa dans Hoffmann, 2013). Cela n'est pas sans rappeler l'engagement du musée d'être un espace ouvert à tous, de dialogue et d'appropriation comme le suggère sa définition.

5.2.7. Les relations au cœur de la fonction sociale du musée

Depuis l'ouverture des collections au XVII^{e} siècle, les objets d'art échappent en partie aux princes collectionneurs pour se donner à la vue du public amateur. Les cabinets de curiosité deviennent des lieux de rencontre et de discussion où s'élabore le savoir. Ensuite, l'ouverture de l'Ashmolean Museum à Oxford en 1683 marque la notion de musée comme espace public. Pas sa mise à disposition des collections aux étudiants, il est considéré comme d'intérêt général, conserve et rend inaliénable la collection. À la suite de ce modèle, d'autres musées sont créés comme le Kunstkamera à Saint-Pétersbourg en 1727. En tant que musée public, il est ouvert à tous, sans distinction d'origine sociale, gratuit et, pour le faire savoir, le tsar offre à boire et à manger aux visiteurs. En France, le roi accepte de présenter 110 tableaux dans une aile du palais du Luxembourg en 1750 et le musée du Louvre est créé en 1793, mettant à la portée de tous les richesses nationales. Ce n'est qu'à partir des années 1960 dans les pays de l'Est que la muséologie cherche à rendre compte des manières dont l'homme s'approprie spécifiquement la réalité. Le musée, par la sélection d'objets et leur présentation, opère un processus relationnel nommé « muséalité » (Waidacher, 1996), qui unit l'homme à la réalité (Stránský, 1980/2019). En conséquence, au XX^{e} siècle le musée évolue non seulement en un lieu d'étude et de conservation, mais aussi d'information et d'accueil du

public dont découlent des réflexions théoriques. À partir de la nomination de Georges-Henri Rivière en tant que premier directeur de l'ICOM, de 1948 à 1965, l'intention du musée se voit plus fortement reliée à la société. Puis, des mouvements de mai 1968 découle la remise en cause de l'institution muséale. Le Comité français de l'ICOM organise la 9e conférence générale (du 29 août au 10 septembre 1971) souhaitant discuter du musée « au service de l'homme, aujourd'hui et demain »[217]). Comme le remarque André Desvallées (Desvallées, De Barry & Wasserman, 1992, p. 17), cet événement a été le « point de départ international » des idées qui ont, plus tard, servi de principes de base à la nouvelle muséologie. Le musée en phase avec la révolution ambiante replace l'homme au centre de ses préoccupations. Duncan Cameron y participant, il remet en cause le système de communication du musée, qui accroît selon lui son caractère élitiste. Il souhaite que le musée ne soit pas seulement un « temple du beau », mais aussi le lieu de la contestation, un « forum » (Cameron, 1971). À cette même occasion, le projet de la Maison de l'Homme et de l'Industrie du Creusot incarne le lien avec le social en ayant pour ambition que la communauté s'approprie son propre patrimoine. L'écomusée, concept français créé par Hugues de Varine et théorisé par Georges-Henri Rivière dans les années 1970, est un modèle clé pour penser la nouvelle muséologie et faire rupture avec la muséologie dite traditionnelle. Le modèle du Creusot a servi « de prétexte et de support à la réflexion théorique sur des traits essentiels de la nature du musée moderne » (de Varine, 1973, p. 243). Provoquant un changement de mentalités, les musées se décentrent de leurs collections pour penser l'expérience muséale en tant qu'expérience sociale. Dans les années 1980, la muséologie est définie par Georges Henri Rivière comme « une science appliquée, la science du musée » qui étudie en partie son histoire et son rôle dans la société (Rivière, 1989) et est intégrée au mouvement Muséologie nouvelle et Expérimentation sociale (MNES). Cette période est riche en expérimentations muséales jusqu'à la création des musées de société, incluant les musées d'art et reconnaissant dans leur collection des objets de la vie quotidienne. En somme, la recherche de relation avec le public à la fin des années 1960 n'est pas seulement une préoccupation artistique, mais aussi une revendication socio-politique majeure.

Le musée moderne est apparu il y a seulement 3 siècles (Mairesse, 2000), et ne cesse depuis de voir son identité et ses objectifs remis en question. L'évolution du musée

[217] Nouvelles de l'ICOM. (1971). « Conseil international des musées » – ICOM, 24, 4, Consulté le 8 décembre 2020 à partir de : gallica.bnf.fr/ICOM

va de pair avec les mutations de la société dans laquelle il s'inscrit. Voulant s'adapter aux changements du domaine muséal, aux relectures nombreuses de son rôle et de ses missions, le Conseil international des musées (ICOM) propose une nouvelle définition du musée, devant remplacer la dernière en date, adoptée en 2007. Lors de la conférence générale de l'ICOM qui s'est tenue en août 2022 à Prague, la nouvelle définition adoptée par 92 % des votants de l'ICOM est la suivante : « Un musée est une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissances ». Dans sa formulation, la dimension sociale du musée est présente. La nouvelle définition insiste sur le dialogue critique et les pratiques participatives comme étant des composantes essentielles pour le musée du XXI^{e} siècle.

Les politiques culturelles incantent la nécessité de « la culture pour tous » et en 2013, l'Association des musées du Royaume-Uni publie une déclaration de principe intitulée « Les musées changent la vie » et qui met l'accent sur l'impact social du musée. Le musée serait moteur vers des objectifs qui lui sont *a priori* extérieurs. Il est censé aider à résoudre les problèmes mondiaux, dont les sociétaux. Bien qu'il soit controversé, le projet du musée met en avant la démocratisation, le dialogue critique, la justice sociale et le bien-être planétaire. Il propose que les musées « garantissent l'égalité des droits et l'égalité d'accès au patrimoine pour tous ». De façon plus mesurée, il convient de considérer que la déclaration exprime des valeurs et des aspirations. Il s'agit d'une déclaration non pas sur ce que sont les musées, mais sur ce que certains voudraient qu'ils soient. L'affirmation selon laquelle les musées « changent la vie » représente le potentiel qu'ils ont pour renforcer les communautés, améliorer l'environnement et agir pour la société. La volonté de rendre les musées plus ouverts, plus diversifiés et plus responsables ne peut, de la même manière, que renforcer les institutions. Cependant, la compréhension des avantages et de l'engagement sociétaux doit tenir compte de ce que les musées sont réellement capables de faire. Au cœur des musées se trouvent des collections qui demandent à être vues et comprises par le public. Dès lors, il semble que permettre à chacun de s'approprier la collection du musée est un enjeu en soi, qui peut aboutir à créer une société plus avertie, qui échange, dialogue et ainsi provoquer des transformations à long terme. Franco Russoli déclare lors de l'assemblée générale de l'ICOM à Moscou en 1977 :

> *Nous devons assurer la création et la gestion technique et scientifique d'instruments culturels, et en même temps en contrôler l'utilisation sociale. Nous ne sommes pas des gardiens de 'schatzkammers' (trésors), ou des techniciens à tout niveau de qualification professionnelle qui produisent pour les besoins de consommation du marché de la culture ou des pouvoirs politiques. Nous devons agir de façon autonome pour que soient garantis les moyens et les conditions pour faire du musée un lieu où la réappropriation publique des biens culturels – de tous les biens culturels et de tous les documents que le musée réunit et conserve – soit assurée par une gestion qui réalise l'intégration de l'activité muséale, dans le sens strict et spécifique du terme, à la vie de la collectivité, dans l'objectif de sa libre évolution.*

Tout comme une œuvre conceptuelle, l'exposition *Documenta 5* est « une information sur l'art », sur le monde en général et son auteur, le curateur : « 'Documenta 5' est une exposition panoramique qui confirme, accepte, critique, informe, documente » (Szeemann, 1996, p. 29). Elle est la vie concentrée sous forme d'exposition et par son importance sociale, elle « dérange cette société à transformer et la met en question » (François Pluchart dans Szeemann, 1996, p. 30). Les artistes réfléchissent sur la société et l'exposition est « la visualisation du contenu de l'utopie » (Szeemann, 1996, p. 89). D'après Szeemann, « nous avons besoin de dialogue. Depuis 1968, ce dialogue est de plus en plus intensément recherché et réclamé » (p. 88). D'après le curateur, critique et artiste américain Robert Storr, au-delà de la critique d'art traditionnelle, l'espace dévolu à l'art contemporain pourrait désormais être « un lieu de discours, débat, rêverie, enrichissement et inspiration à travers la rencontre avec un objet » (Marincola & Storr, 2001, pp. 84-85). De cet avis, le curateur Charles Esche ajoute :

> *Le musée est devenu un espace actif plutôt qu'un endroit d'observation passive. De ce fait, les institutions afin d'encourager cette tendance doivent être en partie des centres communautaires, en partie des laboratoires et en partie des académies, avec un besoin réduit de la fonction plus traditionnelle de lieu d'exposition. Elles doivent aussi avoir une position plus directement politique, permettant de bien réfléchir aux conséquences de nos politiques ultralibérales. (Esche dans von Bismarck, Schafaff & Weski, 2012)*

De même, quand Hannah Arendt stipule qu'il y a besoin d'un « espace public pour édifier un monde commun sinon il n'y a que des objets silencieux, dans le désert » (Arendt, 1972) alors, le rôle et les valeurs de l'art et du musée se retrouvent d'un enjeu sociétal qui contribue à ouvrir le regard sur le monde. La question est de savoir comment procéder. Cela passerait par le fait que chaque institution produit son public. L'équipe du musée, suivant une ligne éditoriale, ferait des choix qui orientent la manière dont le

musée traite l'information et expriment son identité. Le public se rend dans un musée pour suivre un programme, parce que les idées qui sont offertes dans ce lieu sont intéressantes de son point de vue. D'après Pontus Hultén,

> *la première tâche d'un directeur de musée est de créer un public – pas seulement de faire de grandes expositions, mais de créer un public qui a confiance en l'institution. Les gens ne viennent pas seulement parce que c'est Robert Rauschenberg, mais parce que ce qu'il y a dans le musée est généralement intéressant. [...] Une institution doit créer son public. (Hultén dans Obrist, 2008, p. 37)*

Ainsi, chaque curateur détient sa ligne éditoriale et le musée le choisit pour cela. *A priori* chaque curateur aurait la possibilité de s'exprimer faisant entendre des points de vue opposés du moment que l'auteur est identifié et n'essaye pas de faire de son propos une objectivité, un fait. Comme le précise Harald Szeemann, « Jean Leering a échangé son poste au Stedelijk Van-Abbe-Museum de Eindhoven contre celui de directeur du Musée des Tropiques d'Amsterdam, parce qu'il voyait dans le matériel ethnographique un meilleur moyen d'éclairer les rapports socio-culturels et que, pour lui, c'était cela qui importait » (Szeemann, 1996, p. 41). D'après les propres mots de Jean Leering, il considère son rôle de la façon suivante :

> *En tant que directeur du musée, j'ai pensé qu'il était important d'essayer de faire du musée d'art un musée anthropologique. Je me suis donc rendu au Tropenmuseum d'Amsterdam. Ce que je veux dire, c'est que les intérêts humains doivent toujours être au centre de votre politique en tant que directeur de musée. Votre travail de directeur consiste à intéresser les gens à l'art, à examiner les correspondances entre leurs intérêts et l'art, puis à utiliser ces intérêts comme point de départ. (Leering dans Obrist, 2008, p. 75)*

Il entend utiliser des œuvres pour faire réfléchir les visiteurs à certains sujets et qu'à terme le musée leur serve. Comme une bibliothèque – comptant un plus grand nombre de public que le musée – qui demande à ses usagers ce qui les intéresse. Ainsi, les usagers savent que la bibliothèque est à leur service. La première exposition qu'il a organisée au Tropenmuseum traitait des différentes manières de vivre sa sexualité dans le monde. Pour cela il sélectionne une sculpture réaliste réalisée par John de Andrea représentant un jeune homme et une jeune femme faisant l'amour. Installer cette œuvre dans l'exposition avait pour ambition de « créer un choc, mais aussi d'amener les gens à se demander quel est le sens de la présence de cette pièce dans l'exposition, et de leur permettre de découvrir quelque chose sur leur vie sexuelle en comparaison avec celle des pays sous-développés » (Leering dans Obrist, 2008, pp. 75-76). Le curateur part d'une idée et « utilise » les œuvres pour informer et faire penser les visiteurs à leur

propre situation. L'enjeu pour lui est de trouver « comment connecter ce que je vois dans l'art et les bienfaits de l'art dans la condition humaine aux intérêts ordinaires des gens ordinaires ». Selon ses termes, Jean Leering souhaitait faire du Tropenmuseum « un musée apprécié des gens ordinaires ». Dans ce projet, il n'a pas vocation à ce que tout le monde se rende au musée, mais il considère que « l'art pourrait jouer un rôle plus important que celui qu'il joue actuellement si le musée évolue dans cette direction ». En cela, le public d'un musée n'est pas prédéterminé, mais le musée peut donner des possibilités à des groupes de se former selon leurs intérêts :

> *On dit que l'art actuel est élitaire, qu'il s'adresse à une élite. Il s'agit d'un club élitaire si on entend par élite un groupe de personnes possédant des moyens financiers suffisant. La société dans laquelle nous vivons permet à certains groupes humains de se définir eux-mêmes comme élite et de se comporter en tant que membre de cette élite. Mais fondamentalement, je crois que cela n'existe pas sinon je dirai volontiers qu'il n'y a pas de différence entre un club de joueur de cartes et club d'amateurs d'art. Pourrait-on imaginer un autre public que celui que nous fréquentons d'habitude ? Oui certainement, mais on a beau l'imaginer, il reste, inapprochable, parce que la formation culturelle du public actuellement dépend de ce qu'il y a au programme des mass-média. La loi d'or dans les mass-médias est de suivre le goût le plus général, les aspirations les plus moyennes, à un niveau qui finalement devient médiocre. On ne pourra jamais arriver à former dans un large public une conscience culturelle suffisante. Actuellement la tentative de démocratisation de l'art sous formes de multiples et aussi par l'utilisation des mass-médias comme l'insertion d'un avis conceptuel dans un journal n'est perceptible que par cette élite et non par ceux à qui normalement le message est destiné étant donné le support. (Broodthaers, 1966)*

D'après l'artiste, « un public beaucoup plus large pourrait exister » (Broodthaers, 1966). Hans Ulrich Obrist et les curateurs avec lesquels il s'entretient (Obrist, 2008) se réjouissent qu'un public toujours plus dense et parfois nouveau, non expert parcourt leurs expositions. Walter Zanini place Willem Sandberg parmi « les directeurs de musée de sa génération qui étaient pleinement conscients de l'importance du caractère ouvert et expérimental d'un musée d'art. La question des musées plus proches de la vie, et l'opposition à leur élitisme traditionnel, sont devenues par la suite un sujet central des débats sur ces musées en tant qu'institutions » (Zanini dans Obrist, 2008, p. 160). Le directeur d'un musée[218] reproche à certains de ses collègues de penser qu'ils « travaillent

[218] Conversation personnelle avec le directeur d'un musée d'art français, Monsieur B.L., le 8 février 2021.

pour ceux qui comprennent » sous-entendu seuls les initiés comprennent. Or, comme nous l'avons vu, tout un chacun peut comprendre une œuvre d'art à partir du moment où elle existe dans la relation que le visiteur entretient avec elle et à condition qu'une aide favorise cette mise en relation. Depuis une vingtaine d'années, il travaille « à rendre les sujets compliqués accessibles », faire des efforts pour ne pas s'adresser qu'au « visiteur habituel du musée », mais que « ça parle à tout le monde ». Pour Anne d'Harnoncourt, une installation d'exposition est réussie « lorsque l'œuvre d'art établit un lien très profond avec le public » (d'Harnoncourt dans Obrist, 2008, p. 181). Pour parvenir à « relier les gens plus profondément aux œuvres d'art » tel qu'elle le souhaite, « l'une des grandes opportunités que nous découvrons tous ensemble est le rôle que joue l'internet dans tout cela » (p. 192). Elle évoque les blogs et Internet comme offrant « un tout nouveau monde » dans lequel un nombre inconsidérable d'œuvres peuvent être réunies à l'image du musée imaginaire d'André Malraux. Or, de nouveau, il convient de veiller à ne pas proposer que du visuel au public. Voir le plus d'œuvres possibles est une chose, mais les comprendre en est une autre. Alors que l'enjeu de l'accumulation reste un moyen de communication majeur de nombreuses institutions, d'autres se demandent comment réaliser une exposition de qualité, importante par sa taille, en nombre d'œuvres, mais surtout qui fasse vivre une autre forme d'expérience qui ne repose pas uniquement sur l'œuvre d'art dans sa seule présence physique. Dans le cadre du montage d'une exposition sur la figure de l'artiste, son curateur[219] s'est demandé « comment faire pour rendre accessible ce sujet très pointu ? ». Pour lui, cela passe par les médiations : « Une fois que les visiteurs sont au musée, on les attire avec une médiation ». Sur ce sujet, il concède avec son équipe avoir « fait un effort très particulier ». Leur proposition a été la suivante : « On fait un storytelling, on écrit simplement, on met beaucoup de textes parce que les œuvres sans texte sont plus difficiles à comprendre, à analyser dans un récit ». Il se souvient d'amies à lui qui ont visité l'exposition et lui ont dit à la sortie : « Merci de nous rendre plus intelligentes ». Rendre accessible signifierait alors au niveau intellectuel et émotionnel. La démocratisation ne signifierait pas voir de ses propres yeux le plus d'œuvres possibles, mais s'y relier, les comprendre, les intégrer dans sa trajectoire de vie, faire en sorte qu'elles perturbent et transforment le public. Jessica de Bideran (2015) critique la médiation patrimoniale disant qu'elle est plus souvent un portail de mise à disposition que de médiation des contenus. C'est selon elle une médiation organisationnelle plutôt que culturelle. Elle accompagne rarement les publics à la

[219] Conversation personnelle avec le directeur du Palais des beaux-arts de Lille, Bruno Girveau, le 8 février 2021.

découverte de contenus. La question n'est donc pas la quantité de ressources dont une personne dispose, mais la qualité de son rapport au monde. La médiation des mondes propres des artistes se présente comme une voie de démocratisation. La médiatrice Pia Linden[220] « trouve important » que le public ait la possibilité d'entendre l'artiste s'exprimer « parce que si les gens ont peur que ce soit trop intellectuel, ils ne viennent pas ». D'après elle, avoir l'opportunité de poser une question à l'artiste pendant une conférence de presse « c'est super, ça rapproche, ça dit qu'on ne doit pas avoir peur et que ce n'est pas si intellectuel que ça ». L'art peut être moins intimidant qu'il n'y paraît selon la façon dont il est abordé. La curatrice Jana Baumann[221] précise que « Donald Judd ne lisait pas seulement sur l'art, mais aussi sur la musique irlandaise ou sur toutes sortes d'autres sujets ». D'après elle, « s'il avait tous ces centres d'intérêt, il est probable que tous les êtres humains aient les mêmes centres d'intérêt ». Au centre de la pratique curatoriale se posent les questions du type de relation que le public nouera avec le monde et sa qualité. Il ne suffit pas d'une augmentation quantitative des contenus rendus disponibles, mais de leur médiation, de leur accompagnement. L'œuvre n'étant pas autonome, elle demande sa mise en relation. Il convient d'aller au-delà de l'instrumentation, qui consiste à mobiliser des savoirs immédiatement, pour aller vers l'instrumentalisation des œuvres d'art permettant au public d'attribuer une signification à un artefact selon ses attentes. Le musée se présente alors comme un lieu de possibles nouvelles relations. D'après Charles Harrison,

> *l'art modifie la conscience humaine. […] Le spectateur qui tient à ressentir dans sa conscience tout l'effet de l'œuvre doit être préparé à des sacrifices de même nature. Afin d'entretenir certaines idées, nous pouvons être obligés d'en abandonner d'autres sur lesquelles nous avons fini par compter. Tout ce que nous avons à perdre, c'est la sécurité de notre alignement sur une vision consensuelle particulière du monde : nous avons à gagner par l'impact sur notre conscience d'une variété d'expériences relativement peu limitées par des circonstances particulières. En nous ouvrant à une telle expérience, nous rendons possible le réalignement de notre propre conscience en faveur des facteurs constants plutôt que des facteurs immédiatement insistants de la vie humaine. (Harrison dans Rattemeyer, 2010, p. 194)*

Cela, dit-il, dérange et peut être effrayant ou inconfortable : « L'activité de l'artiste peut paraître négative, extrême et obscure dans la mesure où ses valeurs sont opposées

[220] Conversation personnelle avec la médiatrice Pia Linden le 15 septembre 2020.

[221] Conversation personnelle avec la curatrice Jana Baumann le 11 septembre 2020.

à celles adoptées par la majorité. La fameuse "paranoïa" de l'artiste créateur n'est pas une condition inévitable de sa profession ; elle survient chez certains comme une conséquence de l'éloignement de leur vision de la vie de celle de leurs semblables, et comme une cicatrice de la lutte pour concilier les deux », mais cela est non seulement attendu par le public et nécessaire à sa construction identitaire.

Conclusion partie V :

Dans une pensée relationnelle de l'exposition, l'œuvre n'est pas préexistante, mais se forge dans la rencontre avec une personne. Elle n'existe que parce qu'il y a un artiste qui se relie au monde, un curateur qui se couple au monde propre de l'artiste ou encore un visiteur qui fait chemin vers l'attitude de l'artiste en passant par la compréhension qu'en a le curateur ou son entourage. C'est la dépendance des couplages du réseau qui construit l'exposition et permet à du sens d'émerger. Ni l'œuvre ni l'exposition et ses acteurs ne sont en soi, mais toutes ces entités font sens dans la relation. Il a été ainsi proposé de considérer que l'exposition présente des objets qui peuvent devenir œuvres dans la relation avec d'autres objets ou avec une personne, qui s'est elle-même reliée aux objets. En effet, les relations entre elles sont toutes aussi importantes et pour se relier à l'objet, le visiteur a tendance à se relier à la propre relation du curateur avec cet objet. De plus, l'authenticité d'une œuvre réside dans cette relation entre les personnes ce qui permet de penser comme l'autre. En particulier, par un couplage social entre le curateur et l'artiste, les perturbations qu'ils ne peuvent pas s'empêcher de s'infliger mutuellement se répètent suffisamment à l'identique leur permettant de peu à peu se mettre à répéter les mêmes séries de transformations internes, c'est-à-dire des apprentissages : ils se coordonnent l'un à l'autre. Cette idée suppose un processus de couplages sans fin dans la vie à partir d'une idée de base. Un couplage ne se transmet pas, mais il se raconte et ouvre une nouvelle discussion, un nouveau couplage dans le cadre du premier.

Du point de vue des sciences de l'information et de la documentation, l'œuvre se présente comme un document en soi, une information-objet déposée dans le monde. Celle-ci contient un processus de fabrication de sens personnel au cours d'une information-processus et attend d'entrer en relation avec un tiers. Le document, possédant une stratégie de communication, cherche à stimuler une nouvelle information-processus singulière. Une fois que ces interactions parviennent à stabiliser une relation en une information-connaissance, celle-ci devient à son tour partagée dans le monde à travers une information-objet. Quand un artiste conceptuel souhaite privilégier les idées à leur matérialité, c'est bien qu'il souhaite que soit exposé son monde propre, sa vision du

monde pour en faire émerger d'autres : celles des curateurs et des visiteurs. Il ne faut pas l'entendre comme un concept d'histoire de l'art, mais un concept au sens d'un monde propre partagé différemment d'un curateur, d'une exposition à l'autre. Cela souligne la démarche communicative des artistes conceptuels entre l'œuvre, le créateur et le public.

L'exposition ne peut dès lors plus considérer uniquement la partie visible de l'œuvre, mais doit bien aller au-delà. Le musée n'est pas que le lieu d'exposition physique des objets et doit aussi fournir les concepts. Le visiteur se rend au musée pour découvrir des objets esthétiques, mais aussi des idées. Il serait alors souhaitable de proposer une médiation qui rassemble le moment du faire, autrement dit de créer l'œuvre, à celui de la comprendre. Dans une exposition médiatisée, regarder une œuvre consisterait à rassembler ces deux temporalités, chaque œuvre médiatisée étant un échantillon d'une vision du monde.

Des analyses énoncées ci-dessus naissent des questions de recherche : Est-il pensable de rencontrer le monde propre d'un autre ? Si oui, quelle forme cela peut-il prendre ? Comment chacun peut partager son monde propre dans une exposition ? Comment les mondes propres peuvent-ils interagir dans une exposition pour créer des couplages ? Qu'est-ce que cela provoque comme expérience ? Comment communiquer lors d'une visite individuelle et éventuellement non accompagnée ? Qu'est-ce qui pourrait matérialiser, exprimer le monde propre de l'artiste autrement que ses œuvres ? Comment exposer le monde propre de l'artiste et que cela fasse sens pour le visiteur ?

Habituellement, l'objet d'art ou l'artefact est au centre de l'attention muséale. C'est autour de lui que se construit l'exposition. Or, s'agissant de l'art conceptuel, exposer uniquement la matérialité conduit à en estomper le concept pourtant au cœur du travail de l'artiste. Alors que l'intégration de l'œuvre conceptuelle au musée engendre un changement fondamental où sa matérialité reprend le dessus, il convient de réfléchir au renversement de la situation en imaginant ce que pourrait être une exposition de concepts artistiques ou d'attitudes. Pour cela, Céline Éloy suggère de « s'inspirer de la muséologie d'idées des musées de sciences et de société pour éviter de donner le premier rôle à l'objet matériel » (Éloy, 2010, p. 94). D'après Yves Bergeron, justement « il devient de plus en plus évident en Amérique du Nord, comme en Europe, que les frontières entre les musées d'art et les musées dits de société sont de plus en plus floues » faisant entrer « dans une phase de mutation des musées » (Bergeron, 2019). Le musée d'art propose ainsi des expositions consacrées à des sujets de société et au

patrimoine immatériel de sorte que la muséographie et les œuvres présentées semblent davantage s'apparenter à l'approche des musées de société. L'art conceptuel présente ainsi une autre vision de l'exposition, plus proche de la muséologie d'idées. Celle-ci se fonde sur la présentation non seulement d'énoncés et de gestes, mais aussi d'attitudes, de mentalités. En mettant en parallèle muséologie d'idées et art conceptuel, il semble se dessiner une approche plus adéquate du mouvement, permettant de conserver et d'exposer l'œuvre conceptuelle dans son intégrité. Par ailleurs, le musée déclare avoir le pouvoir de changer le monde, mais les visiteurs ne l'expérimentent pas nécessairement. De cette velléité des musées, que manquerait-il ? Comment y remédier ? Quelles pistes pour que le dialogue, semblant passer par les couplages, ait lieu au musée ? Là encore, le musée exposant le mouvement conceptuel peut se transformer, à l'image des musées de société, en un lieu prônant l'interaction et la discussion, dans lequel le questionnement suscité par les artistes conceptuels continue d'exister. Il deviendrait en quelque sorte un lieu de jugement de connaissance et de réflexion. Ainsi, ce parallélisme pose de nouvelles interrogations sur les conséquences d'une telle application de la muséologie d'idées aux musées d'art contemporain : l'art conceptuel invite-t-il à un musée du récit plutôt qu'un musée qui expose des objets ? À quoi ressemblerait un musée d'art qui expose l'attitude de l'artiste ?

L'art conceptuel est avant tout une attitude or, par retrait, cette attitude est difficilement visible dans les objets. Une première question concernant la récolte des données sur le couplage s'est posée pour savoir où trouver cette attitude, par quels moyens accéder à ces mondes propres. Cette partie a recensé quelques propositions de partage de mondes propres, pour que la relation entre deux mondes propres opère. Ces différents exemples ont montré combien l'objet, encore une fois, n'a pas d'importance et qu'il est pertinent de chercher l'essence, le monde propre de l'artiste, sa relation au monde qui permet à l'œuvre d'exister. Mais alors comment profiter en tant que visiteur seul du couplage du curateur à l'artiste par exemple ? Le concept semble incarné dans l'artiste au point de vouloir l'exposer en personne. Or, la limite se trouve de savoir comment exposer un artiste décédé. Les traces qu'il a pu laisser peuvent renseigner sur son monde propre et faire l'objet d'une documentation accompagnant les objets dans l'exposition. Au-delà des catalogues avec biographie, photos de performance et entretien présentant principalement l'artiste dans sa dimension physiologique, est-ce que d'autres formes de médiation des mondes propres sont envisageables ? Au vu du peu de documents de ce type qui sont parvenus aux générations suivantes, et par sa pertinence, il semble que le couplage social se dessine comme un moyen essentiel pour partager le monde propre de l'artiste. En particulier, le couplage social du curateur à l'artiste lui

permet de penser comme l'artiste et de se faire le porte-parole dans l'exposition. Il peut proposer une interprétation sur la base de celle de l'artiste et ainsi poursuivre son projet avec pertinence. En conclusion, il est besoin de penser la conception d'une exposition par l'expérience perturbatrice que le curateur souhaite faire vivre aux visiteurs. Cela tend vers un discours sensible, qui raconte des mondes propres ou l'importance du vécu d'un artiste à un temps donné. L'exposition n'est pas tant un lieu où l'on dit tout, mais où l'on commence à dire suffisamment pour que chaque visiteur construise du sens propre à lui.

Enfin, si l'œuvre d'art conceptuel est tangible, ce n'est pas nécessairement tel que l'on peut l'imaginer. Une de ses matérialités, et quelque peu inattendue au musée d'art, est le langage. Elle n'est pas seulement – parfois pas du tout – un objet, mais elle renferme du langage et invite à une relation qui s'opère à travers le langage. En ayant majoritairement recours au langage, les œuvres d'art conceptuel sont des moyens de communication. Savoir comment concevoir le couplage visiteur-exposition et mettre en lumière les couplages de l'artiste et du curateur est le véritable défi de l'héritage conceptuel qui reste ouvert à des formes d'exposition innovantes ou expérimentales. La partie suivante explore des pistes pour approfondir la grammaire de l'expérience muséale. Elle propose un champ d'activité, une nouvelle épistémologie de la relation des visiteurs, capable de transformer la relation aux expositions et tente de répondre à la question : la pratique curatoriale peut-elle être enrichie par le paradigme relationnel ?

6. PARTIE VI : VERS DES MISES EN FORME DU PARADIGME RELATIONNEL DE L'EXPOSITION

Introduction partie VI :

Ces longues périodes, se comptant bien souvent en années, de couplage au travail d'un artiste sont importantes voire indispensables dans le travail d'un curateur. Nous avons posé l'hypothèse que le couplage curateur-artiste peut être tellement récurrent qu'il en devient intégré, inconscient et appartient à l'identité du curateur. Ainsi, le couplage ou le parcours cognitif et émotionnel en devient transparent car co-constitutif de l'identité du curateur. La métaliction, soit la liction du curateur au monde propre de l'artiste, s'est développée et le curateur n'envisage pas refaire le chemin inverse. Il semble que si le récit du couplage du curateur à l'artiste n'est pas raconté aux visiteurs, ce n'est pas parce que le curateur souhaiterait garder pour lui cette relation exclusive, mais plutôt par méconnaissance de ce qu'est et peut faire la médiation. Lorsque le curateur ouvre son exposition, il dispose d'un degré d'expertise et un couplage avec l'artiste qui occulte de se souvenir d'où il est parti. Il ne réalise plus à quel point les rencontres précieuses l'ont aidé à comprendre le travail d'un artiste qu'il comble de toute sorte d'éloges une fois au musée. Son exposition devient une abstraction du cheminement qu'il a parcouru, masquant la partie fondatrice. Ainsi, la volonté des curateurs de faire comprendre le travail d'un artiste au public se heurte au fait qu'ils semblent non outillés. Le curateur considère que raconter des étapes de la rencontre avec l'artiste n'est pas si important, en même temps qu'il se demande « comment un musée peut présenter des processus mentaux comme des œuvres d'art et faire comprendre au public que l'œuvre d'art est essentiellement une question d'expérience ? » (Mollet-Viéville dans Zonnenberg, 2019, p. 128). Suzanne Pagé reconnait également que le problème est de savoir comment « présenter des œuvres d'art "dématérialisées" qui sont étrangères aux formes et aux contenus traditionnels de la représentation. Comment amener les gens à réaliser qu'ils peuvent faire plus que lire les œuvres ? » (Pagé dans Zonnenberg, 2019, pp. 128-129).

Comme nous l'avons vu précédemment (partie III), la rencontre visiteur-œuvre inattendue et non médiatisée se fait rare. La rencontre semble devoir être médiatisée pour avoir lieu. L'œuvre doit parler au public et le curateur souhaite que ce dernier entre en relation avec elle par rapport à ses propres connaissances et intérêts. Or, un minimum de médiation semble nécessaire pour entrer en relation avec l'œuvre, pour permettre au visiteur qui se trouve face à une œuvre de développer ses lictions. Il a besoin de vivre une expérience avec les objets exposés, de les comprendre. Le visiteur fait alors un

détour via les collections et réalise un parcours personnel qui échappe en partie au curateur.

Il n'est pas question de demander à chaque visiteur de faire le même travail que le curateur, mais de penser une proposition qui favorise l'intersection entre le monde propre de l'artiste et celui du visiteur, leur métaliction. L'hypothèse que nous proposons est la suivante : le curateur ayant mené un travail à long terme pour se coupler à l'artiste pourrait faire un travail de restitution, de synthèse au public pour le rendre attentif. Les couplages du curateur ne seront évidemment pas intégrés totalement par le visiteur qui n'aurait pas vécu ce même parcours. L'interrogation porte sur le fait de savoir si la relation privilégiée que le curateur entretient avec l'artiste peut être en partie vécue par les visiteurs. Les professionnels de l'art, eux, ont bénéficié d'une forme de médiation pour comprendre l'artiste. C'est l'affinité du curateur avec un artiste qui construit une exposition sans chercher à suivre une histoire de l'art ou présenter avec exhaustivité le travail d'un artiste. Puisque la création a lieu à deux, doit-elle être restituée, présentée en faisant entendre ces deux voix ? Cet avantage que le curateur a en relation avec les artistes ne s'arrête pas là et demande à être partagé. La question se pose alors de savoir s'il est pertinent pour le curateur d'expliquer ce cheminement : les événements qui ont conduit à la naissance d'une œuvre d'art et à sa mise en exposition. Le curateur a trouvé satisfaction, ce qu'il cherchait pour lui ainsi la fin ne compte pas tant pour lui. Or, il convient de trouver des solutions de médiation pour combler le manque de compréhension des œuvres d'art contemporain à l'origine des « rhétoriques de l'exécration » (Didi-Huberman, 1994).

Nous avons défini le monde comme une imbrication de points de vue sur lui, une communication permanente. En particulier, la visite du musée est envisagée comme une communication, en tant que partage et co-construction de relations au monde, de lictions où l'œuvre est constituée de langage. Ainsi, au-delà de la relation forte qui peut se créer entre les visiteurs et une couleur, une texture, un trait esthétique, visuel, un mouvement du corps ou les informations professorales, contextuelles, etc., il y a tout particulièrement la relation à l'artiste, au curateur et à son entourage. L'accès au monde pouvant se faire par l'imbrication de couplages, le réel semble pouvoir être partagé au-delà de son observation empirique et de sa description scientifique. Partant du souhait de se relier au monde propre de l'artiste absent physiquement dans l'exposition en visite autonome, cette partie interroge la place de la fiction dans l'exposition et son discours artistique et scientifique. Elle aborde ce qu'est un récit d'un point de vue énactif et la façon de le concevoir du point de vue de l'expérience. Cette partie présente des pistes à l'usage de

ceux qui souhaiteraient penser leur exposition d'un point de vue relationnel et en prenant en considération la grammaire de l'expérience visitorielle. La question sous-jacente est de savoir comment chacun accède véritablement au monde propre de l'autre, quel est le processus de cette relation au monde propre. Alors que l'expérience de visite aboutit à un accord interpersonnel, l'enjeu est de savoir quelle est la mémoire qu'un visiteur garde d'une visite en autonomie. Nous nous intéressons ici en particulier au couplage artiste-curateur-visiteur.

Le propre récit de vie ne serait-il pas compréhensible par tous, voire même plus qu'un texte scientifique puisque ce sont des valeurs humaines, des émotions, etc. qui sont relatées et auxquelles on peut aisément se rattacher ? Pour établir la rencontre curateur-artiste-visiteur, un récit intime qui dit une partie du monde serait-il pertinent ?

6.1. Chapitre 1 : (Se) raconter des histoires au musée

6.1.1. La narration comme activité cognitive intrinsèque

Dans la partie précédente, nous avançons l'idée que l'œuvre d'art conceptuel peut être une relation qui passe par le langage, lequel formalise et décrit l'environnement. En appui, Humberto Maturana et Francisco Varela défendent l'idée que le langage est propre à l'être humain, c'est ce qui le rend unique. Au sens énactif, le langage inclut aussi bien la parole que tous les « comportements communicatifs appris » au cours du développement d'un organisme (Maturana & Varela, 1994). À travers le langage, une personne perçoit le monde et lui donne sens. Par ailleurs, on ne connaît pas de société qui soit totalement vierge d'artefacts narratifs, et Mark Turner (1991 ; 1996) avance l'idée que la pensée humaine est intrinsèquement narrative. Les histoires et les paraboles (la pensée prend des récits d'un contexte et les projette dans un autre), dans leur infinie variété, sont les éléments constitutifs de la pensée humaine. Il affirme que « l'esprit littéraire n'est pas une sorte d'esprit distinct. C'est notre esprit. L'esprit littéraire est l'esprit fondamental ». Pour lui, une personne pense de façon narrative c'est-à-dire en se racontant des histoires. La narration est décrite comme étant « une activité mentale constante, essentielle à la pensée humaine », un dispositif par lequel une personne explique le monde tel qu'elle le perçoit. Le monde narratif se présente alors comme un moyen de stabiliser le monde propre d'une personne pour en faire un monde commun. La narration est considérée comme étant nécessaire pour communiquer des idées avec soi-même et entre êtres humains, et stabiliser le monde équivoque. Nous la décrivons

comme l'action d'énoncer, de raconter une histoire dans un certain agencement pour en faire un récit.

Dans le cadre énactif, le langage permet d'avoir conscience de soi, d'un « je ». Dans cette perspective, le langage est une activité lictionnelle par laquelle l'organisme s'autorégule lui et son couplage avec le monde. En donnant forme au monde perçu, la narration se présente comme un processus de construction identitaire. Nous avons vu qu'entrer en relation avec un objet consiste à co-créer l'œuvre en partie, en s'engageant dans une dynamique lictionnelle. Les lictions et émotions des visiteurs participent pleinement de la fabrication de connaissances. Plus encore, pour Paul Ricoeur (1985), comprendre une œuvre c'est se comprendre soi-même devant elle. Cela revient à compiler des questionnements, des lictions, ou encore des émotions et y revenir plus tard. La relation à l'art semble offrir la possibilité à une personne de traverser des états d'esprit – ceux d'un autre, l'artiste ou ses personnages. Cela signifie avoir des pensées étrangères, aller dans un endroit inconnu, s'échapper, rêver, se projeter ailleurs, dans le passé ou dans le futur. Cependant, chaque nouvelle expérience représente une continuité puisqu'elle entre dans le catalogue des expériences de la vie. Dans les verbatims des visiteurs interrogés, les phrases commençant par « ça me rappelle » renvoient à un souvenir archivé, qui prend (un nouveau) sens avec l'expérience en cours. Les impressions sur les expériences traversées évoluent continuellement par rapport au vécu d'une personne. Des moments enfouis peuvent refaire surface dans des situations à venir.

En suivant la grammaire de l'expérience (Blondeau, Meyer-Chemenska & Schmitt, 2020) exemplifiée dans la partie III, et la définition de l'information (Schmitt dans Mairesse, 2022) développée dans un modèle relationnel de l'exposition dans la partie V, nous proposons de nommer « histoires » des fabrications de sens et d'émotions qui traversent une personne avant qu'elle ne les raconte à une autre. Ces histoires correspondent à une façon propre à chacun de se relier au monde. Cela apparaît comme nécessaire pour construire un monde de sens avant de le partager. Lorsqu'une personne entre en relation avec le monde, un événement se passe entre elle et ce qu'elle perçoit dans le monde. Elle fabrique des lictions et éprouve des émotions en fonction de ses attentes, de son activité corporelle et émotionnelle, de son contexte ou encore de sa trajectoire de vie. Francisco Varela (1989) parle d' « histoire de vie » pour décrire la cognition incarnée. L'histoire étant considérée ici comme un processus de fabrication de sens, une personne se construit pour elle seule une histoire parmi plusieurs possibles. On peut ainsi suggérer que l'expression « avoir une histoire » suppose que la personne

vit une série d'événements, qu'il se passe quelque chose et qu'ensuite elle donne du sens à la succession d'événements vécus. L'histoire demeure une production intangible. Elle est une narration qui s'accompagne d'un ressenti, mais n'est pas nécessairement conscientisée. Ce n'est qu'ensuite que la personne les structure et les partage sous une forme matérielle et tangible : un récit.

Selon Steven Leuthold, une idée a besoin de s'incorporer dans une matérialité pour exister : « Tout art s'incarne d'une certaine manière dans un support, qu'il soit plastique, musical, parlé, écrit ou kinesthésique » (Leuthold, 1999). Daniel Buren ajoute : « Je n'ai jamais cru à la prédominance de l'idée et je suis convaincu que la forme amène l'idée. Si une forme seule n'a pas de sens, une idée seule est au moins aussi dénuée d'intérêt. D'où ma critique de l'art conceptuel – en aparté » (Buren, 1986/2011). Comme le dit encore Dieter Schwarz[222] : « Il y a toujours des objets qui ont de la valeur. Il n'y a pas d'art sans objet. Tout d'abord il y a des objets ». À partir du couplage entre l'objet disponible dans le monde et la personne, une histoire est négociée, stabilisée avec soi-même et/ou avec un tiers pour conduire l'action et maintenir son équilibre. Le récit qu'une personne fabrique, mais garde pour elle – nous le nommons « récit personnel » – peut se matérialiser par une autobiographie, l'écriture de mémoires ou encore un journal intime non destiné à être lu par autrui – bien qu'il puisse finalement lui parvenir. Le récit n'est pas une fidèle transposition de l'histoire. L'histoire passe elle aussi par un processus de médiation, la narration, qui la transforme. Encore une fois, dans un objectif d'homéostasie de l'information, la connaissance renforce, amende ou remet en question le plus souvent une connaissance déjà acquise par le passé plutôt qu'elle n'en crée une tout à fait nouvelle. Comme l'ont illustré les visiteurs interrogés, chacun cherche dans le passé les faits qui confirment sa manière de voir le monde. Le récit personnel cherche à être en cohérence avec les référentiels, les opinions de la personne, il renforce le plus souvent ses connaissances déjà acquises. Lorsqu'une personne fabrique du sens, elle crée un récit personnel qui lui paraît sensé, raisonnable.

Le récit destiné à autrui – que nous nommons « récit collectif » – peut quant à lui prendre la forme d'une œuvre d'art par exemple. De plus, en suivant Mark Turner (1991) d'après qui chacun construit des récits qui donnent un sens au monde, il semble possible de se relier au monde grâce aux récits collectifs qui le parcourent et le façonnent. Nous pouvons avancer l'idée que parmi les récits qui composent le monde se trouve

[222] Conversation personnelle avec le curateur Dieter Schwarz le 16 novembre 2021.

l'exposition en tant qu'histoire, elle-même racontée par un curateur. Le musée, à travers le récit du curateur, étend le monde tel qu'il est décrit jusqu'alors, jusqu'aux nouvelles relations qui vont y avoir lieu. Le récit collectif en tant qu'outil se présente comme une fiction qui crée des mondes possibles à partir du monde que son auteur perçoit, de la connaissance qu'il en a ; il éclaire des possibles. Puisque le curateur et l'artiste proposent des récits au public, qui disent une partie du monde d'un certain point de vue, celui issu de leur relation, alors, quand le visiteur entre dans une exposition, il entre en fait dans un récit du monde. L'exposition peut être considérée comme un récit dont chacun des éléments en compose une partie (mobilité physique dans l'espace, dispositifs de médiation, etc.). Si tout artefact dans l'exposition est un récit alors l'exposition est la mise en scène des récits par le récit soit une certaine forme de récit orienté expérience et qui utilise des dispositifs de médiation pour s'écrire. Ainsi, une fois l'exposition ouverte, le visiteur entre dans un récit (l'exposition) et par l'articulation de sa propre narration avec ce récit construit le sien propre. Chaque visiteur, par son expérience de visite, interprète les éléments du récit avec lesquels il entre en interaction, en un récit qui fait sens pour lui. Il se saisit des œuvres et des dispositifs de médiation pour fabriquer des récits qui résonnent avec son histoire personnelle. Deux personnes n'ont pas la même perception d'une œuvre, mais elles vivent une histoire différente, elles actualisent le récit de l'œuvre et de l'exposition durant sa relation avec elles. Tout d'abord, un visiteur compose une histoire à partir d'épisodes, c'est-à-dire qu'il en comprend ce qui fait sens pour lui. Puis, comprendre se traduit par le saut de (se) raconter une histoire vécue, d'organiser, structurer ses lictions et émotions pour en faire un tout cohérent, en harmonie avec sa structure, ses attentes et/ou ses intentions. Dès lors, une histoire peut émerger puis s'effacer au profit d'un récit personnel ou collectif qui n'en garde qu'une infime partie pour ne pas provoquer un déséquilibre trop important de la personne.

