

**LA PERTINENCE POUR LES MUSÉES DE DÉVELOPPER
DES OUTILS DE MÉDIATIONS ÉCRITES
POUR L'APPRÉCIATION DE L'ART CONTEMPORAIN**

Anne-Marie Émond, professeure
Université de Montréal

L'art contemporain

Durant des millénaires, les nantis, les dirigeants et même des sociétés entières ont régulièrement eu recours à l'art pour s'affirmer, voire carrément dominer. Cela a eu des conséquences non négligeables sur le développement de l'art puisque les artistes, tributaires des pouvoirs en place, étaient non seulement contraints dans les façons d'exercer leur art, mais aussi dans leurs choix. Bien que le rôle et le rapport avec l'art se soient modifiés au fil des siècles, il n'est pas pour autant devenu usuel, ne serait-ce que par la place qu'on lui accorde toujours dans les institutions publiques ou lors d'évènements internationaux. L'art conserve aussi un certain prestige à travers l'interprétation qu'en a le public en général, puisque pour ce dernier, une œuvre d'art est quelque chose qui se démarque, notamment par sa réalisation et sa valeur (Heinich, 1998).

L'art contemporain, tout en se démarquant des différents courants de l'art qui l'ont précédé, conserve le prestige que l'on accorde à l'art en général. De fait, on le retrouve tout aussi bien dans des institutions muséales que dans des galeries d'art. Il suscite la convoitise des collectionneurs, au même titre que n'importe quel type d'art. Par contre, l'art contemporain se démarque parce qu'il ne repose plus exclusivement sur les notions du *beau* et du *savoir-faire* qui ont si longtemps dominé la production artistique (Millet, 2006). Ainsi, l'artiste contemporain, n'étant plus contraint d'obéir constamment à des injonctions ou à des impératifs découlant de sa condition sociale, est davantage en mesure de communiquer sa vision du monde qui l'entoure (Feehan, 2010).

Bien que cela puisse nous paraître anodin, ce changement, selon Marie-Luz Ceva (2004), est lourd de conséquences puisqu'il fait en sorte que l'œuvre d'art contemporain ne peut plus être considérée comme étant autonome. L'œuvre doit non seulement être replacée dans son contexte d'origine, mais

être aussi expliquée. Ceva (2004) exagère à peine lorsqu'elle qualifie ce changement dans l'art de « *lourd* de conséquences ». Il est potentiellement à l'origine du peu de considération que semblent généralement avoir un public adulte face à l'art contemporain, c'est-à-dire un public qui n'est ni spécialiste ni aficionado de l'art et des lieux où l'on en retrouve.

En effet, si l'on en croit les divers écrits que nous avons consultés, un réel *malaise* face à cet art semble toucher la très grande majorité de la population adulte (Aboudrar, 2000; Bernier, 2002; Davallon, 2002; Passoni, 2009; Ruby, 2007; Ustinov, 2007). La conséquence de ce malaise généralisé se traduirait par une totale indifférence et un bannissement pure et simple de tout le courant artistique contemporain ainsi que des institutions qui lui sont associées (Aboudrar, 2000; Lacerte, 2007). Cela est plutôt déplorable et sera éventuellement dommageable, tant pour les individus que pour nos sociétés, si l'on tient compte du fait que l'art contemporain constitue le véhicule principal d'expression de la très grande majorité de la production culturelle globale de nos sociétés actuelles (Crosbie, 2003).

Constats de nos recherches antérieures

Désirant comprendre la cause de ce malaise généralisé éprouvé par les visiteurs adultes, nous avons mis sur pied un projet de recherches intitulé : *L'éducation muséale à la rencontre du visiteur : Entre le rejet et l'acceptation de l'œuvre d'art contemporain*. Notre étude a reçu un appui financier du CRSH (Subvention ordinaire de recherche, 2006-2009). À notre très grande surprise, les résultats obtenus nous ont permis de réaliser que ce n'était pas les œuvres qui posaient problème, mais davantage les informations qui accompagnaient ces dernières. De fait, il appert que les contenus informatifs qui accompagnaient les œuvres dans les expositions ciblées par notre recherche, n'arrivaient pas à dissiper l'incompréhension qui frappait nos visiteurs lorsque ceux-ci tentaient d'interpréter et comprendre les œuvres. Autres résultats surprenants, nous avons aussi découvert et ce, malgré les nombreuses difficultés de compréhension éprouvées par nos visiteurs, que plusieurs d'entre eux avaient exprimé non seulement plus de réactions positives que de

réactions négatives, mais aussi que ces réactions positives s'étaient traduites par du plaisir et avaient rapproché quelque peu le visiteur de l'art contemporain (Émond et Marin, 2010).