Comme nous l'avons vu précédemment, une pensée relationnelle considère que la réalité n'existe pour un sujet percevant que dans la relation entre cette personne et le monde. Ainsi, le monde est teinté de l'ensemble des relations que les personnes entretiennent avec lui. Cela rappelle le concept de l'énaction selon lequel « ce que nous disons à propos du monde en dit au moins autant sur nous-mêmes que sur le monde » (Varela, Thompson & Rosch, 1993, p. 203). Il ajoute que plus les faits sont partagés par la communauté et plus ils paraissent vrais. Cette approche souligne le rôle important du langage dans la diffusion, le partage et la construction du rapport au monde des personnes, qu'elles s'entendent pour nommer « réalité ». C'est aussi ce que sous-entend Harald Szeemann lorsqu'il affirme que l'œuvre est la réalité et l'exposition, un médium qui présente la réalité. Avec l'exposition, il est concevable selon lui de « se rapprocher

toujours plus de la réalité » (Szeemann, 1996, p. 87). De même, d'après Jacques Charlier[223],

> *l'histoire ne sert pas seulement à perpétuer la mémoire. Son rôle est de la revisiter, d'en ébarber les aspérités, de la mettre en perspective lisible, en parfaite coïncidence avec l'air du temps. C'est à dire, de la situer à une distance théorique capable d'éluder les passions, de colmater les manquements, d'évaluer la portée des faits. De trier et restituer les rôles des acteurs et des événements principaux. De travestir parfois certains événements en actions d'éclats ou d'en minimiser les intentions initiales.*

En somme, toute vision du monde s'apparente à un fragment autobiographique. Dire comment l'on perçoit le monde revient à dire comment son monde propre, sa trajectoire de vie a construit sa façon de voir le monde. Chacun perçoit le monde comme étant une réalité objective or, chaque personne vit dans un monde différent car traversé de récits. De plus, comme l'environnement ne cesse de changer selon les bouleversements provoqués par chacun et par le milieu lui-même, une même personne perçoit sans cesse des mondes différents. Dans toute activité, des choix signifiants sont donnés à voir. Le curateur prend une série de décisions lors de la conception d'une exposition. Il choisit comment communiquer au sujet de son exposition, sélectionner des œuvres ou les faire produire, les accrocher et aménager l'espace (disposition, éclairage, couleur des cimaises, relation entre elles, etc.), concevoir les outils de médiation pour le public. Le curateur fait plus que relater des faits passés, il interprète et construit un récit. L'idée que le curateur puisse, dans l'objectif de préserver l'authenticité de l'œuvre, restituer la réalité telle qu'elle a été est une aporie. Le curateur choisit des éléments dans le monde et compose avec eux. Il interpose quelque chose entre l'œuvre et le visiteur. Il dit ce que l'œuvre ne peut dire d'elle-même, il la complète. En réalité, tout est narration, chaque acte qu'accomplit le musée raconte une histoire et c'est cette dernière qui permet au visiteur d'en raconter une à son tour. L'auteur régule et oriente l'expérience des visiteurs. Tout acte est fiction car le regard que pose le curateur sur une œuvre qu'il expose la circonscrit systématiquement et construit un récit. Une personne élabore un récit collectif dans le but de partager son monde propre avec une autre. L'ensemble des récits collectifs forme un système de valeurs dans une société, une ontologie de relations au monde rappelant la deuxième ligne du Tractatus logico-philosophicus : « Le monde

[223] Texte rédigé par Jacques Charlier le 1er novembre 2007 sans autre indication que son titre « Libérer Cadere ». Document disponible à la fondation Herbert dans le fond consacré à André Cadere.

est la totalité des faits, non des choses » (Wittgenstein, 1922/1993). Le monde est l'ensemble des significations, au nombre desquelles figurent les œuvres de fiction, qui élargissent l'horizon d'une personne, et augmentent la réalité de toutes les significations. La réalité est constituée de récits qui se superposent, se croisent. Tout objet du monde, de l'œuvre d'art à l'exposition, peut alors être envisagé comme un récit, soit une histoire (des événements) racontée, une expérience relatée. Une œuvre est un récit, l'exposition à travers sa médiation en est un autre, l'interprétation du visiteur encore un autre, etc. et tous ces récits sont emboîtés. L'exposition se compose de plusieurs couches : des objets, un curateur et des visiteurs. Chacune est la conséquence de la trajectoire de vie de son auteur. De la même manière, les historiens s'accordent à dire que la vérité d'un récit historique se situe dans la relation qu'il permet avec chacun. Pour un historien, croire que l'on peut restituer le passé tel qu'il a été est une aporie : les faits sont choisis puis interprétés et composés à travers par exemple la narration, ce qui représente un élément déterminant de reconstruction du réel. De même, Paul Ricœur soutient que l'histoire n'est pas objective et qu'aucun historien ne raconte la même histoire. D'une part, l'historien interprète c'est-à-dire qu'il apprécie, attribue du sens et de la valeur au monde, d'autre part, il explique c'est-à-dire qu'il établit des connexions causales entre les événements. Ainsi, toutes les explications satisfaisantes ne fournissent pas exactement le même type d'information et les demandes d'explication n'exigent pas une réponse univoque. Écrire, c'est réécrire. Raconter, c'est raconter chaque fois différemment. Le récit proposé dans l'exposition par le curateur permet de réécrire, réactualiser l'histoire de l'artiste et l'histoire de son couplage avec lui. L'histoire est dépendante de son auteur, elle n'est connaissance que par la relation qu'elle établit entre « le passé vécu par les hommes d'autrefois et l'historien d'aujourd'hui » (Ricœur, 1985). Il n'y a pas de passé en soi. Ainsi, l'on ne sait pas où est la vérité, mais l'on sait où est la vérité de chacun. Il n'y a pas de vérité dans une fiction, mais les fictions permettent une compréhension du monde en tant qu'elles sont une structure de pensée. L'Histoire naît des vérités de chacun, elle n'est comprise que par le biais de récits personnels. L'histoire c'est donc l'interprétation. L'énaction indique que selon le découpage du continuum du monde, les faits n'existent pas en eux-mêmes ou ne préexistent pas à leur énonciation. Dans ce cadre, la notion de vérité est écartée car une personne raconte une histoire telle qu'elle l'a perçue. Tout comme l'authenticité de l'œuvre d'art conceptuel, qui se situe dans la relation de chaque personne avec son objet, chaque version d'un événement décrit un monde différent, par ses conventions et son langage singulier.

Nous pouvons supposer que le curateur raconte une histoire à autrui pour mieux se comprendre lui-même. En ce sens, la narration collective, celle qui s'adresse à autrui,

faciliterait la narration personnelle de son auteur. Nous avons posé l'hypothèse plus tôt qu'à partir des récits personnels se forgeait un récit collectif. Les couplages relatés dans la partie V indiquent qu'il en serait de même dans le sens inverse. La narration personnelle demeure le plus souvent équivoque nécessitant de fabriquer une narration collective pour pouvoir la confirmer ou l'infirmer. Le récit collectif qui émerge n'efface pas forcément le récit personnel qu'un individu a élaboré, mais il enrichit son monde et permet de considérer le récit personnel à la lumière de cette nouvelle perception du monde. Ainsi que nous l'avons vu s'agissant des curateurs, une personne peut décider de fabriquer une narration collective de son histoire car ce serait une façon, en créant un récit collectif, de se créer en même temps un récit personnel. Faire en sorte que l'autre comprenne permet à son propre auteur de comprendre lui-même l'histoire qu'il essaye de raconter. Finalement, tout comme le processus de relation au monde du visiteur, la mise en exposition pour le curateur reviendrait à énoncer son histoire aux autres pour commencer par mieux la comprendre lui-même. Il met en forme une histoire pour se comprendre lui-même, au sens de se relier d'une certaine façon avec les éléments de l'histoire. Nommer les faits revient à les faire advenir dans sa conscience. Ainsi, dans le processus de conception d'une exposition, le curateur raconte une histoire aux autres en même temps qu'à lui-même.

Se comprendre, mais aussi faire sens des autres et du monde, nécessite de passer par une activité de *sense-making* qu'est la « mise en récit », ce qui requiert des « capacités narratives ». Or, les capacités à comprendre et à raconter des histoires se développent dès l'enfance (Gallagher & Hutto, 2008). La société, la culture et l'histoire individuelle d'une personne sont traversées par des narrations, des normes et des valeurs qu'elle assimile tout au long de sa vie et qui forment un « arrière-plan », un prisme à travers lequel elle fait sens des autres et du monde qui l'entoure (Charest-Vézina, 2016). Vers la troisième année, en accédant à la parole, puis vers la sixième année, en accédant aux récits, l'enfant comprend les règles et les histoires racontées par sa famille et sa culture et les incorpore, y habite. Les mots qu'il entend lui font percevoir un monde et les récits qui l'entourent éclairent certaines scènes du théâtre de sa vie quotidienne. Quand l'enfant commence à entendre des récits familiaux et culturels, il s'intègre dans une filiation qui participe à la construction de son identité. Le regard qu'une personne porte sur son passé dépend des récits que sa culture compose. Une capacité littéraire est indispensable à la pensée dès lors que « l'esprit est essentiellement littéraire ». Élaborer des récits, s'y projeter et utiliser la parabole sont des capacités, qui sont constamment à l'œuvre dans la pensée quotidienne (Gallagher & Hutto, 2008).

En somme, considérer l'exposition revient à prendre en compte les processus narratifs qui la composent inévitablement. Comme toute activité, la conception et la visite d'une exposition concernent la fabrique d'histoires soit une compréhension du monde ordonnée dans un récit.

6.1.2. La narration comme processus communicationnel avec soi et autrui

Une personne ne cesse de (se) parler, de construire le monde dans lequel elle se trouve pour se (le) faire exister. D'après Didier Bottineau (2013), parler c'est produire par des actes phonatoires structurés, des effets acoustiques audibles intentionnels et interprétables. Ces actes peuvent être somatisés par la voix, auquel cas la dynamique interprétative est adressée à autrui (parole « extérieure » ou exophasie), mais ils peuvent aussi être simulés par le jeu de la parole intérieure (endophasie), auquel cas le bénéficiaire de l'interprétation qui en découle est le producteur lui-même : « Parler, c'est (se) faire penser » (Bottineau, 2010). Une personne peut se parler à elle-même, avoir un dialogue intérieur dans le sens où elle se raconte des histoires pour se construire. Dans ce cas, elle « dialogue » avec elle-même – on parle aussi de « voix intérieure » – pour adapter sa manière d'agir à une situation donnée. L'auto-conversation ou la conversation personnelle permet de prendre conscience de ses pensées et les structurer, de s'approprier sa propre histoire. La pleine conscience de ce qui se passe autour et à l'intérieur de soi crée de l'ordre, permet d'interagir, de communiquer avec soi-même, seul (Varela, Thompson & Rosch, 1993). En somme, l'on peut communiquer avec soi-même afin de comprendre le monde.

Par ailleurs, Paul Watzlawick, Janet Beavin et Don Jackson (1972) posent le principe qu'il n'est pas possible de ne pas communiquer en contexte d'interaction entre plusieurs personnes. De plus, l'énaction indique que sans l'autre, « je » ne deviens personne. Chaque personne a besoin de l'influence des autres pour devenir elle-même, et ensuite s'en distinguer pour poursuivre le développement de sa personnalité. Pour devenir soi-même, il faut avoir été imprégné par un autre, vivre cet aller-retour. Pour penser par soi-même, il faut avoir été avec les autres. D'après Donna Haraway (2019), ce n'est que dans sa relation à l'altérité qu'un individu peut se définir. Une personne, inséparable de son contexte, a besoin d'une altérité pour être stimulée. Elle est sculptée par les relations, en particulier verbales, qu'elle entretient avec son entourage. Elle a besoin des autres pour devenir elle-même et dans un monde sans altérité, elle serait incapable de se centrer sur elle-même et de prendre un cap. Qui plus est, l'homme est

un être social, c'est pourquoi Boris Cyrulnik[224] affirme que chacun a besoin de faire un récit de soi, des événements qu'il traverse et de les raconter aux autres. Le récit partagé est fondamental car la parole a une valeur affective et socialisante. L'autre en chacun permet l'identité de soi et du groupe, les opinions et les croyances partagées qui agrègent les individus.

Plus encore, nous considérons qu'une personne seule ne l'est pas véritablement car elle communique avec d'autres de façon différée. Les voix archivées des autres permettent des interactions décalées dans le temps et dans l'espace. Ainsi, même en autonomie, on ne fait pas seul la visite d'une exposition. Il y a une forme d'interaction qui passe par des échanges et stabilisations de sens inter ou intra-personnels, stimulés par une voix tierce. La visite d'une exposition est alors envisagée comme un dialogue avec soi-même et son entourage pour adapter sa manière d'agir à une situation donnée. En cela, même si elle est réalisée en autonomie, la visite d'une exposition a une dimension sociale. Une personne communique de façon différée avec autrui bien qu'absent physiquement dans l'exposition. En conséquence, et suivant l'idée que le seul fait qu'une personne se parle est comme si un autre s'adressait à elle, le semblant d'une relation interpersonnelle, d'une discussion, d'un débat entre visiteur-curateur-artiste aurait lieu. Le curateur, en tant qu'entremetteur, intervient pour mettre des personnes en relation au sein de l'exposition et sans le laisser paraître. Plus encore, au cours d'une visite, il ne serait pas question de seulement entrer en relation avec un personnage dans l'œuvre ou un curateur-narrateur fictif à partir de la narration, mais aussi un monde dans lequel le visiteur peut s'investir de façon affective, corporelle et perceptuelle. Si cela est possible comme le suggère Yanna Popova (2014), c'est que le narrateur n'est pas exclusivement conçu comme une sorte d'entité dans le récit, qui donne un point de vue de sur les choses, mais qu'il déborde du récit pour avoir également une présence psychologique. Cette « réalité » psychologique du narrateur est due à la nature profondément sociale de l'être humain. Yanna Popova reprend des études qui démontrent que des ères du cortex auditif sont activées lorsqu'une personne lit silencieusement et soutient l'idée que le narrateur fictif – la « voix intérieure » de la personne – a un effet psychologique réel, qui témoigne de sa disposition naturelle fondamentalement sociale et intersubjective. Pour elle, une narration suppose qu'il y ait toujours quelqu'un qui raconte et le public aborde le récit comme si quelqu'un lui parlait dans la vie quotidienne. Lire un texte littéraire selon Yanna Popova (2014) est une forme particulière d'interaction sociale, de *sense-making*

[224] Conférence « Le récit de soi » organisée par l'université de Nantes, mai 2017.

participatif où un lecteur interagit avec un narrateur fictif et participe ainsi à travers cette interaction à la relation à un monde fictionnel. La visite d'une exposition peut alors être comprise comme une forme singulière d'interaction sociale. Pour Paulette McManus, par leur forme, les textes cherchent l'interaction avec le visiteur, ils « permettent aux lecteurs de nouer une relation conversationnelle étroite avec l'écrivain » (McManus, 1994). Le processus de lecture des textes « engage les visiteurs mentalement avec la communication ». Enfin, d'après Natalya Kolesnik (2021), « l'expérience spectatorielle joue le rôle d'opérateur de communication », qui ne s'arrête pas au moment de l'expérience, mais se poursuit au-delà. Le point transformant le vécu indéfini en une expérience bien distincte est communicationnel. La communication est un point d'achèvement d'un processus de maturation d'une connaissance obtenue à travers une situation vécue. En cela, « l'expérience n'est pas tant l'épreuve vécue que ce que nous en retirons » (p. 323). L'expérience individuelle d'une visite d'exposition est une construction composite, en partie constituée de bribes d'échanges et d'expériences des autres. La compréhension d'une exposition visitée seul tiendrait alors compte de la multiplicité des points de vue hétérogènes suite à communication.

En conclusion, la communication, même lors d'une visite en autonomie, est au cœur d'une exposition. Elle concerne des échanges verbaux à travers une narration avec soi-même et autrui, qu'il soit physiquement présent ou non dans l'exposition.

6.1.3. La narration au cœur de la pratique curatoriale

Comme le propose Joëlle Le Marec, « le musée s'inscrit moins dans un contexte de transmission d'informations que dans un contexte de recherche d'intentions » (Le Marec, 1993). Le visiteur entre dans une exposition en sachant qu'elle a l'ambition de l'atteindre, de changer quelque chose chez lui. L'intentionnalité du concepteur d'une exposition se concrétise dans l'espace d'exposition, chargé de dispositifs à même d'influencer l'expérience des visiteurs. Il charpente un milieu ayant pour objectif d'influencer le devenir physique, cognitif et émotionnel des visiteurs. De même, l'acte de langage naît, vit et prend sens dans une situation de communication ; il s'inscrit dans un contexte. Lorsqu'un visiteur entre dans une exposition, il peut, parmi d'autres motivations, chercher à comprendre l'intention de l'exposition, ce qui suppose qu'il reconnaît la situation comme un acte de communication, qui le relie à d'autres par un contrat implicite de communication (Ghiglione, 1984). Ce contrat agit comme un engagement réciproque de reconnaissance des partenaires d'un acte de langage, et ce à des fins de compréhension. Le visiteur se laisse donc volontairement guider par les propositions du curateur. Ce contrat transforme les enjeux d'une « situation potentiellement

communicative » qui « lient les deux entités sujets par la mise en œuvre d'un certain nombre de règles ». Claude Chabrol (1994) parle plutôt de « contrat communicationnel » qui répond à un jeu d' « attentes croisées » de la part des personnes impliquées dans une relation d'échange verbal. Dans les deux cas, l'on retrouve les notions d'interrelation réciproque et de reconnaissance entre les sujets de l'acte de langage, de processus de co-construction du sens qui dépend de contraintes, et de la nécessité de savoirs communs pour que s'établisse une intercompréhension (Charaudeau, 2004).

6.1.3.1. Le curateur, un conteur d'histoires

L'exposition étant considérée comme une situation de communication et la narration étant au cœur du processus relationnel au monde, il convient alors de se demander comment permettre au visiteur de communiquer avec lui-même et autrui lors de sa visite. Le curateur semble y jouer un rôle crucial, dès lors que l'on considère qu'il raconte une histoire à autrui, dans le but d'agir sur lui. Pour le critique d'art et écrivain Paul-Louis Rinuy, le curateur crée la relation avec le public et s'apparente à « un conteur d'histoire » (Rinuy, *et al.* 2010). Harald Szeemann considère que ses expositions sont des « histoires temporaires » (Szeemann, 1996, p. 48), autrement dit, le récit d'une histoire vécue en un lieu et un moment donnés et qui évolue avec le temps. Le curateur a une place centrale dans l'exposition, il fait le lien entre l'artiste et les visiteurs.

Nous pouvons dans un premier temps supposer qu'il oriente l'artiste vers l'expérience visitorielle. Le curateur n'a pas vocation à imposer des limites à l'artiste, comme cela a été largement redouté par les artistes conceptuels, mais il accompagne son travail de façon à le rendre explicite et expérientiel. Comme un écrivain avec son éditeur, l'artiste conceptuel réfléchit avec le curateur à ce qu'il cherche à dire et comment le faire expérimenter à travers son œuvre. Leurs conversations, amenant à des couplages, précisent le projet, permettent à l'artiste de le mettre en forme du point de vue de l'expérience visiteurs. À ce stade, le rôle du curateur est de suggérer pour soutenir le déploiement de la communication de l'artiste en direction du public.

Dans un second temps, le curateur aurait pour rôle d'orienter l'expérience des visiteurs à l'aide des outils à disposition dans le musée. L'exposition ne vise pas seulement à montrer des œuvres, mais à initier un ensemble de couplages au monde. Pour ce faire, le curateur ponctue par exemple l'exposition de perturbations et seules certaines seront significatives pour les visiteurs. Pour partager son histoire, soit son couplage au monde propre de l'artiste, il en est le premier médiateur. Yves Jeanneret précise que la médiation n'est autre chose que « l'affirmation d'un point de vue, la

définition d'un rapport social, la scrutation d'une condition, la matérialisation d'un ensemble d'enjeux, la création d'un rapport au monde » (Jeanneret, 1994, p. 383). Dans l'exposition, le curateur influence inévitablement le visiteur. Le curateur a pour rôle de traduire, transposer, transmuer son histoire par rapport à sa relation à elle. La mise en exposition correspond à l'élaboration de stratégies de mise en relation. Plus largement, l'œuvre d'art, mais aussi l'exposition, sont des plateformes avec lesquelles l'institution et les visiteurs créent du contenu, du sens. La narration constitue ce que Gregory Currie (2007) nomme un cadre (*framework*), soit la manière et l'angle à travers lesquels un narrateur représente les événements. Selon lui, la narration est systématiquement donnée dans un cadre, c'est-à-dire selon un point de vue, une « voix » qui présente les choses à celui à qui est adressée la narration. Le curateur propose un cadre aux visiteurs et toute exposition peut alors être envisagée comme un processus de narration collective. Le curateur crée ainsi des expériences guidées par la narration. La médiation invite le visiteur à une action, il permet l'interaction durant la visite, il donne une autre dimension à l'expérience. Pour prendre corps, le récit est dépendant de la narration, soit l'acte de mettre l'histoire en récit, l'action de raconter l'histoire d'une certaine façon, depuis un cadre. Raconter une histoire produit un récit organisé et structuré, agencé selon un cadre, dans une certaine intention comme celle de (se) faire vivre, énacter une nouvelle expérience. La narration produit un récit qui est par la suite intégré à un répertoire de connaissances, de récits personnels et collectifs. Dans les années 1970, déjà, Daniel Buren disait : « Le lieu (extérieur ou intérieur) où est vue une œuvre en est le cadre (LA LIMITE) » (Buren, 1991). Plutôt que d'en faire une critique institutionnelle, on peut utiliser ce cadre pour aider à faire le lien avec les visiteurs. De plus, la narration collective, proche ou non de l'expérience que la personne a vécue, a pour intention d'orienter, stimuler la fabrique d'histoires d'autrui, en lui proposant un cadre dans lequel il peut entrer en interaction.

Ce cadre est inévitable dès lors qu'il y a communication. La narration donne forme au monde perçu et est interhumaine. Elle est nécessaire pour communiquer des idées et stabiliser le monde équivoque. Le récit personnel peut donc être raconté à une autre personne dans le but de s'adresser à elle d'une certaine façon, jusqu'à créer un récit collectif. Parler est une action qui révèle le monde du locuteur, avec des effets contingents à ses intentions sur la ou les personnes avec lesquelles il est couplé et réciproquement. Ainsi, une personne ne peut pas ne pas avoir d'effets sur la ou les personnes avec lesquelles elle est couplée, et réciproquement. Raconter une histoire c'est semer des graines chez l'autre. Certaines vont tout de suite germer et stimuler la personne alors que d'autres vont rester en sommeil et ne prendront pas racine. Au sens

énactif, la narration correspond à un comportement physiologique significatif. C'est l'acte intentionnel de raconter le monde d'après son propre couplage avec lui et en vue de faire vivre une expérience à l'autre. Par exemple, énoncer un simple mot peut faire rougir une personne car la parole agit sur le corps, elle a une fonction affective et transformatrice bien plus qu'informative. En parlant, une personne crée un monde via la narration de ses représentations. Elle agit sur l'environnement, qui agit aussi sur elle. Raconter une histoire, c'est poser l'espace de son monde propre, sa perception du monde. Un récit ne dépeint pas le réel, il raconte l'impression que l'on en a.

Dès lors, le récit limite, encadre l'activité créatrice de l'interprète. Pour autant il lui laisse finalement pour rôle de mettre le contenu narratif en mouvement (Iser, 1972, pp. 279-280). Faire langage (Maturana, 2002, p. 28) signifie que celui qui raconte une histoire encadre l'activité interprétative de celui à qui elle est adressée, en l'invitant à orienter son attention sur des événements non actuels ou virtuels et à y réagir. Une étude (Borun & Miller, 1980) indique par exemple que les visiteurs lisent 68 % des textes d'une exposition devant lesquels ils choisissent de s'arrêter. Ainsi, le visiteur sélectionne, parmi l'éventail des propositions que lui fait le musée, les informations qu'il souhaite approfondir. Le récit réclamé par les visiteurs a pour objectif de guider l'émergence du sens en eux. Les curateurs analysés plus tôt craignent vivement de fixer le sens du monde or, ce n'est pas ce qui se produit. Pour que le monde s'enrichisse de nouvelles significations, le musée gagnerait donc à en stimuler la création. La narration agit sur le visiteur qui devient à son tour l'auteur de nouvelles narrations. À travers les récits, le musée pourrait ainsi accompagner la naissance du sens sans pour autant dire et fixer ce sens. Le récit peut par exemple induire, provoquer une expérience. Il nomme des morceaux du monde et produit une tension à partir de laquelle le visiteur cherche à construire une résolution. Ensuite, il est demandé au public de faire confiance à celui qui raconte. Pour Paul Ricœur, le degré auquel le narrateur est digne de confiance est une des clauses du pacte de lecture ou de vérité : « C'est précisément parce que le romancier n'a pas de preuve matérielle à fournir qu'il demande au lecteur de lui accorder non seulement le droit de savoir ce qu'il raconte ou montre, mais de suggérer une appréciation, une estimation, une évaluation de ses personnages principaux » (Ricœur, 1988). Aujourd'hui, à plus forte raison avec les *fake news,* qui donnent l'impression de ne pas pouvoir se fier aux informations qui circulent sur internet et dans les médias, le besoin se fait pressant d'espaces qui disent le vrai, de voix auxquelles faire confiance. Or, les visiteurs ont hautement confiance dans les textes du musée, c'est-à-dire dans la parole du musée (Schmitt, 2012). Quand le musée prend la parole, cela provoque un accord intersubjectif et ce qui est dit devient formel.

Comme nous l'avons vu dans la partie V, l'objet exposé serait de l'ordre du révolu, c'est la conséquence de quelque chose de passé. Les objets en soi ne disent rien sauf peut-être qu'ils ont été. Or, si l'on fait vivre, parler un objet alors le temps présent se poursuit. Face aux objets exposés, les visiteurs rencontrés le répètent : des personnes sont passées par là et ils veulent savoir quel événement a eu lieu ou comme le notent Wieslaw Borowski, Hanna Ptaszkowska et Mariusz Tchorek :

> *L'exposition communique ce qui est déjà passé. Ce qu'elle met à disposition ne sont que des traces d'actions décisives. Une exposition n'est que la communication de ce qui est passé, quelque part et à un moment indéfini. La personnalité de l'artiste se révèle à l'exposition mutilée, artificiellement portionnée, arrosée par un rythme incompatible avec sa maturité. L'artiste est suspendu comme une pièce de bœuf, tandis que nous essayons en vain de reconstituer l'animal vivant à partir de la pièce. (Borowski, Ptaszkowska & Tchorek, 1966)*

La médiation a pour objectif de mettre en scène une réalité qui n'est pas là. Peu importe la « vérité vraie », ce qui compte semble être de donner envie au visiteur de se pencher sur elle. Face à un objet, le visiteur a besoin de faire le chemin inverse : il part du récit du curateur pour passer par l'objet d'art, arriver à l'artiste et finalement revenir à lui. Dans une exposition, le visiteur ne voyage pas dans le territoire et le temps de l'artiste et il ne rencontre pas vraiment ce dernier. L'exposition est un décor, tout y est construction pour s'y croire. Par le langage, la narration a ce pouvoir. Cela rappelle le processus de recontextualisation (Davallon, Grandmont & Schiele, 1992), qui a pour objectif de créer un nouvel environnement pour les œuvres, un autre contexte dans lequel elles prennent sens. Par exemple, les masques africains accompagnent des rituels et prennent tout leur sens d'origine lorsqu'ils sont dansés. Ce ne sont pas des objets à regarder, mais à danser. Exposés, artifiés, ils pourraient être privés de leur fonction et de leur concept. Au musée, un objet peut perdre en attractivité, c'est pourquoi il a besoin d'être contextualisé lorsqu'il est loin de son contexte d'origine et cela passe par des récits expographiques. Nous soutenons qu'à l'aide de récits il est possible de créer les conditions d'un temps présent permanent. Cela recoupe l'idée d'un objet qui ne parlerait pas seul, et ne serait que la conséquence d'une histoire vécue et racontée. L'œuvre d'art conceptuel insiste sur le fait qu'elle est le résultat d'une narration, que c'est cette narration qui compte et que l'objet en est simplement une forme, une représentation. D'après André Cadere (1975), l'œuvre est un produit de l'environnement, de l'ambiance, de la situation, du contexte psychique ou physique dans lequel l'artiste se trouve et auquel il réagit. Les objets d'art conceptuel, en tant que récits, sont chargés d'une histoire et le public peut leur donner du sens si on leur raconte l'histoire dont ces objets

sont la trace. Ainsi, la médiation étend et augmente l'œuvre, elle facilite l'exposition de ce que l'artiste souhaite raconter, proposer comme vision du monde. La médiation dit ce que l'œuvre ne peut pas dire ou que le public ne perçoit pas encore et inversement : elles sont complémentaires. Une fois que l'on connait l'histoire, la simple vue de l'objet exposé suffit à la rappeler.

6.1.3.2. Le design d'expérience dans la pratique curatoriale

Le design comme pratique, en s'affranchissant de la tutelle industrielle, est devenu, depuis quelques décennies, l'affaire de plusieurs domaines. Le curateur semble pouvoir pertinemment être considéré comme un designer, en ce qu'il contribue à une performation de l'expérience des visiteurs. Depuis les travaux de Donald Norman (1988) valorisant la « conception centrée sur l'utilisateur », la notion d'expérience est devenue incontournable. Le modèle philosophique du design d'expérience usager, qui est l'héritier direct du « design centré sur l'utilisateur » (Daumal, 2012), se fonde sur la prise en compte des besoins et intérêts de l'utilisateur afin de concevoir des artefacts compréhensibles et utilisables par lui. Déjà, en s'attachant aux niveaux d'appropriation, John Falk (2012) relevait que chaque visiteur a un niveau d'attention plus ou moins important en fonction de la pertinence des propositions qui lui sont faites. La diversité des situations d'expériences façonnées par l'humain pour l'humain conduit Sylvie Leleu-Merviel, Daniel Schmitt et Philippe Useille (2018) à étendre le UXD (*User eXperience Design* ou design d'expérience) à un nouveau concept, le LivXD (*Living eXperience Design* ou design des expériences de la vie) : « Nous assistons donc à un glissement progressif du concept de design d'expérience par *l'usage d'un dispositif* (un usage avant tout fonctionnel), à un design d'expérience par *les pratiques dans un contexte sociospatial donné*. Les pratiques renvoient à une 'expérience de vie' se traduisant par différentes formes d'appropriation de ce contexte : non seulement fonctionnelles, mais aussi perceptives, cognitives, symboliques, affectives, émotionnelles, etc. ». L'approche du design des expériences de vie souligne la nécessité d'intégrer les pratiques des individus dans la conception d'expériences impliquant des dispositifs. L'expérience de l'individu est alors considérée au-delà des seuls usages pour anticiper la complexité des pratiques du public à partir, le plus souvent, d'une démarche de recherche-action. Ainsi, les expériences de visite via une médiation peuvent être appréhendées comme une expérience conjointe du visiteur avec l'œuvre, avec les personnes qui participent à sa compréhension et se pensent et s'analysent en prenant en compte les multiples interactions qui interviennent aussi bien avant, pendant et après une visite de musée. Dans une exposition, le visiteur perçoit et agit dans les salles via divers dispositifs de médiation qui cherchent à faire émerger de nouvelles manières d'être et de vivre le

monde. Les dispositifs de médiation offrent la possibilité de vivre une expérience nouvelle au cours de laquelle les visiteurs viennent construire des significations sur la base de leur interaction avec eux. Ils jouent un rôle déterminant dans la constitution de l'expérience de visite d'une exposition. Les objets dont les visiteurs font l'expérience ne sont pas des objets neutres, mais des objets définis à partir de leurs usages et de leurs potentiels d'usages et d'actions. Ce sont des dispositifs phénoménotechniques à partir desquels le monde peut leur apparaitre (Wensveen, Djajadiningrat & Overbeeke, 2004). Ainsi, en considérant l'exposition comme dispositif relationnel, elle est centrée sur le visiteur et le curateur a besoin d'outils pour modéliser une expérience à venir bien qu'elle soit singulière et changeante. Penser le montage de son exposition à travers le design d'expérience lui permet de savoir comment mettre en place des situations d'expérience pertinentes pour le visiteur, comment communiquer efficacement avec son public.

La tâche de raconter des histoires aux visiteurs demande à être révisée d'après Robert Archibald[225], ancien directeur du Missouri Historical Museum, qui considère que dans une exposition, la narration se construit en plusieurs phases, elle est portée par plusieurs voix :

> *La question est de savoir si nous pouvons encore vraiment continuer à raconter les mêmes histoires de la même manière et présumer que nous sommes capables de fournir une expérience de visite d'une qualité décente pour ceux qui nous suivent dans nos lieux. Je pense que la réponse est non. Une partie de la solution consiste à trouver de nouvelles histoires ayant des significations inédites et étant porteuses de nouvelles valeurs morales. Notre travail consiste à créer le contexte dans lequel les gens peuvent créer leurs propres histoires et atteindre un certain niveau de consensus autour d'eux.*

Il convient alors d'amorcer une description des types de scénarios ou encore des structures de l'histoire racontée qui peuvent être exploitées dans l'exposition pour atteindre cet objectif relationnel. Pour reprendre le constat d'Hartmut Rosa (2018), « il n'y a pas de plan de construction préétabli pour un monde résonnant, cependant, il existe certainement des conditions préalables, des conditions psychologiques, matérielles, spatiales, temporelles et sociales préalables ». L'enjeu pour le concepteur d'une exposition est de trouver le moyen d'intéresser et de satisfaire le visiteur en réfléchissant à des intentions en relation avec des expériences à vivre. Or, on a pu relever dans la partie IV un certain manque de coordination entre les acteurs du musée et d'assurance

[225] Conversation personnelle avec Robert Archibald le 3 janvier 2019.

sur la mise en place d'une médiation ou les effets visés par l'exposition. De même, Jean Davallon constate « une absence de définition précise des actions comme des compétences impliquées dans l'écriture de l'exposition » (Davallon, 2010). Quelles sont-elles et comment s'articulent-elles ? Nathalie Heinich et Michael Pollack (1989) soulignent également la nécessité d'une spécialisation et d'un approfondissement des compétences de conception d'une exposition en proposant la formation d'un corps spécialisé de professionnels de l'exposition. À ceux qui craignent que la créativité soit bridée par la réglementation de la réalisation d'une exposition, il convient au contraire de leur indiquer que « plus le cadre préparatoire est rigoureux, plus la créativité, dégagée de la crainte de l'anarchie, se libère et laisse libre cours à l'improvisation assurée » (Leleu-Merviel, 1996). Pour mieux s'organiser et découper l'expérience à faire vivre, il y a besoin d'une grammaire prenant en compte l'espace, l'objet, la médiatique, l'interaction. Un scénario qui sera fonction de ce que l'on souhaite faire vivre aux visiteurs. C'est une approche de l'exposition par l'expérience de visite, qui propose de construire des récits non pas du point de vue de son auteur, mais de l'expérience des visiteurs. Une telle approche suppose de passer de l'intention du curateur à une expérience visiteur vraisemblable. Cela revient à fournir aux curateurs, et plus généralement aux concepteurs, des clés pour qu'ils sachent comment aborder le design d'expérience. Au cours de cette démarche, le curateur a une idée et la représentation de cette idée dans le but de créer une situation expérientielle, de faire vivre une expérience vécue dans un lieu donné. Cela intègre la muséologie de point de vue, qui cherche à créer un espace qui module l'expérience du visiteur au cours de la visite, en faisant en sorte que l'exposition réponde pour lui à une cohérence d'ensemble, y compris cognitive.

En conclusion, le récit proposé par le curateur dans l'exposition se présente comme une modalité relationnelle pour les visiteurs. Le curateur modélise une expérience à venir dans le sens où il prépare un espace dans lequel les visiteurs peuvent fabriquer des lictions en relation avec des objets, à l'aide d'un cadre narratif du point de vue du monde propre de son auteur.

6.1.4. Modèle de la relation narrative à l'exposition

Alors que le langage constitue l'être humain et que la communication se retrouve au cœur de ses relations au monde, la narration devient une forme de médiation. La narration permet de favoriser le couplage, une relation, et donc l'émergence du sens, en prenant en compte l'expérience visiteur, c'est-à-dire en sachant comment une personne peut créer du sens. La relation au monde propre d'un autre implique des récits interactifs et collectifs avec lesquels le visiteur entre en relation. Cela nous amène à chercher une

solution applicative qui favorise la relation au monde propre de l'artiste en prenant en compte l'expérience visiteurs. Il reste à trouver une méthodologie qui puisse mettre en application cette idée que le monde est tissé de relation au cœur desquelles le sens naît.

En résumé, la médiation de l'œuvre, composée de récits collectifs, propose une rencontre. Le curateur offre des conditions pour faire advenir la narration d'histoires personnelles et collectives. Cette proposition insiste sur la dimension historique de la médiation et des œuvres en ce que l'on peut raconter différentes histoires selon le couplage et l'époque. Dès lors, il semble opportun de comprendre la visite d'une exposition sous l'angle de l'interaction. De même, la visite d'une exposition est une forme de *sense-making* participatif où le visiteur, bien qu'il n'entre pas en interaction avec un curateur et/ou un artiste – les entretiens réalisés indiquent que le visiteur ne fait pas bien la différence entre les deux voix – physiquement présents, interagit tout de même avec celui qui régule et oriente son expérience. Le curateur propose au visiteur de porter son attention sur ce qu'il ne voyait pas jusqu'alors. Ses histoires créent des liens entre le public et le monde pour que chacun, à son tour, se raconte des histoires. Au final, les récits personnels que l'on se crée forment une structure qui permet de se relier au monde. Le modèle relationnel de l'exposition présenté dans la partie V peut donc être vu sous l'angle narratif (figure 44).

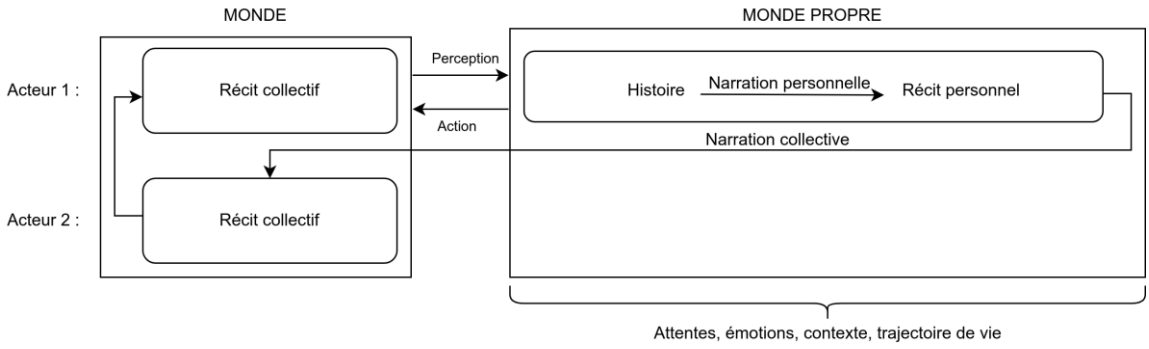

Figure 44. Modèle de la relation narrative à l'exposition.

Le visiteur est un être social et la stabilisation de ses émotions et du sens qu'il construit sont le fruit d'interactions sociales. Au final, l'enjeu d'une visite d'exposition concerne moins l'appréciation d'une œuvre que la fabrication de sens avec elle, un changement cognitif et corporel qui transforme le visiteur à long terme et le questionne.

Se raconter des histoires signifie qu'une personne fabrique pour elle-même et grâce à son entourage du sens et des émotions qui la satisfont. Dans cette relation dynamique, le curateur endosse le rôle d'un médiateur ; il est responsable d'une expérience esthétique, mais aussi et surtout sociale. Il est le catalyseur et l'agent dynamique de liaison, il établit contacts et connexions. Il met en place des systèmes et des dispositifs aptes à répondre aux nouveaux comportements perceptuels. Le musée, en invitant les visiteurs à (se) raconter des histoires, leur permet de faire un détour par la fiction, quitte à ce que leur compréhension soit en décalage par rapport aux intentions de l'artiste et du curateur, du moment qu'elle est ensuite éprouvée, confrontée, stabilisée, consolidée ou amendée par la communauté. Ce parcours fait advenir l'œuvre aux visiteurs. L'enjeu pour le curateur est de proposer un récit orienté vers une expérience pour permettre aux visiteurs de se raconter une histoire à leur tour, proposer un cadre en vue de faire vivre une certaine expérience. Comment construire un récit qui projette le visiteur dans un monde qu'il se met à « habiter », à « percevoir » ? Quels médias auraient la capacité d'impliquer le visiteur dans un univers diégétique (espace-temps du récit) ? Les curateurs qui souhaitent le moins de médiation possible entre les œuvres et les visiteurs ou qui ne semblent pas formés au processus de conception d'un dispositif de médiation, pourraient s'entendre sur la réalisation de récits car il ne s'agit pas d'enfermer l'interprétation, mais bien au contraire de lui permettre de s'exprimer d'un côté comme de l'autre (artiste, curateur et visiteur). Il est nécessaire, pour le concepteur de l'exposition, de bien connaître la palette des expériences de visite pour parvenir à se faire comprendre, c'est-à-dire à donner des éléments aux visiteurs pour qu'ils puissent fabriquer des lictions. La réflexion sur un scénario d'exposition s'impose pour proposer plusieurs voies relationnelles, de nouvelles modalités de couplage, de relation au monde, des parcours de pensée différents selon chacun. Une médiation ouverte essaye de proposer un point de vue, mais permet à chacun de conclure comme il veut et d'y accéder par différents moyens. La connaissance des caractéristiques de l'acte de compréhension et de ses mécanismes, permet au curateur de proposer des formes et des conditions pour faire advenir l'expérience, la compréhension. Le visiteur a besoin de se projeter dans un récit. À l'aide d'une médiation narrative, les portes de l'imagination s'ouvrent sur un monde non (dé)fini : aux visiteurs de le construire. Le musée se verrait ainsi en position de permettre, favoriser, initier des interactions, même fictives, des relations interindividuelles où l'on comprend autrui et reconnaît ses émotions. Être encouragé par le musée pour avoir le courage de créer du sens, croire en ses émotions, etc. Une médiation « réussie » serait celle qui s'efface autant que l'œuvre, faisant en sorte que le visiteur ne se rende plus compte qu'il est en face d'un objet dans un musée, mais qu'il vive une expérience.

L’enjeu pour le musée est de réfléchir et faciliter des intentions en relation avec des expériences à vivre. Il s’agit de tendre vers une esthétique de la relation au monde, autrement dit de travailler sur les manières dont, en agissant sur une personne, on l’affecte. Quels outils peut donc mobiliser le curateur pour arriver à ses fins ?

6.1.5. La méthodologie scénistique appliquée à l’exposition

Afin de définir les opérations de conception d’une exposition et les compétences d’écriture respectives, Jean Davallon (2010) suggère de recourir à la méthodologie de conception du document numérique décrite par Sylvie Leleu-Merviel (1996) : la « scénistique ».

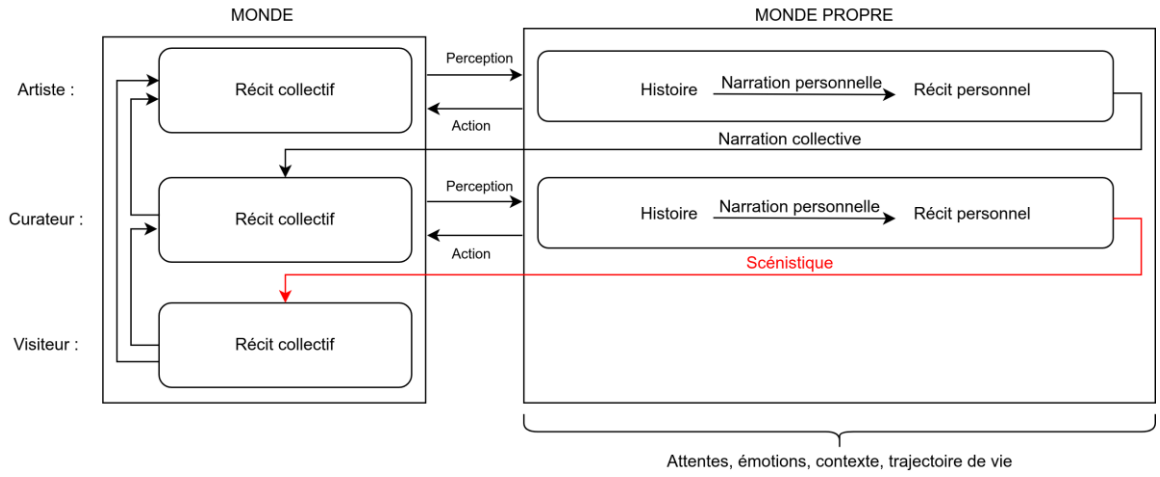

Figure 45. La méthodologie « scénistique » appliquée à la conception d’une exposition.

Cette méthodologie s’appuie sur l'étude des produits interactifs et de réalité virtuelle pour lesquels les possibilités d'interaction octroyées à l'utilisateur bouleversent les méthodes de conception classiques des produits d'information. Elle permet, en passant par la narration, de raconter le monde depuis un certain point de vue, avec l’intention de faire vivre une expérience spécifique à son public. Pour modéliser un projet d'exposition, l’équipe muséale peut recourir à cet outil qui encadre le processus d'élaboration d'un récit en passant par 3 grandes étapes, ici décrites à l’aune du cadre constructiviste énactionniste et appliquées à l’exposition.

6.1.5.1. Étape 1 : Le repérage du contenu

Après s'être couplé avec le monde propre de l'artiste et s'être ainsi fabriqué un récit personnel, le curateur souhaite partager cela à travers la fabrication d'un récit collectif. C'est le moment où se construit la diégèse, soit, en l'occurrence, les intentions du curateur, le monde supposé par le récit, l'idée de l'exposition, le monde en devenir, le monde espéré ou encore le monde à construire. Le curateur procède à l'inventaire des ressources dont il dispose et élabore un contenu. Il dégage la potentialité « expositive » des objets, documents, témoignages, lieux, etc. recensés lors de ses recherches documentaires. C'est l'histoire, le sujet ou encore l'idée latente que le curateur s'est construite et souhaite développer et partager. Le curateur est perturbé par le monde propre de l'artiste et cherche à partager la connaissance individuelle qu'il génère sous la forme d'une information collectivement disponible. L'histoire est ici en suspens, elle est indépendante du scénario construit et dramatisé qui va ensuite la développer en une narration. À ce stade, le curateur est animé par des attentes, il se propose d'atteindre une idée, un désir, une envie, un dessein, tel par exemple, que celui de la « société utopique » chez Harald Szeemann (1996). Le travail d'enquête réalisé pour la présente thèse tendrait à montrer que, cette première phase est rarement mémorisée par le curateur, qui peine, lors du montage de l'exposition, à revenir dessus, à retrouver ses intentions premières et à les formuler.

6.1.5.2. Étape 2 : La conception du scénario

À partir d'une intention première, le curateur imagine comment organiser son histoire, la rendre cohérente, et il construit un scénario, soit une succession logique de péripéties, une suite d'événements. Le curateur structure les événements de l'histoire dans une narration, il dresse l'architecture du contenu telle qu'elle fait sens pour lui. Cette trame de l'exposition n'est qu'une ébauche, elle ne sera pas visible par les visiteurs. Le schéma narratif le plus couramment déployé par la fiction est un découpage en sections avec un début, un milieu et une fin : il part de la situation initiale qui donne des informations sur le cadre spatial et sur les personnages, passe par l'élément perturbateur qui déclenche l'action, les péripéties, pour aboutir à l'élément de résolution, à la situation finale, au retour à une situation stable.

Puis, et c'est le point essentiel concernant l'objet de cette thèse, le curateur intègre l'expérience du visiteur à sa réflexion et construit la « scénation », qui précise l'interaction avec le visiteur, les événements avec lesquels les visiteurs se confrontent. Il extrait des fragments du scénario pour fabriquer une narration orientée expérience. Le

« schéma scénationnel » d'une exposition correspond à l'anticipation des différents parcours et expériences possibles des visiteurs. Le scénario construit la narration et plus encore la façon de raconter l'histoire, du point de vue de l'expérience visitorielle. La médiation, sous forme de récit collectif, peut aider le visiteur à tirer au clair les potentialités mal élucidées dans une situation de désorientation. Elle réoriente et favorise l'intersection du récit du curateur – qui propose d'habiter un monde – et du public. Au cours de cette interaction le visiteur procède à une construction de la signification du monde, il lui attribue un sens dans le périmètre même du récit. Le concepteur d'une exposition opte pour un scénario interactif dans lequel les actions du visiteur élaborent la scénation en temps réel. Il se passe quelque chose par l'action du visiteur qu'il ne se serait pas passé s'il n'avait pas agi dans le monde. La scénation est la structure de surface avec laquelle le visiteur est en interaction, qu'il manipule. Elle organise les constituants du récit lui-même. À ce stade, le curateur introduit des « possibles », il élabore un schéma scénationnel, qui rend compte des modalités de participation du visiteur. La trame narrative est ensuite recomposée par l'expérience de visite propre à chacun. Bien qu'il y ait un récit proposé, la narration sera différente selon ce que chacun en comprend au moment où il entre en interaction avec le récit. Le visiteur se raconte une histoire à sa façon, en s'appuyant sur des éléments du récit qui lui sont exposés. Les parcours anticipent la relation qu'aura le visiteur avec le scénario. Le curateur propose des modalités qui conviennent *a priori* aux visiteurs pour agir car il en adopte la position pour anticiper leur processus de construction de sens dans le monde. Le scénario auteur, concepteur d'exposition, c'est la scénation parce que l'on est dans l'avant couplage, dans un couplage attendu. L'exposition raconte une histoire pour que d'autres s'en racontent une à leur tour. L'exposition construite en direction du public ressemble à un archipel-récit composé d'îles de sens, de parties du récit (dispositifs de médiation, parcours, etc.) qu'un curateur propose aux visiteurs de visiter dans un certain ordre et selon certaines modalités, mais que les visiteurs visiteront à leur façon et à leur tempo. Au final, le but du curateur est de proposer un cadre de visite, un programme pour saisir un point de vue, que les visiteurs saisiront ou non, dans son intégralité ou non, choisiront de suivre ou non, et dans tous les cas, en y ajoutant la strate supplémentaire de leur expérience, leur propre récit de l'aventure. Le curateur guide vers ce qu'il a compris du monde propre de l'artiste.

En suivant le modèle de la scénistique, les concepteurs d'une exposition façonnent une narration collective, c'est-à-dire un cadre dans lequel ils racontent leur vision du monde aux visiteurs. Ils s'engagent à leur faire vivre une expérience particulière grâce à la connaissance qu'ils ont de ce que signifie une expérience de visite. Construire

un récit c'est tenter d'agir sur autrui en prenant en compte les modalités de succès de l'expérience sur ce public. Pour cela, il est nécessaire d'étudier des stratégies narratives, soit les différentes structures de l'histoire racontée qui peuvent être exploitées dans l'exposition pour permettre aux visiteurs de fabriquer des récits personnels (savoirs non formels). Le visiteur conserve la liberté de choix, d'interprétation et de réponse conforme à ses propres intérêts, dans les limites posées par les « architectes de l'attention » (Crawford, 2016). Le musée pourrait permettre au public de faire attention à autre chose, de prêter attention à l'autre ou à quelque chose.

6.1.5.2.1. Des trames conceptuelles à l'usage des concepteurs d'exposition

Pour concevoir une exposition avec une approche centrée sur l'expérience des visiteurs, il convient d'exposer les prémices de stratégies possibles qui concourent à une expérience visiteur vraisemblable. Plusieurs voies de liction sont possibles face à une même œuvre et dans une même exposition et la section suivante essaye de relever les logiques d'interaction en jeu, le contexte qui favorise l'interaction avec les autres et soi-même : comment ne pas se sentir seul dans une exposition dans laquelle on l'est pourtant ? Quel récit pour faire liction ?

Un équilibre entre le familier et le non-familier

Francisco Varela suppose que l'on finit par ne plus voir le « monde ordinaire » stabilisé (Varela, 1989). Il y a ainsi besoin d'y intégrer du surgissement, du « faire-face-immédiat ». Le curateur, en comprenant les attentes ordinaires du public, est en capacité de lui offrir un environnement non-familier.

D'une part, le déséquilibre permet de s'intéresser et d'avoir envie de suivre le déroulé de l'exposition. Selon Paul Ricœur (1983), le récit est la mise en représentation, la transposition ou encore l'agencement des faits par la mise en intrigue. L'intrigue est considérée comme une médiation entre des événements et une histoire racontée. Le récit n'énumère pas des événements, mais met en intrigue, organise les événements dans une certaine configuration jusqu'à la conclusion logique d'après l'enchaînement de ces événements. Raconter une histoire c'est construire un récit séquentiel qui comporte un commencement, un milieu et une fin. L'intérêt de cette construction est la tension narrative (Baroni, 2007). Une histoire qui ne comporterait « ni surprises, ni coïncidences, ni rencontres ne retiendrait pas notre attention » (Ricœur, 1983). Une histoire qui ne va nulle part détruit l'attente d'une conclusion. Ce qui motive une personne à créer, mais aussi à lire, regarder ou écouter – être attentif au récit – c'est la dynamique de la tension

narrative et de sa résolution, ce moment où le public obtient les réponses à ses questions (Metz, 1972). L'intrigue éveille et maintient vivace l'intérêt du public, et comme l'indique la grammaire de l'expérience détaillée dans la partie III, la résolution produite créé une émotion positive. Pour Raphaël Baroni, le récit est une relation d'interdépendance entre tension et intrigue : « Nous aimons l'indétermination temporaire des récits et les surprises qu'ils nous réservent » (Baroni, 2007). Non seulement le visiteur peut avoir des attentes en se rendant au musée, mais chaque forme muséologique produit un horizon d'attente chez le visiteur. Comme le contrat de lecture s'agissant du livre, un contrat muséographique est posé, à partir duquel sont définis les horizons d'attente des visiteurs. Certaines médiations jouent sur des principes de « création de l'attente » (Caillet, 2007). Selon Élisabeth Caillet, « 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 ». 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 semblent alors étroitement se mêler. Les mécanismes du suspens sont des moyens de captation de l'attention du public bien connus du cinéma. Les *blockbusters* américains ont développé des stratégies 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 (*teasers*) qui préparent la visite et exercent leur séduction. La répétition d'un objet ou d'une forme relevée dans la partie III crée également l'intrigue et favorise la construction de sens.

D'autre part, le visiteur, en tant que système, peut être considéré comme un ensemble d'éléments liés par des interactions dynamiques spécifiques et organisés en fonction d'une finalité homéostatique, à savoir produire et maintenir son organisation. Comme les entretiens l'indiquent, le visiteur se rend donc au musée avec le désir d'être perturbé cognitivement, mais de ne pas changer ou de changer à la marge. De la même façon qu'un visiteur non perturbé durant sa visite, un visiteur perturbé, mais qui se sent incapable de produire des informations qui rendent supportables, entendables ces perturbations ou qui lui permettent de se stabiliser est alors déçu, proche de l'abandon et demande fortement – c'est ce que les entretiens indiquent – une aide pour ne pas changer, pour traiter et évacuer ces perturbations, les intégrer à sa façon. La conception d'une exposition centrée expérience visitorielle consiste donc en un équilibre entre des proposition qui déséquilibrent le visiteur et d'autres qui le stabilisent, lui permettant ainsi de parvenir *in fine* à un nouvel équilibre. La visite apporte à la fois de la surprise et une sensation de familiarité. De la même manière, lors d'une rencontre avec une personne, en même temps qu'il y a expérience de l'altérité, l'on a aussi le sentiment de retrouvailles. Les facteurs propices à la rencontre sont ceux qui brisent l'habitude.

Chacun a besoin de perturbation, d'être quelque peu dérouté pour mettre en doute ses référentiels. Il faut donc instaurer un rythme faisant alterner l'appréhension du manque et le bonheur des retrouvailles. La visite d'une exposition ne consiste pas à se conforter dans ses structures, mais à les remettre en question, à accepter d'être perturbé dans ses perceptions du monde. Le visiteur entre dans l'exposition en faisant une place à l'improvisation, il se rend disponible au surgissement de l'inconnu car le doute facilite l'innovation. Ainsi, Charles Personnaz[226], le directeur de l'Institut national du patrimoine (INP), voit le musée comme le lieu où l'on se confronte à l'altérité, à l'étrangeté. La surprise, la découverte ou encore l'étonnement permettent au visiteur de voir un monde qui n'est plus celui qu'il pensait, de voir les choses autrement. L'exposition se présente comme l'occasion d'une ouverture sur d'autres possibilités, l'exploration d'une autre planète mentale qui permet de ne plus voir les choses comme avant. Mettre en question le monde pourrait être considéré comme une exigence éthique puisque cela permet de se construire une identité et éventuellement de s'opposer à des idées en place. Au service de la société, le rôle du curateur ne serait donc pas de répéter ce qui se dit déjà, mais au contraire de chercher ce qui est absent, les questions qui ne sont pas encore posées. Le récit collectif est alors issu de personnes qui ont nuancé, évalué, intériorisé ou rejeté les récits proposés. C'est accepter que le réel est complexe et n'est pas reposant. Tout récit n'est qu'une invitation à en fabriquer d'autres. En conclusion, un engagement est donc implicitement convenu avec le musée qui consiste à être un visiteur ouvert d'esprit lors d'une visite et un curateur et artiste déplaçant les frontières du déjà convenu.

L'humour ou le jeu sont des moyens d'introduire un décalage par rapport au monde, des « confusions de niveaux » (Bateson, 1972/1980). Par exemple, les situations proposées par les artistes du groupe Fluxus apparaissent très proches des situations ludiques non réservées aux enfants. Dans le *Flux-Labyrinthe* de Larry Miller exposé à la Berlin Akademie der Kunst (5 septembre – 17 octobre 1976), la règle est que chacun doit chercher un moyen de sortir du labyrinthe. Cela demande une certaine réflexion et de la créativité de la part du public. L'expérience signifiante du public se situe au point de jonction de sa relation avec le jeu. Le projet considère que c'est en jouant, et seulement en jouant, qu'une personne est capable d'être créative et de se découvrir. Les joueurs retrouvent dans cette expérience les rapports qu'ils ont en général dans la vie sociale. La

[226] Visioconférence « De quoi le musée est-il le nom ? » organisée par ICOM France le 26 novembre 2020.

ludopédagogie consiste à sortir les participants du contexte dans lequel ils se situent, pour les impliquer et leur faire comprendre une notion par le jeu (Alvarez, 2018). Sur son portail web où elle a mis en place de nouveaux formats éditoriaux, la BnF emploie des anecdotes qui renouent avec une tradition littéraire ayant pour objectif de « faire passer du savoir à travers un ton humoristique » (Laborderie, 2021).

Plus une description est complexe, plus le lecteur risque de ressentir une défamiliarisation par rapport à la narration (Kuzmicovâ, 2012) dans la mesure où la description complexe a peu à voir avec son activité perceptive quotidienne, « familière ». Jean-Marie Schaeffer précise :

> *Quand on se retrouve face à une œuvre non familière pour nous, on cherche grâce à des indices à la placer dans une catégorie déjà connue, interpréter selon un schème cognitif ». Dans le flux des stimuli, une personne cherche à produire une assimilation aussi rapide que possible de ce qui est nouveau à ce qui est familier. (Schaeffer, 2015)*

Dans cet objectif, le public d'un musée a besoin de stimuli affectant une modalité sensorielle ou une autre, ou de références à des éléments familiers, comme la citation de noms propres de lieux, la mention d'espaces ordinaires – une maison par exemple – ou, la présence d'objets communs, et notamment ceux qui sont associés à des affordances canoniques, tels un marteau, une tasse, etc. Les expériences imaginatives de ce type s'élaborent sans trop d'effort cognitif de la part du public, contrairement à celles provoquées par de longues descriptions. C'est donc surtout quand le texte fait référence d'une manière ou d'une autre à l'activité sensorielle et motrice que l'immersion fictionnelle se trouve favorisée. La sémantique de l'action est largement exploitée dans la mise en intrigue jusqu'à la réflexion du positionnement du verbe et de son complément d'objet dans la phrase, des changements, des pauses, des moments de relâchement dans la narration. L'alternance narrative – par exemple l'aller-retour entre des descriptions et des représentations d'actions – est donc importante pour l'immersion à la première personne. Au final, une certaine « sobriété » ou « simplicité » descriptive dans la narration semble être préférable pour ne pas saturer le public d'informations qui ralentissent le rythme de visite et qui l'éloignent de l'expérience d'images mentales en le « défamiliarisant » de façon trop importante. Un équilibre entre le familier et l'inconnu est à trouver.

L’explication à travers les valeurs de l’artiste

Le curateur raconte un récit personnel au travers du commentaire explicatif qu’est la narration. Paul Ricœur fait pour les livres un constat que l’on peut étendre aux modes de narration mis en œuvre dans les musées :

> *Les bibliothèques sont pleines de livres non lus, dont la configuration est pourtant bien dessinée : sans lecteur qui l'accompagne, il n'y a point d'acte configurant à l'œuvre dans le texte ; et sans lecteur qui se l'approprie, il n'y a point de monde déployé devant le texte. Et pourtant l'illusion renaît sans cesse que le texte est structuré en soi et par soi et que la lecture advient au texte comme un événement extrinsèque et contingent. (Ricœur, 1985, p. 239)*

Selon lui, on ne peut comprendre une œuvre que si l’on a compris ce à quoi elle répond : un problème singulier à résoudre. La logique de la question et de la réponse assure l'explication. Il explique que « le récit est une forme de discours pour satisfaire l'explication. Au contraire, l’auteur indigne de confiance dérègle ces attentes en laissant le public dans l'incertitude sur le point de savoir où il veut finalement en venir ». Les raisons d’un artiste sont généralement connues des curateurs et collectionneurs d’art et sont parfois à l’origine même de leur envie de monter une exposition ou une collection. De même, le récit du curateur veut montrer aux visiteurs que les événements ne sont pas dus au hasard, mais qu'ils arrivent « conformément à la prévision qu'on devrait pouvoir poser, une fois connus certains antécédents ». L'explication fait correspondre un certain type de réponses à un certain type de questions. Elle relève du jugement – peser des arguments contraires, prendre une décision – plutôt que de la déduction. Expliquer, pour un historien, c'est « défendre ses conclusions contre un adversaire qui invoquerait un autre ensemble de facteurs pour soutenir sa thèse ». Il justifie ses conclusions en apportant de nouveaux détails à l'appui de sa thèse. Expliquer une action individuelle par les raisons qui l’ont motivée, c'est « reconstruire le calcul (*calculation*), fait par l'agent, des moyens qu'il doit adopter en vue de la fin qu'il a choisie à la lumière des circonstances dans lesquelles il s'est trouvé ». Autrement dit, pour expliquer l'action au public, il faut lui faire connaître les considérations qui ont convaincu l’agent qu'il devait agir comme il l'a fait. Expliquer, c'est montrer que ce qui a été fait était la chose qu'il fallait faire vu les raisons et les circonstances. C'est donc aussi juger de la pertinence de l’action. Mais juger, ici, ce n'est pas ratifier le choix selon des critères moraux et dire « ce qu'il a fait, je l'aurais fait aussi », c'est peser l'action en fonction des buts qui sont ceux de l'agent, de ses croyances, même erronées, des circonstances qu'il a dû prendre en compte. Une personne cherche une explication précisément quand elle ne voit pas le rapport entre une action et ce qu’elle croit savoir de son auteur : « Pareil équilibre logique

fait défaut et la personne cherche à le reconstituer ». Seul un travail documentaire de type couplage permet cette reconstruction.

Ainsi, une fois l'intrigue posée, le visiteur peut suivre une histoire « acceptable ». Une histoire décrit une séquence d'expériences et d'actions accomplies par un certain nombre de personnages, soit réels, soit imaginaires. Ces personnages sont représentés dans des situations en évolution. Ces évolutions, auxquelles les personnages réagissent, révèlent à leur tour des aspects cachés de la situation et des personnages, et engendrent une nouvelle épreuve (*predicament*) qui appelle la pensée, l'action ou les deux. La réponse à cette épreuve conduit l'histoire à sa conclusion. Il y a des conditions subjectives d'acceptabilité sous lesquelles un récit est acceptable et qui permettent au récit d'être suivi. Suivre une histoire c'est comprendre les actions, les pensées et les sentiments successifs en tant qu'ils présentent une direction particulière. Le public est poussé en avant par le développement, par des attentes concernant l'achèvement et l'issue du processus entier. Il suit l'histoire jusqu'à sa conclusion non déductible, non prévisible. En cela, une conclusion est acceptable lorsque le public revient sur les événements intermédiaires et estime que cette fin demandait ces événements et qu'elle correspond à ses attentes. En effet, le public ne suit pas un argument dont la conclusion est contraignante. Pour l'historien, tout ce qui fait énigme devient défi à l'égard des critères de ce qui, à ses yeux, fait qu'une histoire peut être suivie et acceptée : « Le grand historien est celui qui réussit à rendre acceptable une nouvelle manière de suivre l'histoire ». En histoire, expliquer, c'est expliquer un événement en retraçant ses relations intrinsèques à d'autres événements et, plus largement, à son contexte historique. La signification d'un événement est fournie par son contexte. Tout récit s'explique en principe par lui-même en ce sens que raconter ce qui est arrivé est déjà expliquer pourquoi cela est arrivé : « La compréhension est l'acte individuel de voir des-choses-ensemble et rien de plus. Toute compréhension a pour idéal, même si le but est hors d'atteinte, d'appréhender le monde comme totalité ». Fiction et histoire ont une structure narrative, « ce qu'on nomme explication n'est guère que la manière qu'a le récit de s'organiser en une intrigue compréhensible ». Expliquer, de la part d'un historien, veut dire « montrer le déroulement de l'intrigue, le faire comprendre ».

Néanmoins, être réceptif à une narration n'est pas quelque chose de passif. Cela requiert du public qu'il explore ce qui y est représenté et qu'il y réponde, et cette démarche est facilitée par la manière dont l'auteur l'invite à y participer. L'histoire racontée crée des attentes dans le public et fournit des lignes directrices pour la rencontre entre le récit et son public. Paul Ricœur dirait que l'auteur règle la capacité du

récit à se laisser suivre, à être actualisé en lecture. Le public achève l'œuvre dans son interaction avec elle. C'est par la médiation de l'interaction que l'œuvre obtient une signifiance complète et c'est de l'auteur que part la stratégie de persuasion (rhétorique) qui a le public pour cible. Le public y répond en accompagnant la configuration et en s'appropriant la proposition de monde du récit. L'auteur a un répertoire de techniques par lesquelles une œuvre se rend communicable et elle ne se laisse interpréter qu'en fonction des interprétations qu'elle ouvre (Ricœur, 1983).

Raconter une histoire permet de faire comprendre pourquoi une personne agit ou pourrait agir d'une certaine façon, de telle sorte que ses raisons fassent sens pour le public (Gallagher & Hutto, 2008). Les raisons qui poussent une personne à agir sont ses croyances et ses désirs, le contexte dans lequel elle agit soit les normes culturelles, son histoire, ou encore ses valeurs. Ce sont aussi les événements qui l'entourent et ses actions, ses réponses dans le monde. La fonction première des valeurs est de créer un lien entre l'individu et le collectif (Wellhoff, 2009). Les valeurs renvoient à l'identité la plus profonde d'une personne, comme son sentiment d'appartenance ou, au contraire, d'exclusion d'un groupe social. Elles participent d'un va-et-vient permanent entre le collectif et l'individu. Elles font à la fois appel à ce qu'une personne a d'intime en renvoyant à la notion de vertu – qui ne peut être qu'individuelle – et à son adhésion à la société à laquelle elle apporte sa contribution. Les valeurs induisent la valence d'actions possibles : « Plus une valeur est accessible, c'est-à-dire plus elle peut facilement venir à l'esprit, plus il est probable qu'elle soit activée » (Schwartz, 2006). Les valeurs ont une influence sur l'action à travers les attitudes spécifiques qu'elles sous-tendent. Même quand elles sont poussées par une valeur, les personnes ont peu de chance d'agir si elles ne croient pas qu'elles ont la capacité de mener à bien cette action et qu'elle a des chances de produire le résultat escompté. Quand une personne pense à ses valeurs, elle pense à ce qui lui semble important dans la vie. Ce qui distingue une valeur d'une autre est le type d'objectif ou de motivation que cette valeur exprime. La théorie des valeurs définit dix grands groupes de valeurs selon la motivation qui sous-tend chacune d'entre elles. Ces valeurs sont les suivantes : pouvoir, réussite, hédonisme, stimulation, autonomie, bienveillance, universalisme, tradition, conformité, sécurité. Un comportement entraîne un arbitrage entre des valeurs concurrentes. On peut supposer que ces valeurs englobent le champ des différentes valeurs reconnues par toutes les cultures.

La prise en considération du corps du visiteur

Dans une perspective énactive, la cognition et le corps sont engagés dans le monde. D'une part, l'expérience étant en partie vécue par un corps, il participe de la

construction de sens. Ainsi, le déplacement du corps du visiteur dans l'espace d'exposition s'apparente à une modalité relationnelle. Le terme scénario ici proposé, bien que présent dans d'autres domaines artistiques comme le cinéma, tient compte des spécificités du média exposition. Jean Davallon (1999) a mis en avant l'incompatibilité du scénario issu du cinéma trop linéaire pour approcher l'exposition qui a la particularité d'être un espace tridimensionnel. Le corps y tient donc une place importante et des artistes comme Franz Erhard Walther en font un moyen privilégié de faire entrer le public en relation avec leur monde propre. De plus, puisque la totalité d'un objet ne peut pas être perçue en une fois et que les visiteurs sont situés à l'intérieur de l'exposition, ils voyagent avec elle au fil de leur visite. L'espace d'exposition introduit du temps dans les objets qui y sont déposés dans la mesure où toute l'exposition et ses éléments ne sont pas accessibles simultanément, mais de façon asynchrone. La narration est une série d'événements interconnectés qui se déploient sur une ligne temporelle. La spécificité du musée est que la ligne temporelle est liée à la mobilité du visiteur dans l'exposition. L'expérience d'une exposition se fait dans l'action même de la visite. Faire déplacer le visiteur introduit du temps, de la différence dans le flux continu de l'expérience. Si le visiteur s'arrête, l'exposition peut s'arrêter aussi.

Le déplacement du corps introduit une dimension temporelle dans l'exposition. Ce temps personnel, qui est celui du visiteur, permettrait de reconstituer le temps long de la conception d'une exposition et en ferait une particularité du média exposition. Le visiteur est maître du temps dans l'exposition, il en dispose comme il le souhaite dans le cadre posé par le curateur. Le curateur pense en termes de séquences ou de thématiques et les délimite dans l'espace, mais au sein de cet espace, il n'a aucun contrôle sur le temps de déambulation et donc de construction de sens. Un visiteur peut faire le choix de ralentir le temps devant une œuvre avec laquelle il entre en relation et au contraire passer son chemin devant une autre. Il se déplace à son rythme, c'est-à-dire selon son attention, ses attentes et les liens qu'il tisse avec ce qu'il rencontre. L'exposition se présente comme une épaisseur de significations multiples qui permet d'arbitrer du sens en plusieurs étapes. Et la visite est une forme d'engagement dans laquelle le visiteur coopère à la construction de sens de l'œuvre. La visite d'une exposition engendre le mouvement ; le visiteur a la capacité d'agir. Mettre le corps en marche permet de faire des rencontres sur le chemin, de stimuler la pensée, d'activer la cognition.

D'autre part, la pensée est une projection continuelle d'un contexte dans un autre et emploie des analogies. La pensée implique donc la construction de simulation

d’expériences corporelles ainsi, chacun pense en métaphores. D’après Francisco Varela (1998), la métaphore est reliée au corps, au sensori-moteur. Penser à un couteau c’est penser par exemple à la lame froide ou au fait de saisir le couteau avec sa main. La lecture de verbes d'action suffit à activer les aires cérébrales motrices liées aux parties du corps auxquelles les verbes se rapportent. Par exemple, le verbe *to kick* active la région cérébrale motrice associée aux pieds alors que *to pick* active celle correspondant aux mains. Le corps est ainsi à l’origine des structures imaginatives qui permettent de comprendre le monde. L’imagination joue alors un rôle dans toute signification, toute appréhension de la réalité, dans la façon de donner sens à son expérience. C’est le corps en mouvement, en perception et en émotion qui structure une expérience, lui donne sens. Daniel Hutto (2015) parle d’ « imagination énactive » (*enactive imagination*) pour préciser que l’imagination n’est jamais détachée du corps ou de l’environnement dans lequel une personne imagine. Shaun Gallagher (2005) décrit l'imagination énactive comme étant structurellement similaire à l'interaction sensorimotrice et perceptuelle avec le monde. Imaginer est donc un acte corporel à part entière. Une personne ne projette pas son corps entier dans un monde fictif, mais ses gestes. Elle imagine son corps en action, ainsi « imaginer c’est faire » (Rucińska & Gallagher, 2021). Imaginer c’est énacter par l’imagination que l’on touche ou que l’on est touché, que l’on parle, que l’on écoute, que l’on fait un mouvement particulier, etc. En imagination, une personne peut réénacter ce qu’elle a déjà perçu, une expérience passée, mais ce n’est pas systématiquement le cas. Il y a dans l'interaction avec d'autres personnes une « résonance motrice » ou « résonance neurale » au cours de laquelle le système sensorimoteur s'active chez l'observateur lorsque l'observé exécute une action. Avec la performativité du langage, dire c’est faire. Il n’y a pas besoin de faire l’expérience « en vrai » dans le monde pour en faire l’expérience. Les expressions, par le seul fait d’être dites, équivalent à des actions. Une expression est dès lors performative lorsqu’elle ne se contente pas de décrire un fait mais qu’elle « fait » elle-même quelque chose. En situation de communication, les mots et les phrases deviennent des actions menées avec les interlocuteurs et non plus seulement des vérités affirmées unilatéralement. Durant l’exposition consacrée à Walther, les visiteurs ont été invités à assister aux activations d’œuvres réalisées par des performeuses ou des visiteurs, voire à les activer eux-mêmes. Comme l’explique la curatrice Jana Baumann[227] : « Très tôt lors de la préparation de l’exposition, il est apparu clairement que nous devions rendre ces activités quotidiennement accessibles à tous les visiteurs afin qu'ils aient la possibilité de découvrir l'œuvre telle qu'elle est conçue par

[227] Conversation personnelle avec la curatrice Jana Baumann le 11 septembre 2020.

Franz ». Le but était de donner aux visiteurs une idée de ces activations, de rendre les œuvres vivantes : « Évidemment, entrer dans l'exposition et voir quelque chose comme une statue vivante devrait déclencher une réaction ». L'objectif était en tout cas clairement inscrit sur le vêtement porté par les performeuses : « Nous vous aidons à changer de perspective ». Aux premières loges, elles ont pu observer une partie des visiteurs en observer d'autres dans l'espace de performance et une autre partie activer eux-mêmes les pièces. En effet, faire soi-même l'expérience du dispositif, tout comme voir les autres en faire l'expérience, permet de mieux comprendre les intentions de l'artiste. Dans l'un ou l'autre cas, qu'il y ait participation ou observation de participants, l'œuvre est rendue plus intelligible au visiteur. La compréhension de la démarche de l'artiste est moins importante pour le groupe de visiteurs qui n'a pas assisté à l'activation des œuvres que pour le groupe de visiteurs qui y a assisté[228]. La relation, la rencontre de l'œuvre passe par plusieurs canaux : le regard, certes, mais aussi le corps. Le récit est compréhensible parce que les personnes ne sont pas des « cerveaux dans des cuves » (Putnam, 1981) ou des cerveaux désincarnés, mais bien des cerveaux dans des corps eux-mêmes engagés dans un monde. Chacun est doté d'un savoir-faire corporel (sensorimoteur, kinesthésique et proprioceptif) qui non seulement lui rend possible la perception de ce qui l'entoure, mais lui permet aussi de faire sens d'une exposition qui lui donne à « habiter » ou à « explorer » un monde fictionnel. Dans le cas des activations de Walther, le corps en mouvement est impliqué. Être actif, le corps des visiteurs en action devient une modalité de liction. Grâce à la visualisation du déplacement de l'état émotionnel avant et après la visite de l'exposition avec et sans l'activation des œuvres[229], l'on constate que les visiteurs n'ayant pas assisté à l'activation ont des réactions divisées. Une part des visiteurs se sent « inspirée » tandis qu'une autre part se sent « submergée » dans le sens de dépassée, surchargée, surmenée. Un nouvel état émotionnel fait également son apparition, celui d'être communicant – semble-t-il pour chercher à stabiliser ses fabrications de sens encore à l'état instable. À l'inverse, les

[228] 53 % des visiteurs interrogés n'ont pas assisté à l'activation des œuvres et 47 % des visiteurs interrogés ont assisté à l'activation des œuvres. Un test t de Student aux échantillons indépendants pour comparer 2 moyennes indique que la différence entre les 2 groupes de visiteurs est significative (p=0,026). La moyenne de l'effet sur la compréhension de la démarche de l'artiste est légèrement plus élevée dans le groupe de visiteurs qui a assisté à l'activation des œuvres. Un test t aux échantillons indépendants indique que les visiteurs qui ont assisté à l'activation des œuvres montrent plus de compréhension de la démarche de l'artiste (m (moyenne) = 3,7 ; s (écart type) = 0,9) que les visiteurs qui n'ont pas assisté à l'activation des œuvres (m = 3,3 ; s = 1 ; t (degré de liberté) = (114) – 2,256, p 0,026).

[229] Via des diagrammes de Sankey et des nuages de mots.

visiteurs ayant assisté à l'activation des œuvres au cours de leur visite ont un parcours émotionnel relativement similaire. Ils ressortent « détendus », « relaxés », et « heureux », émotion qui n'a pas été déclarée avant l'expérience. Même sans la présence de l'artiste qui selon la curatrice « amène les visiteurs à se calmer, c'est une atmosphère de méditation », les visiteurs atteignent ce ressenti en activant ou voyant l'œuvre activée par une personne. Une médiatrice[230] le dit : « C'est vraiment ce qui est spécial de pouvoir participer, de voir quelque chose d'actif. Ça fait une différence ». Dans d'autres cas, c'est l'ouïe, l'odorat ou encore le toucher. Dans le cas d'un récit, la personne simule consciemment un objet, un mouvement, une scène, une odeur, etc. Elle imagine quelque chose d'absent de façon sensorielle ou perceptuelle. De plus, il faut le même temps pour effectuer mentalement une tâche motrice que pour l'exécuter réellement. Puisqu'il y a une ressemblance structurelle entre l'énaction imaginative et la façon d'interagir réellement avec le monde, ces expériences sont vicariantes. Pour le psychologue social Albert Bandura (1986), le « renforcement vicariant » renvoie à l'idée que le fait d'observer une autre personne peut être suffisant pour apprendre un nouveau comportement. Autrement dit, il est possible de prendre au premier degré ce que l'on vit *a priori* au second degré. L'imitation est plus qu'une copie, c'est un moyen de communication qui établit une relation. Quand un enfant en imite un autre, il exprime par ce comportement qu'il désire habiter le même monde que le compagnon imité.

Pour Bertrand Gervais (2021), les compétences « endo-narratives » des sujets représentent des connaissances générales portant sur le fonctionnement des actions sans lesquelles il serait impossible de comprendre des récits. La dimension « endonarrative » est donc enracinée dans une théorie de l'action qui de l'interprète, c'est-à-dire de la théorie de l'action que les sujets mettent en jeu aussi bien pour participer adéquatement à leurs interactions quotidiennes que pour produire ou comprendre des récits. Selon la théorie de la perception, une personne est en relation dans son activité de *sense-making* avec des registres virtuels qui élargissent son expérience de l'environnement présent et visible, et qui rendent possible notamment de parler de choses décontextualisées, qui sont temporellement ou spatialement absentes. Le monde vécu lui donne plus que ce qui est « présent » car la personne énacte un monde fictionnel durant sa rencontre avec le récit. Ainsi, plutôt que de centrer les efforts des concepteurs d'exposition sur l'acte interprétatif d'un récit, c'est-à-dire la façon dont le public y « déchiffre » un sens, il serait utile de s'intéresser davantage à l'expérience de

[230] Conversation personnelle avec la médiatrice Pia Linden le 15 septembre 2020.

visite de musée en tant qu'activité incarnée qui permet à chacun de fabriquer ses propres lictions. Le récit de l'exposition n'a pas besoin de viser l'exhaustivité. Selon Marco Caracciolo, « le fait de s'engager dans des histoires est "énactif" au sens fort du terme, car il s'agit d'énacter de manière imaginative un ensemble de situations et d'événements non réels en faisant naître un "monde" chargé de signification » (Caracciolo, 2012a, p. 373). De plus, le savoir-faire sensorimoteur donne à une personne l'impression de richesse parce qu'elle sait implicitement qu'il lui est toujours possible de se mouvoir pour dévoiler les détails qui lui échappent à un certain moment. En effet, l'imagination comble le vide laissé par les ambiguïtés et les non-dits d'un récit, et se satisfait d'éléments indéterminés, non explicités. En somme, une personne énacte imaginativement un monde fictionnel grâce notamment à l'activité de son savoir-faire sensorimoteur sans se rendre compte des trous et des indéterminations laissés par son imagination, son interprétation (ou par l'auteur lui-même) parce qu'elle n'énacte que ce qui est pertinent pour elle, que ce à quoi elle porte attention. En cela, la narration n'a pas besoin d'être particulièrement élaborée (Charest-Vézina, 2016). À partir des savoirs d'une personne et d'une certaine familiarité avec le contexte de l'autre, elle peut par exemple être en mesure de saisir l'état dans lequel il se trouve. Jean-Marie Schaeffer (2015, p. 64) emploie l'expression « vue schématisée » pour décrire un discours capable de produire des représentations mentales ayant un caractère de quasi-expériences, autrement dit de se lier à une réactualisation mentale de souvenirs de percepts et à une actualisation de quasi-percepts, c'est-à-dire de percepts fictifs. Dans ce cas, l'expérience est vécue mentalement, c'est une simulation mentale. D'après lui, dans la fiction les effets de quasi-expérience sont les plus puissants, elle favorise l'immersion. L'immersion ne se limite pas à des dispositifs qui concernent l'immersion physique – et qui s'incarne par exemple dans des expériences comme le format large au cinéma à partir des années 1950, le *Sensurround* dans les années 1970 ou encore l'Odorama de John Waters –, mais intègre également « l'immersion mentale » qui désigne la capacité du média à impliquer le public dans un univers diégétique (espace-temps du récit) au sein duquel il accepte de se « projeter » le temps de la fiction. Oliver Grau (2003) distingue justement l'immersion perceptuelle (relation physique avec le spectateur) de l'immersion fictionnelle (relation imaginaire). Le terme « expérientialité » introduit par Monika Fludernik (1996) définit une « évocation quasi-mimétique de l'expérience de la vie réelle ». L'expérientialité fait référence à la façon dont la narration exploite la familiarité des lecteurs avec l'expérience racontée par l'activation de paramètres cognitifs – c'est-à-dire de structures de base de l'engagement humain avec le monde – qui creuse le fossé entre l'expérience « réelle » et les représentations de cette expérience. Tout récit qui met en avant ces paramètres est qualifié par la chercheuse de narratif. Au contraire, tout récit qui les met de côté (y

compris les résumés factuels et les rapports) possède une narrativité faible ou nulle parce qu'il « annule la dynamique de l'expérientialité ». Ces paramètres sont l'incarnation (*embodiment*) des facultés cognitives, la compréhension de l'action intentionnelle, la perception de la temporalité et l'évaluation émotionnelle de l'expérience. Ils sont typiquement présents dans la narration « naturelle » c'est-à-dire une narration spontanée du type conversationnelle où un conteur raconte une expérience passée en faisant part de sa propre évaluation corporelle et émotionnelle des actions qui se déroulent dans le temps. Suite à la publication des travaux de Fludernik, la notion d'expérientialité a été étendue pour couvrir le continuum entre la représentation textuelle d'expériences fictives – celles des personnages – et la création d'expériences « guidées par l'histoire » chez le public. Pour Uri Margolin l'expérientialité est la « représentation de l'activité mentale » (Margolin, 2000, p. 604) et pour Alan Palmer le « fonctionnement mental fictif » (Palmer, 2004, p. 32). David Herman définit l'expérientialité (ou le « facteur de conscience » selon son expression) de manière plus globale comme la capacité de la narration à « émuler à travers [sa] configuration temporelle et perspectiviste la dimension de ce qui est semblable à la conscience elle-même » (Herman, 2009). Marco Caracciolo (2012b ; 2014) va plus loin dans cette direction en soutenant que le caractère expérientiel du récit découle de la tension et de l'interaction entre un texte narratif et les expériences passées et les connaissances de ses destinataires. Néanmoins, il est également possible de faire l'expérience imaginative de scènes qui ont leur qualité propre et qui ne ressemblent à aucune expérience vécue par le passé. Encore une fois, l'imagination énactive ne se réduit pas à la réactivation d'états passés (Caracciolo, 2013, p. 10).

Dans les musées d'art où l'on ne peut pas toucher, se déplacer comme on veut, sauter, courir, installer des choses dans les salles, la proposition de viser l'imagination énactive semble être une piste prometteuse. Stimuler l'imagination par la narration explicite permet de vivre une expérience dans l'exposition, d'habiter l'œuvre et perturber ses perceptions du monde véritablement, sans même avoir besoin d'agir « en vrai ». Proposer l'imagination comme initiative relationnelle semble ouvrir la voie vers de nouvelles propositions pour faire énacter un monde : la narration qui favorise l'imagination énactive. Pour reprendre le souhait des visiteurs, avoir une expérience face à une œuvre, ce n'est pas juste la regarder, mais que ce regard soit stimulé pour pouvoir énacter ce que l'on perçoit, nous perturber et nous transformer. La question se pose de savoir ce que devrait faire une histoire et les structures qu'elle devrait avoir pour faire énacter le visiteur.

L'aptitude à la parole d'une personne est tellement puissante qu'elle est capable de désigner des événements de plus en plus éloignés du monde sensible, jusqu'au moment où elle crée une entité impossible à percevoir que, pourtant, elle ressent au plus profond de son corps. Habitant ses propres représentations extraites d'une expérience dans le monde, on peut également faire l'effort de se décentrer de soi-même pour se représenter et même énacter l'expérience d'un autre. Par exemple, énacter une situation de guerre sans faire de morts. Pour Gaston Bachelard (1960), l'imagination est présente dans la perception. C'est ce qu'il nomme « la rêverie éveillée ». Imagination, intellection et perception co-existent. Un individu accompagne chaque fois ce qu'il perçoit de mots et d'idées. Selon l'attention et les intentions d'une personne, l'imagination a des intensités variables. Selon le philosophe, « la voie qui mène au réel c'est la voie de l'imagination ». En cela, l'imagination n'emmène pas un individu ailleurs, mais elle lui fait travailler la matière qui est là quelque part (Varela, 1989). L'imagination créatrice, ou active, agit sur le monde. Pour la philosophe Cynthia Fleury (2020), l'imagination part effectivement du monde et fait surgir, donne à voir ce qu'un individu n'arrivait pas à voir. Cette « faculté épiphanique » fait surgir du réel, fait apparaître ce qu'une personne a sous les yeux. Pour Bachelard, l'imagination c'est être surpris par ce qu'on a l'habitude de voir. Les auteurs considèrent que l'imagination est transformatrice, elle dessine du possible. L'imagination permet d'accéder à « plus » de réalité, participe de la cohérence de la cognition. L'imaginaire met en tension avec le réel. L'imagination permet aussi à une personne de se demander ce qu'elle ferait si elle était dans la situation relatée. Alors que pour Bachelard imaginaire et rationalité s'opposent, pour Gilbert Durand (1960/2021), toute raison s'élabore à partir de l'imaginaire. Henry Corbin (1964) aborde le monde imaginal. L'imaginal est l'action de l'imagination sur le monde comme la fabulation, la simulation ou encore l'expérience imaginative. Dans le monde imaginal, les idées sont réélaborées dès lors qu'une personne réoriente ses narrations. L'imaginal postule qu'il n'y a pas que le sensible et l'intellectuel, mais qu'il existe une autre voie. L'imaginal est une activité qui ne reprend pas un vécu, mais n'en ai pas non plus complètement détaché. C'est une rencontre qui se visualise et se raconte, une imagination visionnaire. Cela ne remet pas en image le monde existant, mais la personne est provoquée à rencontrer un autre monde. En 1990, la philosophe Donna Haraway (1990/2000) crée le concept de « fabulation spéculative ». Elle s'attache à dénoncer l'utilisation des mythes et récits qui mettent la science et la technologie au service des forces sociales dominantes et prétendant n'être que des « miroirs fidèles de la réalité » (Haraway, 1988). L'auteure propose de reconnaître que les savoirs scientifiques sont situés, « des tissages inextricables de faits et de fictions ». Cela ne disqualifie pas la science, mais pointe le fait qu'elle a recours elle-aussi à la fiction. Elle appelle à inventer des récits, de nouveaux

mythes et de nouvelles fictions pour ouvrir de nouvelles perspectives sur le monde du point de vue et au service des minorités et du mouvement social, des femmes par exemple. Cette idée a déjà été initiée par le sociologue et historien afro-américain William Du Bois lorsqu'en 1920 il rédige une fiction dans laquelle la chute d'une comète sur New York remet en cause les barrières raciales (Du Bois, 1920). La fabulation se retrouve également en histoire avec la méthode de « l'histoire contrefactuelle » développée par Quentin Deluermoz et Pierre Singaravelou (2016), qui consiste à imaginer l'histoire découlant d'événements historiques fictionnels, par exemple, la défaite des Alliés pendant la Seconde Guerre mondiale. De nombreuses revues de sciences sociales comme *The Sociological Review* ou *Entre-Temps* incluent des pages dédiées à la fiction. En 2012, le réalisateur et enseignant Fabrizio Terranova ouvre le Master spécialisé « narration spéculative » à l'École de recherche graphique de Bruxelles. En France, le manifeste du collectif Zanzibar rassemble des auteurs de science-fiction comme Sabrina Calvo et Alain Damasio qui utilisent la fiction pour « désincarcérer les futurs ». De même le laboratoire *Désorceler la finance*, cherche dans la Biennale de l'Image Possible de 2019 à inventer des « futurs post-financiers ». Des entreprises comme l'assureur Axa, l'agence de gestion des déchets nucléaires Andra et l'armée française ont recruté leurs propres auteurs de science-fiction. Ces consultants sur le monde futur imaginent les évolutions de l'entreprise et de ses services ou produits. C'est aussi le cas de l'Agence d'Innovation de la Défense (AID) et de son groupe d'auteurs de science-fiction, la Red Team, pour imaginer les défis futurs de la défense française. La saison 1 de la Red Team est publiée en juillet 2021 par le ministère des Armées. La fiction se situe dans un imaginaire administratif et militaire. Le premier épisode dessine une société « balkanisée » faisant référence aux inquiétudes du gouvernement sur les *fake news*, les réseaux sociaux et les luttes intersectionnelles. Depuis le projet de Donna Haraway, la fiction se retrouve désormais assumée par des institutions pour qui la maîtrise des imaginaires est un enjeu politique crucial. L'historienne Jenny Andersson le montre dans son livre récent *The Future of the World.* Elle soutient que la Guerre Froide a aussi été un affrontement d'imaginaires entre grandes puissances. Dans *Imagined Futures*, le sociologue Jens Beckert dévoile comment l'imagination des futurs se trouve aujourd'hui encore au cœur du fonctionnement des marchés financiers. Les fabulations spéculatives se multiplient. Au lieu d'y voir le danger d'une compétition pour la maîtrise de ces fictions et des imaginaires à qui elles donnent existence, Donna Haraway propose d'y voir un écosystème de récits qui se développent en parallèle, s'entremêlent et se transforment. L'autrice de science-fiction américaine Ursula Le Guin (1986/2019), propose que « plutôt que de renoncer à raconter des histoires, nous ferions mieux de commencer à en

raconter une autre, une histoire que les gens pourront peut-être poursuivre lorsque l'ancienne se sera achevée ».

Les émotions comme moyen de communication

Le concept de « concernation », dérive du verbe concerner et définie par André Giordan (1996), est utilisé en muséologie où des « espaces de concernation » sont créés afin de permettre aux visiteurs de ressentir de manière émotionnelle le sujet abordé par l'exposition. Il s'agit de faire en sorte que le visiteur soit non seulement sensibilisé, mais qu'il se sente intimement concerné par le sujet ou la problématique abordée. À titre d'exemple, on peut être sensibilisé aux méfaits de la cigarette, mais l'on ne se sent réellement concerné qu'à partir du moment où soi-même ou l'un de ses proches est atteint d'une maladie des poumons. La concernation vise l'aspect émotionnel pour pousser à l'action. En sachant que l'émotion provoquée par un récit est ressentie dans le corps, agit sur le cerveau et modifie son fonctionnement, un curateur peut faire le choix de remanier la représentation de ce qu'il a vécu pour provoquer un certain effet chez les visiteurs. Dans ce cas, les émotions sont envisagées avant tout dans leur dimension communicative c'est-à-dire comme expérience à partager, qui se localise non seulement dans une seule personne, mais entre des personnes (Plantin, Traverso & Doury, 2000). Comme l'explique Paul Dumouchel (1995), l'émotion n'est pas une propriété physique et psychique d'un sujet, mais bien une propriété d'un sujet dans un contexte précis soit une propriété relationnelle. D'après lui, il convient alors de considérer les circonstances qui furent l'occasion de l'émotion et le rapport social qui la détermine. La conception sociale des émotions suggère que les émotions sont, pour une large part, constitutives des rapports sociaux complexes. La théorie des jeux nomme jeux de coordination ceux où les intérêts des agents convergent c'est-à-dire ceux où la coopération est la norme. Les émotions ne dépendent plus d'une seule personne, mais de chacune d'entre elles prises dans une relation inter-individuelle (De Jaegher & Froese, 2009). Les émotions sont donc construites dans l'interaction ou l'expérience vécue de manière dynamique. Issue de l'interaction entre plusieurs personnes, l'émotion d'une personne est dépendante d'autrui : « L'autre participe avec moi à cette expérience ». Robert Peter Hobson (2008) illustre ce fait avec le cas d'une joie partagée qui n'est pas ressentie par une personne comme la sienne, mais comme la leur. Philippe Rochat soutient que « l'écho des affects, des sentiments et des émotions qui se produisent dans une interaction réciproque des jeunes nourrissons et de leurs gardiens » et est un « élément nécessaire au développement d'une cognition sociale plus avancée » (Rochat, 2014). De manière plus générale, l'expérience de la relation sociale est constituée par la modification attentionnelle d'autrui tournée vers soi (Schütz, 1967). La relation sociale se base sur la

compréhension interpersonnelle et la reconnaissance réciproque des émotions d'autrui. L'émotion est un moyen de communication partagé dont la signification est dépendante du déroulé de l'échange émotionnel qui peut devancer ou accompagner le comportement. L'expression émotionnelle est comme un langage ou un système de communication (Dumouchel, 1995) qui permet de faire émerger un sens et une coordination relationnelle. Parmi l'éventail des émotions, selon Shaun Gallagher (2012), une personne peut avoir de l'empathie pour des personnages fictifs qu'ils soient humains ou complètement différents d'elle. Ce sont les narrations qui rendent possible une réponse empathique : une personne doit comprendre certaines des raisons ou des éléments de l'histoire qui ont conduit le personnage dans un état spécifique. Les textes littéraires déploient des narrations ayant un riche contenu et un cadre invitant le lecteur à entrer en résonance avec un personnage en activant des mécanismes d'imitation ou sensorimoteurs, à réagir émotionnellement, à explorer des situations et à possiblement adopter une attitude empathique. L'empathie lui permet de faire l'expérience avec un personnage fictif d'une situation. Pour éprouver un sentiment d'empathie il faut être capable de se représenter le monde mental d'un autre. Par l'empathie, les visiteurs peuvent se représenter le monde propre de l'artiste.

6.1.5.2.2. La transformation au long cours des récits

L'idée de l'artiste et du curateur qui créent un autre monde dans l'imaginaire des visiteurs pourrait paraître hors d'atteinte, déclaratif plutôt que pratique. Cependant, d'un point de vue énactif, la parole peut être performative et transformer le visiteur au long cours. L'expérience de la relation aux œuvres et à l'exposition permet d'expérimenter un monde ailleurs, mais qui agit véritablement dans le présent. En somme, la cognition simule l'action qui transforme le visiteur. Non seulement l'acte d'imaginer est incarné car une personne énacte ou réénacte en imagination des actions qui activent ses processus moteurs, mais le contenu imaginé l'est tout autant. Une personne imagine une scène et dans cette scène ses actions donc ses croyances deviennent incarnées elles-aussi. L'acte de prétendre est une forme d'imagination énactive au cours de laquelle action une personne joue par exemple le rôle de quelqu'un d'autre, ce qui lui permet d'imaginer de nouveaux scénarios, de nouvelles perspectives. L'histoire peut simplement suggérer, il n'en demeure pas moins que lorsque le récit absorbe suffisamment le public, il le projette dans un monde qu'il se met à « habiter », à percevoir. Le public peut donner forme et contour perceptuels à des concepts et des scènes racontés par un média, suivre les pérégrinations d'un personnage fictionnel ou réel, mais distant et partager son état affectif. Par exemple, la lecture d'un cartel peut générer une expérience qualitative vive avec ses sensations, ses perceptions, ses émotions, ses mouvements simulés, etc. Le

récit via l'imagination suppose un engagement actif de la part de celui qui le produit, il s'identifie de façon imaginative et répond émotionnellement (Gallagher & Hutto, 2008). Les croyances et les émotions qu'une personne a sur le monde tel qu'elle se le représente développent son imagination. Imaginer ce n'est pas seulement avoir une image en tête, la contempler visuellement avec l'intellect, mais activer ses processus moteurs, en avoir une activité d'exploration incarnée (Medina, 2013). En tant qu'activité incarnée, l'imagination ne se réduit pas à des objets mentaux telles des images ou des représentations. De cette expérience imaginative une personne éprouve des émotions, et puisque l'expérience est toujours liée à l'environnement dans lequel elle a lieu, l'interaction à cet environnement peut faire sens pour elle. L'imagination est une exploration incarnée et interactive du monde. Par exemple, imaginer une chambre ce n'est pas juste en avoir une image mentale, mais énacter ou réénacter cette chambre, bouger ses yeux dans la chambre, les objets de la chambre, etc. Même dans le cas d'une réénaction, c'est une expérience à part entière.

Ainsi, la médiation de l'art peut élargir les possibilités de réponses d'une personne dans le monde : « L'artiste qui peut donner à un geste, à un matériau, à un processus ou à un état d'esprit une finalité et une puissance que nous n'avions pas conçues auparavant a élargi notre gamme potentielle d'activités et de réactions » (Rattemeyer, 2010, p. 195). À travers l'art et sa médiation, une personne peut (re)découvrir ses valeurs, ses peurs, ce qu'elle ressent, ses points communs et ses différences avec les autres. Comme un écrivain biographe, le curateur peut décrire les ambitions et les rêves de l'artiste et auxquels le visiteur se rapproche, mais aussi saisir la personnalité, les traits de caractère de l'artiste, ses valeurs, les épreuves qu'il a traversées et surmontées. Le curateur se couple à l'artiste puis émeut les visiteurs, qu'ils se couplent à l'artiste à leur tour. Ce qui animait l'artiste est partagé. L'exposition peut être le lieu d'une expérience cathartique qui permet au visiteur de faire des choses qu'il ne ferait pas autrement. Cela suppose que le curateur provoque une expérience chez le visiteur. Il invite le visiteur à orienter son attention sur des choses, des scènes et des actions fictives, puis à réagir notamment par l'évaluation, l'imitation, une activité sensorimotrice, une réaction émotionnelle et empathique ou encore par l'imagination énactive de ce qui est représenté. L'empathie est dirigée vers un autre que soi, elle offre la possibilité au public de se décentrer de son expérience immédiate en explorant un autre contexte. Pour Shaun Gallagher (2012), ce qui compte avec l'empathie et les narrations ce n'est pas tant qu'elles placent le public dans la tête d'autrui qu'elles l'ouvrent à ses actions, à sa situation et à son monde. Chacun éprouve avec le personnage et peut lui reconnaître les mêmes forces et faiblesse que soi. Les récits

apprennent au public ce que les autres peuvent attendre de lui tout comme ce qu'il peut attendre d'eux dans certaines situations. Il accède à ce qu'ils feraient, penseraient, ressentiraient si la situation venait à se présenter. Ils lui racontent les normes sociales, les limites de l'acceptable. En cela, la fiction, l'imagination étend sa palette d'expériences et d'émotions car il imagine comment il réagirait lui et d'autres à une situation qui a eu ou aurait lieu (Medina, 2013). L'exposition déplace les schémas convenus. En cela, l'expérience de visite muséale affine l'usage des facultés de chacun. À force de fiction, d'imagination énactive le public développe de nouvelles formes de réponses, de réactions. Il apprend et fait grandir, mûrir sa cognition, ses émotions et sa morale. L'énaction imaginative est construction, elle engendre une version du monde, approfondit ou renouvelle ce que l'on croit savoir. Ainsi, l'expérience de visite muséale peut affiner l'usage des facultés. Les émotions ressenties au cours d'une activité imaginative sont réelles comme celles ressenties devant un film, elles arrivent vraiment au spectateur, ce dernier agit effectivement bien qu'assit dans son fauteuil. Ainsi, une personne est façonnée par les récits autant qu'elle façonne son entourage par les siens. Elle transforme les autres et ils la transforment à travers des engagements incarnés. Raconter une histoire à quelqu'un a pour objectif de lui faire vivre, éprouver, incarner ce récit comme s'il était physiquement dans le monde du récit avec celui qui le raconte. Faire l'expérience du monde propre d'un autre le temps d'une visite au musée est l'occasion de se mettre à la place de et plus encore, de se transformer, d'enrichir sa palette d'expériences, de revoir ou solidifier ses référentiels, de créer des savoirs, d'éprouver des émotions. C'est de ce type d'exercice que la relation avec les œuvres semble tirer profit. Cela permet au visiteur de partager des points de vue qui ne sont *a priori* pas les siens, d'insister sur la complexité des valeurs, de donner à penser et expérimenter des situations précises. Le monde proposé par l'exposition et que le visiteur « habite » durant sa visite peut occuper ses souvenirs, vivre en lui pour quelque temps, transformer son rapport au monde. L'énaction imaginative (Hutto, 2015) et les émotions jouent un rôle crucial dans la transformation du visiteur. La visite d'une exposition s'avère être une véritable expérience qui non seulement se vit pendant l'expérience même de visite, mais pourrait produire des effets qui persistent en lui une fois la visite terminée. De fait, dans une perspective énactive le monde n'est pas là, muet, en attente d'interprétation, mais il est continuellement façonné, renouvelé, énacté par les interactions et les différentes activités de *sense-making* d'une personne. Ses savoir-faire sensorimoteurs, ses émotions, mais aussi ses expériences personnelles participent à la manière dont le monde acquiert du sens et de la valeur. Cette expérience d'un monde fictionnel déborde pour avoir un impact sur le « réel ». Un récit est susceptible d'affecter voire de réviser les référentiels d'un visiteur – soit l'ensemble de ses règles,

connaissances et savoirs – dans la mesure où il peut générer une expérience vicariante qui le place dans « d'autres souliers » que les siens. Cette expérience est nouvelle et ne peut se réduire à une « réénaction » d'états passés. D'après Jean-Marie Schaeffer (2015), « comme toute expérience, l'expérience esthétique peut opérer des ruptures dans notre vie cognitive ou émotionnelle ». Une expérience vicariante, soit l'imitation par l'observation d'une autre personne, peut avoir pour effet d'ébranler ou d'augmenter les savoirs du visiteur comme peut le faire une expérience interactionnelle avec l'environnement ou avec d'autres visiteurs. Il y a en effet une similarité structurelle entre l'énaction imaginative et l'interaction réelle avec le monde. L'interaction avec un récit peut prendre la forme d'une expérience qui engage le visiteur dans sa totalité ; son corps, ses savoir-faire, ses capacités interactionnelles et narratives, ses référentiels, etc. Les histoires – même si elles peuvent être éloignées des lois et des conventions d'une personne – sont liées à l'expérience humaine : elles parlent des préoccupations humaines et aident chacun à négocier des valeurs qui font partie de sa réalité quotidienne. En d'autres termes, la narration est impliquée dans « le répertoire » (Iser, 1972) ou « le fond expérientiel » (Caracciolo, 2014) des destinataires. Un récit, en offrant des expériences non familières et inédites, peut inviter le visiteur à réfléchir sur les normes, les valeurs et les narrations qui constituent sa trajectoire de vie. Selon Marco Caracciolo (2014), plus un récit immerge une personne dans une expérience imaginative, interprétative et émotionnelle, plus l'impact sur ses connaissances peut être important. Il provoque un changement sur la manière dont elle fait sens d'elle-même. Cette expérience d'enrichissement a des effets sur le comportement de la personne. Un récit est ressenti dans le corps, agit sur le cerveau et modifie son fonctionnement. Au-delà, le récit offre de nouvelles manières de faire sens d'autrui. Là est tout l'enjeu du musée : « Une fois que les musées ont une meilleure compréhension des expériences émotionnelles des visiteurs, ils peuvent planifier des récits qui sont plus attrayants, significatifs et finalement satisfaisants » (De Angeli, M. Kelly & O'Neill, 2020). La visite en tant que voyage devrait transformer l'artiste, le curateur et le visiteur qui ne devraient plus être les mêmes avant et après l'exposition. Faire de la visite d'une exposition est un événement qui fait qu'une personne n'est plus pareil après qu'avant. Paul Ricœur (1988) parle de point de non-retour qui transforme le sujet. Le roman permet d'être quelqu'un d'autre, quelqu'un d'enrichi par l'exploration. Il y a un avant et après visite qui fait que le visiteur peut en arriver à ne plus percevoir le monde de la même façon au sortir de l'exposition. Il se retrouve confronté à des questions qu'il n'aurait peut-être pas formulé tel que l'a fait l'artiste et se retrouve surpris.

6.1.5.3. Étape 3 : La muséographie

En dernier lieu, l'auteur – le curateur en relation avec le muséographe – négocie le déroulement de la narration dans l'espace avec l'implantation de dispositifs de présentation et de médiation, qui vont constituer l'exposition. Ces dispositifs diffusent l'ensemble des contenus selon le schéma scénationnel. Ils matérialisent la narration selon une mise en espace perceptible par les sens. Chaque dispositif de médiation muséographique, de par son écriture spécifique, produit des effets de modalisation particuliers. Les dispositifs de médiation sont des micro-récits, des parties du récit global, qui font progresser l'histoire dans l'espace.

6.2. Chapitre 2 : Regard sur des dispositifs de médiation depuis le cadre de pensée relationnelle

Percevoir et agir dans le monde via de nouveaux dispositifs de médiation est associé à l'émergence de nouvelles manières d'être et de vivre le monde. Le dispositif de médiation apparaît alors comme constitutif d'une expérience nouvelle dans l'exposition pensée d'abord comme un espace relationnel ou d'interactions. Cette section se propose de mettre en perspective des dispositifs de médiation réalisés dans deux musées d'art et un centre éducatif avec les contours théoriques posés par cette thèse. Leur analyse a pour objectif d'étudier la pertinence et l'efficacité de ces projets du point de vue de l'expérience visitorielle, et de défricher des pistes négociables de remédiation de l'art conceptuel qui concilient *a priori* les attentes des artistes, des curateurs et des visiteurs. Il propose un champ d'activité aux curateurs, du dispositif de médiation le plus simple à mettre en place au plus sophistiqué, pour améliorer l'expérience visitorielle de façon significative. En particulier, 3 dispositifs de médiation – le cartel enrichi, la lumière dynamique et l'hologramme d'un témoin historique – seront mis en regard de l'approche relationnelle de l'exposition. Leur analyse consiste à éclairer en quoi ils peuvent être considérés comme des dispositifs qui participent du paradigme relationnel. Cela ouvre la voie d'un possible apaisement des tensions relevées entre les concepteurs d'exposition et les visiteurs.

6.2.1. Le texte enrichi

Une première étude (Thébault, Raymond, Girveau, *et al.* à paraître 2022) menée au Palais des beaux-arts de Lille s'est concentrée sur l'expérience des visiteurs dans l'exposition temporaire *Le rêve d'être artiste* présentée du 20 septembre 2019 au 6 janvier 2020. Cet événement inaugure un nouveau type de présentation où le discours a

été spécialement enrichi d'un cartel d'environ 500 mots au-dessus de chacune des œuvres. Ici, le cartel est écrit de façon collective au sein de l'équipe du musée. Il propose de relier chacune des œuvres à la thématique d'une salle telle une partie du récit global de l'exposition. Cette étude a souhaité interroger des activités très spécifiques comme la lecture des œuvres ou des cartels. Elle se veut un socle de connaissances sur les usages des cartels par les visiteurs et leur modalité de compréhension. L'utilisation d'*eye-trackers* sur plus de 150 séquences de face-à-face avec les œuvres a été mis en parallèle des 14 visiteurs interrogés en rappel stimulé auprès de 16 personnes (2 visiteurs étant accompagnés).

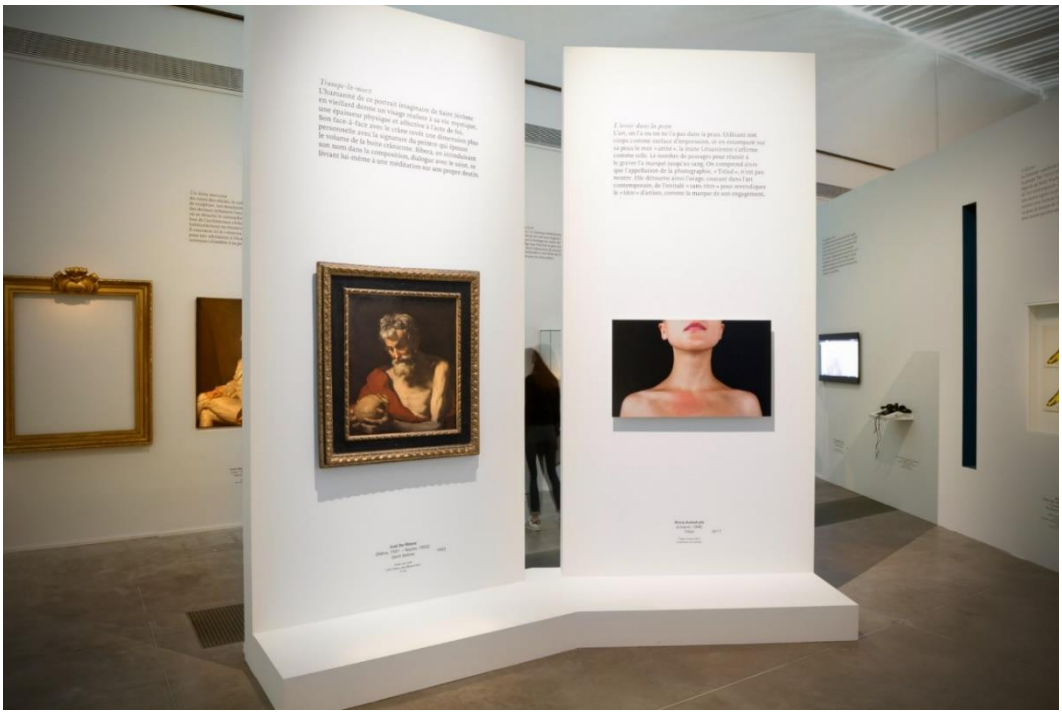

Figure 46. Nouvelle présentation dans l'exposition temporaire Le rêve d'être artiste *au Palais des Beaux-Arts de Lille (20 septembre 2019 – 6 janvier 2020). Chaque œuvre est accompagnée d'un cartel technique au bas de l'œuvre et d'un cartel enrichi au-dessus de l'œuvre. Photo © Palais des beaux-arts de Lille.*

Dans cette dynamique de texte enrichi, la rétrospective de Marcel Broodthaers au MUHKA d'Anvers proposait un livret à l'entrée de l'exposition. Seuls 3 visiteurs sur 12 s'en sont emparé au cours de leur visite et leur lecture s'est retrouvée relativement déceptive. Néanmoins, une partie de son contenu a pu à certaines reprises accompagné les visiteurs. Le cas échéant, ces quelques verbatims seront intégrés aux paragraphes concernant le texte enrichi.

6.2.2. L'éclairage dynamique[231]

L'architecture, la conservation préventive et la scénographie portent une grande attention à l'éclairage au musée depuis plus de deux siècles. En revanche, le potentiel de l'éclairage n'est pas encore identifié comme un dispositif de médiation à même de stimuler et d'orienter la production de sens, l'expérience émotionnelle et sensorielle des visiteurs. En 2019, une première enquête (Gobbato, Blondeau, Thébault, *et al.* 2020) a été menée sur l'éclairage scénographique des collections zoologiques de la Grande Galerie de l'Évolution au Muséum national d'Histoire naturelle de Paris. Celle-ci dispose d'un éclairage dynamique au niveau du plafond et des murs de la galerie simulant des effets météorologiques qui contribuent à l'ambiance dans laquelle se situent les spécimens : le matin, le ciel nuageux, l'orage, la journée, la tombée de la nuit, la nuit, le lever du jour. L'étude a recueilli 10 entretiens en remémoration stimulée (4 visiteurs sont accompagnés).

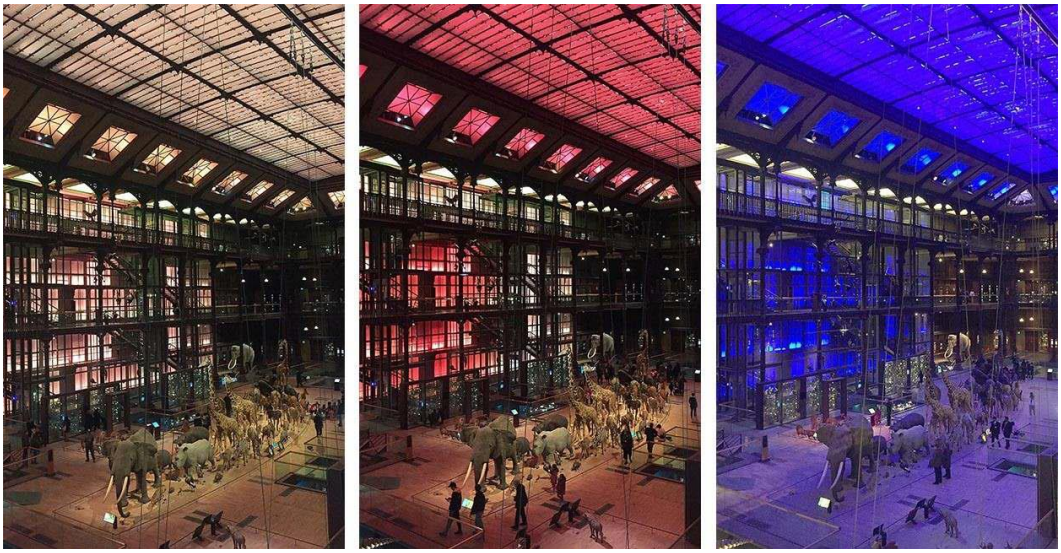

Figure 47. Nef du hall du Muséum national d'Histoire naturelle de Paris, niveau I de la Grande Galerie de l'Évolution. À gauche, les tons blancs évoquent l'ambiance lumineuse du jour. Au centre, les tons roses reproduisent l'ambiance du coucher du soleil. À droite, les tons bleus simulent l'ambiance obscure de la nuit. Photo © Viviana Gobbato.

[231] Cette section reprend des passages de deux articles publiés en 2020 (Gobbato, Blondeau, Thébault & Schmitt, *L'éclairage dynamique, un dispositif de médiation. Le cours d'action pour évaluer l'influence de la lumière sur l'expérience visiteur au musée*, 2020) et 2022 (Gobbato, Thébault & Schmitt, *L'éclairage au musée, un dispositif de médiation « sensorielle »*, 2022).

Les premiers apports sur le dispositif lumière invitant à continuer les recherches dans des contextes muséaux différents, une deuxième enquête (Gobbato, Thébault & Schmitt, 2022) est réalisée en 2021 sur l'œuvre *La Fée électricité* de Raoul Dufy (1937) au Musée d'Art Moderne de Paris. L'œuvre, qui s'étend sur une paroi disposée en « U » sur une surface de 600 m² dans la Salle Dufy du musée, est éclairée à l'aide de 12 projecteurs *led* installés au sol. L'objectif de cet éclairage dynamique est d'attirer l'attention du visiteur sur des points en hauteur de l'œuvre (dans la pénombre) qui représentent des scènes majeures pour la compréhension de l'œuvre, dans une perspective de l'évolution de l'activité humaine et des avancées apportées par l'électricité tel qu'imaginé par l'artiste. Ce projet de recherche questionne l'éclairage dynamique, conçu comme un scénario de lumière pour une œuvre d'art, qui participe de la cognition incarnée des visiteurs, c'est-à-dire qui stimule les capacités sensorielles des visiteurs sans passer par l'intellection et contribue à leur construction de sens. L'enquête a permis de recueillir 26 entretiens en remémoration stimulée auprès de 27 personnes (1 est accompagnée).

Figure 48. Vue du dispositif lumière au Musée d'Art moderne de Paris, 2021. Photo © Jade Nijman.

6.2.3. L'hologramme[232]

En 2019, une recherche portant sur une nouvelle forme de médiatisation des témoignages, l'on pourrait dire des attitudes, a été menée auprès de 19 visiteurs participant à des entretiens en remémoration stimulée (6 visiteurs étaient accompagnés) mis en regard des 190 réponses au questionnaire administré en parallèle (Blondeau, Aubert, Tardif, *et al.* 2019). Le Musée de l'Holocauste de l'Illinois (*The Illinois Holocaust Museum and Education Center* à Skokie, États-Unis) propose un « théâtre holographique » permettant d'interroger un témoin survivant de l'Holocauste. Dans ce théâtre, tout se passe comme si le Grand Témoin était là en personne, interviewé par un médiateur pour répondre aux questions des visiteurs. Mais le Grand Témoin n'est pas là, seule une projection holographique enregistrée apparaît avec laquelle les visiteurs peuvent converser. Cette étude a permis d'identifier les effets de ce dispositif de médiation d'un genre nouveau sur les visiteurs et les conditions pour qu'un un programme et un algorithme puisse simuler une présence humaine.

Figure 49. À gauche, le théâtre holographique du Musée de l'Holocauste de l'Illinois (États-Unis). À droite, l'hologramme de la survivante Fritzie, avec au premier plan la place du médiateur. Photos © Mathieu Dubuis.

[232] Cette section est rédigée à partir de l'article « Conversation pour l'éternité : Grand Témoin, hologramme et IA » publié dans la Revue des Interactions Humaines Médiatisées (Blondeau, Aubert, Tardif, Thébault & Schmitt, 2019).

6.2.4. Des cadres favorisant la dynamique relationnelle des visiteurs

6.2.4.1. Des cadres pour stimuler l'engagement des visiteurs

Avant même de poser l'intrigue, mettre les visiteurs dans l'ambiance du musée et du sujet exposé pourrait apparaître en première phase dans la grammaire d'expérience. Par exemple, avec le dispositif lumineux au Musée d'Art Moderne de Paris, les visiteurs décrivent une atmosphère qui se caractérise par des zones lumineuses et d'autres, plus sombres ; ils évoquent une ambiance générale. Premièrement, ils l'associent non seulement aux notions de calme, de détente, d'apaisement, mais aussi de sécurité et de confiance, sentiments nécessaires pour qu'un visiteur fasse le choix de s'engager lors de sa visite. L'ambiance contribue à construire un sentiment de sérénité et fait vivre une expérience paisible, de détente ou de bien-être. Par exemple, Blandine affirme que « c'est assez éclairé et il y a une lumière tamisée, mais, justement ça détend plus qu'autre chose ». Christèle s'aperçoit des lumières dynamiques et déclare : « On est bien dans cette ambiance qui varie ». François affirme aussi que « l'ambiance lumineuse [est] apaisante » puisque la lumière est « douce ». Pour Lionel, « la lumière est bien et tout est fait pour mettre en confiance ». Marie raconte qu'au départ, elle était un « peu stressée », après une visite chez le médecin. Elle cherchait à « se détendre » et y parvient grâce à l'ambiance : « C'est un sentiment de détente, de mise à disposition de ce que j'allais découvrir ». Enfin, Sarah parle d'une « ambiance dynamique » qui crée une « énergie intéressante ». Deuxièmement, les visiteurs font référence à un état d'autocentrement, de concentration sur les expôts et de coupure avec la réalité extérieure. L'ambiance stimule une forme d'abstraction du monde externe et participe de la création « d'un lieu à part », propre au monde de l'exposition. Le dispositif d'éclairage dynamique plonge les visiteurs dans une ambiance de rupture. Pour François cela permet d'être « dans sa bulle et se recentrer sur soi-même ». Pour Marie, « les lumières sont vraiment très bien ». Elle se détend et affirme : « J'ai complètement tout laissé derrière : la ville, la vie, tout ça. Tout est bien éclairé, on voit très bien les animaux. J'ai l'impression qu'on est vite plongés dans un cocon, dans une concentration, et il n'y a rien qui peut arriver de négatif ». Aussi, Nina est immergée dans un « esprit de découverte » et de coupure avec le monde extérieur :

> *Il y a une bonne immersion, le lieu est joli, vaste, c'est un peu sombre et il n'y a pas de lumière – pas de fenêtre –, on est dedans vraiment, on ne pense pas du tout à l'extérieur, [on oublie] qu'on est à Paris, on est dans l'exposition, ça capte bien notre attention. (Nina)*

Par la lumière, l'ambiance de la Grande Galerie parvient à poser un cadre rassurant et apaisant qui coupe certains visiteurs du monde extérieur au musée et les plonge au centre du récit expographique.

Ensuite, un dispositif comme le théâtre holographique du ILMHEC parvient à poser et entretenir une intrigue, élément également au cœur de l'expérience visitorielle. L'intrigue commence dès l'apparition de l'hologramme sur la scène. Au départ, cela paraît « bizarre et étrange » pour Adam de pouvoir discuter avec un hologramme, mais c'est surtout « inhabituel ». Il explique : « J'ai d'abord laissé le médiateur poser une question pour avoir une idée de la façon dont cela fonctionnait... puis j'ai posé ma question ». Puis la partie questions-réponses de l'expérience holographique maintient les visiteurs dans une intrigue continuellement renouvelée. La femme de Tony précise que pour les vidéos traditionnelles l'on perd de l'intérêt, « lorsque vous regardez une vidéo de 30 minutes, vous risquez de vous perdre », alors qu'ici « vous ne perdez pas d'intérêt parce que vous savez que quelqu'un va poser une question et qu'elle va y répondre ». Grâce au large éventail de questions, y compris des questions personnelles, les visiteurs ne savent pas laquelle va être posée. À cela Austin précise : « Vous pourriez poser n'importe quelle question et elle ne donnerait alors que les réponses qui sont déjà préenregistrées ». En effet, les réponses ne sont pas infinies car elles sont enregistrées. Cependant, il y a un nombre illimité de questions qui peuvent déclencher une réponse satisfaisante pour les visiteurs. Ainsi, la quantité finie des réponses n'est pas perçue comme limitée ou gênante, notamment parce que les réponses sont précises pour chaque question. Austin s'étonne de la qualité des réponses :

> *J'étais un peu sceptique quant à la façon dont Fritzie allait répondre, j'avais l'impression qu'ils ne pouvaient pas avoir passé autant de temps pour qu'elle réponde à chaque question. (Austin)*

En général, l'hologramme ne se répète pas et chaque réponse est différente. Cette intrigue est maintenue même si les visiteurs sentent que la question doit comporter un mot clé. Richard et la femme de Tony pensent que c'est comme un moteur de recherche web type Google pour lequel il est indispensable de poser les bonnes questions pour avoir les bonnes réponses. Tony également insiste sur cet aspect, en disant que « certains mots clés vont susciter sa réponse à votre question spécifique ». De plus, les visiteurs ne sont pas dupes sur l'interactivité asynchrone. Pour Austin, l'hologramme n'est pas un robot au sens d'intelligence artificielle, « ce qu'elle répond, elle y a déjà répondu auparavant », c'est-à-dire lorsque le témoin a été filmé.

Enfin, poser le contexte du sujet exposé parvient à établir un cadre qui invite, donne envie au visiteur à poursuivre son engagement. Le film d'introduction – diffusé avant l'apparition de l'hologramme sur scène et racontant une histoire du survivant – agit comme un ancrage en donnant les informations générales et le contexte du survivant. Par exemple Karla détaille :

> *Cela m'a aidé à comprendre, d'une manière très personnelle, ce que c'était pour elle [la survivante], ce qu'était sa vie à cette époque et ce qu'était son monde à cette époque, cela m'a vraiment fait avancer... cela avait un sens pour moi. (Karla)*

D'ailleurs, au cours de l'entretien avec les chercheurs, la plupart des visiteurs se souviennent des différentes séquences qui structurent le film d'introduction propre à chaque hologramme, comme l'interdiction d'aller à l'école, le trajet en train vers un camp de concentration, ou encore la vie après la libération.

Ainsi, la création d'ambiances ici énumérés suggère une mise en phase du visiteur pour débuter sa visite avec intérêt et sérénité. Cela pose un contexte favorable à la mise en relation d'un visiteur à l'exposition. Plus encore, poser le début d'un récit personnel invite les visiteurs à poursuivre leur engagement selon leurs préoccupations qui correspondent à leurs intérêts en fonction de leur histoire personnelle.

6.2.4.2. Des cadres pour expliquer et guider les visiteurs à travers les intentions de l'artiste et du curateur

Nous avons proposé que suivre l'histoire racontée par les expôts et le curateur permet aux visiteurs de se raconter une histoire à leur tour. Tout d'abord, le dispositif lumière participe à suivre l'intention de l'œuvre en tant que frise narrative comprenant des personnages historiques et mythologiques, des paysages ou encore des activités humaines. Certains visiteurs fabriquent une narration sur la totalité de l'œuvre à partir du dispositif lumière. Geneviève repère dès le début les points de lumière qu'elle décrit comme des « scénettes », c'est-à-dire « des petits événements qui se passent au milieu d'un grand événement » en reprenant ses mots. Il s'agit de « lumières qui s'allument comme des petites scénettes à l'intérieur d'une grande fresque ». Elle décrit par exemple la scénette du soleil : « Là, il y avait un soleil. Moi, j'ai pensé à un truc vous savez, en ascendant avec la lumière qui vient, c'est des jeux, un truc un peu sacré, vous savez quand on voit des tableaux ». Elle donne une explication au phénomène : « Je pensais que les scénettes, c'était en fait comme si on divisait un tableau en plein de petits tableaux avec la lumière qui circonscrit un endroit et plein d'histoires qui se racontent là, là, là ». Elle continue : « Il y a de petites histoires qui se déroulent au sein d'un grand

fouillis de plein d'éléments différents qui se mélangent ». La lumière devient pour Geneviève un dispositif qui lui permet de circonscrire des scénettes dans la « grande scène », et de créer un chemin. De ce fait, le dispositif lumière participe également à construire des récits personnels à partir d'extraits de l'œuvre. Le visiteur se raconte une histoire à partir de ces scénettes qu'il identifie – ce qui permet à Geneviève de comprendre davantage l'œuvre. Sa valence émotionnelle est positive et elle affirme être « contente ». Pour une autre visiteuse, Emmanuelle, le dispositif permet aussi de se raconter une histoire. L'une de ses deux accompagnatrices ajoute :

> *On retient le regard un moment, la lumière nous fait plus bouger, c'est vraiment fluide. Je trouve que ça a un vrai rapport avec l'électrique. Ça reprend vraiment les zones de lumière, j'ai eu l'impression du coup [que] ça faisait vraiment écho à l'histoire racontée.*

Emmanuelle explique : « Je pense que l'éclairage était bien parce qu'on arrivait à le suivre ». Bien qu'elle ne verbalise pas la lumière au moment de l'entretien, avec la trace de ses points de focalisation, l'on remarque que son regard se pose là où les projecteurs éclairent les scènes que par ailleurs elle décrit comme étant « le mauvais temps, le beau temps ». L'expérience d'Ysée s'inscrit dans ce modèle. Malgré le fait qu'elle commence par regarder de gauche à droite l'œuvre, lorsqu'elle remarque un premier point lumineux sur la droite (drapeau français) elle s'y dirige et découvre au fur et à mesure les autres points (pluie, orage, usine, enseigne de cinéma, fée). Cela lui permet d'avoir des points de focalisation successifs. Elle affirme que le dispositif veut mettre en lumière des points chronologiques de l'œuvre. En remarquant tous les points à la fin, elle dira que c'est pour donner une vue d'ensemble. Ses amies remarquent le phénomène à l'identique et construisent le même sens. Ayant commencé leur visite à droite, elles remarquent la lumière plus tôt. Ysée affirme :

> *Du coup, j'ai eu l'impression que c'était, enfin les points s'allumaient un par un dans le sens chronologique dans l'ordre des moments importants dans l'histoire du coup l'électricité, je pense que ça rapprochait à la création de l'électricité, enfin l'éclair et du coup à chaque fois on a les points importants. (Ysée)*

Elle ajoute : « C'était pour mettre en valeur tous les points importants de l'origine à maintenant ». Aussi, une autre visiteuse, Victoire, remarque deux « taches » de lumière (abîme et fée). Victoire s'attarde sur la deuxième. La « tache » devient pour elle motif de questionnement et d'intrigue et souhaite comprendre si cela existe autre part. Puis, elle l'interprète comme une référence à la thématique de l'œuvre dédiée à l'électricité et à la lumière. Victoire affirme :

Je me suis dit que oui, en fait c'est peut-être le personnage vraiment allégorique de cette peinture, donc peut-être en fait que c'est une espèce de mise en lumière un peu subtile comme ça qui parfois arrive un peu par intermittence. C'est peut-être pour nous montrer que c'est là que se situe un important propos de la peinture. (Victoire)

Durant l'entretien, elle perçoit d'autres « taches » plus visibles car l'écran est plus sombre et elle renforce donc cette deuxième explication, ce qui la rend « contente ». Une autre visiteuse, Simone considère également que l'installation a un lien avec le thème de l'œuvre, l'électricité, et la perçoit positivement comme un « spectacle ». Au contraire, son accompagnatrice critique le dispositif : « Je préfère avoir une vision uniforme et poser le regard sans être obligée d'être guidée ». Enfin, Adrian accroche sur plusieurs points de lumière (rouge, échelle, fée, drapeau français, cinéma). Cependant, bien qu'il affirme que c'est une intention posée par les concepteurs, il ne s'en sert pas pour comprendre davantage l'œuvre. Cela montre finalement qu'avec ce dispositif de médiation, comme pour tout autre, le visiteur peut décider de ne pas le mobiliser durant sa visite pour s'attacher à d'autres éléments qui font sens pour lui. Le dispositif de médiation se présente comme une option tel que le souhaitaient les curateurs, mais il n'est pour autant pas éloigné des œuvres pour ceux qui le réclament.

La narration concerne également une ou quelques scènes spécifiques. Ces dernières n'interviennent pas dans une explication globale de l'œuvre. Elles permettent néanmoins aux visiteurs de détenir de nouveaux éléments pour comprendre certaines parties. Par exemple en début de visite, Emma voit à droite le point éclairé sur l'abîme, qu'elle appelle la « partie volcanique ». Elle se dit qu'il s'agit peut-être du big bang et cela renforce son idée de début de visite et début de l'œuvre : « Je me suis dit 'ah c'était peut-être parce que dans cet endroit-là il y a du rouge', ils ont voulu mettre, je ne sais pas ça se trouve c'est le big bang ». Le point attirant son regard lui fait penser que le musée a souhaité mettre en lumière cette partie. Ainsi, elle arrive à la conclusion qu'il doit y avoir une raison. Elle tend à rationaliser l'expérience et à faire de ce premier point, l'abîme, le début de l'œuvre. Aussi, Stella qui ne se rend pas compte de l'éclairage, regarde le point de l'abîme lorsqu'il est éclairé. Elle commence à croire qu'il s'agit du début :

Au départ, on pensait que c'était le déroulement enfin le commencement de l'œuvre au début […] parce qu'en fait au début on avait vu quelque chose de plus naturel et après à la fin on voyait des choses plus industrielles je trouvais, de l'heure actuelle. (Stella)

L'éclair devient par ailleurs un élément qui lui permet de comprendre qu'il s'agit d'un tableau sur l'électricité, associé au nom des scientifiques.

En somme, les visiteurs suivent les événements constituant l'histoire de l'œuvre à partir du dispositif lumière. Ils font le lien entre les parties volontairement éclairées et fabriquent du sens. Cela facilite leur compréhension de l'œuvre, et ce même pour les primovisiteurs qui n'ont pas lu le texte sur l'œuvre à l'entrée de la salle. Ensuite, lorsque la narration construite par les visiteurs ne couvre pas l'entièreté du sens de l'œuvre, certains s'en servent pour se raconter le sens d'une ou de plusieurs séquences. Ces dernières correspondent au sens voulu par les concepteurs et apportent des informations qui étoffent les éléments de compréhension de l'œuvre. Ces perspectives permettent de considérer l'éclairage comme un dispositif narratif en soi et qui permet de renforcer le propos narratif de l'œuvre, et les narrations personnelles des visiteurs.

Un autre apport observé concerne l'éclairage en tant que dispositif catalyseur d'expériences. Une partie des visiteurs qui verbalise la présence des lumières, entre dans une recherche avec celles-ci pour en comprendre les mécanismes, les raisons, les enjeux. Le dispositif crée une expérience dans l'expérience. La recherche d'interaction avec le dispositif est nette pour Geneviève. Elle explique : « Je regardais là où ça s'allumait et je voyais des petites scénettes et puis je me suis mise à penser si c'est aléatoire ou ça ne l'est pas ». L'événement crée pour Geneviève une intrigue qui l'amuse : « J'aime bien suivre la lumière aussi voir ce qu'ils veulent nous montrer, voir là où ils nous orientent ». Elle explique être étudiante en art et donc aimer « regarder les dispositifs ». Elle s'arrête pour regarder les lumières dynamiques :

> *C'est ça, c'est la lumière, (je regarde) tout ce qui bouge puis ça anime aussi. On est un peu sur quelque chose de figé, mais pas trop quand même parce que les gens ils bougent, tout ça, mais ça anime quand même et ça permet de regarder ailleurs. (Geneviève)*

Pour Geneviève, le dispositif crée une dynamique captivante. L'expérience est vécue similairement par Catherine. Elle se rend compte qu'il y a des scènes de lumière, son regard se pose sur ces zones et elle décide de s'y diriger. Elle retient notamment le paysan, puis elle s'attend à voir d'autres scènes, d'autres animations qui l'intriguent. Elle explique en effet que cela est commun et existe parfois pour les œuvres : « J'ai regardé à nouveau, c'est à ce moment-là où en fait je devais guetter s'il y avait d'autres zones qui s'allumaient je pense ». Un autre visiteur, Laurent, est intrigué par l'installation et affirme :

« On se rend compte qu'il y a des jeux de lumière qui viennent éclairer plus spécifiquement certaines zones auxquelles on est attachés ». En fin de visite, il dit :

> *Moi je trouve que c'est bien, après je ne sais pas si d'autres personnes sont perturbées par le fait que ça change, mais je trouve que ça participe à une expérience plus dynamique de la visite. (Laurent)*

La dynamique des lumières observées par Ysée l'incite à chercher d'autres points de l'autre côté de l'œuvre : « Je cherchais encore une lumière parce que les deux premiers que je venais de voir étaient arrivés de l'autre côté donc je me suis dit qu'il fallait me retourner ». La séquence participe ainsi à ses mouvements et parcours dans la salle. De l'autre côté, elle remarque en effet d'autres scènes et retient des personnages. Enfin, Lucas ressent que l'effet dynamique doit guider son regard : « J'ai l'impression du coup que je devais regarder à ce moment-là ».

Dans le cas du dispositif œuvre-cartel enrichi, les aller-retours qu'il suscite sont sources de nombreux apports dans l'expérience de visite. L'étude confirme la stratégie des aller-retours entre l'œuvre et le texte déjà mise en évidence par Daniel Jacobi et Yves Jeanneret (2013). Durant leur parcours, les visiteurs se réfèrent au texte en tant que parole fixée sur un support qui guide leur regard et leur cognition. D'une manière énactive, le texte rédigé de façon collective oriente la cognition, qui a son tour guide l'action. Il a une fonction déictique qui transforme, reconfigure la relation visiteur-œuvre. Par exemple, face au tableau *Apollinaire et ses amis* (1909) de Marie Laurencin[233], les visiteurs racontent :

> *- À chaque fois il y a un personnage donc au lieu de lire tous les noms de personnages et de regarder tout le tableau après, à chaque fois je regardais tel personnage, ok c'est lui représenté comme ça, l'autre c'est lui. À chaque fois j'ai le regard qui passe du texte au tableau pour chaque personnage. (Célia)*

> *- J'ai regardé, identifié les peintres. Apollinaire, Marie Laurencin et Picasso je les reconnais tout de suite. Je mets un nom sur les visages que je vois et comme je ne les connais pas tous, ils sont nommés dans le cartel et dans l'ordre donc je vais les regarder dans l'ordre. (Céline)*

> *- Je suis arrivée devant ce tableau, j'ai regardé le tableau et puis j'ai regardé en bas. J'ai vu que c'était Marie Laurencin et du coup j'ai eu envie de lire en haut.*

[233] Marie Laurencin, *Apollinaire et ses amis* (1909).

C'est des gens célèbres, lui c'est Picasso, oui, là il y a Apollinaire, elle c'est Marie Laurencin, les autres c'est des poètes et des poétesses, je ne les connaissais pas. Je regardais un peu la tête qu'ils avaient, je cherche. Chaque fois je fais 'ah bon, ah bon, ah bon' pour identifier les gens. (Françoise)

- Je me suis longtemps arrêté sur Marie Laurencin parce que j'ai lu qu'il y avait Guillaume Apollinaire au milieu et que c'est un poète que j'aime beaucoup. (Bertrand)

- Là il est dit que c'est une imitation, une inspiration du douanier Rousseau. C'était un mix de Picasso, Rousseau. C'était pas mal. On est dans de l'art naïf, j'aime bien. C'est plusieurs styles. Je regarde chacun des personnages. Je vois un peu comment ils ont été dessinés, peints. J'aime ce style. Les traits sont abstraits, on est dans l'exagération. Par exemple, les visages sont un peu tous pareils, il n'y a pas le trait exact et c'est ça que j'aime bien et puis la palette de couleurs. Le côté enfantin aussi de l'art naïf. On est dans du très foncé et en même temps on est dans du clair donc ça attire l'œil. Mon œil en tout cas. Je regarde un peu les traits des visages, l'ensemble, j'ai regardé vraiment l'ensemble du tableau. (Géraldine)

Figure 50. Le tableau Apollinaire et ses amis *(1909) de Marie Laurencin regardé par une visiteuse, Célia (à gauche), et 15 visiteurs (à droite).*

Selon l'idée d'une « muséologie de passage » (Mairesse, 2015), le touriste culturel est de passage dans un musée qui lui est recommandé sans pour autant prendre le temps de s'arrêter. Une institution fréquentée par des milliers de touristes-consommateurs a une relation à eux qui est plutôt de l'ordre de la gestion des flux que de la mise en place de moyens matériel et humain exigés dans une muséologie de point de vue. Pour Jean-Luc Martinez[234], alors directeur du musée du Louvre, le cartel est un moyen parmi d'autres de parler de l'œuvre :

> *On fait ça pour la rencontre ait lieu et que le musée du Louvre ne soit pas qu'un lieu de passage. On gagne quelque chose quand le cartel suggère quelque chose et donne envie de revenir à l'œuvre.*

En somme, le cartel engage à une action, il agit les visiteurs, les invite à quelque chose, il « guide le regard ». Il dit « où je dois regarder » quand « c'est difficile de le voir toute seule ». L'histoire dit une partie du monde, elle oriente en donnant un fil conducteur. Elle lance une action, guide la pensée et ainsi la construction de sens. Le visiteur est suspendu à une histoire que le curateur lui incite de se raconter. Cette histoire lève l'équivocité du monde qui l'entoure, des objets exposés dans le musée et qu'il ne peut pas saisir. L'histoire fait advenir l'objet dans la tête du visiteur ; en cela, elle est phénoménale ou performative. Le visiteur éprouve des émotions et accepte communément que la chose est là. Par exemple, Joséphine se souvient que ce qu'elle adorait dans ses cours d'art contemporain, c'était ce que la professeure lui apprenait sur les œuvres : « Toute seule devant le truc jamais j'aurais pu comprendre. C'est intéressant de la savoir, mais tout ça c'est difficile de le voir ». Les visiteurs lisent le cartel puis ils regardent l'œuvre, s'en approchent, cherchent un détail, etc. « comme c'est écrit » ; « comme stipulé dans le texte » ; « puisqu'ils en parlent, il y a des choses à trouver ». Inès lit que la signature est dissimulée au bas d'un tableau alors elle se rapproche et la voit. Françoise s'approche pour regarder comment est faite la main d'Ingres[235] car le texte dit que c'est une main grandeur nature. Céline veut voir de près le divisionnisme d'un tableau comme évoqué dans le cartel, comment l'artiste fait, comment les points ont été posés. Elle regarde à chaque fois qu'il y a des ruptures et comment il a travaillé sa signature. Elle regarde également des détails sur une gravure : « L'atelier et

---

[234] Conférence « Les cartels au musée : la voix des œuvres » par James Bradburne, directeur de la Pinacothèque de Brera (Milan) et Jean-Luc Martinez, président-directeur du musée du Louvre, 15 septembre 2017.

[235] Jacques-Edouard Gatteaux, Moulage de la Main de Jean-Baptiste Ingres (1841).

dans la lumière les personnages, les squelettes, plein de choses. On m'a dit des choses, je cherche les informations dans l'image ». Ainsi, le cartel opère comme un jeu de piste pour les visiteurs : « C'est comme un jeu de piste, c'est intéressant » (Françoise). Une fois qu'ils ont compris la consigne, ils lisent aussitôt le cartel pour savoir quel est le nom de l'artiste à chercher dans l'œuvre ou pour savoir où est la signature. Françoise, dans un esprit joueur, est satisfaite car elle trouve la signature sur une bande de journal avant qu'on le lui dise. Ainsi, à la question « l'étiquette est-elle vraiment la première des aides à l'interprétation ? » posée par Daniel Jacobi et Yves Jeanneret (2013), il semble que la réponse est positive, au moins parce que le cartel explique la raison de la présence de l'œuvre dans l'exposition. C'est une aide à l'interprétation déterminante dans l'approche non-formelle.

En lisant les cartels, les visiteurs cherchent à obtenir des « clés », des « informations », des « explications » pour stimuler la compréhension de ce qu'ils ont en face à eux et qu'ils découvrent pour certains pour la première fois. Les visiteurs cherchent ce que les œuvres exposées signifient parmi un ensemble de possibles avant de s'engager dans un raisonnement et un jugement. Le texte guide le regard sur l'œuvre, engage une action et cela a pour objectif de construire du sens soit une liction chargée d'émotion. Lire les textes leur permet de contextualiser les œuvres, de passer par la parole d'un tiers pour préparer le regard : « Ça nous prémâche le travail » (Bertrand). Comme nous l'avons vu, les visiteurs n'ont pas nécessairement de connaissances sur les œuvres exposées, elles ne leur parlent pas. Comme le dit l'un d'eux, Bertrand, leur regard leur est propre, c'est leur seule grille d'analyse alors ils s'appuient sur les textes pour leur permettre d'avoir une explication, une analyse brève, un retour sur l'œuvre en elle-même, sur ce qu'a voulu exprimer l'artiste à travers elle. Le texte dégage en quelques phrases les grandes idées qu'a voulu défendre l'auteur ou comme le dit Christian « quelques clés, un contexte, une visualisation soit de l'artiste soit de l'œuvre ou un élément de réponse sur l'œuvre ». La métaphore de la clé anticipe bien la serrure et par-là soit la complication, l'obstacle qu'elle représente, soit la simplicité si le visiteur obtient la clé. Face à l'œuvre de Ben intitulée *Je suis le plus important*[236] par exemple, Inès a envie de comprendre quel était l'objectif et le parti pris de l'artiste. Pour Margritte, avec les œuvres où il y a beaucoup de symbolique, de saints, elle a besoin d'une explication pour que ça la satisfasse. En aucun cas le cartel ne peut être exhaustif, ce qui coïncide avec les visiteurs qui n'ont besoin que de quelques clés pour comprendre :

[236] Ben, *Je suis le plus important* (Vers 1972).

« J'aime bien regarder les œuvres et donner ma propre interprétation sans avoir toute l'explication » (Pauline). Elle fait le parallèle avec le théâtre où elle lit seulement si elle veut en savoir plus. Du moins, précise Louis, il faut que les explications « circulent » : « Je lis des trucs puis je fais une pause parce que sinon après je trouve que ça monte à la tête quand on lit trop. J'aime beaucoup en général lire les explications dans les expositions, mais je n'aime pas quand il y en a trop ».

Ainsi, la lumière dynamique et le cartel enrichi rédigé à plusieurs mains participent de l'épistémologie relationnelle en ce qu'ils correspondent tous deux à des dispositifs de médiation qui guident le visiteur dans son processus de fabrication de sens. Ils lui délivrent des indications pour favoriser leur propre narration.

6.2.4.3. Des cadres intégrant une voix tierce à l'origine d'un dialogue avec les visiteurs

Lorsque le visiteur est accompagné, le dispositif lumière devient un prétexte pour créer du lien et stabiliser sa réalité par une tierce personne. Dans le cas d'Emma, sa mère lui montre le point éclairé : « Ah, tu as vu pourquoi c'était allumé là ? ». Les deux visiteuses interagissent rapidement sur le phénomène et poursuivent leur visite. Pour Ysée, l'échange survient avec son amie : « Tu me demandais si je voyais quelque chose […] il y a eu plein de lumières et en fait on pensait que c'était ce point au milieu là des lunettes technologiques ». Les visiteuses cherchent ainsi à comprendre ensemble l'origine de l'événement. Le même phénomène se produit pour Cassandra. L'accompagnatrice de la visiteuse voit des lumières sur l'œuvre et se retourne vers son amie pour les lui faire remarquer :

> *C'est Luna qui m'a fait remarquer qu'il y avait les lumières et je lui dis, ah oui c'est vrai et donc après elles sont apparues et comme je crois les avoir vues de l'autre côté, voilà du coup je me suis retournée.*

Elles ne trouvent pas de réponse à ces lumières, mais cela devient une occasion de discussion. Par ailleurs, Cassandra se retourne dans la salle pour en chercher d'autres à la suite de cet échange. Adrian en parle aussi à son accompagnatrice, sans trouver de réponse.

Dans d'autres cas, le dispositif lumière vient stabiliser la construction de sens (sans être perçu), en venant s'appuyer sur des informations obtenues en lisant le texte de salle. Par exemple, Stella fixe à plusieurs reprises des parties de l'œuvre éclairées par le dispositif, mais elle ne verbalise pas l'avoir remarqué. Elle va néanmoins retenir

l'éclair, auquel elle attribue le début de l'œuvre, car c'est une partie « plus naturelle » par rapport à la partie de gauche. Elle donne comme explication que le texte lui a permis d'avoir cette information, et qu'elle la cherchait (alors que le texte de salle ne mentionne pas un « début » de l'œuvre). Après lecture du texte, Stella remarque sur la partie gauche de l'œuvre la gare Saint-Lazare. Puis, elle voit sur le même axe en hauteur le drapeau français, puis le cinéma, puis la fée – tous éclairés à l'instant *t*. Le dispositif est pour Stella un motif d'accroche du regard en quête de sens, puis un stabilisateur de réalité lorsqu'elle cherche les repères une fois lu le texte. Le dispositif lumière s'affirme dans ce cas comme un stabilisateur de réalité. En fin de visite, Stella dira ne pas avoir remarqué les points de lumière. Pour Gaëtan, l'expérience est similaire. Le visiteur n'évoque pas la question de l'éclairage ou de la lumière durant sa visite, pourtant il retient et évoque des zones éclairées à l'instant *t* : la Fée (qu'il appelle l' « allégorie »), le travail des champs, l'enseigne de cinéma (qu'il appelle le « néon ») et le paquebot. En analysant sa séquence, on observe que Gaëtan regarde aussi ce qui existe à proximité des points éclairés. En fin de visite, lorsqu'on lui dévoile le sujet de l'enquête, il dira : « Ah, c'était ça alors ! ».

Face aux cartels écrits collectivement, les visiteurs l'expriment par circonvolution, ils ont l'impression que quelqu'un leur parle et les guide à travers l'exposition : « On me dit que » ; « Ils disent que » ; « Ils veulent nous expliquer que ». Le texte se présente comme une inscription matérielle et une inscription sémiotique. L'aller-retour permet de faire sémiose en réduisant l'équivocité de l'œuvre ou en ajoutant du signe pour faire sens. Le texte est une trace qui de toute évidence est un signe. Il propose un contexte pour que le visiteur puisse produire de la signification. Le texte, cette voix extérieure, réduit l'équivocité sémiotique des expôts, elle permet aux visiteurs de trouver des informations ou encore de confronter une idée, un savoir, une émotion. Sans contexte, les visiteurs sont comme propulsés dans une histoire dont ils n'ont pas suivi le début : « Si vous n'en avez pas l'historique, c'est difficile à comprendre » (Amie). Face aux œuvres, les visiteurs fabriquent un sens qui leur est propre. Néanmoins, ce n'est pas suffisant dans la plupart des cas ; les visiteurs ont besoin de confirmer leurs connaissances et la construction de sens qui vient d'avoir lieu. Au cours de leur visite, c'est par le partage avec un tiers que les visiteurs stabilisent leurs impressions et répondent véritablement à leurs questions. En conciliant autonomie individuelle et appartenance au groupe, le texte informe le visiteur si ce qu'il vit correspond à ce que le groupe vit. À une question préalable, les visiteurs trouvent la résolution par le texte. Par

exemple, Christian regarde le portrait de Piat Joseph Sauvage[237] puis il lit le texte explicatif pour vérifier l'hypothèse selon laquelle c'est une volonté de l'artiste de dissocier la toile de son cadre vu leurs dimensions similaires. Les visiteurs parcourent l'exposition chargés de leurs référentiels. Ils leur arrivent alors de penser reconnaître un motif, un artiste, une œuvre qu'ils auraient déjà rencontré. Margritte a l'impression que c'est Damien Hirst qui a fait l'œuvre en face de laquelle elle se trouve[238]. Elle lit le texte pour savoir et apprend que ce n'est pas Damien Hirst, mais que c'est un clin d'œil à lui. Guy lit le cartel pour savoir si une tapisserie[239] vient bien de la fabrique « mythique » d'Aubusson, Camille pour vérifier qu'une œuvre date du XVIII[e] siècle comme elle le pense, ou encore Bertrand pour chercher à savoir si l'artiste est aussi celui qui a réalisé la couverture d'un roman qu'il a lu. Françoise reconnaît tout de suite Auguste Renoir[240] qu'elle aime bien et dont elle a vu des tableaux ; elle lit le cartel technique « pour voir si c'est vrai ». Ensuite, en tant que professeure d'anglais, elle connaît Andy Warhol et le tableau[241] lui dit quelque chose. Elle regarde la signature sur la pochette de disque : « Oui, c'est Andy Warhol ». Dans ce cas, la visiteuse réactive et renforce une liction – une « endoliction » – qui lui permet de savoir qu'elle sait. Le texte à propos de l'œuvre de Jean-Pierre Dantan[242] parle de Courbet, elle regarde en bas pour voir si c'est Courbet qui l'a peint, mais c'est quelqu'un qui l'admirait, c'est Dantan. Elle lit à propos de *Vanité, nature morte*[243], cherche la signature dans le tableau et relit pour vérifier que la signature est bien où elle regarde. Ainsi, information et in-formation (ou liction) correspondent comme dans le cas d'Amie qui « sen[t] que ça rime et c'est écrit qu'il utilise des rimes (+ 1) » ou Louis selon qui « revoir ça confirme ce qu'on avait vu ». Ce ne sont pas seulement des informations similaires, mais elles font une. Guy lit le cartel pour vérifier ce

---

[237] Louis Désiré Joseph Donvé, *Piat Joseph Sauvage* (1786).

[238] Greg and Zennor Meeson / hitandrun creative studio, *Larry Gagosian as Damien Hirst's Diamond Encrusted Skull* (Larry Gagosian transformé en « For The Love Of God » crâne incrusté de diamant de Damien Hirst) (2013).

[239] Anonyme, *L'Arithmétique*, Pays-Bas du Sud, 1er quart du XVI[e] siècle, Tapisserie, laine et soie.

[240] Auguste Renoir, *Jeune femme au chapeau noir* (1885).

[241] Andy Warhol, 4 pochettes de l'album The Velvet Underground & Nico, Édition originale américaine stéréo, Verve Records, V6-5008, Pochette cartonnée avec image et signature imprimée, sticker amovible.

[242] Jean-Pierre Dantan, *Portrait du peintre Ducornet* (1828).

[243] Sébastien Bonnecroy, *Vanité, nature morte* (1641).

qu'il reconnaît comme étant un portrait imaginaire, Saint-Jérôme, un baroque espagnol, un Ribera : « C'est une lecture de vérification ». Face au tableau de Marie Laurencin, il devine un certain nombre de choses puis il lit le cartel qui confirme une nouvelle fois son impression. Le matin, Lucas a vu des autoportraits de Ducornet et vérifie que c'en est un ici aussi ; le cartel infirme cette impression.

Les visiteurs cherchent également à confirmer un apprentissage non formel comme une émotion. Dans une partie de la vidéo Jay-Z[244], Géraldine sent la joie communicative, l'énergie, et l'estime réciproque. Le texte confirme l'émotion vécue : « Quand vous lisez ce que vous ressentez, ça fait un truc, vous vous dites oui c'est ça et vous voulez le revérifier, oui si c'est bien ça ». Marieke apprécie une œuvre car elle a l'impression que c'est de la poésie et c'est justement écrit que l'artiste utilise des rimes (son état émotionnel passe à + 1). Le cartel a donc pour fonction non seulement de réduire l'équivocité sémiotique, mais aussi l'équivocité des émotions en confirmant ce qu'on l'on éprouve.

Avec l'hologramme, l'impression qu'une voix tierce s'adresse à soi et un semblant de discussion sont renforcés. Karla raconte à propos de l'hologramme de la survivante Fritzie : « Elle me racontait son expérience mais, au fond de moi, j'avais peur pour elle ». John dit « on dirait que c'est personnalisé pour vous » car la survivante donne l'impression de parler au visiteur. Puis, comme le confirme Jessica : « Ce n'est pas seulement des questions sur l'holocauste que vous pouvez poser, mais vous pouvez leur demander n'importe quoi comme leur couleur préférée ou leur nourriture préférée... cela donne plus l'impression que vous parlez à une vraie personne ». Les visiteurs ont à certains moments l'illusion d'une conversation avec l'hologramme, comme le disent Austin et Avery : « J'ai eu l'impression que nous avions une conversation avec elle ». Jessica précise que les hologrammes « répondent en fait à notre question et ne se contentent pas de raconter une histoire ». Karla ajoute : « J'ai commencé à penser comme si c'était une vraie conversation avec… vous savez, une conversation directe par opposition à un hologramme, c'était tellement fascinant ». Plusieurs facteurs participent à former cette illusion de conversation. Tout d'abord les visiteurs obtiennent une réponse instantanée à leur question. John parle de « retour immédiat », Avery dit qu' « elle donne la réponse tout de suite ». Lors de la consultation d'un document historique, des

[244] Performance réalisée par Jay-Z à la Pace Gallery du Musée d'Art Moderne (MoMA) de New York le 10 juillet 2013.

questions peuvent émerger et il faut faire d'autres recherches pour obtenir des réponses. Ici, dès le film d'introduction des questions peuvent émerger, mais le visiteur a l'opportunité de poser une question et d'obtenir la réponse de suite. Cela rend l'expérience plus vraie et plus intéressante comme le raconte Jessica :

> *J'ai toujours des questions dans les documentaires et donc je dois chercher les réponses sur Google… ici je peux leur demander directement, je n'ai pas besoin de Google et je peux obtenir leur interprétation et leur réponse. (Jessica)*

La session dure moins d'une heure et le dispositif semble avoir pour effet de proposer une rencontre avec le survivant, de connaître intimement certains aspects de son expérience personnelle en un court laps de temps. L'interaction permet au public de développer le sentiment de familiarité, au sens de la consolidation d'une relation. Les visiteurs connaissent de mieux en mieux le survivant au fur et à mesure de l'expérience. Jessica a l' « l'impression d'être tous à une table et de poser des questions à Fritzie comme si c'était une famille ». Elle trouve que Fritzie est « dans un état très relaxant », et ajoute que c'est

> *comme si nous étions simplement assis dans un salon et que nous avions une conversation et qu'il n'y avait pas de pression et que j'écoutais juste leurs histoires et qu'ils se sentaient également à l'aise pour raconter leurs histoires. (Jessica)*

L'accès à l'histoire intime de la survivante développe et consolide cette relation. D'autant plus pour Jessica qui connaît une des facettes professionnelles de Fritzie en tant que présidente du musée. Au théâtre holographique, Fritzie raconte son histoire et Jessica confie alors qu'elle « se sentait plus proche d'elle ». Jenny ajoute : « On avait l'impression qu'une vraie personne était là pour vous parler et pas seulement pour skyper ou parler à quelqu'un au téléphone, comme si quelqu'un était assis là pour vous parler ». Pour les visiteurs, le théâtre holographique est un dispositif qui donne l'illusion de conversation avec un survivant de l'Holocauste. Quant à Karla, elle affirme : « Je savais que je verrais quelqu'un parler mais je n'avais pas réalisé que j'aurais l'impression qu'il me parlerait ». Les visiteurs peuvent poser directement des questions intimes sur l'expérience de la Shoah vécue par le survivant. L'un des visiteurs, John, n'hésite pas à poser une question sur la foi de Fritzie : « Est-ce que vous croyez encore en Dieu ? ». Un jeune visiteur dans la session de Noreen demande à l'hologramme : « Aviez-vous des pauses pour aller aux toilettes ? ».

L'interaction opère également entre visiteurs. Le visiteur est maintenu dans une intrigue intense au cours des questions-réponses or, pour certains visiteurs, poser des

questions n'est pas décrit comme nécessaire pour profiter de la session holographique en trouvant une résolution. Avery, qui ne pose pas de questions, explique que « les questions que le public a posées étaient des questions que j'aurais posées ». Tony qui déclare en connaître déjà beaucoup sur l'Holocauste ne pose pas de question et profite de la dynamique du groupe où « tout le monde a posé de très bonnes questions ». Isabella ayant déjà posé des questions, elle s'organise avec son amie pour en poser d'autres. La variété de questions entretient une intrigue continuellement renouvelée et imprévisible. C'est une spécificité remarquable de ce dispositif puisque les questions sont contenues de façon latente dans le public et non dans le dispositif. Le public produit lui-même une part de l'intrigue. Alors qu'au départ l'intrigue est liée au dispositif, celle-ci se déplace ensuite vers les visiteurs qui deviennent progressivement des éléments producteurs de l'intrigue.

Enfin, cette impression de discussion au sein de l'exposition peut se retrouver renforcée par un dispositif chargé d'une présence humaine. Cela passe par exemple par le récit à la première personne. Pour Tony, le film d'introduction à l'hologramme permet d'authentifier le survivant en expliquant : « C'était très crédible, c'est ça qui était puissant ». Il ajoute que le fait que le survivant lui-même narre son récit le rend plus réel, « parce que si c'était une actrice, une personne imaginaire, ce ne sera jamais la même chose parce que c'est quelque chose qui lui est vraiment arrivé [au survivant] ». Austin considère d'ailleurs l'hologramme comme une « source première ». Après le film d'introduction, lorsque l'hologramme apparaît sur scène, le médiateur présent dans la salle accentue cette humanisation du dispositif technique. Il prend le rôle d'interviewer et se conduit envers l'hologramme comme envers une personne réelle. Le facilitateur, tel qu'il est nommé par l'équipe du musée – cela n'étant pas sans rappeler l'utilisation de cette expression par de nombreux curateurs de l'art conceptuel – le rend plastique. Selon les intentions des concepteurs, le médiateur a la consigne de ne jamais couper la parole de l'hologramme, même si la réponse donnée n'est pas la plus appropriée ou si elle est répétée. Dans ce cas, le médiateur formulera une seconde question comme il le ferait dans le cadre d'une interview. Ainsi, le médiateur prend contact avec l'hologramme en lui disant « Bonjour [prénom du survivant] » et en lui demandant comment il/elle va aujourd'hui. L'hologramme répond. Le médiateur est donc le premier à interroger l'hologramme et à initier la conversation avec une question d'ordre phatique, une question légère, souvent de politesse, posée pour attester la présence de l'autre et amorcer une relation. Le médiateur, ayant initié la conversation, permet aux visiteurs de s'adresser à l'hologramme sans stratégie d'approche. Ici les visées de la médiation humaine se confondent avec celles de la médiation avec une machine.

En somme, avec ces 3 dispositifs de médiation, les visiteurs sont invités à communiquer avec une tierce personne. Même lorsqu'ils sont seuls, ils sont convaincus de communiquer avec une voix extérieure sans véritablement la remarquer durant leur visite. Celle-ci leur permet de confronter leurs narrations avant de stabiliser un récit collectif.

6.2.5. Des apports de ces dispositifs de médiation du point de vue des visiteurs

6.2.5.1. L'effacement du dispositif de médiation

Au Musée d'Art Moderne de Paris, parmi les 26 entretiens en remémoration stimulée recueillis, seulement 4 visiteurs n'ont pas véritablement remarqué l'installation lumineuse au cours de leur visite, mais 11 visiteurs n'évoquent pas directement la question de l'éclairage. Cela signifie que, bien qu'ayant remarqué le dispositif de médiation, les visiteurs retiennent plutôt ce que ce dernier leur apporte dans leur expérience. Il apparaît donc comme une aide à la visite qui ne gêne pas la relation avec l'œuvre. Au contraire, l'analyse permet de comprendre plusieurs degrés d'influence du dispositif malgré le fait que celui-ci ne soit pas littéralement verbalisé au cours de la visite. Le dispositif s' « efface » dans le sens où il permet une perception « infraliminale ». Les analyses permettent de constater que dans certains cas, le dispositif est susceptible d'influencer les visiteurs pendant la visite, sans pour autant que ces derniers identifient, évoquent, reconnaissent distinctement les faisceaux de lumière à l'instant *t*. D'abord, les couleurs de l'œuvre attirent le regard de deux visiteurs alors même qu'ils n'ont pas remarqué l'éclairage sur les zones concernées à l'instant *t*. Ludivine ne parle pas du dispositif, bien qu'elle explique l'avoir remarqué à la fin de l'entretien. Pourtant, Ludivine explique qu'elle contemple et décrit longuement des zones colorées mises en lumière par l'éclairage : Iris, la scène rouge, l'éclair de Zeus. Elle parle des couleurs : rose, bleu, rouge. Ces couleurs l'intriguent au moment où les aplats sont éclairés par le dispositif. Ludivine ne s'arrête pas sur le sens de l'œuvre, mais sur l'expérience esthétique. Par exemple, elle est attirée par le rose éclairé de la fée et elle déclare :

> *Il y a les couleurs alors le rose il a attiré mon regard, le rose oui en fait c'est tout en haut. Ces couleurs rose ou violet ont attiré mon regard assez rapidement […] en fait c'est le contraste avec le reste donc j'ai tout de suite… enfin, j'ai voulu regarder ce qui se passait en haut aussi par la figure aussi qui amène vers le haut. (Ludivine)*

Pareillement, Dominique affirme être attiré en début de visite par les parties les plus lumineuses de l'œuvre. Les parties claires attirent son attention. Les couleurs sont encore mentionnées ici, alors que l'éclairage est activé. Les visiteurs qui n'ont pas remarqué le dispositif sur ces zones ne font pas de différence entre l'œuvre et l'éclairage. Ces zones stimulent néanmoins des séquences d'étude attentive. Ce phénomène est observé également pour les éléments qui composent les scènes. Par exemple, Maëlle s'attarde sur une partie éclairée, mais elle dit uniquement regarder les dieux de l'Olympe présents dans la fresque. La lumière n'est pas verbalisée. Cela se produit également pour Nance, qui ne verbalise pas les espaces de lumière durant l'entretien. Pourtant, son regard se pose longuement sur deux scènes éclairées à l'instant *t* de sa visite, repérables en analyse. Il s'agit du centre de l'œuvre, avec l'éclair de Zeus, et de la Fée avec son faisceau. En début de visite, il dit que son regard est détourné par le manque de visibilité et s'est retourné vers des endroits plus visibles. Puis, dans une autre séance, Nance observe la partie centrale du tableau (l'éclair de Zeus), éclairée à cet instant. Il ne verbalise pas la lumière pourtant, il observe la scène longuement. Comme pour le centre de l'œuvre, Nance est attiré par la Fée lorsque l'éclairage est activé. Il reconnait le faisceau de lumière peint de l'œuvre ainsi que le personnage (les deux points éclairés par le dispositif à cet instant), mais encore une fois il ne le verbalise pas. Il dit que c'est grâce au point de vue, plus éloigné et central, qu'il peut les voir. Ces effets sont aussi observables dans l'expérience de Salih. Le visiteur assiste au scénario lumière, mais il ne remarque ni ne verbalise la lumière. Toutefois, l'analyse permet de comprendre que Salih retient bien les scènes éclairées. Par exemple, il décrit la séquence du soleil au moment où il était éclairé comme suit : « J'essayais de voir ce qu'il y avait là-haut. Je n'arrivais pas très bien à voir ce que ça pouvait être là-haut, le ciel. Est-ce que c'est les nuages ? Je ne sais pas ». L'expérience de Théo est également significative. Il assiste au deuxième scénario de lumière. Son œil est attiré sur la Fée en début de visite et sur l'abîme au milieu de visite pendant que les deux scènes sont éclairées. Son regard remonte également pendant plusieurs séquences. À la fin de l'entretien, Théo affirme sur les éclairages : « Pour moi, ils faisaient partie intégrante de l'œuvre. Ils mettent en lumière des points. Il y en avait un justement sur la coupure diagonale que j'avais remarquée au début ». Théo voit effectivement à l'image des contrastes de couleurs et de lumières au niveau de la Fée, qu'il ne verbalise pourtant pas en tant que tels. L'effet de contraste esthétique chromatique accentué par la lumière crée ici un point d'accroche du regard. Cela ne déclenche pas d'émotions particulières, sinon l'intrigue, car sa valence émotionnelle est de 0. Une autre séquence concerne l'abîme. Théo remarque cette scène lorsqu'elle est éclairée à l'instant *t*, mais encore une fois il ne verbalise pas la présence de la lumière :

Là on discutait un tout petit peu là on venait de mettre le doigt sur cette partie-là qui est beaucoup plus brouillonne, le point supérieur. On a remarqué que c'était beaucoup plus brouillon parce que je pense que c'était censé représenter une espèce de chaos primordial au début vu que c'est une frise chronologique. (Théo)

Le visiteur explique que la scène se différencie du reste de l'œuvre et qu'il s'y retourne donc pour l'observer. Le dispositif lumière est pour Théo l'occasion de découvrir des scènes et de construire le sens de celles-ci. Aussi en entretien, un autre visiteur Laurent décrit des parties éclairées à l'instant *t*, les champs, sans pour autant reconnaitre la lumière sur cette zone (alors qu'il n'a pas de problèmes à la verbaliser sur d'autres zones). Lucas dit que, depuis sa perception, le dispositif lumière « fait très subliminal ». Emmanuelle et ses deux accompagnatrices n'évoquent pas directement la lumière durant leur expérience. Mais en fin d'entretien, lorsque les raisons de l'enquête sont dévoilées, les trois disent avoir perçu l'installation. L'une des deux accompagnatrices affirme : « C'était très doux, je ne trouvais pas que c'était une muséographie qui tout de suite captait, mais qui accompagnait en douceur, qui amenait le regard à bouger, mais sans flash, c'était vraiment très doux ». Ainsi, les séquences étudiées mettent en évidence des dynamiques cognitives et esthétiques qui se manifestent chez les visiteurs, sans qu'ils verbalisent la présence du dispositif lumière au cours de leur expérience. Les visiteurs s'arrêtent sur des images, les observent et les décodent, sans pour autant verbaliser l'éclairage qui les met en valeur au même moment. Le dispositif lumière stimule aussi la création d'une forme de « carte conceptuelle » de l'œuvre. Le visiteur retient et évoque les scènes qui sont éclairées. Enfin, dans deux cas, les visiteurs se servent des scènes éclairées (mais qui ne sont pas perçues en tant que telles) pour stabiliser leur perception de la réalité en lien avec des éléments du texte qu'ils ont retenus. Ces résultats indiquent que l'éclairage attire le regard, guide physiquement le parcours du visiteur dans la salle, participe d'une « carte conceptuelle » de l'œuvre, contribue à la compréhension des visiteurs – alors même qu'ils ne perçoivent pas les zones comme étant éclairées à l'instant *t*. La lumière semble, peut-être, devenir une partie intégrante de l'œuvre : les faisceaux de lumière sont associés à la peinture même, le visiteur ne fait pas la différence entre le dispositif et l'œuvre. Ces séquences peuvent être qualifiées d' « infraliminales », dans le sens où elles provoquent des réactions chez les visiteurs, restant pourtant en dessous d'un seuil nettement verbalisé par les individus eux-mêmes. Ce phénomène mériterait d'être plus largement questionné par d'autres études afin d'en saisir les enjeux et définir davantage la nature de ces relations.

De la même façon, il apparaît que la complexité technique du dispositif holographique n'entrave en rien l'expérience des visiteurs. Au contraire, la technologie

est en retrait voire indiscernable, ce qui rend d'autant plus réelle la présence du survivant. Tout d'abord, il s'agit d'une projection vidéo, mais il n'y a pas de cadre imposé par le réalisateur avec ses différentes valeurs de plans. Le champ visuel du visiteur-spectateur est peu contraint. Luis dit : « Vous ne comptez pas sur quelqu'un qui a une caméra, vous décidez vous-même de ce que vous voulez regarder ». De plus, les visiteurs-spectateurs ont l'impression d'une image 3D et non 2D comme sur un écran. Pour Jim, « on dirait une personne en trois dimensions, on avait l'impression qu'elle était assise là ». Jessica précise que « cela ne ressemble pas à une expérience en 2D… la 3D donne une impression plus réaliste et plus vivante ». Tony, convaincu également par cet effet, affirme : « On pourrait penser qu'elle était en fait assise sur la scène pour donner une présentation, très réaliste très interactive », sauf pour la chaise qui paraît « étrange et pas tout à fait en 3 dimensions ». Du point de vue des visiteurs, l'hologramme a une apparence humaine. Ils étudient la gestuelle de l'hologramme. Luis qui est un joueur confirmé au poker précise qu'il regarde toujours les gens, comment ils bougent, comment ils réagissent. Il dit : « Je peux voir qu'elle était sincère et honnête ; il n'y avait pas, il n'y a pas d'hésitation de sa part ». Kat et Jenny se sentent engagées quand l'hologramme parle avec ses mains car « c'est comme un enseignant à l'école, s'il ne bouge pas alors son cours est ennuyeux et personne n'y prête vraiment attention mais s'il se met à bouger, à écrire toutes sortes de choses au tableau alors on y prête plus d'attention ». Kat fait attention aux mouvements des mains et dit comme d'un référentiel : « Quand vous parlez, vous parlez avec vos mains », alors même s'il s'agit de mouvements subtils cela rend l'hologramme plus « réaliste ». Elle poursuit en disant « si vous êtes assis là, sans bouger vos mains en parlant, cela a l'allure d'un robot ». En plus de la gestuelle, les visiteurs regardent tous les mouvements effectués par l'hologramme, comme le fait de secouer la tête, bouger les jambes, les bras. Adam remarque qu' « elle tient sa main en l'air pendant un long moment » au cours d'une réponse. Pouvoir regarder le langage du corps est important pour les visiteurs, comme l'exprime Jessica :

> *Au téléphone, vous pouvez parfois entendre le ton de la voix, mais quand vous voyez le langage corporel et l'expression du visage, cela donne plus d'impact sur l'histoire du survivant, car vous pouvez dire si quelqu'un est triste simplement en le regardant. (Jessica)*

L'apparence humaine est étudiée jusqu'au contact visuel, certains comme Anna n'en trouvent pas, d'autres le cherchent comme Jessica : « Comme cela semble vivant ou comme dans la vie réelle, j'ai essayé d'établir une sorte de contact visuel ». Les résultats de questionnaires (N=190) administrés en parallèle des entretiens indiquent que 94 % visiteurs jugent que l'hologramme a une apparence humaine. L'excellente qualité

sonore de la voix est soulignée par les visiteurs, elle est qualifiée de « claire » par une majorité de visiteurs. Pour Isabella la voix du survivant est nette et Adam perçoit le double accent Chicago/européen de la survivante enregistrée. Lorsqu'Avery, Austin, Anna ou Adam éprouvent de la fatigue, lorsque Tony et Isabella explorent la technique, lorsque Sheryl observe les chaussures, la voix entretient l'attention des visiteurs, elle les maintient dans l'expérience holographique même s'ils regardent ailleurs. Pour Jessica, « vous ressentez des émotions avec les expressions du visage qu'ils montrent et le ton de leur voix quand ils parlent ». Seule la transition entre deux interventions de l'hologramme (répondre à une question et attendre) ne semble pas naturelle, mais ne dérange pas les visiteurs. Noreen affirme : « On peut voir qu'elle se met à réfléchir à certaines des questions, que cela lui prend un peu de temps, puis elle change de position et elle donne la réponse ». Jessica dit : « C'est la seule partie qui semble avoir été filmée et qui ressemble au contenu d'une télévision parce qu'elle n'est pas naturelle ». Pour Adam et Susan, cette transition « n'est pas dérangeante, elle est plus artificielle et pas aussi naturelle que la personne ». Sans oublier que la technologie s'efface et que la qualité de l'enregistrement et de la projection contribue à y croire. Pour Isabella, la façon dont l'hologramme répond ne ressemble pas à un robot, mais à une personne réelle. bien qu'il s'agisse d'un dispositif technique, les visiteurs ont le sentiment d'avoir rencontré une personne vivante. La technologie semble s'être effacée même si pour tous les visiteurs il est « évident » que le survivant n'est pas là devant eux, il y a parfois une illusion sur le fait qu'il soit réellement là, à l'image de la « suspension volontaire de l'incrédulité » décrite par le poète Samuel Coleridge (1817) et rencontrée également au cinéma ou au théâtre. Une forme d'enchantement (Winkin, 2002) brouille les frontières entre la fiction et la réalité et crée un jeu partagé. Le musée se retrouve alors dans la position des « institutions du faire croire » où, pour reprendre une expression issue du marketing, les visiteurs sont des « consommateurs de l'enchantement ». Puisque le visiteur suspend sa crédulité, il croit en ce qui est présenté au musée. Dans la posture de lecture par plaisir, le lecteur se laisse aisément prendre au jeu du texte, « convaincre » par lui indépendamment de son caractère véridique tel que l'avancent Deborah Prentice et Richard Gerrig dans ce passage : « Les lecteurs ont tendance à permettre à toute information, fiable ou non, d'entrer dans leur mémoire et d'influencer leurs croyances sur le monde » (Prentice & Gerrig, 1999). Cela ne signifie pas que le lecteur croit que les événements décrits dans le récit s'accomplissent ou se sont accomplis réellement, mais que l'information peut parvenir à influencer ses croyances et ses attitudes envers le X-monde (Bottineau, 2011). En somme, parce que le lecteur ne remet pas en cause le narrateur ni ce qu'il raconte, il est en mesure de s'engager dans l'histoire et d'y vivre une expérience. Par exemple Karla précise : « J'ai eu l'impression qu'une personne était là »,

et continue avec « c'était très remarquable la façon dont cela a été fait parce qu'après un certain temps, c'était presque comme si j'avais oublié qu'elle était un hologramme… c'était tellement fascinant ». Les imperfections et défauts naturels du personnage réel, comme les attentes ou hésitations sont conservés à la prise de vue et ils rendent l'enregistrement plus réel. Austin exprime le côté réaliste de l'enregistrement : « Elle a été filmée vivante, ils ne l'ont pas reproduite ». Karla relève également :

> *Elle [Fritzie] a dit "j'aimerais me corriger" et puis elle a continué... c'était si réel... on pourrait dire que c'était comme si elle pensait, que cet hologramme pensait, j'ai trouvé ça amusant et intéressant et encore une fois ça l'a rendu très réelle parce que c'est ce que font les gens, ils sont comme ça "oh laissez-moi reformuler ça pour que je puisse le dire d'une autre façon ou me corriger", j'ai aimé le fait que cela rendait la chose tellement plus humaine. (Karla)*

En résumé, lorsque les visiteurs ont conscience qu'il y a un dispositif tout en permettant une expérience, il semble que l'on puisse parler de « dispositif à succès » et qui correspond autant aux attentes des visiteurs qu'à celles des curateurs et artistes. Les visiteurs ont conscience qu'un cadre leur est proposé pour guider leurs narrations et ils s'en saisissent.

6.2.5.2. La compréhension jusqu'à l'immersion

Les visiteurs créent du sens de façon singulière avec le monde qui les entoure, parfois sur la base de ce que le cartel enrichi peut leur indiquer. Certains portent leur attention sur la reconnaissance du savoir-faire et du détail des œuvres. Ce motif relationnel est récurrent dans l'expérience du groupe de visiteurs étudiés comme nous l'avons vu dans la partie III. Les entretiens avec les visiteurs rendent également compte d'autres registres qui caractérisent la façon dont ils apprécient particulièrement se lier aux éléments de l'environnement de l'exposition en construisant du sens. Premièrement, le lien à la musique. Vincent est musicien alors, il regarde si l'instrument de musique dans le tableau de Gysbrechts[245] est bien fait, et affirme – d'après d'autres iconographies de cette époque (information qu'il obtient en lisant le cartel) – que le peintre a bien mis la forme et le nombre de cordes. Le lien de ce visiteur à l'instrument est partagé par d'autres. Ainsi, la liction du visiteur se recoupe à celle du cartel et crée un collectif lictionnel donc une forte liction. Au MUHKA, Kaat regarde une projection vidéo dans son

[245] Cornelis Norbertus Gysbrechts, *Nature morte en trompe l'œil, toile et outils de peintre* (1665).

intégralité et se rend compte qu'une des deux machines tourne plus lentement. Or, elle est musicienne et donc « axée sur le rythme, le son ». Elle s'intéresse plus au dispositif de projection qu'à l'image projetée : « Parfois, ils se rejoignaient et le rythme était différent. Ce n'était pas marqué ». Ici la visiteuse cherche à stabiliser sa liction or, le cartel ne la renseigne pas sur ce point. Quant à Camille, deuxièmement, elle adore les vêtements et s'intéresse à leur évolution au fil du temps. Après lecture de la date sur les cartels, elle observe les « beaux vêtements » de Piat-Joseph Sauvage puis le détail de la chemise. Elle fait attention aux vêtements de François 1er et aux détails parce qu'elle trouve ça joli : la soie, la fourrure, le collier, les vêtements d'un superbe bleu de la fille à côté. Même en déplacement, elle observe de loin les vêtements, les détails d'une chemise ouverte. Sur le tableau *L'Atelier du peintre*[246], elle fait attention à la robe de la jeune fille qui écrit. Troisièmement, Géraldine vient d'un petit village et aime la convivialité, se retrouver entre amis or, à la lecture du cartel, la scène du Marie Laurencin lui a l'air conviviale. L'œuvre lui plait, elle est contente (+ 3). Ça l'intéresse de regarder le visage des gens célèbres et d'imaginer qu'ils se connaissaient tous à l'époque. Elle trouve intéressant que des gens célèbres qu'on connait séparément se retrouvent, se connaissent, se fréquentent. Elle trouve amusant de voir Manet qui peint entouré de Zola. Enfin, Louis a un regard d'ingénieur et est frappé par l'équilibre d'une table et « ce bout de ferraille au bout qui n'est même pas droit ». Ailleurs, il s'approche pour voir comment il a fait son moulage et espère trouver des indications dans le cartel. Comme Kaat plus tôt, il regarde la machine plutôt que ce qu'elle projette et la trouve belle. Il apprend et ne retient du cartel du film projeté que la technique de conception du film : « Ça c'était intéressant. Ils disaient qu'au début il ne l'avait fait qu'en 40 exemplaires et il en a tiré que 7 parce que c'était trop cher et puis finalement grâce à son succès il a pu en avoir 33 de plus puisqu'il voulait en avoir 40 ».

Plus encore, les cartels écrits de façon enrichie permettent de voyager dans l'œuvre, dans la scène de l'œuvre. La lecture des cartels et l'effet de réel procuré par la facture et la présence de détails dans les œuvres immergent, font voyager les visiteurs dans la temporalité, la scène de l'œuvre. Bertrand a « besoin de tout lire » car il « aime rattacher une œuvre à une époque, à un artiste, à une provenance géographique ». Il apprécie l'idée de « voyager dans le temps au musée, voyager dans le message d'un artiste, s'évader un peu de l'instant présent et aller dans le passé, dans des scènes de

[246] Jean-Baptiste Lallemand, *L'Atelier du peintre* (1780).

vie, s'immerger ». Face au Gysbrechts[247], il est « propulsé dans l'atelier du peintre. Il y a cette immersion-là ». Lire le texte puis regarder l'œuvre lui permet d'être dans toutes ces informations-là, de réussir plus facilement à s'imprégner du tableau. Il a l'effet d'immersion, il « plonge dans le tableau » s'il comprend. Face à un portrait de César Ducornet[248], peintre né sans bras, il relève la date de création et se dit que ça devait être « hyper difficile pour le peintre d'être né sans bras qui plus est à cette période ». Il trouve par ailleurs étonnant le parcours et l'histoire de ce peintre. Il aime le côté immersion, il se sent vraiment dans son atelier, il le voit peindre comme s'il poussait la porte de son petit atelier. Le peintre est vivant dans une scène du quotidien, même si les couleurs ne sont pas très vives, il y a quelque chose de très spontané, très humain. Après la lecture du cartel de l'œuvre de Marie Laurencin, il est ému et a l'impression d'être invité dans le tableau, de faire partie de ce regroupement d'hommes. Du moins il et a envie d'y être, d'échanger avec ces hommes éclairés intellectuellement et artistiquement, « ils sont de bonne compagnie je pense ». Face à *Un atelier aux Batignolles*[249], il a « l'impression d'ouvrir la porte puis que les peintres [le] regardent l'air de dire 'qui est-ce ? Qui ouvre la porte ? ». Il aime être vraiment dans la scène, il aime la référence à des auteurs. Alors il est vraiment imprégné, il a l'impression d'y être, il n'est plus dans le musée. Il regarde les différentes expressions des visages puis, les différents aspects de la pièce : des objets, la peinture. Une fois qu'il plonge dedans, il imagine ce qui se passe. Ici, la discussion qu'il peut y avoir entre certains personnages, le peintre qui tient son pinceau et qui peint, qui agit. Il se retrouve dans une scène, il fantasme, il imagine, il entend les voix, le débit de paroles. Face à l'œuvre de Hyacinthe Rigaud[250], Bernard lit d'abord instinctivement le cartel car il aime bien connaître l'artiste et l'époque de création. Il trouve intéressant de voir les visages parce que « ça date de 1700/1800 ». Il ne connaît pas tous ces gens, il ne leur a pas serré la main, mais par la qualité de l'œuvre – « c'est vraiment comme une photo » –, il en a une image, il voit les visages, les belles perruques, comment ils étaient habillés. Il a l'impression d'être dans leur monde. Camille « regarde toujours les dates » des œuvres car connaître la date lui permet de situer les œuvres dans sa petite frise chronologique, de reconstituer « une sorte de période historique à l'intérieur de [sa]

---

[247] Cornelis Norbertus Gysbrechts, *Nature morte en trompe l'œil, toile et outils de peintre* (1665).

[248] Jean-Pierre Dantan, *Portrait du peintre Ducornet* (1828).

[249] Henri Fantin-Latour, *Un atelier aux Batignolles* (1870).

[250] Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Charles Le Brun et de Pierre Mignard, Premiers peintres du roi Louis XIV* (1730).

tête ». En datant les objets elle « arrive à reconstituer une sorte de petit monde ». Raviver une scène passée et un objet exposé étant au cœur des préoccupations de la mise en exposition de l'art conceptuel, le cartel enrichi se présente comme une piste de médiation pertinente.

En général, les éléments de réponse donnés par l'hologramme du survivant correspondent à la question posée par le visiteur. Dans le cas contraire, pour Jessica ce n'est pas si grave car « elle a quand même appris quelque chose des réponses » du survivant. En particulier, le film d'introduction est qualifié d'immersif par les visiteurs, au sens d'un engagement dans ce qui y est raconté. Adam dit « c'est comme si vous étiez engagé » avec ce film d'introduction. Il explique : « C'est comme si vous étiez dedans… comme si vous aviez l'impression d'être plus interactif avec le film comme si vous n'étiez pas un spectateur ». Karla dit « je pense qu'à d'autres moments j'étais une sorte d'étrangère qui regardait à l'intérieur, mais pour cette expérience, j'avais l'impression d'être à l'intérieur ».

Des visiteurs au Musée d'Art Moderne de Paris cherchent à cerner le phénomène de la lumière et passent une séquence de leur visite à résoudre l'intrigue. Par exemple, Dominique s'aperçoit des lumières qui s'allument et s'éteignent au niveau des meules. Il affirme :

> *Il me semble qu'à un moment donné l'éclairage a changé, qu'il y a eu une lampe ou deux qui venaient de s'étendre et donc j'ai mieux vu quelque chose, mais ça ne m'a pas donné l'impression quand même particulièrement à faire un effet. (Dominique)*

Geneviève, quant à elle, comprend qu'il s'agit d'un geste des concepteurs :

> *Je ne sais même pas ce qu'il a voulu dire l'artiste bah les concepteurs parce que c'est eux qui ont mis en scène, qui s'arrangent pour qu'on agisse de telle ou telle façon, c'est eux qui ont mis la lumière, c'est eux qui se sont arrangés donc, les concepteurs peuvent tout modifier comme ça, changer tout le propos hyper facilement. (Geneviève)*

Elle identifie à la fois le geste intentionnel des concepteurs et l'influence que cela comporte dans son expérience. Aussi, les visiteurs font appel à leur imaginaire et à leurs souvenirs. L'ambiance lumineuse déclenche des images mnémoniques familières qui concourent à la construction de repères pendant la visite. Par exemple, François découvre le lieu pour la première fois et l'expérience lui permet de « retomber en enfance ». Il qualifie l'ambiance de « tranquille et agréable ». Face à ces animaux, Lionel

dit : « Il y a des choses qui ont l'air plus menaçantes et il y a des choses qui ont l'air plus sereines ». D'après lui, c'est un endroit « qui fait rêver ». Marie évoque ses souvenirs de voyage, car ici tout est « ravivé ». En fin d'entretien, elle ajoute : « La lumière est importante dans la vie animale, dans la vie humaine et dans la vie végétale, parce que sans la lumière on ne vit pas ». Pour certains visiteurs, l'éclairage et l'ambiance créée induisent un espace de réflexion, de rêve, d'imaginaire. Enfin, la plupart des visiteurs enquêtés se montrent sensibles aux couleurs de l'éclairage dynamique. En tant que média visuel et cognitif, elles contribuent notamment à l'appréciation esthétique des spécimens et au sentiment d'immersion dans leur contexte d'origine. Par exemple, pour Nina :

> *C'est visuel en fait : c'est les lumières, c'est les couleurs, les animaux. C'est vraiment l'aspect visuel. Il est fort. La façon dont c'est agencé, même qu'on puisse zigzaguer entre les animaux. Tout ça a permis une immersion. (Nina)*

Les couleurs aperçues peuvent devenir un élément d'intrigue pour le visiteur. Nina leur attribue une fonction évocatrice, celle de reconstituer la mer : « À un moment, je suis rentrée dans une espèce de couloir et il y avait des jeux de lumière pour mettre dans l'ambiance de la mer ». De son côté, Blandine attribue une vision dynamique de l'ensemble exposé sous les variations de lumière : « La manière dont c'est placé, c'est plutôt intéressant, c'est impressionnant. Aussi parce qu'on a l'impression d'avoir un troupeau devant soi ». Plus encore, les couleurs interviennent dans la recontextualisation des spécimens naturalisés, recréant les teintes des environnements naturels. Par exemple, en reprenant le verbatim de Marie, les couleurs chaudes « marron, terre » sont associées à la « savane ». François fait la différence entre les « univers » des spécimens exposés : « Au-dessus, on était dans du jaune, la terre, le feu. Enfin, dans tout ce que ça représente, mais sans que ce soit agressif. Et puis, lorsqu'on descend au niveau marin, on est plus dans le bleu. On est dans l'univers marin ». Non seulement les couleurs évoquent des environnements naturels, mais elles induisent aussi des sensations corporelles comme le chaud et le froid. Maxandre par exemple, aperçoit l'ambiance bleue « glaciale » et il y attribue la sensation corporelle déjà vécue. Maxandre compare les couleurs des univers, ce qui lui permet de recontextualiser les milieux d'origine des spécimens exposés :

> *La couleur un peu, on va dire, glaciale, enfin l'environnement la mise en scène. Bleu, on va dire. Le bleu qu'on mettrait pour un chewing-gum, un peu glacial, genre rafraîchissant. Comparé à ici [le hall du niveau I], ça serait plus dans les tons du désert, enfin plutôt dans l'ambiance parce que ce sont les animaux du désert. (Maxandre)*

En conclusion, la relation à un objet est propre à chaque visiteur et ces 3 dispositifs de médiation peuvent guider vers diverses voies relationnelles. Les indications fournies sur l'objet deviennent des clés de compréhension pour les visiteurs. L'aller-retour entre le dispositif de médiation et l'œuvre peut aller jusqu'à permettre une sensation d'immersion au sens d'une projection cognitive, corporelle et émotionnelle dans l'époque et la scène d'une œuvre au point, parfois, d'en raviver les personnages.

6.2.5.3. L'ouverture de nouveaux horizons

Les cartels enrichis peuvent ouvrir de nouvelles perspectives aux visiteurs. Ils peuvent avoir la capacité d'intéresser les visiteurs sur des œuvres qu'ils n'apprécient pas *a priori*. Au-delà du jugement de valeur qu'ils portent sur une œuvre, les visiteurs s'intéressent à la relation qu'entretient autrui avec cette œuvre. Cela revient à construire du sens avec la parole du musée, à créer un lien avec l'histoire de l'œuvre. Les visiteurs s'intéressent aux métalictions, aux lictions des autres. On pourrait ainsi poser l'hypothèse qu'une personne aurait des intelligences textuelles. En effet, certaines œuvres n'intéressent pas les visiteurs pour des raisons qui leur sont propres. Par exemple, pour Guy, *Vanité, nature morte* c'est une vanité classique comme il en a vu pas mal dans des catalogues, et face au Hyacinthe Rigaud, il n'éprouve pas de plaisir car ce n'est pas trop sa tasse de thé ce genre de peintre. Dans ce cas, les visiteurs ne souhaitent pas passer du temps à regarder ces œuvres. Célia regarde sans s'attarder la statuette de Camille Claudel : « Les statues c'est rare que ça me plaise ». Dans une autre salle, pour elle, ce sont des tableaux particuliers et elle n'est pas très branchée peinture. Elle n'est pas attirée spontanément par le Fouquet, elle regarde l'œuvre, mais ça ne l'intéresse pas, elle a envie de passer. Géraldine voit le T-shirt de Wim Delvoye et sait qu'elle ne va pas être dix minutes devant, béate d'admiration. Margritte est moins intéressée par les vieux tableaux, elle a du mal à éprouver de l'intérêt pour tout ce qui est placé avant l'art moderne. Elle n'est pas intéressée par le Seurat[251] et jette simplement un coup d'œil tout comme Géraldine qui trouve la peinture de Rigaud[252] classique, elle ne la touche pas artistiquement et ne reste pas des heures devant. La sculpture n'est pas ce que préfère Célia. Elle relève parfois des couleurs ou des visages, mais elle ne s'attarde pas sur le détail au niveau des mains par exemple pour voir si c'est bien fait. Pour elle, l'œuvre de

[251] Georges Seurat, *La Grève du Bas-Butin à Honfleur* (1886).

[252] Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Charles Le Brun et de Pierre Mignard, Premiers peintres du roi Louis XIV* (1730).

Ben ce n'est pas vraiment une œuvre comme un tableau où on passe du temps à regarder ; elle ne voit rien d'autre qu'une phrase. Elle jette un coup d'œil au Calice mais ce genre d'œuvre lui plait et l'attire moins, ce n'est pas ce qui lui correspond le plus alors elle passe vite sur cette œuvre-là. Si ça ne l'accroche pas assez, s'il n'y a pas quelque chose qui le frappe, Guy ne se donne pas du mal à se gratter la tête pendant une demi-heure pour essayer de comprendre ce que l'artiste essaie de faire, il ne passe pas de temps sur ce qui ne l'intéresse pas. Il sait par exemple qu'il ne va pas passer une heure sur le Fragonard qu'il a déjà vu à Jacquemart André. Il regarde une enluminure médiévale, mais ne va pas passer une heure là-dessus car il en a déjà vu beaucoup. Pour lui, ce n'est pas quelque chose d'exceptionnel parce qu'il travaille sur ces choses et en voit régulièrement. Face au Donvé, il trouve que « c'est vraiment un tableau du XVIII^{e} qui n'est pas particulièrement mémorable, c'est un autoportrait de peintre comme il y en a à cette époque. Tout le monde en faisait des tas », ça ne l'intéresse pas plus que ça. Il identifie immédiatement le trompe-l'œil et n'y passe pas beaucoup de temps, il a un peu regardé. Dans une salle, il aperçoit des œuvres dont l'*Atelier du peintre*[253] qui date du XIX^{e} siècle, période artistique qui l'intéresse le moins et qu'il connaît alors il ne va pas y passer deux heures. En passant, il voit que c'est Frida Kahlo, ça ne le branche pas, il ne s'attarde pas. Bertrand trouve glauque le tableau de Xiaochun alors il ne reste pas deux heures devant. Si un visiteur ne trouve rien de surprenant, de vraiment différent et qu'au contraire c'est classique, déjà vu ou qu'on peut voir ailleurs, il trouve l'œuvre moins intéressante. Christian n'est pas un gros fan de poupées[254], c'est un peu flippant alors il passe vite. L'affiche tranches de livres n'intéresse pas Félicie, elle la regarde vite fait. De son côté, Célimène ne prend pas le temps de se poser devant tout ce qui est plus moderne. Elle dit que le Hirst n'est pas son genre donc elle ne reste pas localisée dessus. Pour elle, Andy Warhol n'est pas du tout intéressant, elle est choquée et se demande ce que ses œuvres apportent. Quand elle voit des choses modernes elle reste moins longtemps dessus.

Les visiteurs déclarent ne pas vouloir ou ne pas s'attarder à regarder les œuvres qui leur déplaisent. Néanmoins, la narration du cartel parvient à tout de même à attirer l'attention des visiteurs. On peut supposer que le visiteur ne se serait pas du tout arrêté s'il n'y avait pas de texte accompagnant l'œuvre. C'est parce que Christian lit le cartel enrichi et trouve drôle ce qui y est relaté qu'il décide finalement de regarder les *Puppets*

[253] Jean-Baptiste Lallemand, *L'Atelier du peintre* (1780).

[254] Philippe Parreno et Rirkrit Tiravanija, *Puppets* (2009).

qui lui font peur. Bertrand finit par rester un petit peu devant le tableau de Xiaochun qu'il trouve glauque car il apprécie le côté très décalé, très provocant, les questions qui surgissent, ce que ça évoque (+ 2). Lucas finit par concéder à son ami Xavier que Vanité, nature morte est une idée intéressante par rapport à l'époque de création et que le Hyacinthe Rigaud est intéressant historiquement pour son rapport avec le roi. Célia pense finalement qu'une statue accompagnée d'une explication peut être intéressante. C'est le cas avec Camille Claudel en lien avec la partie de l'exposition sur les artistes qui ont des mal-être ; elle pense que cette œuvre a tout son sens aussi d'être là. Pour les œuvres qui ne captent pas son attention, Géraldine lit les cartels en diagonal pour voir si quelque chose peut l'intéresser.

Comme vu précédemment, les visiteurs peuvent avoir comme *a priori* le fait qu'un musée des Beaux-Arts n'expose que des œuvres anciennes. Ainsi, la diversité des œuvres dans l'exposition temporaire est remarquée et elle surprend. Néanmoins, alors que les visiteurs attribuent à une œuvre ancienne la beauté, le savoir-faire de l'artiste ou encore le temps de travail, ils associent à une œuvre d'art moderne les notions suivantes : original, idée, recherche. Dans les deux cas, l'idée qu'ils se font de la figure de l'artiste est la même. Qu'il apprécie ou non une œuvre pour ses qualités esthétiques, Guy respecte le fait que l'artiste a réfléchi à quelque chose, a trouvé une idée. Par exemple, il a horreur de Picasso, mais il respecte ce qu'il a fait. La présence du cartel permet au visiteur de considérer les œuvres modernes qui ne relèvent pas de la contemplation. Par ailleurs, il trouve très original et apprécie les figurines avec les courbes du Nasdaq derrière. Il approuve ce que l'artiste représente : l'art c'est du business. Il concède qu'il y a de la recherche avec les bananes de Warhol, que c'est original et rappelle qu'il faut être ouvert à tout : « Ce n'est pas parce que je n'aime pas que je vais être obtus et ne pas lire. Il faut respecter ce que l'artiste a fait ». Il trouve excellente l'idée de Banksy d'hacher une peinture dans une vente aux enchères. Il est interpellé par le Hirst qu'il ne connaît pas, il lit et trouve que c'est une bonne idée de représenter le visage d'un critique d'art avec plein de diamants pour montrer que l'art c'est le business. Il est d'accord avec lui : « L'art c'est du business. Tout s'achète, tout se vend dans ce monde ». Il trouve l'œuvre intéressante, originale, il y a de la recherche.

L'exposition temporaire *Le rêve d'être artiste* rassemble des œuvres dans une pluralité esthétique. Pour Christian, dans cette exposition,

il y a de tout : il y a de la photo, il y a de la sculpture, il y a des choses plus classiques, il y a du Manet, il y a des grands noms de la peinture qu'on connaît, on a pu retrouver des choses plus modernes. (Christian)

De façon inattendue pour les visiteurs et grâce à l'apport des cartels qui expliquent les œuvres modernes pour lesquelles ils ont moins d'attraits, la présentation d'œuvres de différentes époques peut plaire. Finalement, Félicie est contente de voir autre chose que des peintures, un peu de tout. En sortant, elle regarde la vidéo de Jay-Z pour savoir pourquoi elle est là. Elle trouve bien la description, ça finit sur une bonne note avec l'égalité (+ 3). Félicie trouve que c'est vrai qu'on a tendance à penser que les artistes qui font des peintures sont vraiment des hommes plus intelligents que tout le monde, mais on ne pense pas forcément ça des gens comme les rappeurs. Elle passe les bonshommes de Blanckart en regardant ce qu'il y a de marqué avec les lumières au-dessus. Elle aime le fait que ce soit coloré, ça change des autres peintures qu'elle a vues précédemment. Bertrand apprécie la pluralité d'œuvres de toutes les époques et Françoise aime bien ce mélange d'artistes : des techniques et des artistes anciens et actuels, « tout se retrouve ». Pierre aime bien que l'exposition allie, mélange l'ancien et le moderne et que l'exposition soit diversifiée « parce qu'il n'y a pas que des toiles ou que des sculptures » (+ 1,5). Bernard aime l'ancien et le moderne, les choses intéressantes : « Chacun ses goûts » et « il faut de tout dans un monde ». D'après lui, l'exposition a le mérite de montrer différents types d'art.

Suivant les travaux pionniers de Paulette McManus (1989), différentes recherches ont permis d'établir que la majorité des visiteurs consultent et lisent, au moins partiellement, une partie des textes affichés, qu'ils retiennent des idées et des concepts même s'ils sont complexes (apprentissages) sans pour autant être convaincus au point de changer d'opinion ou d'attitudes. Néanmoins, bien que rarement (Jacobi & Jeanneret, 2013) les cartels enrichis peuvent aller jusqu'à modifier les préjugés des visiteurs sur les œuvres et les artistes exposés. La lecture des cartels fait alors éclater de ce que le visiteur pensait savoir. Il change de point de vue, fait un saut qualitatif avec son environnement. La narration fait accoucher quelque chose de nouveau pour le visiteur, il reconfigure ses relations au monde. C'est une liction surprenante, inattendue, mais qui convient et qui peut générer une émotion intense. Cela va dans le sens des curateurs comme Anne d'Harnoncourt selon qui « l'une des grandes opportunités de la vie d'un curateur est de faire changer d'avis une personne » (Obrist, 2008, p. 180). Par exemple, Margritte ne pensait pas du tout à l'idée de signature et à la banane rose qui est plus phallique que la banane entière sur la pochette des Velvet Underground alors le texte lui donne une autre façon de voir l'œuvre qu'elle connaît. Elle trouve également intéressant

d'avoir cette autre perspective sur Picasso – il a une voiture à son nom – parce qu'elle n'y a avait jamais pensé, elle ne l'avait jamais analysé comme ça. Après avoir lu le texte, Géraldine se dit que « Jay-Z est peut-être moins business et couillon avec ses grosses chaînes » que ce qu'elle pense, elle trouve intéressant qu'il s'inspire d'une autre artiste, qu'il s'ouvre à d'autres choses : ça donne une autre image de lui. Face à Ducornet, Lucas trouve que c'est un portrait de militaire classique, mais lorsqu'il lit qu'il a peint avec ses pieds, il trouve ça bluffant. C'est après avoir lu le texte que Bertrand se rend compte que le tableau est un trompe-l'œil : « En regardant après la lecture on le visionne d'une manière différente ». Il lit le texte sur Claudel et trouve qu'elle exprime vraiment un cri, il le sent dans son œuvre et est ému. D'emblée il voit une bouche déformée, mais il n'est pas capté par un cri. Il alterne entre lire et regarder la sculpture pour traiter plusieurs informations dans un même texte, et alors tout de suite les choses sont claires, il voit tout de suite que la douleur de Camille Claudel a motivé cette œuvre. Cet exemple illustre le fait qu'il est possible d'éprouver du plaisir à la contemplation d'une scène d'horreur ou difficile, ici « hurler ». Il semble que le plaisir n'est pas dans la jouissance de l'horreur, mais dans la reconnaissance de la possibilité de l'expression d'une dimension humaine. Ce genre d'exemple est important pour bien comprendre la nature de l'émotion, à quoi elle se rapporte. Géraldine trouve la peinture de Rigaud[255] classique, elle ne la touche pas artistiquement, mais après avoir lu, elle la voit autrement : ce n'est plus la peinture de deux peintres connus, c'est une peinture à un moment donné d'une amitié entre deux hommes. Tout d'un coup ça prend une autre ampleur, c'est vraiment quelque chose de différent pour elle. Face à l'œuvre de Greg and Zennor Meeson, Lucas est intrigué et se demande si c'est une photo prise d'une personne maquillée de diamants. Le cartel lui apprend que c'est un faux crâne avec des yeux très réalistes. En lisant le texte, il est attiré par le nombre de diamants. En cherchant la signature dans le tableau de Gysbrechts comme signifié dans le cartel, Céline pense que c'est peut-être le jeu de l'artiste de passer sur d'autres détails. Le cartel lui offre aussi la possibilité d'observer des partitions dans le livre de musique et ce qui est écrit sur le côté : « Il y a plein de petits détails dans ce tableau ». Alexia pense avoir déjà vu une œuvre dans un autre musée et s'apprête à la passer. Quand son accompagnateur lui dit qu'il y a des vaches présentées comme Volkswagen, BMW, etc. elle pense que « ça change tout » car elle ne savait pas qu'il y avait le nom des voitures. Après l'avoir su, elle se dit : « Il utilise des vaches

[255] Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Charles Le Brun et de Pierre Mignard*, *Premiers peintres du roi Louis XIV* (1730).

comme si c'était une Rolle Royce, une Jeep ou une BMW. Si je le vois de façon conceptuelle, il y a des vaches, pas de BMW ou Rolle Royce. Il se les réapproprie ».

Ainsi, le cartel étend l'horizon des visiteurs pour les guider dans leur découverte de l'œuvre, dans la résolution de l'intrigue qu'elle suscite. Une fois que Céline lit l'explication sur le T-shirt, le concept autour de l'inscription « Barbie » devient évident, mais sur le coup elle n'y avait pas du tout pensé : « Comme je n'avais rien pour essayer de comprendre, j'ai été chercher ». En quittant l'exposition Alexia lit à propos de l'artiste et alors voit la connexion de son travail à la poésie : « Ça devient évident ». Amie lit dans le livret d'exposition que la plupart des œuvres de Marcel Broodthaers sont politiquement chargées et qu'elles ont une signification qui a à voir avec ses origines, mais « c'est difficile à dire quand vous les regardez. Si vous n'êtes pas familier avec le style, c'est plus facile quand il y a une petite description pour comprendre une pièce ». L'accompagnatrice de Bryan lui explique quelque chose et « après qu'elle m'ait tout raconté, ça m'a parlé, j'ai compris ce qu'il [l'artiste] voulait dire ». Après avoir lu une information, San a pu la remarquer dans certaines de ses œuvres : « Je lis ça et après mon esprit revient sur ces œuvres. Cette phrase me permet de mieux comprendre ce qu'il voulait dire ». C'est d'ailleurs sa cognition (son esprit) qui le voit, pas seulement ses yeux. Bryan retourne voir la première œuvre : « On va retrouver des trucs qu'on vient de lire donc c'est intéressant ». Quand son ami lui raconte des choses sur le travail de l'artiste, Marieke finit par le voir : « Il disait que l'artiste avait quelque chose avec les œufs et ensuite je l'ai vu ». Pour comprendre l'œuvre, Céline fait un raccord entre l'œuvre et ce qu'elle vient de lire, entre l'image et le mot. Bertrand regarde de quel genre de film il s'agit (Jay-Z). Puisqu'il ne sait pas bien ce qui se passe (il y a des danses, ça ressemble à un clip), il a ensuite besoin de se raccrocher au texte pour avoir plus d'explications. Au début, Guy ne voit pas que Ducornet n'a pas de bras parce que ce n'est pas très clair dans le dessin. C'est en lisant le cartel qu'il apprend que c'est le type qui s'appelle le peintre sans bras. Avant de lire le cartel, Célia ne voit pas tout de suite la signature dans le Weissenau parce qu'elle est en tout petit et une autre ne comprend pas pourquoi le cadre du tableau de Donvé est à côté de la toile. Pour Inès la lecture est importante : « Si vous ne lisez pas moi j'appelle ça de la consommation, on consomme et hop on s'en va ça y est c'est terminé on n'a rien appris. Pas grand intérêt à mon sens ». Pour elle c'est important de maintenir les explications pour avoir le même sens sur une œuvre et comprendre beaucoup plus de choses. Quant à Christian, les indications sur les œuvres lui permettent d'apprendre des choses et d'affiner son jugement.

Dans le cas du dispositif holographique, le message de fin semble intégré par la grande majorité des visiteurs interrogés (18 personnes sur 19). Le médiateur pose la dernière question : « Quel est votre héritage ? » ou « Quel est votre message pour nous aujourd'hui ? ». Pour les concepteurs de l'IHMEC, cette question finale est liée à la mission du Musée « Se souvenir du passé, transformer le futur » – la dernière réponse doit inspirer les visiteurs. Certains des visiteurs interrogés comme Austin qualifient ce dernier témoignage d' « édifiant ». D'autres sont amenés à réfléchir à la situation géopolitique actuelle comme Tony qui dénonce que cela arrive actuellement au Soudan ou sa femme qui pense à l'immigration illégale du Mexique. Les visiteurs semblent imprégnés de cette expérience comme l'exprime Karla : « Cela m'a fait une impression qui restera gravée dans ma mémoire ». Cette ouverture d'esprit a lieu non seulement au cours de l'interaction avec le dispositif, mais s'étend au-delà. Cela incite des visiteurs à vouloir partager leur expérience, dimension importante mise en évidence dans la grammaire expérientielle d'un « dispositif à succès ». Karla ajoute : « Je vais en parler à d'autres, je veux leur dire qu'ils doivent descendre et s'assurer de faire l'expérience de l'hologramme qui est très puissante ». De plus, d'autres visiteurs supposent une certaine pérennité du dispositif compte tenu de leur expérience au théâtre holographique. Jessica exprime la possibilité de questions-réponses après la disparition du survivant réel : « Je veux dire que malheureusement, lorsque certains des survivants qui sont sur un hologramme seront décédés, vous pourrez encore aller leur poser des questions ». Elle avance l'idée suivante : « Ils peuvent encore partager leurs histoires… cela les maintient en vie pour toujours ». Pour Jessica qui a rencontré certains survivants en personne, avec le théâtre holographique, « j'ai l'impression de leur parler encore… parce que j'en ai déjà rencontré quelques-uns… et puis c'est comme si je pouvais encore aller les voir et leur demander », ce qui n'est pas possible pour le récit d'Anne Frank par exemple : « Je pense qu'il y a beaucoup de questions que j'aimerais poser à Anne Frank et je ne peux pas ». Tony ajoute que ce dispositif est « une façon vraiment intéressante de communiquer avec le passé ». Et comme d'autres visiteurs, il pense que c'est un témoignage qui a de l'avenir : « Dans dix ans, quelqu'un pourrait vivre la même expérience, l'entendre de la même manière, comme si elle était toujours vivante, comme si elle racontait toujours la même histoire ; cela pourrait être intemporel dans un sens très réel ».

En somme, dans le cas du texte enrichi et de l'hologramme, les visiteurs intéressés par les métalictions parviennent à se distancer de leurs premières impressions sur des œuvres pour s'ouvrir à d'autres possibles fabrications de sens avec elles.

6.2.5.4. Une expérience riche en émotions

Au-delà de l'émergence d'émotions positives suite à la résolution d'une intrigue (déjà discutée dans les parties précédentes), avec l'hologramme, il est question pour les visiteurs de percevoir des émotions lorsqu'il s'exprime. Comme le dit Kat à propos de l'hologramme de Fritzie, « elle était en fait là pour répondre aux questions et on saisit ses émotions via l'hologramme ». La fidélité au personnage réel rend possible le fait de croire que le survivant est réellement en face des visiteurs. C'est donc naturellement que les visiteurs expriment de la compassion et de la considération et ressentent de l'empathie Luis par exemple affirme « je voulais réellement lui faire un câlin », alors que Fritzie n'est pas présente en personne dans la pièce. Jessica, qui connaît la survivante Fritzie par ailleurs, se sent plus proche de son hologramme. Karla essaye de se mettre à la place de la survivante : « Je pensais à ce que ce serait si c'était moi qui vivais son expérience, alors c'est devenu très personnel ». Susan quant à elle se retient de poser une question pour ne pas offenser la survivante : « Honnêtement, j'ai pensé à poser une question sans l'offenser, mais elle n'était pas vraiment là, donc je ne l'ai pas vraiment offensée, vous voyez ce que je veux dire ». Susan juge sa question trop intime et finalement ne la pose pas. Son fils Adam se retient également de poser une certaine question : « J'allais demander s'ils pensaient qu'ils allaient survivre… mais j'ai pensé que ce n'était pas une bonne question à poser ». D'ailleurs Adam confirme qu'il s'est « censuré » et décrit : « Vous avez une sorte d'empathie pour l'hologramme, comme si vous étiez sensible au fait de poser les questions ». Le dispositif stimule les visiteurs émotionnellement et les émotions sont suscitées dès le film d'introduction comme le confirme Karla :

> *En voyant la vidéo en noir et blanc de la fermeture du wagon de chemin de fer… et en entendant sa voix me raconter cette expérience, je pense que cela a touché quelque chose qui a déclenché quelque chose en moi. (Karla)*

Puis concernant le témoin holographique, Kat exprime :

> *Ce n'est pas comme si quelqu'un était sur un écran de télévision car sur un écran de télévision on ne ressent pas les émotions ; sauf si quelqu'un est debout ou assis juste là, comme si [Fritzie] était réelle, alors je peux ressentir ses émotions et je peux ressentir les vôtres [les émotions des deux chercheurs qui interviewent Kat] car vous êtes réels. (Kat)*

Kat ajoute qu'elle peut « ressentir quelque chose ». John compare un livre et l'expérience au théâtre holographique, cette dernière susciterait plus d'émotions : « L'hologramme tridimensionnel semble franchir une nouvelle étape en vous liant plus émotionnellement que les deux autres formats de média, l'imprimé ou le

bidimensionnel ». Les visiteurs expriment de la tristesse par rapport à ce qui leur ai raconté. Isabella dit : « C'était un sujet triste ». Tony déclare « vous ressentez un mélange de tristesse parce que c'est terrible mais aussi de colère parce qu'on se demande pourquoi dans le monde cela arrive ». Kat et Jenny relèvent : « Cette expérience a été très instructive alors j'étais contente d'être là… l'histoire est très triste alors j'ai ressenti un mélange d'émotions en vivant cette expérience » ainsi que « j'ai été choquée à certains égards… je n'arrive pas à croire que cela lui soit arrivé ». Certains visiteurs disent ressentir la juste émotion plutôt que de l'horreur comme Karla qui précise :

> *J'ai senti qu'il était très important pour moi de ressentir cette émotion [la peur], par opposition au choc, à l'horreur et à tout le reste, mais de ressentir de la peur pour son histoire, pour son expérience, comme si c'était la façon dont j'aurais pu me sentir, j'ai pensé que c'était important. (Karla)*

Avec les résultats issus du questionnaire, on peut mesurer un écart entre l'état émotionnel avant et après la session holographique. En amont de la session holographique, les visiteurs sont autant excités ou curieux que tristes ou neutres. En aval de la session holographique, les visiteurs sont majoritairement tristes, mais des notions comme « inspiré » et « reconnaissant » apparaissent. Le dispositif a un impact significatif sur les visiteurs : ce qu'ils pensent après l'expérience holographique est différent de ce qu'ils pensaient avant. Nous pouvons qualifier ce dispositif de « dispositif à succès » au sens où il permet une reconfiguration significative des relations et des émotions. Non seulement un effet de groupe opère, mais l'émotion se retrouve incarnée. Ainsi, le spectateur ressent l'émotion du témoin des années plus tard comme un bon acteur qui intègre le vécu d'un autre pour le jouer. L'hologramme et son intelligence artificielle sont incarnés et deviennent proches d'un être humain. Les émotions sont également ressenties entre visiteurs. Par exemple, Tony ressent de la colère parce qu'un visiteur a posé une « question piège ».

En conclusion, au-delà du changement d'état émotionnel relevé au moment de la résolution d'une intrigue par le cartel ou le dispositif lumineux, l'hologramme a la particularité de permettre au visiteur de percevoir voire ressentir à son tour les émotions d'autrui. Les visiteurs ressentent majoritairement de l'empathie face à l'histoire qu'un autre raconte, mais aussi de la colère, sentiment qui semble favoriser la fabrication de sens même dans le contexte muséal.

6.2.5.5. La préservation du rapport direct à l'objet

L'étude permet d'affirmer que la lecture des cartels enrichis n'entrave pas nécessairement la contemplation des œuvres. Malgré la présence abondante des cartels dans l'exposition, les visiteurs souhaitent parfois privilégier la relation aux œuvres par rapport à la lecture des textes. Ils considèrent avant tout l'œuvre pour ses qualités esthétiques, tout en conservant la possibilité de lire les cartels pour préciser, valider ou invalider leurs impressions. À la crainte des conservateurs que la médiation empêche la contemplation des œuvres, les enquêtes démontrent que certains visiteurs peuvent privilégier leur in-formation, leurs modalités lictionnelles avant de se confronter au texte. Premièrement, la lecture du cartel donne envie à des visiteurs de s'attarder sur l'œuvre. Bertrand a tendance à lire d'abord l'explication et après « se plonger » dans le tableau. Il regarde d'abord de loin le portrait de Ducornet puis il lit le texte, revient vers l'œuvre et s'en rapproche pour prendre le temps de la regarder plus en profondeur, de bien analyser. Camille voit la toile des Batignolles puis lit le texte qui parle de Zola et regarde à nouveau l'œuvre en profondeur. Céline lit l'explication et s'attarde sur un petit bout de journal laissé par l'artiste avec son nom.

Ensuite, et dans le sens des curateurs, les visiteurs peuvent s'efforcer de regarder l'œuvre avant de se confronter au texte. Ainsi la démarche ici est plus émotionnelle, moins cognitive. Lire ensuite pourra préciser, valider ou invalider, mais le souhait est de poser un premier regard vierge de toute autre information. Par exemple, Céline aime d'abord regarder l'œuvre avant qu'on lui donne des explications. Elle essaye d'abord d'analyser et de comprendre par elle-même, de donner du sens à ce qu'on lui montre. Face à une vidéo, elle fabrique des réponses sur le fait que ce personnage fascine, la raison de l'avoir choisi lui, ce que dit la chanson avant de lire le cartel. Face à un parchemin, elle est d'abord focalisée sur l'objet car des choses lui parlent tout de suite sans texte, ça fait écho au parchemin qu'elle réalise avec ses élèves. En s'approchant de l'image, les termes lui réapparaissent. Guy se force à ne pas lire le cartel avant de regarder l'œuvre car c'est un bon exercice pour avoir un certain nombre de critères du genre « ça me plaît ça ou ça ne me plaît pas, j'ai envie de regarder plus longtemps ou non, je comprends ou je ne comprends pas, etc. ». Il a une lecture tabulaire c'est-à-dire qu'il commence par regarder des choses dans l'œuvre qui le guident. S'il n'y a rien, il entame une lecture linéaire en lisant le texte. Il essaie de résister, de d'abord regarder l'œuvre avant de lire comme Françoise qui regarde d'abord le tableau de Renoir parce que c'est plaisant, ça lui parle, le flou, le sujet. Elle ne sait pas décrire, mais ça l'attire (+ 2 ; + 3). Dans le cas de Célia, elle regarde le tableau avant de lire le texte au-dessus car il fait sens pour elle :

C'est un tableau qui me correspond avec des lignes courbes, j'ai cru reconnaître Picasso, les couleurs j'ai beaucoup aimé parce qu'il y avait un bleu qui était sympa [le bleu de la robe] des visages blancs qui dénotent avec ces couleurs sombres. C'est parlant pour moi. Il y a de l'ocre, du rouge, du bleu, les couleurs sont bien dispatchées. (Célia)

D'autre part, face aux œuvres qui leur plaisent, les visiteurs peuvent mettre au point la stratégie de ne pas lire tous les cartels, du moins pas en intégralité pour se consacrer du temps à admirer l'œuvre. Bien qu'il y ait des choses intéressantes dans les textes, Bernard fait le choix de ne pas tous les lire pour se focaliser sur « les tableaux qui accrochent l'œil ». Il regarde à peu près toutes les œuvres, il est venu là pour ça : « J'aligne les tableaux un par un ». Comme lui, Célimène prend du temps pour se poser devant les beaux tableaux très anciens qu'elle cherche dans l'exposition. Lorsqu'une œuvre attire l'attention, des visiteurs préfèrent regarder les détails de l'œuvre plutôt que de lire ce que ça cache. Géraldine a envie de tout faire : profiter des beaux tableaux et comprendre. Elle s'organise donc pour lire les textes et se poser un petit temps regarder une œuvre. Par exemple, elle trouve que c'est (Renoir) vraiment beau à regarder alors elle essaye de moins lire ou de lire plus vite pour plus regarder l'œuvre. Dans la deuxième salle d'une exposition, Margritte n'a pas la même démarche que dans la salle précédente où elle cherchait la signature. Elle est plus interpellée par des œuvres donc elle « regarde plus l'œuvre pour l'œuvre ». Elle est par exemple intriguée par tous ces hommes dans le noir et cette sculpture blanche qui se sépare du lot chez Latour ; les jambes des poupées (*Puppets*) qui sont démembrées et non proportionnelles, et l'une des poupées qui ressemble à Michael Jackson avec ses lunettes ; le contraste, le bleu très profond du tableau d'Orlan l'interpellent directement. L'œuvre lui plaît en elle-même, « ensuite c'est du bonus ». Céline ne lit pas si elle n'a pas envie de s'attarder pour plutôt aller voir des œuvres qui la satisfont. Elle ne s'attarde pas sur le texte du haut car la petite table d'un trompe-l'œil lui plaît, elle est vraiment fascinée.

Quant à la lumière dynamique, elle parvient elle-aussi à stimuler une étude attentive de l'œuvre pour les visiteurs qui y tournent leur attention. Le dispositif lumière fait vivre à 12 visiteurs sur 26 une expérience ou des séquences étroitement esthétiques soit l'étude des détails et des couleurs de l'œuvre, ainsi que de l'atmosphère de la salle, voire la stimulation d'états contemplatifs. D'après les résultats obtenus, les détails sont rendus majoritairement visibles par le degré de contraste entre les scènes éclairées du dispositif lumière et de l'éclairage en lèche-mur de la salle. Par exemple, l'accompagnatrice d'Emmanuelle dit : « Je trouvais aussi que c'était très cool parce que j'ai remarqué que quand il y avait la lumière j'avais plus tendance à regarder autour parce

que c'est vrai que c'était mis en valeur ». Une autre visiteuse, Elsa, regrette que les scènes ne durent pas plus longtemps. Elle affirme :

> *Je trouvais que c'était trop court le moment où il y a eu l'éclairage, je me suis dit mince c'était trop beau et j'ai pu voir plus de détails. Et ensuite c'est parti et je me suis dit mince c'était joli. C'est bien que ce soit ponctuel, mais peut-être un peu plus longtemps. (Elsa)*

Son accompagnateur, Flavien, ajoute : « Je me demandais pourquoi ce n'était pas éclairé, pourquoi toute la pièce n'est pas éclairée. Du coup, il y avait des endroits où c'était plus sombre. Et du coup quand il y avait l'éclairage, c'était bien, car on voyait bien les détails ». L'éclairage des zones les rend plus visibles, ce qui permet aux visiteurs d'étudier davantage, voire de contempler, la scène représentée et les traits du dessin. Les points de lumière attirent l'œil de Simone, ils mettent en valeur les détails et les couleurs bien qu'elle ne s'en souvienne pas précisément. Elle dit : « Moi je vois ça comme un spectacle » et affirme que

> *c'est parce qu'il ressort et il y a la tache de lumière, alors je trouve que l'éclairage, c'est très judicieux d'avoir mis ça ce truc qui balaye et tout parce que ça interpelle. Moi je le vois comme ça, oui parce qu'on voit des détails que peut-être on n'aurait pas [vus]. (Simone)*

Pour Laurent, les jeux d'éclairage, une fois observés, deviennent un prétexte pour attendre et regarder les zones lui permettant de voir plus de détails. Par exemple, il voit les détails (traits, couleurs, scène) de la « déesse » (Iris, la fée) et explique :

> *Sur cette zone là on voit bien qu'il y a un personnage un grand personnage je ne sais pas si c'est une espèce de déesse ou quoi que ce soit, mais qui devient beaucoup plus visible à ce moment-là [...] son visage [...] il me semble qu'elle est un peu bicolore dans le trait et donc là quand il y a la lumière qui vient dessus on la distingue beaucoup mieux. (Laurent)*

Enfin, pour Dominique l'éclairage permet de mieux voir des éléments de l'œuvre : « À un moment donné ça a mis un peu en relief quelque chose je cherchais le point à ce moment-là et j'avais l'impression de mieux le voir, à un moment ça éclaire à un endroit comme ça enfin c'est ce qui m'a semblé ». Le visiteur voit ainsi derrière le point éclairé les meules et après observation il est déçu, car il avait lu dans le texte de salle qu'il s'agissait d'un hommage aux meules de Monet : « J'ai cru reconnaitre des meules et je me suis dit que c'était un hommage à Monet. Ça me semblait un peu vite, maintenant pourquoi pas ». La lumière permet aux visiteurs de mieux voir, contempler, des détails de

l'œuvre et d'en tirer des considérations – en mobilisant par ailleurs des paramètres et des références qui leur sont propres.

Les couleurs de l'œuvre éclairée par le dispositif sont le deuxième élément en lien avec des états d'attention évoqués par les visiteurs. Par exemple, Simone rentre dans la salle et son regard se pose rapidement sur les couleurs – ce qu'elle aime dans la peinture, car elle travaillait comme marchande de couleurs. Simone est attirée par les lumières à droite puis à gauche, son œil accroche et elle ne retient pas le contenu (car toujours attirée par les couleurs), mais elle trouve cela joli au point qu'elle prend des photos en souvenir. Elle dira que c'est une bonne idée, contrairement à son amie qui aurait préféré une lumière diffuse, mais plus intense. Catherine, quant à elle, dit trouver très belles les couleurs qui contrastent. Elle considère que la lumière tamisée est bien, mais que la lumière contrastée rend plus criantes les couleurs. Elle se rend compte des conditions de monstration de l'œuvre disant qu'elle ne sait pas si c'était le souhait initial de l'artiste. L'éclairage la rend plutôt contente « parce que les couleurs étaient plus criantes ». Elle affirme aussi que « l'ensemble de la fresque en fait la luminosité, c'était agréable de voir les couleurs vives » et « à regarder, c'est plaisant, enfin c'est à la fois agréable d'avoir l'atmosphère tamisée, mais c'est vrai que c'est agréable aussi de voir les couleurs vives, plus vives ». Puis, Laurent se dit vite submergé par l'atmosphère, ses couleurs et ses lumières lorsqu'il découvre la salle. Il verbalise assez vite la présence des lumières, même si cela semble parvenir davantage plus tard dans sa visite. Il regarde d'abord les personnages, les noms, les dieux de l'Olympe présents dans la fresque. Puis, il s'aperçoit des zones lumineuses et se concentre sur celles-ci, car ça le guide, ça attire son œil, ça lui permet de regarder davantage des détails. Laurent affirme : « Je vois surtout des couleurs, les teintes, les tons, l'ambiance de couleurs et de lumière qui est dans laquelle on baigne dans laquelle on s'y immerge ». Laurent remarque surtout la zone rouge, l'un des points éclairés par l'installation. Sans qu'il se rende compte de l'éclairage sur cette zone (visible sur la vidéo), il contemple la scène. Les zones de lumière attirent directement ou indirectement le regard de Laurent qui se met à les fixer et voit mieux des éléments. Une autre visiteuse, Thouraya, est attirée par l'éclairage, ce qui va renforcer le lien avec son représentamen principal : les personnages et le sens de l'œuvre. L'éclairage intervient comme un élément d'intrigue positif étant donné les effets esthétiques sur l'œuvre. Elle dira que l'ensemble fait travailler l'imaginaire – et donc la lumière y contribue aussi. Thouraya affirme se placer sur l'échelle à + 3 :

> *Je suis très satisfaite oui, les couleurs sont superbes et ça travaille la curiosité, ça travaille l'imaginaire, ça travaille le voyage, ça travaille les*

connaissances qu'on peut avoir des différents personnages. Non non, très satisfaite. (Thouraya)

Les couleurs sont également mises en valeur par Emma qui dit qu' « avec la lumière il y avait les couleurs un peu rosées qui ressortaient et pour moi c'était encore quelque chose de volcanique ».

Le troisième élément évoqué en lien avec l'expérience esthétique concerne l'atmosphère, à laquelle les visiteurs attribuent une dimension sublime, voire sacrée. On rentre dans l'œuvre, dit Thouraya, tellement « c'est grand et beau ». Bien qu'elle ne le verbalise pas directement, la lumière fait partie de cet ensemble et participe donc à son expérience. Lucas explique qu'une deuxième vue d'ensemble de la salle lui fait trouver cela joli et ensuite que la lumière sur l'œuvre l'émeut, comme dans une église :

Ça donne un peu un côté aussi presque, un peu, je ne sais pas, un peu spirituel presque à la fresque. Ce n'est pas juste une fresque d'église qui est toute, enfin qui est terne, et qui vieillit, et tout. Là vraiment il y a la lumière comme ça qui circule et puis avec toutes ces couleurs et ces mouvements je trouve qu'il y a quelque chose qui vraiment m'a touché pour le coup, plus que quelque chose dans les églises. (Lucas)

Pour Simone et son accompagnatrice, les lumières leur font aussi penser aux cathédrales. Camille, qui ne parle pas directement de lumière, fait référence aux couleurs et aux dimensions grandioses de la salle lui faisant penser à une architecture dédiée à une thématique spirituelle, comme une cathédrale : « Il y a quand même cette dimension de cathédrale, c'est une œuvre qui reste quand même assez gigantesque avec peut-être cette façon qui est un peu aussi comme une sorte d'œuvre dans un temple comme ça ». Geneviève dit d'une scène éclairant le soleil que cela lui rappelle « un truc un peu sacré, vous savez quand on voit des tableaux ».

Enfin, l'on peut observer que dans certaines séquences l'expérience esthétique en lien avec le dispositif lumière est volontairement ignorée par les visiteurs. Ces derniers affirment détourner leur regard sur d'autres éléments. Par exemple, Catherine affirme durant son entretien ne pas aller vers une zone éclairée, car « le contraste en fait des couleurs m'a moins interpellée ». Emma explique aussi :

Là il y a encore un point de lumière […] je ne suis pas trop intéressée apparemment, mais en tout cas je sais que dans mon champ visuel ça m'a attiré le regard même si ça ne se voit pas trop que je me suis attardée dessus. Je pense que

ça a été quand même un moment où je me suis dit, ah tiens il y a encore un point de lumière. (Emma)

Sharen est plus concentrée sur des questions d'étude de l'œuvre (couleurs, tracés, personnages, lecture). Son regard passe à côté d'une zone éclairée, mais il n'est pas détourné. En effet, en fin d'entretien, elle déclare avoir remarqué l'éclairage, mais qu'elle était plutôt concentrée sur l'œuvre parce qu' « on est entouré par ça ». Seule une visiteuse, l'accompagnatrice de Simone, verbalise un apport négatif du dispositif : « Je préfère avoir une vision uniforme et poser le regard sans être obligée d'être guidée et puis je ne porte jamais de lunettes de soleil parce que ça modifie la couleur et là ça modifiait l'ensemble de la toile ».

Ainsi, de leur propre volonté ou parce que le dispositif de médiation les y invitent, les visiteurs peuvent tout à fait conserver une relation esthétique avec l'œuvre. Plus encore, le dispositif de médiation peut augmenter des traits esthétiques et les moments que les visiteurs passent sur eux.

Conclusion partie VI :

Le langage constitue les êtres humains. Alors que la narration est une activité cognitive intrinsèque par laquelle une personne fait sens du monde, elle se présente comme une modalité relationnelle intéressante à développer dans les expositions, notamment en art contemporain. En s'intéressant au design de l'expérience visitorielle, le musée construit des repères pour anticiper des schèmes de parcours cognitif et émotionnel des visiteurs. Penser un protocole au moment de la conception de l'exposition pourrait permettre à l'équipe de curation d'être guidée par des attentes visitorielles et pourrait enrichir sa créativité pour raconter des histoires avec une certaine orientation. Le curateur augmenterait sa connaissance des conditions favorables à la fabrication de sens, en relation avec sa thématique et le lieu, et penserait la médiation en regard des efforts escomptés. Le scénario d'exposition n'empêche pas le récit personnel, au contraire, il le facilite. La méthodologie scénistique dans une muséologie de point de vue permet au visiteur de se raconter une histoire à sa façon, elle n'essaye pas d'imposer un point de vue. Elle permet au visiteur d'être auteur à son tour. Construire une narration collective, c'est convoquer la narration personnelle que le visiteur aurait pu se faire et la confirmer ou non, confronter son expérience, son vécu à celui d'autrui. Des situations impliquent le corps de l'autre, et ouvrent à une expérience de l'altérité, de la reconnaissance de l'autre et favorise l'empathie. Ces situations sont à saisir comme autant d'ouvertures à la vie, dans un éventail de relations nouvelles. La simulation,

l'action fictive passant par le langage favorise le lien à une œuvre : les expériences qu'il fait vivre ont des conséquences réelles qui transforment le visiteur. Ainsi, le curateur peut animer et guider l'imagination des visiteurs sans la mettre sur des rails.

La diversité des formes d'écriture de la médiation fait du musée un lieu créatif où l'on aurait la promesse d'y vivre des expériences singulières et originales, parce que ce sont les relations d'abord individuelles, ensuite collectives qui construisent et stabilisent les œuvres. La pensée relationnelle offre un nouveau regard sur des dispositifs de médiation rencontrés dans des musées d'art et d'histoire. Les 3 dispositifs de mise en relation évalués à travers l'expérience qu'elle permet chez les visiteurs peuvent être considérés comme des langages relationnels. Des stratégies et apports de 3 dispositifs de médiation ont été présentés comme des pistes potentielles pour les musées d'art qui souhaitent orienter leur communication envers le public.

En résumé, le texte enrichi n'est pas seulement une description technique de l'œuvre, mais aussi une description détaillée qui augmente l'œuvre. Parce qu'il peut guider le regard et donc aussi la cognition sans enfermer l'œuvre dans une interprétation, il semble être un dispositif de médiation satisfaisant les attentes des visiteurs comme des curateurs. Un court texte de type cartel enrichi se présente comme une piste de médiation simple à réaliser et qui répond en partie aux attentes des visiteurs. L'apport du texte dans l'exposition affirme que la médiation guide et n'entrave pas le regard. Il semble que le cartel permette d'augmenter la force, l'intensité de l'engagement des visiteurs. Le déictique réunit le regard et la cognition et donc favorise la construction de sens. Les cartels sont des endotextes, des textes qui font partie de l'exposition, et délivrent un commentaire informatif ou interprétatif, une diffusion des savoirs. Il s'agit bien de communiquer avec des signes linguistiques et non linguistiques, de donner à lire et à voir certaines connaissances, mais ce qu'il convient de retenir avant tout c'est que la proximité incite à lire ou à regarder. Le texte instruit un travail cognitif ou affectif comme identifier, nommer, interpréter, comprendre, confirmer, éprouver ou ressentir une émotion, retrouver ou ancrer cet item dans sa mémoire. Une relation implicite texte-objet exposé s'installe et cela indique qu'être attentif et éventuellement apprécier une œuvre c'est aussi s'en détourner, ne pas être exclusivement concentré sur l'objet. Se tenir ouvert à des surprises en périphérie, contenues dans le cartel, favorise une attention curieuse plutôt qu'appliquée dans l'exposition. Ensuite, ce qui importe pour les visiteurs c'est davantage de se lier que de recevoir la parole de l'institution. Il s'agit de proposer des paroles de l'institution qui puissent s'inscrire dans les tensions attentes-savoirs récurrentes des visiteurs pour accompagner leurs résolutions en permettant une liaison

aux collections selon leur histoire et leurs attentes. En d'autres termes, il s'agit de passer d'une muséographie de la transmission à une muséographie de la relation. Privilégier les lictions, les mises en relation de perceptions, d'attentes, de savoirs et d'agir, invite à tendre vers la liction dans la médiation. Un curateur n'a pas pour objectif de faire passer un message, mais créer des possibilités contextuelles de lier l'exposition et le X-monde de l'œuvre aux mondes propres des visiteurs. Les savoirs formels ne sont pas suffisants pour concevoir une expérience de visite satisfaisante. En donnant certaines clefs de compréhension au visiteur, ce dernier pourrait justement s'intéresser à l'œuvre d'art et y prêter attention. On peut également ajouter à cela, que dans l'art conceptuel, où l'objet d'art 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. En conclusion, l'art conceptuel, et l'art contemporain dans son étendue actuelle, exemplifie les apprentissages non formels, et le musée à travers des cartels enrichis peut être source d'enseignement indirect pour les visiteurs. À travers les cartels narratifs, les espaces d'exposition se présentent de façon à favoriser le regard. Cela indique que la présence de texte dans l'exposition ou de médiation n'entrave pas nécessairement la contemplation des œuvres. Regarder renvoie à l'esthétique, mais aussi à ce que représente l'œuvre pour soi-même, selon ce qui parle à chacun et cela ne se fait pas en majorité par le temps long de regard posé sur l'œuvre physique. Du regard exclusivement considéré comme l'action de regarder, le mouvement des yeux qui se portent vers un objet, cette enquête a affiné l'autre dimension du regard en tant que manière de considérer ou faculté de se représenter quelque chose. D'un regard sur les seuls attraits esthétiques d'une œuvre au regard que les visiteurs portent sur son monde et ses idées, ses concepts. Le regard physiologique et le regard cognitif : ces deux types de regard peuvent même avoir lieu en même temps voire l'un engendre l'autre (cartel déictique). Encore une fois, les enquêtes montrent que les visiteurs éprouvent le besoin d'être guidés. Regarder signifie ici avoir une idée de l'œuvre, l'intégrer dans sa trajectoire de vie. Sans aucune médiation, le curateur ne permet pas au visiteur de regarder les œuvres dans les deux acceptions du terme.

Concernant l'éclairage dynamique, l'atmosphère qu'il crée est suffisamment intense au point de faire oublier à certains visiteurs la réalité extérieure, de favoriser leur concentration et de mobiliser leur mémoire, et de créer une atmosphère spécifique à l'exposition. L'atmosphère tamisée de la salle contribue à un état de bien-être. Ainsi, l'éclairage dynamique peut permettre aux visiteurs de se raconter une histoire, il participe directement de la construction de sens des visiteurs en suscitant des engagements, en stimulant des références et des attentes, qui sont finalement traduites en connaissances.

L'éclairage « raconte » des phénomènes comme l'orage, situe l'histoire dans un contexte naturel, comme la savane et les pôles. L'intention stratégique communicationnelle de cet ensemble scénographique influence les relations entre les visiteurs et les objets exposés et entre les visiteurs eux-mêmes. De plus, l'interprétation des données construites permet de formuler trois niveaux d'influence de l'éclairage identifiables dans des séquences d'interaction avec l'installation. Premièrement, le dispositif lumière participe d'une nouvelle expérience au sein de la visite. Les visiteurs perçoivent l'installation comme un dispositif positif qui enrichit leur parcours. L'installation favorise la découverte de l'œuvre, le déplacement dans la salle et stimule la construction de sens, en aidant la compréhension du lien entre les images éclairées. Deuxièmement, le dispositif lumière stimule une intrigue sur le fonctionnement de l'installation d'éclairage. Les visiteurs cherchent à comprendre la provenance de la lumière et le fonctionnement de l'installation. Troisièmement, l'éclairage s'affirme comme un outil favorisant des formes d'interaction entre les visiteurs. Ces derniers échangent et discutent de l'éclairage pour tenter de le comprendre. Ils cherchent à stabiliser la perception de leur réalité en faisant appel à un tiers. Ainsi, ces séquences permettent d'identifier comment l'installation d'éclairage se dissocie de l'expérience de visite, participe d'une expérience à part entière, et favorise des interactions. Ces résultats permettent également de tirer un certain nombre de conclusions sur l'expérience esthétique des visiteurs en lien avec l'éclairage. Les contrastes d'ombres et de lumières contribuent à attirer le regard, à guider et à focaliser l'attention. En conséquence, les visiteurs passent plus de temps sur les zones éclairées et voient davantage les détails de l'œuvre et ses couleurs. Le dispositif soutient les visiteurs dans l'étude des zones sur lesquelles ils seraient autrement passés rapidement – comme déclaré par certains visiteurs en entretien. Par ailleurs, cela permet aux visiteurs d'étudier les détails proches du point éclairé. La monumentalité de l'œuvre, ses couleurs, ses lumières favorise une expérience qui éveille les sensations, les émotions, voire les sentiments d'une partie des visiteurs. Ces résultats indiquent que le dispositif lumière stimule l'attention et l'étude de l'œuvre, voire il participe d'états contemplatifs. Enfin, les résultats permettent d'identifier que certains visiteurs choisissent volontairement de se détourner du dispositif. Dans ce cas, le dispositif lumière ne fait pas lien avec le visiteur.

Enfin, les acteurs de l'époque conceptuelle ont insisté sur la recherche, la préservation et le partage de l'attitude de l'artiste comme composante de l'œuvre et de son exposition. Diverses mises en place de médiation ont été essayées mettant au cœur l'artiste jusqu'à sa présence physique dans l'exposition. Les musées semblent effectivement s'orienter vers des médiatisations qui s'apparentent à des médiations parce

que l'instrumentation devient transparente avec l'intelligence artificielle. Dans un futur proche, il n'est pas impensable que le musée d'art soit équipé de nouvelles technologies qui pourront interagir avec les visiteurs. De plus, l'étude du processus expérientiel des visiteurs a indiqué que la narration est une activité cognitive intrinsèque, et dans un besoin de stabilisation du monde, on ne se rend pas tant au musée pour regarder une œuvre que pour discuter du regard que l'on porte sur elle, et cela peut passer par l'imagination. L'objectif de la visite d'une exposition serait alors d'interagir avec un autre physiquement présent ou absent, mais qui cherche à être présent via la médiation. Cela prendrait la forme d'un dispositif évoquant une présence humaine. C'est ce croisement des couplages au monde racontés qui incitent et aident les autres à se coupler à leur tour via leur histoire personnelle. C'est le récit collectif qui intéresse le public car il raconte la dynamique expérientielle du conteur et de ses personnages. Au contraire d'une visée d'objectivité, difficilement atteignable, un dispositif centré expérience détient une charge émotionnelle permettant de créer des liens. Alors se pose la question de savoir comment sentir la présence de l'artiste et du curateur en provoquant un semblant d'interaction à travers la médiation, imaginer retrouver ces caractéristiques propres à une discussion dans un dispositif non humain et de quelle façon ou encore comment combler la non évidente possibilité d'interagir avec autrui lors d'une visite d'exposition en autonomie. C'est par exemple le cas de l'intelligence artificielle intégrée à l'hologramme d'un survivant de la Shoah. Ce modèle pourrait être transposable pour incarner un artiste décédé, préserver sa sensibilité et sa relation au monde. Aussi, bien que les visiteurs savent que l'artiste est absent, l'enjeu pour les concepteurs d'un tel dispositif est de savoir quelles conditions permettent aux visiteurs d'avoir envie d'y croire. Alors que le rôle même de la médiation est de mettre en scène une réalité qui n'est pas là, l'enjeu est de penser à une médiation qui, en tant que résultat d'un couplage du curateur à l'artiste, a une double présence, une continuité de présence dans un temps d'absence. Le curateur crée les conditions d'un temps présent continu, qui se poursuit. La rencontre du visiteur à l'artiste peut essayer de rendre commun un point de vue, concevoir une entente entre ces deux personnes, diminuer le fossé qui les séparait. Ce n'est pas faire autorité sur l'autre, mais partager des idées, autrui étant unique. Un visiteur pourrait rencontrer un artiste décédé car leur contemporanéité dans l'espace lui ferait croire à sa contemporanéité dans le temps. La rencontre n'est pas forcément réciproque c'est pourquoi l'on peut rencontrer une œuvre sans qu'elle ait l'impression de nous rencontrer. Plus encore, cela ouvre la voie à un couplage qui passe par d'autres sens comme Alexia appréciant « voir l'artiste expliquer quelque chose », une médiatrice relevant l'allure de Franz Erhard Walther digne d'un « grand-père sympathique avec sa chemise à carreaux » ou d'autres d'insister sur le charisme et le charme d'André Cadere et de sa

voix qui porte. Alexia souhaite « toujours écouter l'artiste » car aime la voix d'un artiste : « Tous les artistes ont une belle voix ». Un autre encore s'attache à la taille de Magritte qu'il reconnaît sur une œuvre : « Je ne l'imaginais pas si petit ». Le curateur a accès à ces voies de liction par sa proximité à l'artiste, durant leurs moments d'échange, dans la relation qu'ils entretiennent. Or, les visiteurs réclament accéder aux coulisses d'une certaine manière, de la même façon que les spectateurs d'un spectacle de danse apprécient entrevoir ce qui se passe normalement en dehors de la scène (Kolesnik, 2021) ; des danseurs qui boivent de l'eau, s'étirent, relâchent la pression, etc. Cela semble leur permettre d'améliorer la compréhension de l'acte de danser et les rapproche des danseurs. C'est ce que l'on peut entendre lorsque le public réclame ce qu'il y a « derrière » l'œuvre.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Les années 1960 et 1970, principalement en Europe de l'Ouest et à New York, rendent compte de l'émergence d'un art de nature relationnelle (partie I). Du dénommé art conceptuel ressort la question déterminante de l'expérience, pensée comme forme particulière de relation qu'entretient par ses activités l'homme avec son environnement. D'une part, l'intérêt de l'œuvre se déplace de sa forme tangible vers l'attitude de l'artiste. L'œuvre rassemble un ensemble d'idées reléguant sa réalisation au second plan. D'autre part, l'idée d'une œuvre indéterminée, en mouvement, ouverte, cristallise l'intérêt pour les objets faisant œuvre de l'expérience vécue par son public. Les artistes conceptuels ont à cœur de concerner un public non initié à l'art. Leur pratique, inspirée de l'agitation socio-politique et des idées contestataires de l'époque, donne lieu à des projets qui visent à construire des situations et des dynamiques susceptibles d'ouvrir à chacun la possibilité d'exercer une curiosité critique sur son quotidien et de s'impliquer dans des processus qui le transforment. C'est ainsi chercher à émanciper le public de l'ordre établi. Or, les enquêtes menées auprès de visiteurs dans des expositions d'art, et en particulier d'art conceptuel, récentes, indiquent une forme d'incompréhension de ce qui leur est présenté. L'expérience dans ce travail de recherche est entendue à travers le cadre énactif comme la dynamique cognitive, corporelle et émotionnelle d'une personne lui permettant de percevoir le monde (partie II). Au-delà de l'héritage méthodologique apporté par les études quantitatives dans les musées, la mise en place de méthodes innovantes a rendu possible une analyse fine de l'expérience visitorielle. Le recours à des entretiens en remémoration stimulée a permis de décrire la dynamique des expériences avec des œuvres d'art de visiteurs principalement non accompagnés et dans des espaces relativement dénués de dispositifs de médiation. Il en ressort une demande forte d'être guidé suggérant la nécessité d'une médiation au sein de l'exposition (partie III).

Dans la partie suivante (partie IV), la confrontation de la fabrique de l'exposition à travers le témoignage des concepteurs à l'expérience des visiteurs apporte des éléments de réponse sur la médiation et sa relative non prise en considération dans la conception d'une exposition d'art contemporain. Les acteurs de l'art sentent que les visiteurs – en particulier non initiés – ont besoin d'une aide à la compréhension des créations complexes que peuvent être les œuvres d'art contemporain. Ils ne sont pas contre la médiation en soi, mais croient qu'elle fait barrière comme un objet devant l'objet d'art et qu'ainsi elle empêcherait la rencontre, l'expérience avec l'œuvre. Aussi, ils souhaitent que les visiteurs aient d'abord une rencontre vierge de toute information sur l'œuvre et n'aient des informations qu'après comme si ces deux temps étaient séparés ; celui de

regarder et celui de penser, de construire du sens. Au final, les croyances sur les besoins des visiteurs, le type d'information réclamé renvoie au regard purement physiologique. De plus, le musée tend, via le ton de ses expositions, à en dire le moins possible dans le souci d'atteindre à l'objectivité et de préserver l'authenticité de l'œuvre.

Or, le cadre énactif rappelle que l'on ne peut pas être objectif dans l'art comme l'on ne peut pas l'être dans le monde en règle générale (partie V). Le monde ne peut pas être décrit avec exactitude et un objet le peuplant n'existe pas indépendamment d'un sujet pensant. D'une part, la notion de couplage développée dans l'énaction indique que le milieu a une influence inévitable sur la perception des personnes. Ainsi, les perceptions personnelles que l'on façonne incorporent les perceptions du groupe, ses croyances et ses préjugés. Chacune des identités résulte des forces qui exercent leur influence. Les paroles insufflent un monde mental chez l'autre. À une distance moyenne, la pression vient du corps de l'autre, de sa manière d'agir et d'établir des relations affectives médiatisées par des gestes et des mots. Plus loin du corps, les récits collectifs, les organisations sociales, les sentiments ou encore les croyances agissent sur le développement et l'histoire de son entourage. De plus, l'autre est indispensable pour façonner sa propre identité et maintenir une certaine stabilité interne – ce que l'on propose de nommer l'homéostasie de l'information. Différents couplages gravitent autour d'une exposition. Par exemple, entre le curateur et l'artiste, cela permet de comprendre l'œuvre voire de la co-créer en même temps que l'exposition, et la relation entre le curateur et le visiteur permet à ce dernier de comprendre l'œuvre également à travers la relation du curateur au monde propre de l'artiste. Cette approche systémique de l'exposition invitant à aller plus loin, une approche relationnelle est discutée dans un deuxième temps.

Puisque le sens n'émerge pas naturellement de l'objet d'art déposé dans une salle d'exposition, la pensée relationnelle de l'exposition propose de considérer les objets comme étant avant tout les traces d'une réflexion, l'enregistrement d'une action, d'une attitude, d'une intention. L'objet et l'état d'esprit de l'artiste forment un tout, l'œuvre. L'essence d'un travail ne se situe pas entièrement d'un côté que ce soit l'objet ou le discours qui l'accompagne. Lorsque les visiteurs réclament vouloir comprendre « l'histoire qui se cache derrière l'œuvre », que l'objet « raconte quelque chose », ils espèrent que leur soit raconté ce qui n'est plus, ce qui a été. Un modèle relationnel de l'exposition est proposé pour inscrire ce phénomène dans les sciences de l'information et de la communication, en découpant les différentes formes que l'information prend au cours d'un processus d'interaction au monde. En particulier, l'approche relationnelle

appelle une nouvelle méthode d'appréhension et d'analyse, d'expérience du monde dans laquelle la relation à l'objet n'est plus exclusive et peut passer par la relation à la relation (métaliction) d'un autre au monde propre de l'artiste. En effet, artistes, curateurs et visiteurs s'entendent pour considérer que l'enjeu de l'art serait de créer un autre monde, du moins de donner à expérimenter le monde autrement, à voir celui dans lequel l'artiste agit depuis sa perspective, son inscription. L'exposition en tant que micro-monde ambitionne d'être un lieu d'échanges, de partage de points de vue sur lui. Par une imbrication de mondes propres, il serait possible et probablement inévitable de parler de différentes réalités.

D'autre part, le rôle même du curateur est de chercher à partager le monde d'une certaine manière. Plus qu'un rôle c'est un désir de la part du curateur comme du visiteur. Le premier souhaite partager un cadre dans lequel le second peut voir le monde. Ce cadre est inévitablement teinté lui aussi de l'attitude du curateur – ce que certains à l'époque ont compris et mis en avant. L'objectif n'est pas tant de parler de sa relation au monde que de ne pas chercher à masquer son engagement, sa compréhension du monde et favoriser celle du public. Relater ses propres lictions, faire part de son monde intime se présente dès lors comme une piste de médiation, le moyen de partir d'expériences personnelles pour en créer d'autres. Cela relève des lictions inattendues jusqu'alors au musée comme la perception du monde propre de l'artiste, mais aussi le contexte philosophique de l'époque relatée dans les œuvres, les croyances d'une époque donnée ou encore le rapport aux personnages représentés dans les œuvres. Par ses expositions adressées aux visiteurs, le curateur met à leur disposition un ensemble de ressources, de possibilités d'action que les visiteurs sont libres de saisir ou non. Certains essais ici analysés ont montré leurs limites du point de vue des visiteurs car s'inscrivant dans les théories de la réception, qui mettent en avant les savoirs formels au musée. Or, les visiteurs réclament un autre degré d'information – accéder au monde propre du visiteur et du curateur – lui permettant de fabriquer du sens à sa façon et de faire œuvre des objets exposés. Prétendre que la concentration des savoirs est cristallisée au sein du musée entraîne parfois une certaine retenue du visiteur à s'approprier les collections qui lui sont présentées. Ainsi, ce travail de recherche requalifie les musées comme des experts de référence scientifiques, mais non les seuls détenteurs du discours sur les œuvres. Cela privilégie alors les démarches participatives, inclusives des communautés ; l'idée n'étant pas que chacun donne son point de vue, mais que cela crée un monde commun. L'art conceptuel n'ayant pas de réponse fermée se prête aisément à cette hypothèse. Une œuvre suscite différentes réponses et réactions que l'histoire de l'art ne peut suffire à analyser.

Dans une dernière partie (partie VI), il est proposé que la pensée étant constamment narrative et le monde ne s'offrant pas à la perception des visiteurs seulement par l'exposition d'objets dans l'espace, un récit devrait les accompagner. Pour être utile aux concepteurs d'exposition, il leur est suggéré d'avoir recours à une méthodologie d'écriture d'un scénario d'exposition pour penser l'expérience visitorielle. Cette méthodologie structure les tâches à réaliser depuis l'histoire qu'un curateur vit jusqu'au récit collectif qu'il partage en passant par ses propres narrations et récits personnels. L'objectif ambitionne de proposer au curateur des outils de façon à offrir aux visiteurs des lieux d'éveil de leur esprit critique à même de fabriquer les récits collectifs. Dans un monde habité par des êtres changeants, chacun raconte sa réalité de façon différente. L'intérêt des récits est d'être confronté à ces mondes, à ces réalités que l'on ne percevait pas jusqu'alors et qui forment un objet social. Le récit des curateurs pose un cadre pour que les visiteurs aillent au-delà du purement visuel et comprennent l'exposition à leur façon. L'exposition y est considérée comme un récit, soit la mise en représentation, transposition, agencement des faits, des discours, des images ou encore des sons par la mise en intrigue pour satisfaire la construction de sens et des émotions. Par ses stratégies narratives et la disposition du public, le récit peut lui faire énacter véritablement ou de façon fictive une nouvelle expérience proche de la « réalité ». Il perçoit alors, en imagination ou non, des scènes, éprouve des émotions et vit des sensations dans le cadre proposé par l'auteur. Cela peut faire changer de point de vue et transformer leur réseau neuronal. Il semble en effet qu'une personne se rend au musée pour qu'on lui raconte, et qu'elle se raconte à elle-même et aux autres des histoires. On crée des œuvres, les expose et se rend au musée car l'on croit que chacune de ces expériences va permettre de troubler son auteur et l'autre, et à terme construire une réalité commune. Ainsi, le monde commun se dessine sur l'arrière-plan du monde de l'intime. Une sortie au musée est une sortie du quotidien qui permet de mettre à l'épreuve ses référentiels, d'être stimulé et de se réécrire. La fiction tient ainsi une place importante dans la vie de chacun. Les interactions qu'elle engendre permettent de se situer, se positionner, se définir. Raconter des récits personnels n'enferme pas, comme d'aucuns le craignent, mais propose à l'autre de s'y confronter et d'intégrer, d'ingérer ou non ces récits dans son répertoire en sachant que d'autres sont disponibles ailleurs. Le musée se présente alors comme le lieu consacré à se raconter des histoires, une boîte inépuisable de récits comme le sont l'entourage, les films, les livres, etc. Des trames conceptuelles issues des retours visiteurs sont posées et ne demandent qu'à être enrichies. Elles se présentent comme des voies de stratégies possibles qui concourent à une expérience visiteur vraisemblable. En les mettant en regard de 3 études sur 3 dispositifs de

médiation, l'analyse a cherché à rendre compte de ce en quoi ils répondent en partie aux propositions faites plus tôt. Cette analyse témoigne que la médiation peut dévoiler des éléments de l'œuvre que le public non averti ne parvenait pas à percevoir seul. Elle lui permet de mieux apprécier l'œuvre, en facilitant le passage entre le monde des objets et celui des idées. La médiation ne fait pas barrage à l'interprétation personnelle. Au contraire, l'analyse de l'expérience d'un point de vue énactif indique combien les dispositifs de médiation, des plus simples aux plus techniquement élaborés, comme le texte enrichi ou le dispositif lumineux jusqu'à l'hologramme enrichi d'une intelligence artificielle, peuvent répondre en partie aux attentes des visiteurs, soit guider et stimuler la fabrication de sens personnel. En particulier, les visiteurs souhaitant avoir l'impression de communiquer avec le curateur et/ou l'artiste sans qu'ils soient physiquement présents dans l'exposition – à la recherche de leur monde propre – à travers ces dispositifs de médiation, sentent qu'une voix leur parle dans l'exposition. De plus, parce que cette relation est incorporée en chacun pendant un temps et peut continuer de fabriquer des liens, elle continue à vivre, elle dure. L'intensité de la rencontre au présent convoque à la fois le passé, les référentiels d'une personne, et ouvre sur l'avenir.

Au final, l'objectif de ce travail de recherche a été de tendre vers un paradigme qu'est le cadre de pensée relationnelle pour changer de regard sur les objets présentés au musée, repenser les expositions et en enrichir les formes de médiatisation. À travers les prémices d'élaboration d'une méthodologie à l'intention des curateurs, dans le défi de l'héritage conceptuel, il a pour ambition d'encourager des actions novatrices et des recherches expérimentales dans le cadre des pratiques muséales actuelles, dans les musées d'art en particulier, qui semblent très largement dominées par une conception moderniste de l'histoire de l'art et le paradigme du musée des beaux-arts. Cette invitation à des formes d'exposition innovantes et détachées de l'idée traditionnelle de collection se veut ouverte à l'expérience du public.

BIBLIOGRAPHIE

Aboudrar, B., & Mairesse, F. (2016). *La médiation culturelle.* Paris : Presses Universitaires de France.

Alberro , A. (2003). *Conceptual Art and the Politics of Publicity.* Cambridge : MIT Press.

Alberro, A., & Norvell, P. (2001). *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, Weiner.* Berkeley : University of California Press.

Alberro, A., & Stimson, B. (2009). *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings.* Cambridge : MIT Press.

Alberro, A., Whitney Museum of American Art, Proimakis, C., & Raskin, D. (1994). *Tracing Cultures: Art History, Criticism, Critical Fiction.* New York : Whitney Museum of American Art.

Allard, M. (1993). Les adolescents et les musées. *Revue des sciences de l'éducation, 19*(4), 766-774.

Alvarez, J. (2018). La ludopédagogie. *Lectures.Cultures.*(10), 29-31.

Andronachea, D., Bocoú, M., Bocoú, V., & Macri, C. (2014). Attitude towards teaching profession. *Procedia – Social and Behavioral Sciences, 142*, 628-632.

Arendt, H. (1972). *La crise de la culture.* Paris : Gallimard.

Asher, M. (1988 /1991). *Impossible Journey: Two Against The Sahara.* Londres : Penguin Books.

Atlan, H. (1972). Du bruit comme principe d'auto-organisation. *Communications, 18*, 21-36.

Aubouin, N., Kletz, F., & Lenay, O. (2015). Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines. *Cultural Promotion*.

Bachelard, G. (1960). *La poétique de la rêverie.* Paris : Presses Universitaires de France.

Bal, M. (1996). *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis.* Londres - New York : Routledge.

Balit, D. (2020). Quiet Discomfort. On Silence as Aural Discrimination. *Auditive Perspektiven*(1).

Bandura, A. (1986). *Social Foundations of Thought and Action: A Social Cognitive Theory.* Englewood Cliffs : Prentice-Hall.

Baroni, R. (2007). *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise.* Paris : Seuil.

Barthes, R. (1980). *La Chambre claire.* Paris : Cahiers du cinéma. Gallimard. Seuil.

Bateson, G. (1972/1980). *Vers une écologie de l'esprit* (Vol. 2). Paris : Seuil.

Bateson, G. (1996). *Une unité sacrée ; Quelques pas de plus vers une écologie de l'esprit.* Paris : Seuil.

Bergeron, Y. (2019). Mythes de fondation de la muséologie Europe – Amérique. *L'Atelier, 7*, 27-55.

Bezzola, T., & Kurzmeyer, R. (2007). *Harald Szeemann – with by through because towards despite. Catalogue of all Exhibitions 1957-2005.* Zürich : Edition Voldemeer.

Bickendorf, G., & Kockel, V. (2010). *Catalogue d'exposition Musées de papier.* Paris : Editions du Louvre/Gourcuff Gradenigo.

Bitbol, M. (2010). *De l'intérieur du monde. Pour une philosophie et une science des relations.* Paris : Flammarion.

Bize, H. (2013). Cadere : la barre de bois rond et ses avatars. *Trace*, 1-15.

Bloch, M. (1921/1999). *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre.* Paris : Éditions Allia.

Blondeau, V., Aubert, O., Tardif, A., Thébault, M., & Schmitt, D. (2019). Conversation pour l'éternité : Grand Témoin, hologramme et IA. *RIHM, Revue des Interactions Humaines Médiatisées, 20*(2).

Blondeau, V., Meyer-Chemenska, M., & Schmitt, D. (2020). Le design de l'expérience au musée : nouvelles perspectives de recherche. *Culture et Musées*(35), 107-131.

Bloom, B. (1953). Thought-processes in lectures and discussions. *Journal of General Education, 7*, 160-169.

Bordeaux, M.-C. (2003). *La médiation culturelle dans les arts de la scène.* Avignon : Université d'Avignon.

Bordeaux, M.-C., & Caillet, É. (2013). La médiation culturelle : Pratiques et enjeux théoriques. *Culture & Musées*, 139-163.

Borowski, W., Ptaszkowska, H., & Tchorek, M. (1966). Introduction à la théorie générale du lieu. *Octobre*(38), 53-56.

Borun, M., & Miller, M. (1980). What's in a Name? A Study of the Effectiveness of Explanatory Labels in a Science Museum. *Franklin Institute and Science Museum*.

Bottineau, D. (2010). Language and enaction. Dans J. Stewart, O. Gapenne, & E. Di Paolo, *Enaction: towards a new paradigm for cognitive science.* MIT.

Bottineau, D. (2011). Parole, corporéité, individu et société : l'embodiment entre le représentationnalisme et la cognition incarnée, distribuée, biosémiotique et enactive dans les linguistiques cognitives. *Intellectica, 56*, pp. 187-220.

Bottineau, D. (2013). Pour une approche enactive de la parole dans les langues. *Langages, 4*(4), 11-27.

Bouchez, P. (2004). *Filmer le théâtre : Problématique de la fidélité d'un document audiovisuel élaboré à partir d'un spectacle vivant (Thèse de doctorat).* Valenciennes: Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis.

Bourdieu, P. (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique.* Genève : Librairie Droz.

Bourdieu, P. (1980). Le mort saisit le vif. Les relations entre l'histoire réifiée et l'histoire incorporée. *Actes de la recherche en sciences sociales, 32*(1), 4-14.

Bourdieu, P., & Darbel, A. (1966). *L'amour de l'art.* Paris: Les Éditions de Minuit.

Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle.* Dijon : Les Presses du réel.

Bourriaud, N. (1999). *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi.* Paris : Denoël.

Brient, P. (2011). L'art conceptuel : tentative de circonscription du vide. *Essaim, 2*(27), 119-126.

Briet, S. (1951). Traité de documentation. Dans S. Briet, R. Day, L. Martinet, & H. Anghelescu, *What is documentation?* Lanham : Scarecrow Press.

Broodthaers, M. (1966). Marcel Broodthaers, prix "Robert Giron" 1974. *Phantomas*(62), 4-6.

Broodthaers, M. (1973). *Un voyage en mer du Nord.* Bruxelles/Londres : Hossmann/Petersburg Press.

Broodthaers, M. (1974). Dix mille francs de récompense. (I. Lebeer, Intervieweur) Catalogue/Catalogus.

Broodthaers, M. (1975). *L'Angelus de Daumier.* Paris : Centre National Georges Pompidou/Musée national d'art moderne.

Broodthaers, M. (2001). "A Conversation with Freddy de Vree, 1969". Dans C. Kravagna, *The Museum as Arena: Institutional-Critical Statements by Artists.* Cologne : Walther König.

Brosch, T., Pourtois, G., & Sander, D. (2010). The perception and categorisation: A review. *Cognition and Emotion, 24*(3), 377-400.

Brulon Soares, B. (2009). The museological experience: concepts for a new museum phenomenology. *ICOFOM Study Series*, 131-147.

Brulon Soares, B. (2012). La muséologie du devenir : le pouvoir des musées comme écoles des regards. *ICOFOM Study Series*, 114-124.

Brulon Soares, B. (2020). Penser le musée pour écrire la muséologie : l'histoire d'un champ disciplinaire à partir de l'ICOFOM. *ICOFOM Study Series*, 75-89.

Bruckmüller, H., & Ron, M. (2016). A Special Message... Marcel Broodthaers: A Retrospective" at Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. *Magazin für Kunst und Ästhetik*.

Buchloh, B. (1983). *Michael Asher, Writings 1973–1983 on Works 1969-1979.* Halifax/Los Angeles : The Press of Nova Scotia College of Art and Design/The Museum of Contemporary Art.

Buchloh, B. (1989). De l'esthétique de l'administration à la critique institutionnelle (quelques aspects de l'art conceptuel 1962-1969). Dans C. Gintz, *L'Art conceptuel, une perspective* (pp. 25-29). Paris : Musée d'Art Moderne de la ville.

Buckland, M. (1997). What Is a "Document"? *Journal of the American Society for Information Science, 48*(9), 804-809.

Bude, H. (2012). The curator as meta-artist. The case of HUO. Dans S. Beckstette, *The Curators* (pp. 110-112). Berlin : Texte zur Kunst.

Buren, D. (1973). *The Function of the Museum.* Oxford : Museum of Modern Art.

Buren, D. (1977). *Rebondissements.* Bruxelles : Daled & Gevaert.

Buren, D. (1986/2011). *Le Décor et son Double.* Gand : SMAK Stedelijk Museum voor Actuele Kunst.

Buren, D. (1991). *Les Écrits (1965-1990).* Bordeaux : Musée d'art contemporain.

Burigana, P., & Caucat, M. (2005). Enquête sur les attentes des visiteurs au Jardin Botanique de Montréal. *La Lettre de l'OCIM*(99), 26-31.

Cadere, A. (1975). *Présentation d'un travail, utilisation d'un travail.* Hambourg/Bruxelles : Hossmann/MTL.

Cadere, A. (1982). *Histoire d'un travail.* Gand : Herbert/Gewad.

Cahour, B., & Lancry, A. (2011). Émotions et activités professionnelles et quotidiennes. *Le travail humain, 74*(2), 97-106.

Caillet, A. (2008). *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain.* Paris : L'Harmattan.

Caillet, É. (1995). *À l'approche du musée, la médiation culturelle.* Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

Caillet, É. (2007). La médiation de l'art contemporain : essai pour ordonner les recherches récentes. Dans É. Caillet, & C. Perret, *L'art contemporain et son exposition.* Paris : L'Harmattan.

Cameron, D. (1968). The Museum as a communications system and implications for museum education. *Curator, vol.11*(n°1), pp. 33-40.

Cameron, D. (1971). The museum, a temple or the forum. *Curator, 14*(1), 11-24.

Camnitzer, L., & Beke, L. (1999). *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s.* New York : Queens Museum of Art.

Cannon, W. (1946). *La Sagesse du corps.* Paris : Éditions de la Nouvelle revue critique.

Caracciolo, M. (2012a). Narrative, meaning, interpretation: an enactivist approach. *Phenomenology and the Cognitive Sciences, 11*(3), 367-384.

Caracciolo, M. (2012b). Notes for A(nother) Theory of Experientiality. *Journal of Literary Theory, 6*, 141–58.

Caracciolo, M. (2013). Blind Reading: Toward an Enactivist Theory of the Reader. Dans L. Bemaerts, D. De Geest, L. Herman, & B. Vervaeck, *Stories and Minds: Cognitive Approaches to Literary Narrative.* Lincoln : University of Nebraska Press.

Caracciolo, M. (2014). *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach.* Berlin : de Gruyter.

Celant, G. (2013). *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013.* Milan : Progetto Prada Arte.

Chabrol, C. (1994). *Discours du travail social et pragmatique.* Paris : Presses Universitaires de France.

Charaudeau, P. (2004). Le contrat de communication dans une perspective langagière : contraintes psychosociales et contraintes discursives. Dans M. Bromberg, & A. Trognon, *Psychologie sociale et communication* (pp. 109-120). Paris : Dunod.

Charest-Vézina, M. (2016). *Une perspective énactive de l'expérience du récit littéraire (Mémoire de Maîtrise).* Montréal : Université du Québec.

Chaumier, S. (2010). La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'oeuvre et de sa réception. *Culture & Musées*, 21-43.

Chaumier, S., & Mairesse, F. (2013). *La médiation culturelle.* Paris : Armand Colin.

Cherix, C. (2009). *In & Out of Amsterdam: Travels In Conceptual Art, 1960-1976.* New York : The Museum of Modern Art - Paperback.

Citton, Y. (2014). *L'économie de l'attention : Nouvel horizon du capitalisme ?* Paris : La Découverte.

Coavoux, S. (2015). L'engagement corporel des visiteurs de musée. Dans L. Jacquot, & J.-M. Leveratto, *Relire Durkheim et Mauss. Émotions : religions, arts, politiques* (pp. 187-201). Nancy : Presses Universitaires de Nancy.

Colombetti, G. (2010). Enaction, Sense-Making, and Emotion. Dans J. Stewart, O. Gapenne, & Di Paolo, Ezequiel, *Enaction. Toward a new paradigm for cognitive science* (pp. 145-164). Massachusetts : MIT Press.

Compton, M. (1980). *Marcel Broodthaers.* Londres : The Tate Gallery Publication Department.

Copeland, M. (2009). *Vides. Une rétrospective.* Zurich : JRP Ringier.

Corbin, H. (1964). *Mundus imaginalis ou l'imaginaire et l'imaginal.* Mons : Cahiers internationaux de symbolisme.

Crawford, M. (2016). *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver.* Paris : La découverte.

Currie, G. (2007). Framing Narratives. *Royal Institute of Philosophy Supplement*(60), 17-42.

Damasio, A. (1999). *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness.* Californie : Harcourt Brace.

Damasio, A. (2006). *L'Erreur de Descartes : la raison des émotions.* Paris : Odile Jacob.

Daumal, S. (2012). *Design d'expérience utilisateur : principes et méthodes UX.* Paris : Eyrolles.

Davallon, J. (1986). *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers.* Paris : Centre de Création industrielle/Centre Georges-Pompidou.

Davallon, J. (1992a). Le public au centre de l'évolution du musée. *Publics et Musées*(2), 10-15.

Davallon, J. (1992b). Le musée est-il vraiment un média ? *Culture & Musées, 2*, 99-123.

Davallon, J. (1999). *L'Exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique.* Paris : L'Harmattan.

Davallon, J. (2010). L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie. *Culture & Musées*(16), 229-238.

Davallon, J., & Flon, É. (2013). Le média exposition. *Culture et Musées hors série « La muséologie : 20 ans de recherches »*, 19-45.

Davallon, J., Gottesdiener, H., & Poli, M.-S. (2000). The 'expert visitor' concept. *Museum International, 52*(208), 60-64.

Davallon, J., Gottesdiener, H., & Vilatte, J.-C. (2006). À quoi peuvent donc servir les recherches sur les visiteurs. *Culture & Musées*(8), 161-172.

Davallon, J., Grandmont, G., & Schiele, B. (1992). *L'environnement entre au musée.* Lyon/Québec : Presses Universitaires de Lyon/Musée de la Civilisation.

De Angeli, D., M. Kelly, R., & O'Neill, E. (2020). Beyond Happy-or-Not: Using Emoji to Capture Visitors' Emotional Experience. *Curator: The Museum Journal*.

de Beauvoir, S. (1976). *La force des choses, tome 1.* Paris : Gallimard.

de Bideran, J. (2015). Un cas d'école pour les services d'archives, quand médiation et dispositif numérique éloignent le document. *Les Enjeux de l'information et de la communication, 16*(2), 29-40.

De Jaegher, H., & Froese, T. (2009). On the Role of Social Interaction in Individual Agency. *Adaptive Behavior, 17*(5), 444–60.

de Lagasnerie, G. (2020). *L'art impossible.* Paris : Presses Universitaires de France.

de Varine, H. (1973). Un musée « éclaté » : le Musée de l'homme et de l'industrie. *Muséum, 25*(4), 242-249.

de Wilde, E., & Beeren, W. (1969). *Op Losse Schroeven – situaties en cryptostructuren.* Amsterdam : Stedelijk Museum.

De Borhegyi, S. (1963). Visual Communication in the Science Museum. *Curator: The Museum Journal, Vol 6*(N°1), pp. 45-57.

Delestage, C.-A., Leleu-Merviel, S., Meyer-Chemenska, M., Schmitt, D., & Yvart, W. (2015). MOMMA: Museum MOtion & Mood MApping. *EAI Endorsed Transactions Preprint*.

Deluermoz, Q., & Singaravelou, P. (2016). *Pour une histoire des possibles.* Paris : Seuil.

Déotte, J.-L. (1993). *Le Musée, l'origine de l'esthétique.* Paris : L'Harmattan.

Depraz, N. (2014). *Attention et vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives.* Paris : Presses Universitaires de France.

Desvallées, A., De Barry, M., & Wasserman, F. (1992). *Vagues : une anthologie de la Nouvelle Muséologie (vol. 1).* Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S.

Dewey, J. (1934/2005). *L'art comme expérience.* Pau : Éditions Farrago.

Dewey, J. (1938/2018). *Expérience et éducation.* Paris : Armand Colin.

Di Paolo, E., Rohde, M., & De Jaegher, H. (2010). Horizons for the Enactive Mind: Values, Social Interaction, and Play. Dans J. Stewart, O. Gapenne, & E. Di Paolo, *Enaction: Toward a New Paradigm for Cognitive Science.* Massachusetts : MIT Press.

Didi-Huberman, G. (1994). D'un ressentiment en mal d'esthétique. *Hazan, 2*(22), 21-62.

Disch, M. (1992). Interview avec Daniel Buren. *Temporale/Rivista d'arte e di cultura*(28), 17-24.

Doguet, J.-P. (2007). *L'art comme communication. Pour une re-définition de l'art.* Paris : Armand Colin.

Du Bois, W. (1920). *Darkwater: Voices from Within the Veil.* New York : Harcourt, Brace and Howe.

Dubois, T. (1991). *Marcel Broodthaers: L'Œuvre graphique ; Essais.* Genève : Centre Genevois de Gravure Contemporaine.

Duchamp, M. (1917). The Richard Mutt case. *The Blind Man*(2).

Dufrene, B. (2000). Les implicites du guidage dans les lieux publics : spatialité et gestion de la visite. *Communication et organisation*.

Dufresne-Tassé , C., Sauvé, M., Weltzl-Fairchild, A., Banna, N., Lepage, Y., & Dassa, C. (1998). Pour des expositions muséales plus éducatives, accéder à l'expérience du visiteur adulte. *Revue canadienne de l'éducation, 23*(3), 302-315.

Dufresne-Tassé, C. (1991). L'éducation muséale, son rôle, sa spécificité, sa place parmi les autres fonctions du musée. *Revue canadienne de l'éducation, 16*(3), 251-257.

Dumouchel, P. (1995). *Émotions : Essai sur le corps et le social.* Paris : Les empêcheurs de penser en rond.

Durand, G. (1960/2021). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire.* Paris : Armand Colin.

Dykhuizen, G. (1973). *The Life and Mind of John Dewey.* Bombay : Vakils Feffer and Simons.

Eco, U. (1962/1965). *L'œuvre ouverte.* Paris : Seuil.

Eidelman, J., & Schiele, B. (1992). Culture scientifique et musées. *Sociétés Contemporaines*(11-12), 189-215.

Eidelman, J., Habib, M.-C., & Roger, M. (1982). Évaluation et muséologie scientifique à propos de l'exposition Einstein, Palais de la Découverte, 1979-1981. *Revue française de pédagogie*(61), 45-59.

Ellis, R., & Tucker, M. (1998). On the relations between seen objects and components of potential actions. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance, 3*(24), 830–846.

Éloy, C. (2010). Muséaliser l'art conceptuel : de Seth Siegelaub à Lawrence Weiner. *Culture & Musées*(16), 93-111.

Engel, A., Friston, K., & Kragic, D. (2016). *The Pragmatic Turn: Toward Action-Oriented Views in Cognitive Science.* Cambridge : MIT Press.

Falk, J. (2012). Expérience de visite, identités et self-aspects. *La lettre de l'OCIM*(141), pp. 5-14.

Falk, J. (2021). *The Value of Museums: Enhancing Societal Well-Being.* Lanham : Rowman & Littlefield.

Falk, J., & Dierking, L. (2018). *Learning from Museums.* Lanham : Rowman & Littlefield.

Farver, J. (1987). *Adrian Piper, reflections, 1967-1987: exhibition Alternative Museum.* New York : Nexus Contemporary Art Center.

Fleury, C. (2020). *Métaphysique de l'imagination.* Paris : Gallimard.

Fludernik, M. (1996). *Towards a "Natural" Narratology.* Londres : Routledge.

Flügge, M., & Fleck, R. (2006). *Hans Haacke: For Real; Works 1959-2006.* Düsseldorf : Richter Verlag.

Forster, H. (2008). *Evaluation toolkit for museum practitioners.* Norwich : East of England Museum Hub.

Fourquet-Courbet, M.-P., & Courbet, D. (2009). Analyse de la réception des messages médiatique. Récits rétrospectifs et verbalisations concomitantes. *Communication& langages, 161*.

Fraser, A. (2005). From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum*(1), 278-283.

Fraser, M. (2016). Les collections muséales, entre histoire et contemporanéité. Mona Hatoum à la fondation Querini Stampalia. *Culture & Musées*(27), 23-41.

Fraser, M. (2017). L'archive monstre. Montréal : Université du Québec. Récupéré sur Archiver le présent, compte-rendu du colloque du 6 avril 2017 : http://archiverlepresent.org/entretien/larchive-monstre

Fraser, M. (2019). Monitorer à distance et les périples de l'archive. *Monitorer le présent. L'écran à l'ère du soupçon.* Montréal : Université du Québec. Récupéré sur Archiver le présent, compte-rendu du colloque du 7 novembre 2019 : http://archiverlepresent.org/entretien/monitorer-le-present-lecran-lere-du-soupcon-7-novembre

Frijda, N., Manstead, A., & Bem, S. (2000). *Emotions and Beliefs: How Feelings Influence Thoughts.* Cambridge : Cambridge University Press.

Galinon-Mélénec, B. (2015). Épistémologie de la notion de trace. Dans B. Galinon-Mélénec, F. Liénard, & S. Zlitni, *L'Homme-trace. Inscriptions corporelles et techniques* (pp. 9-27). Paris : CNRS Éditions.

Gallagher, S. (2005). *How the Body Shapes the Mind.* Oxford : Oxford University Press.

Gallagher, S. (2012). Empathy, Simulation, and Narrative. *Science in Context*(25), 355-381.

Gallagher, S., & Hutto, D. (2008). Understanding others through primary interaction and narrative practice. Dans J. Zlatev, T. Racine, C. Sinha, & E. Itkonen , *The Shared Mind: Perspectives on Intersubjectivity* (pp. 17-38). Amsterdam : John Benjamins.

Gardner, H. (2011). Intelligence, Creativity, Ethics: Reflections on My Evolving Research Interests. *Gifted Child Quarterly, 4*(55), 302-304.

Gervais, B. (2021, décembre 21). *Lecture de récits et compréhension de l'action.* Récupéré sur Vox poetica, dossier Passion et narration: http://www.vox-poetica.org/t/pas/bgervais.html

Gesché-Koning, N. (2020). La place de l'éducation au sein de l'ICOM avant la création du comité CECA (1946-1965). *ICOM Education*, 83-95.

Ghiglione, R. (1984). Situations potentiellement communicatives et contrats de communication effectifs. *Verbum VII*, 185-208.

Gibson, J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception.* Boston : Houghton-Mifflin.

Gilardi, P. (1968). L'énergie primaire et les artistes micro-émotifs. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*(143), 94-95.

Gilardi, P. (2000). *Not for Sale - A la recherche de l'art relationnel 1982-2000.* Paris : Les Presses du Réel.

Gilbert & George. (1970). To Be With Art is All We Ask. *Art for All*, 3-4.

Gilman, B. (1916). *Museum fatigue* (Vol. 12). The Scientific Monthly.

Gintz, C. (1989). *L'art conceptuel, une perspective.* Paris : Musée d'Art Moderne de la ville.

Giordan, A. (1996). *Musées et médias : pour une culture scientifique et technique des citoyens.* Genève : Georg Éditeur.

Girault, Y., & Guichard, F. (1996). Du Jardin des Plantes à la Grande Galerie de l'Évolution : la prise en compte des publics. Dans A. Giordan, *Musées et médias, pour une culture scientifique et technique des citoyens.*

Glasmeier, M., & Stengel, K. (2005). *50 Jahre/Years documenta. 1955-2005.* Cassel : Documenta Stiftung.

Glicenstein, J. (2009). *L'art : une histoire d'expositions.* Paris : Presses Universitaires de France.

Glicenstein, J. (2015). *L'invention du curateur : mutations dans l'art contemporain.* Paris : Presses Universitaires de France.

Gobbato, V., Blondeau, V., Thébault, M., & Schmitt, D. (2020). L'éclairage dynamique, un dispositif de médiation. Le cours d'action pour évaluer l'influence de la lumière sur l'expérience visiteur au musée. *Activités, 17*(2).

Gobbato, V., Thébault, M., & Schmitt, D. (2022). L'éclairage au musée, un dispositif de médiation « sensorielle ». *RIHM, Revue des Interactions Humaines Médiatisées, 22*(1), 61-89.

Goodman, N. (1978/1992). *Manières de faire des mondes.* Paris : Gallimard.

Goodman, N. (1990). *Esthétique et connaissance. Pour changer de sujet.* Cahors : L'éclat.

Gosden, C., & Larson, F. (2007). *Knowing things: exploring the collections at the Pitt Rivers Museum 1884-1945.* Oxford : University Press.

Grammel, S. (2005). *Ausstellungsautorschaft. Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann.* Francfort : Revolver-Archiv für aktuelle Kunst.

Grasslin, K., Hergott, F., & van Grevenstein, A. (2007). *André Cadere Peinture sans fin.* Verlag Der Buchhandlung Walther Konig.

Grau, O. (2003). *Virtual Art: from Illusion to Immersion.* Cambridge : MIT Press.

Greenberg, R. (2009). Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web. *Tate Papers*(12).

Griffin, A., & Hauser, J. (1993). The voice of the customer. *Marketing Science, 12*(1), 1-27.

Groos, U., Hess, B., & Wevers, U. (2004). *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum – Videogalerie Schum.* Düsseldorf : Kunsthalle Düsseldorf.

Groupe de recherche d'art visuel. (1998). New commitment. Dans Y. Aupetitallot, & M. Hohlfeldt, *GRAV : Stratégies de participation 1960-1968* (pp. 234-236). Grenoble : Le Magasin/Centre National d'Art Contemporain de Grenoble.

Groys, B. (2008). *Art Power.* Cambridge : MIT Press.

Guédron, M. (2015). *Visages, sens et représentations en Occident.* Paris : Hazan.

Hainard , J. (1989). *Le Salon de l'ethnographie.* Neuchâtel : Musée d'ethnographie.

Hainard, J., & Kaehr, R. (1984). *Objets prétextes, objets manipulés.* Neuchâtel : Musée d'ethnographie.

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies, 14*(3), 575-599.

Haraway, D. (1990/2000). *Vivre avec le trouble.* Vaulx-en-Velin : Les Éditions des mondes à faire.

Haraway, D. (2019). *Manifeste des espèces compagnes.* Castelnau-le-Lez : Climats.

Harrison, C. (1969, Décembre). On Exhibitions and the World at Large: Seth Siegelaub in Conversation with Charles Harrison. *Studio International, 178*(917), 202.

Haskell, F. (1987/1992). *La Difficile Naissance du livre d'art.* Paris : RMN.

Heinich, N. (1995). *Harald Szeemann, un cas singulier : entretien.* Paris : L'Échoppe.

Heinich, N. (1998). *L'art contemporain exposé aux rejets. Étude de cas.* Nîmes : Jacqueline Chambon.

Heinich, N. (1999). Les rejets de l'art contemporain. *Publics et Musées*(16), 151-162.

Heinich, N. (2005). *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique.* Paris : Gallimard.

Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique.* Paris : Gallimard.

Heinich, N., & Pollak, M. (1989). Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition : L'invention d'une position singulière. *Sociologie du travail, 31*(1), 29-49.

Hennion, A. (2015). La médiation : un métier, un slogan ou bien une autre définition de la politique ? *Informations sociales, 4*(190), 116-123.

Herman, D. (2009). *Basic Elements of Narrative.* Chichester : Wiley-Blackwell.

Herrmann, G., Reymond, F., & Vallos, F. (2008). *Art conceptuel. Une entologie.* Paris : MIX.

Hobson, R. (2008). Interpersonally Situated Cognition. *International Journal of Philosophical Studies, 16*(3), 377–97.

Hoffmann, J. (2010). Endnote. *The Exhibitionist Journal on Exhibition Making*(2).

Hoffmann, J. (2013). *Ten Fundamental Questions of Curating.* Milan : Mousse Publishing.

Honnef, K. (1971). *Concept Art.* Cologne : Phaidon Verlag.

Hood, M. (1981). Adult Attitudes Toward Leisure Choices in Relation to Museum Participation (Thèse de doctorat). *University Microfilms*.

Hooper-Greenhill, E. (1991). A new communication model for museums. *Museum Languages*.

Hutto, D. (2015). Overly enactive imagination? Radically re-imagining imagining. *The Southern Journal of Philosophy, 53*, 68-89.

Hyde, J. (2005). Andre Cadere at Art: Concept. *Art in America*.

Isen, A. (2001). An Influence of Positive Affect on Decision Making in Complex Situations: Theoretical Issues with Practical Implications. *Journal of Consumer Psychology, 2*(11), 75–85.

Iser, W. (1972). The Reading Process: A Phenomenological Approach. *New Literary History, 3*(2), 279-299.

Jacobi, D. (1986). *Diffusion et vulgarisation: itinéraires du texte scientifique.* Besançon : Presses Universitaires Franche-Comté.

Jacobi, D., & Jeanneret, Y. (2013). Du panneau à la signalétique : lecture et médiations réciproques dans les musées. *Culture & Musées*, 47-72.

Jammet, Y. (2003). *Médiation culturelle. La médiation culturelle dans la politique de la ville : un lexique.* Paris : Ministère de la Culture et de la Communication/Caisse des dépôts.

Jeanneret, Y. (1994). *Écrire la Science. Formes et enjeux de la vulgarisation.* Paris : Presses Universitaires de France.

Jeanpierre, L., & Sofio, S. (2009). *« Les commissaires d'exposition d'art contemporain en France. Portrait social », rapport d'enquête.* Paris : Association Commissaires d'exposition associés.

Jeanpierre, L., Mayaud, I., & Sofio, S. (2013). Représenter les commissaires d'exposition en France : une intermédiation collective impossible ? *Le Mouvement social, Presses de Sciences Po, 2*(43), 79-89.

Jocou, A. (1979). L'anthropo-exhibition. *Yellow Now*.

Jurdant, B. (1973/2009). *Les problèmes théoriques de la vulgarisation scientifique.* Paris : Éditions des archives contemporaines.

Kayser, L. (2007, décembre 7). Des bouts de bois rond... *d'Lëtzebuerger Land*(49), 24.

Kelly, G. (1955). *The psychology of personal constructs.* New York : Norton.

Kelly, G. (1964). The Language of Hypothesis: Man's Psychological Instrument. *Journal of Individual Psychology, 20*(2).

Knez, E., & Wright, G. (1970). The Museum as a Communications System: An Assessment of Cameron's Viewpoint. *Curator: the Museum Journal, 13*(3), 204-212.

Kolesnik, N. (2021). *L'expérience spectatorielle de la danse contemporaine. Pour une approche communicationnelle d'une oeuvre chorégraphique (Thèse de doctorat).* Toulouse : Université Jean Jaurès.

Kool, R. (1985). Behavioral or cognitive effectiveness: Which will it be? *Tiré à part*.

Kuzmicovâ, A. (2012). Presence in the reading of literary narrative: A case for motor enactment. *Semiotica*(189), 23-48.

Laborderie, A. (2021). Récit et formes narratives en médiation numérique à la Bibliothèque nationale de France. Dans J. de Bideran, & M. Bourdaa, *Valoriser le patrimoine via le transmedia storytelling. Réflexions et expérimentations.* Paris : Éditions Complicités.

Lagasse, M., Thébault, M., Blondeau, V., & Schmitt, D. (2020). L'exposition *Voilées* de Pierre David : une question sociale au musée. Dans É. Agbessi, *Voilées. Quand l'art dévoile l'incommunication.* Paris : L'Harmattan.

Lakoff, G., & Johnson, M. (1980/2003). *Metaphors We Live By.* Chicago : University of Chicago Press.

Lakoff, G., & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought.* New York : Basic Books.

Le Bot, M. (1992, Février). Marcel Duchamp et ses célibataires. *Esprit*(179).

Le Guin, U. (1986/2019). *The Carrier Bag Theory of Fiction.* Ignota Books.

Le Marec , J. (2001). Le public : définitions et représentations. *Bulletin des Bibliothèques de France*, 50-55.

Le Marec, J. (1993). L'interactivité, rencontre entre visiteurs et concepteurs. *Publics et Musées*(3), 91-109.

Le Marec, J. (1995). L'approche qualitative en évaluation muséologique. *Symposium franco-canadien sur l'évaluation des musées, Musée de la Civilisation*(21), 17-23.

Le Marec, J. (2002). *Ce que le « terrain » fait aux concepts : Vers une théorie des composites (Habilitation à diriger des recherches).* Université Paris 7.

Le Parc, J. (1968). Démystifier l'art. *Opus International*(8), 46-49.

Leckart, B., & Faw, T. (1968). Looking time: A bibliography. *Perceptual & Motor Skills*(27), 91–95.

Ledoux, J. (1989). Cognitive-Emotional Interactions in the Brain. *Cognition & Emotion, 3*(4), 267-289.

Leleu-Merviel, S. (1996). *La scénistique : méthodologie pour la conception de documents en media multiples suivant une approche qualité (Habilitation à diriger des recherches).* Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis.

Leleu-Merviel, S. (2005). La structure du Aha. De la fulgurance comme une percolation. *Créer, jouer, échanger, expériences de réseaux. H2PTM'05*, 59-76.

Leleu-Merviel, S., Schmitt, D., & Useille, P. (2018). *De l'UXD au LivXD.* Londres : ISTE.

Lempereur, F. (2014). La transmission et la diffusion du patrimoine scientifique immatériel : état des lieux et perspectives. *Culture & Musées*(24), 127-132.

Lennep, J. (1974). L'idée de relation. *Alchimie du Sens*, 127-130.

Lennep, J. (1999). *Alchimie du sens : ouvrage comportant une contribution à la défense de l'esthétique relationnelle.* Bruxelles : La Part de l'œil.

Lequeux, E. (2008, avril). Hommage à Cadere au MAM de Paris. Sans l'artiste, ses bâtons de marche sont bien esseulés. *Beaux Arts*.

Leuthold, S. (1999). Conceptual Art, Conceptualism, and Aesthetic Education. *The Journal of Aesthetic Education, 33*(1), 37-47.

Licht, J. (1969). *Introduction to Spaces.* New York : Museum of Modern Art.

Lind, M. (2011). Greenhouse Tomatoes and Outdoor Tomatoes. *The Exhibitionist*.

Lind, M. (2012). *Performing the Curatorial. Within and Beyond Art.* Berlin : Sternberg Press.

Lippard, L. (1973/1997). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object.* University of California Press.

Lippard, L. (1995). The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art. *The New Press*.

Lotringer, S. (1978). Boy With Stick. *Semiotext(e) Magazine, 3*(2), 140-147.

Lowyck, I., Van Hees, L., & Maes, S. (2008). Autour, au-delà et en deçà Broodthaers. *Autour et au-delà Broodthaers*.

Mace, W. (1977). James J. Gibson's strategy for perceiving: Ask not what's inside your head, but what your head's inside of. Dans R. Shaw, & J. Bransford, *Perceiving, acting, and knowing: Toward an ecological psychology* (pp. 43-65). Hillsdale : NJ: Erlbaum.

Mairesse, F. (2000). La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie. *Publics et Musées*(17-18), 33-56.

Mairesse, F. (2015). Le musée comme théâtre et l'évolution de la muséologie. Dans Y. Bergeron, D. Arsenault, & L. Provencher St-Pierre, *Musées et muséologies : au-delà des frontières.* Laval : Presses de l'Université de Laval.

Mairesse, F. (2022). *Dictionnaire de muséologie.* Paris : Armand Colin.

Malgat, C., Duval, M., & Gauchon, C. (2015). Fac-similés et transfert de patrimonialité. La grotte ornée Chauvet-Pont-d'Arc. *Culture & Musées*(25), 141-163.

Malraux, A. (1976). *L'intemporel - la métamorphose des dieux.* Paris : Gallimard.

Mandler, G. (1984). *Mind and body: psychology of emotion and stress.* New York : W.W. Norton.

Mandler, G. (2013). A constructivist theory of emotion. Dans N. Stein, B. Leventhal, & T. Trabasso, *Psychological and Biological Approaches To Emotion.* S.l.: Psychology Press.

Margolin, U. (2000). Telling in the Plural: From Grammar to Ideology. *Poetics Today, 21*, 591–619.

Mari, B. (2010). The tasks of curating. *MJ-Manifesta Journal. Journal of Contemporary Curatorship*(7).

Marincola, P. (2001). Curating Now. Imaginative Practice/Public Response. *Philadelphia Exhibitions Initiative*, 85-87.

Marincola, P., & Storr, R. (2001). *Curating Now, Imaginative Practice/Public Response.* Philadelphie : The Pew Center for Arts & Heritage.

Martinon, J.-P., & Rogoff, I. (2015). Preface. Dans J.-P. Martinon, *The Curatorial. A Philosophy of Curating* (p. 280). Londres : Bloomsbury Publishing.

Maturana, H. (1990). La biologie du changement. *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*(9).

Maturana, H. (2002). Autopoiesis, structural coupling and cognition: a history of these and other notions in the biology of cognition. *Cybernetics & Human Knowing, 9*(3), 5-34.

Maturana, H., & Varela, F. (1994). *L'arbre de la connaissance. Racines biologiques de la compréhension humaine.* Addison-Wesley.

McEvilly, T. (2005). *The Triumph of Anti-Art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism.* Kingston, New York : McPherson & Company.

McManus, P. (1989). Oh, Yes, They Do: How Museum Visitors Read Labels and Interact with Exhibit Texts. *Curator: The Museum Journal, 32*(3), 174-189.

McManus, P. (1994). Le contexte social, un des déterminants du comportement d'apprentissage dans les musées. *Publics et Musées*(n°5), 59-78.

Medina, J. (2013). An enactivist approach to the imagination: Embodied enactments and "fictional emotions". *American Philosophical Quarterly, 50*(3), 317-335.

Melton, A. (1933). *Some behavior characteristics of museum visitors* (Vol. 30). The psychological bulletin.

Melton, A., Goldberg Feldman, N., & Mason, C. (1936). *Experimental studies of the education of children in a museum of science* (Vol. 15). Studies in Museum Education, The American Association of Museums, New Series.

Merleau-Ponty, M. (1964). The visible and the invisible. Dans W. McNeill, & K. Feldman, *Continental philosophy: An anthology* (pp. 167-175). Oxford : Blackwell Publishers.

Metz, C. (1972). *Essai sur la signification au cinéma.* Paris : Klincksieck.

Meyer, U. (1972). *Conceptual Art.* Toronto et Vancouver: Clarke, Irwin & Company Limited.

Millet, C. (1992). Ce n'est qu'un début, l'art continue. *Art Press Spécial 20 ans*.

Mollet-Viéville, G. (1989). L'art conceptuel, une perspective. *Galeries Magazine*, 101-102.

Moore, A., & Miller, M. (1982/1985). *The Story of a Lower East Side Art Gallery.* New York: ABC No Rio.

Morin, E. (2015). *Penser global.* Paris : Robert Laffont.

Moseley, C. (2001). Conception: Conceptual Documents 1968 to 1972. *Norwich : Norwich School of Art & Design/Birmingham: Article Press*, 165.

Mucchielli, A. (2008). *Communication et influence: Approche situationnelle.* Paris : Éditions Ovadia.

Neuenschwander, S. (2007). André Cadere L'incompatibilité. Dans K. Grasslin, F. Hergott, & A. van Grevenstein, *André Cadere Peinture sans fin* (p. 167). Verlag Der Buchhandlung Walther Konig.

Neveu, É., & Mattelart, A. (2008). *Introduction aux Cultural Studies.* Paris : La Découverte.

Newman, M., & Bird, J. (1999). *Rewriting Conceptual Art.* Londres : Reaktion Books Ltd.

Nielsen, G. (1962). *Studies in self confrontation.* Copenhague : Munksgaard.

Nochlin, L. (1971/1988). Why Have There Been No Great Women Artists? Dans L. Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays* (pp. 145-178). New York : Harper & Row.

Noë, A., & O'Reagan, K. (2001). A sensorimotor account of vision and visual consciousness. *Behavorial and Brain Sciences*(24), 939-1031.

Norman, D. (1988). *The Design of Everyday Things.* New York : Basic books.

Nummenmaaa, L., Glerean, E., Hari, R., & Hietanen, J. (2013). Bodily maps of emotions. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America (PNAS) Early Edition*, 1-6.

Nummenmaaa, L., Hari, R., Hietanen, J., & Glerean, E. (2018). Maps of subjective feelings. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America (PNAS) Early Edition*, 1-6.

Obrist , H. (2001). "Interview with Seth Siegelaub", 24e Biennale internationale des arts graphiques. (S. Siegelaub, Intervieweur) Ljubljana : Centre international des arts graphiques.

Obrist, H. (2008). *A brief history of curating.* Dijon : Les Presses du Réel.

Octobre, S. (1999). Profession, segments professionnels et identité : l'évolution des conservateurs de musée. *Revue française de sociologie, 40*(2), 357-383.

O'Neill, P. (2010). The Curatorial Turn: From Practice to Discourse. Dans E. Filipovic, M. van Hal, & S. Ovstebo, *The Biennial Reader.* Ostfildern : Hatje Cantz Verlag.

O'Neill, P. (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Cultures.* Cambridge : MIT Press.

O'Neill, P., & Wilson, M. (2010). *Curating and the Educational Turn.* Londres/Amsterdam : Open Edition/De Appel.

Ortega, C., & Saldanha, G. (2017). La notion de document d'Otlet à Meyriat et les propositions néodocumentalistes. *Sciences de la société, 100*.

Otlet, P. (1934). Traité de documentation. Le livre sur le livre. *Palais Mondial*.

Paldi, L. (2011). Notes on the Paracuratorial. *The Exhibitionist*, 71-76.

Palmer, A. (2004). *Fictional Minds.* Lincoln/Londres : University of Nebraska P.

Paquin, M., & Lemay-Perreault, R. (2020). La médiation culturelle au musée comme concept théorique et comme pratique professionnelle. *ICOM Education*, 35-47.

Parent, B. (1989). La Galerie des Locataires. *La Galerie des Locataires : 1972 - ...*, 5-9.

Parent, B. (2007). André Cadere Peinture sur bois. Dans K. Grasslin, F. Hergott, & A. van Grevenstein, *André Cadere Peinture sans fin* (p. 167). Verlag Der Buchhandlung Walther Konig.

Passebois, J. (2005). *Comment la fidélité des visiteurs de musées d'art se construit-elle ? une proposition de modélisation.* mai 3-6: 8ème International Conference on Arts and Cultural Management.

Peirce , C. (1978). *Écrits sur le signe.* Paris : Seuil.

Pellaud, F., Eastes, R.-E., & Giordan, A. (2005). Un modèle pour comprendre l'apprendre : le modèle allostérique. *Gymnasium Helveticum*.

Piper, A. (1996). Out of Order, Out of Sight, vol 2, Selected Writings in Art Criticism 1967-1992. *MIT Press*.

Plagens, P. (1969). 557,087. *Artforum*, 64-67.

Plantin, C., Traverso, V., & Doury, M. (2000). *Les émotions dans les interactions.* Lyon : Presses Universitaires Lyon.

Plutchik, R. (1980). Emotion: Theory, research and experience. *Academic, 1*.

Poinsot, J.-M. (1999). *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés.* Genève : Musée d'Art Moderne et Contemporain (MAMCO).

Popova, Y. (2014). Narrativity and Enaction: The Social Nature of Literary Narrative Understanding. *Frontiers in Psychology, 5*, 1-14.

Popper, F. (1975). *Art, action et participation. Le déclin de l'objet. Tome 1.* Paris : Chêne.

Poulot, D. (2008). Gloires et opprobres politiques au musée. *Sociétés & Représentations, 2*(26), 197-217.

Prentice, D., & Gerrig, R. (1999). Exploring the boundary between fiction and reality. Dans S. Chaiken, & Y. Trope, *Dual-process theories in social psychology* (pp. 529-546). New York : Guilford Press.

Putnam, H. (1981). *Reason, Truth and History.* Cambridge : Cambridge University Press.

Raabe, A. R. (2005). Daniel Buren. *Camera Austria*(90).

Ramsden, M. (1975). On Practice. *The Fox*(1), 66-83.

Raqs Media Collective. (2012). To culture. Curation as an active verb. Dans B. von Bismarck, J. Schafaff, & T. Weski, *Cultures of the Curatorial.* Berlin: Sternberg Press.

Rattemeyer, C. (2010). *Exhibiting the new art: Op Losse Schroeven and When attitudes become form 1969.* Londres : Koenig Books.

Richard, S. (2009). *Unconcealed: The International Network of Conceptual Artists 1967-77; Dealers, Exhibitions and Public Collections.* Londres : Ridinghouse.

Ricœur , P. (1988). L'identité narrative. *Esprit, 7/8*(140/141), 295-304.

Ricœur, P. (1983). *Temps et récit. Tome 1.* Paris : Seuil.

Ricœur, P. (1985). *Temps et récit. Le temps raconté. Tome 3.* Paris : Seuil.

Rinuy, P.-L., Podgorski, G., Jacquier, R., Delavallade, O., Whaler, M.-O., & Wang, H.-l. (2010). La question du commissariat d'exposition. *Marges*(10), 110-123.

Rivière, G.-H. (1989). *La muséologie selon Georges-Henri Rivière : Cours de muséologie/Textes et témoignages.* Paris : Dunod/Bordas.

Rix, G., & Biache, M.-J. (2004). Enregistrement en perspective subjective située et entretien en re-situ subjectif : une méthodologie de la constitution de l'expérience. *Intellectica*, 363-396.

Robinson, E. (1928). *The behavior of the museum visitor* (Vol. 5). Washington : American Association of Museums, New Series.

Robinson, E. (1931/1995). *Exit le visiteur type, les musées se penchent sur les hommes et femmes réels* (Vol. 8). Publics et Musées.

Rochat, P. (2014). *Origins of Possession: Owning and Sharing in Development.* Cambridge : Cambridge University Press.

Rogoff, I., & von Bismarck, B. (2012). Curating/Curatorial. Dans B. von Bismarck, J. Schafaff, & T. Weski, *Cultures of the Curatorial* (p. 376). Berlin : Sternberg Press.

Ron, M. (2015). No Tricks, No Scams. Marcel Broodthaers at the Fridericianum Kassel. *Tohu Magazine*.

Roqueplo, P. (1974). *Le partage du savoir.* Paris : Seuil.

Rosa, H. (2014). *Aliénation et accélération.* Paris : La Découverte.

Rosa, H. (2018). *Résonance : une sociologie de la relation au monde.* Paris : La Découverte.

Rosler, M. (1979/2004). *"Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience" republié dans Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001.* Cambridge : MIT Press.

Rucińska, Z., & Gallagher, S. (2021). Making imagination even more embodied: imagination, constraint and epistemic relevance. *Springer*.

Saez, J.-P. (2018). Les paradoxes de la médiation culturelle. *L'Observatoire, 51*(1), 1-2.

Schaeffer, J.-M. (2015). *L'expérience esthétique.* Paris : Gallimard.

Schiele, B. (2012). La muséologie. Un domaine de recherches. Dans A. Meunier, & J. Luckerhoff, *La muséologie, champ de théories et de pratiques* (pp. 79-100). Québec : Presses Universitaires de Québec.

Schirrer, M., & Schmitt, D. (2016). Les émotions dans l'activité de recherche ; le cas de la conduite d'entretiens. *CORPS*(14), 249-258.

Schmitt, C., Thébault, M., Tardif, A., & Schmitt, D. (2021). Vidéomapping, expérience spectateur et émotions : perspectives statistiques. Dans S. Leleu-Merviel, & B. Galinon-Mélénec, *Human Trace* (Vol. 5). Paris : CNRS Éditions.

Schmitt, D. (2012). *Expérience de visite et construction des connaissances : le cas des musées de sciences et des centres de culture scientifique (Thèse de doctorat).* Université de Strasbourg.

Schmitt, D. (2014). Vers une remédiation muséale à partir de l'expérience située des visiteurs. *Les enjeux de l'information et de la communication*, 43-55.

Schmitt, D. (2015). Ce que « comprendre » signifie pour les jeunes visiteurs dans un centre de culture scientifique. *Les cultures des sciences en Europe*(2), 225-236.

Schmitt, D. (2018). L'énaction, un cadre épistémologique fécond pour la recherche en SIC. *Les Cahiers du numérique, 15*, 93-112.

Schmitt, D. (2021). Le corps-trace des visiteurs au prisme de l'énaction. Dans H. Boulekbache-Mazouz, B. Galinon-Mélénec, & S. Leleu-Merviel, *L'Homme-trace. La trace, du sensible au social* (pp. 283-299). Paris : CNRS Éditions.

Schmitt, D., & Aubert, O. (2016). REMIND, une méthode pour comprendre la micro-dynamique de l'expérience des visiteurs de musées. *Revue des Interactions Humaines Médiatisées*.

Schmitt, D., Amalric, R., & Meyer-Chemenska, M. (2017). Le musée lictionnel. *ICOFOM Study Series*, 285-288.

Schmitt, D., Saint-Mars, J., & Raymond, F. (2019). E-MOTION, un dispositif pour connaître l'expérience émotionnelle des visiteurs dans un musée. *Revue des Interactions Humaines Médiatisées*, 1-28.

Schütz, A. (1967). *The Phenomenology of the Social World.* Northwestern University Press.

Schwartz, S. (2006). Les valeurs de base de la personne : théorie, mesures et applications. *Revue française de sociologie, 47*(4), 929-968.

Serres, J. (2019). Synchronisation entre la mère et le bébé : l'accordage affectif. *Métiers de la petite enfance, 25*(274), 19-21.

Shannon, C.-E. (1948, July, October). A Mathematical Theory of Communication. *The Bell System Technical Journal*, pp. 379-423.

Shettel, H. (2008). No visitor left behind. *Curator, 4*(51), 365-375.

Slovic, P. (2007). "If I look at the mass I will never act": Psychic numbing and genocide. *Judgment and Decision Making, 2*(2), 79-95.

Smithson, R. (1972). Confinement culturel. *Artforum, 11*(2).

Stachelhaus, H. (1994). *Joseph Beuys, une biographie.* Abbeville : Éditions Abbeville.

Stengers, I. (1997/2002). *Sciences et Pouvoirs, la démocratie face à la technoscience.* Paris : La Découverte.

Stránský, Z. (1980/2019). *« La muséologie comme science » (Thèse de doctorat) Zbyněk Z. Stránský et la muséologie : Une anthologie.* Paris : L'Harmattan.

Susovski, M. (1989). La Galerie des Locataires : Zagreb-Paris. *La Galerie des Locataires : 1972 - ...*, 10-14.

Szeemann, H. (1996). *Écrire les expositions.* Bruxelles : La Lettre volée.

Szeemann, H. (2001, Janvier 25). "When Attitudes Become Form" and Other Exhibitions. *dans le cadre de la série de conférences de curateurs internationaux organisée par le département Curating Contemporary Art du Royal College of Art*. Londres : Royal College of Art.

Thébault, M., & Schmitt, D. (2018). Dans la tête des artistes ? Étude de l'expérience de création artistique située. *ISTE editions*.

Thébault, M., Blondeau, V., Aubert, O., & Schmitt, D. (2021). XEmotion : Saisir l'expérience sensible. *Revue des Interactions Humaines Médiatisées*.

Thébault, M., Raymond, F., Girveau, B., & Schmitt, D. (à paraître 2022). Short but meaningful: Why argue about the time spent looking at an artwork?

Theureau, J. (1992). *Le cours d'action : analyse sémio-logique. Essai d'une anthropologie cognitive située.* Berne : Peter Lang.

Theureau, J. (2006). *Le cours d'action : méthode développée.* Toulouse : Octares.

Thonon, M. (2003). Entretiens avec Jean Caune, Bernard Darras et Antoine Hennion. *Médiation et information*(19).

Tullis, T., & Albert, B. (2008). *Measuring the user experience.* Burlington : Morgan Kaufmann Publishers.

Turner, M. (1991). *Reading Minds: The Study of English in the Age of Cognitive Science.* Princeton : Princeton UP.

Turner, M. (1996). *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language.* Oxford : Oxford UP.

Urrutiaguer, D. (2014). Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine. *Quaderni, 1*(83), 105-120.

van Mensch , P. (1987). Musées en mouvement : point de vue dynamique et provocateur sur l'inter-action muséologie-musées. *ICOFOM Study Series* (12), 25-28.

van Mensch, P. (1992/2020). *Vers une méthodologie de la muséologie.* Paris : L'Harmattan.

Varela, F. (1989). *Autonomie et connaissance.* Paris : Seuil.

Varela, F. (1998). Construction du réel et affect : expérience du sujet, performances et narrations. Dans E. Goldbeter-Merinfeld, *Constructivisme et constructionisme social : aux limites de la systémique ?* (pp. 277-282). Paris : De Boeck Université.

Varela, F., & Depraz, N. (2005). At the source of time: Valence and the constitutional dynamics of affect. *Journal of Consciousness Studies*, 61–81.

Varela, F., Thompson, E., & Rosch, E. (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit : Sciences cognitives et expérience humaine.* Paris : Seuil.

Verhagen, É. (1997). Agitations autour de l'art contemporain. *Études*, 673-677.

Verhagen, É. (2003). Au-delà du cadre. L'art de la Performance. *Études*, 799-808.

Verhagen, É. (2007). Histoires de l'art conceptuel, une rétrospective. *Perspective*(3), 505-520.

Verhagen, É. (2015). Art conceptuel : le danger de la patrimonialisation. *Artpress, 2*(36), 43-47.

Veron, E., & Levasseur, M. (1989). *Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps et le sens.* Paris : Bibliothèque publique d'information/Centre Georges Pompidou.

von Bismarck, B., Schafaff, J., & Weski, T. (2012). *Cultures of the Curatorial.* Berlin : Sternberg Press.

von Foerster, H. (1988). La construction d'une réalité. Dans P. Watzlawick, *L'invention de la réalité.* Paris : Seuil.

Waidacher, F. (1996). *A Short Introduction to Museology.* Munich : Müller-Straten.

Walther, F., & Friedrich, H. (1970). *Tagebuch : Museum of Modern Art, New York 28. Dezember 1969-1. März 1970.* Köln : Heiner Friedrich.

Watzlawick, P. (1988). *L'invention de la réalité. Contributions au constructivisme.* Paris : Seuil.

Watzlawick, P., Beavin, J., & Jackson, D. (1972). *Une logique de la communication.* Paris : Seuil.

Wellhoff, T. (2009). *Les Valeurs.* Paris : Eyrolles.

Wensveen, S., Djajadiningrat, J., & Overbeeke, K. (2004). Interaction Frogger: A Design Framework to Couple Action and Function through Feedback and Feedforward. *Proceedings of the 5th Conference on Designing Interactive Systems: Processes, Practices, Methods, and Techniques*, 177-184.

Wilson, A., & Golonka, S. (2013). Embodied cognition is not what you think it is. *Frontiers in Psychology, 4*(58), 1-13.

Winkin, Y. (2002). *Propositions pour une anthropologie de l'enchantement.* Paris : L'Harmattan.

Wintzerith, S. (2020). De l'importance des mots. *ICOM Education*, 11-31.

Wittgenstein, L. (1922/1993). *Tractatus logico-philosophicus.* Paris : Gallimard.

Woodruff, L. (2020). *Disordering the Establishment: Participatory Art and Institutional Critique in France, 1958-1981.* Durham : Duke University Press.

Zonnenberg, N. (2019). *Conceptual Art in a Curatorial Perspective.* Amsterdam : Valiz.

RÉSUMÉ

Au départ de l'étude se situe l'art contemporain, partagé entre l'admiration et l'incompréhension de la part du public. Ces réactions prennent racines au début des années 1960 et à la fin des années 1970 dans un ensemble de pratiques dénommé « art conceptuel ». La primeur étant donnée à l'idée sur l'objet réalisé, l'art conceptuel soulève la question déterminante de l'expérience depuis celle de l'artiste jusqu'à celle du public. Pensée comme forme particulière de relation au monde, l'expérience dans ce travail de recherche est entendue à travers le cadre énactif comme la dynamique cognitive, corporelle et émotionnelle d'une personne. La conduite d'entretiens en remémoration stimulée auprès de visiteurs d'expositions, principalement d'art, récentes décrit la dynamique de leurs expériences et fait apparaître une tension entre des visiteurs en demande d'accès au monde propre de l'artiste tel qu'en bénéficient les curateurs et la croyance partagée par les artistes et les curateurs d'une médiation qui entrave la relation aux œuvres les conduisant à en refuser toute forme explicite. En considérant la notion de couplage issue de l'énaction comme influence inévitable et réciproque sur la perception du monde par une personne, le monde vu comme une imbrication de mondes propres invite à envisager une approche systémique de l'exposition. Cette thèse défend une approche relationnelle de l'exposition comme méthode de conception et d'expérience du monde dans laquelle la relation à l'objet n'est plus exclusive et peut passer par la relation à la relation (métaliction) d'une personne au monde propre de l'artiste. Cela se présente comme une aide à la compréhension des œuvres permettant au public de fabriquer du sens (des lictions) à sa façon et de faire œuvre des objets exposés. Enfin, en considérant la narration comme étant fondamentale à la pensée humaine, l'écriture d'un scénario prenant la forme d'un récit collectif se présente comme une méthodologie qui accompagne la conception d'une exposition. L'agencement d'une histoire personnelle selon un cadre expérientiel peut faire énacter au public véritablement ou de façon fictive une nouvelle expérience proche de la « réalité ».

Mots-clés : expérience visitorielle, art conceptuel, énaction, couplage, relation, construction de sens, liction, métaliction, émotion

ABSTRACT

At the beginning of the study is contemporary art, divided between admiration and incomprehension on the part of the public. These reactions take roots in the beginning of the 1960s and at the end of the 1970s in a set of practices called “conceptual art”. The primacy being given to the idea on the realized object, conceptual art raises the determining question of the experience from that of the artist to that of the public. Thought as a particular form of relation to the world, the experience in this work of research is understood through the enactive framework as the cognitive, bodily and emotional dynamics of a person. The conduct of stimulated recall interviews with visitors to recent exhibitions, mainly art exhibitions, describes the dynamics of their experiences and reveals a tension between visitors demanding access to the artist's own world as enjoyed by curators and the belief shared by artists and curators of a mediation that hinders the relationship to the works leading them to refuse any explicit form of it. Considering the notion of coupling from enaction as an inevitable and reciprocal influence on a person's perception of the world, the world seen as an interweaving of its own worlds invites to consider a systemic approach to the exhibition. This thesis defends a relational approach to the exhibition as a method of conceiving and experiencing the world in which the relation to the object is no longer exclusive and can pass through the relation to the relation (metaliction) of a person to the artist's own world. This is presented as an aid to the understanding of the works allowing the public to make sense (lictions) in its own way and to make artworks of the exhibited objects. Finally, considering narration as fundamental to human thought, the writing of a scenario in the form of a collective narrative is presented as a methodology that accompanies the conception of an exhibition. The arrangement of a personal story within an experiential framework can provide the audience with a new experience that is close to "reality", whether real or fictional.

Keywords: visitor experience, Conceptual Art, enaction, coupling, relation, sense-making, liction, metaliction, emotion