Souhaitant investiguer ces nombreuses réactions positives éprouvées par nos visiteurs, nous avons cherché à identifier les différentes sources de plaisir susceptibles d'être vécues par ces derniers. Tout comme la recherche précédemment citée, notre autre recherche intitulée : *Le grand public et l'art contemporain : Du rejet au plaisir*, a reçu un appui financier du CRSH (subvention ordinaire de recherche, 2009-2012). Les résultats de cette recherche ont démontré, entre autres, que nos visiteurs arrivaient à exprimer plusieurs types de plaisir distincts – particulièrement lorsqu'ils parvenaient à comprendre ou à construire quelque chose d'intelligible en lien avec l'objet traité –, jusqu'à huit pour être plus précis (Émond, Eick De Lima et Marin, 2015).

Ces deux recherches que nous avons menées ont permis de porter un regard différent et fort nuancé quant au malaise identifié dans les études et les recherches précédemment mentionnées à propos de la réception de l'art contemporain. En fait, nos recherches ont clairement montré que la compréhension de l'art contemporain est essentielle à son appréciation.

Ainsi, nous ne pouvons faire autrement qu'affirmer l'importance, pour les musées, de développer des stratégies communicationnelles susceptibles de soutenir le visiteur adulte dans son traitement d'œuvres d'art contemporain exposées en milieu muséal. Ces actions médiatrices s'inscrivent parfaitement avec les préoccupations actuelles du milieu muséal qui cherche constamment à attirer de nouveaux publics et favoriser le dialogue entre les visiteurs et les œuvres d'art, cela sans nuire à la présentation et l'intégrité de ces dernières (Burnham et Kai-Kee, 2011; Carrier, 2006; Kendall, 2002; Ottmann, 2007; Pekarik, 2004; Rosenthal, 2002).

La médiation écrite et l'art contemporain

De fait, par la création d'outils susceptibles de soutenir l'individu dans son traitement d'œuvres d'art contemporain, nous faisons référence au concept de médiation culturelle et, plus spécifiquement, de médiation de l'art contemporain. Le terme médiation, dans l'ancien français du XIII^e siècle, avait le sens de division. Au XVI^e siècle, il acquiert sa valeur moderne d'entremise destinée à concilier des points de vue antagonistes (Rey, 2010). La médiation de l'art contemporain exprime de nos jours à la fois un processus et un objet. C'est un processus qui témoigne d'un changement d'état du visiteur suite à son traitement de l'œuvre exposée. La médiation est aussi un objet parce qu'elle rend possible le processus réalisé par le visiteur à travers la perception de ce dernier. Elle permet donc non seulement de situer l'œuvre dans son contexte social, mais témoigne aussi d'un travail complexe d'interprétation et de transmission de connaissances (Beauvais, 2005; Bonnardot, 2003; Caillet, 2007; Caillet et al. 2000; Davallon, 2002; Dorais, 2007; Lacerte, 2007; Lafortune et Racine, 2012; Lebihan-Youinou et Jacob, 2007; Legault, 2012).

Les résultats issus de nos recherches, ainsi que ceux d'autres chercheurs nous indiquent que les différents types de supports écrits présents dans les salles d'exposition – en particulier les cartels et les panneaux d'introduction et de section (Hooper-Greenhill, 1994) – constituent les objets de médiation écrite auxquels font le plus référence les visiteurs durant leur traitement des œuvres exposées (Eidelman, 1999; Gottesdiener, 1992). Malheureusement, le contenu que l'on retrouve sur ces supports écrits constitue aussi la pierre d'achoppement responsable des principales difficultés éprouvées par les visiteurs durant leur visite, notamment l'incompréhension (Jacobi et Miège, 2005; Renouf, 2007).

Pourtant, de nombreux ouvrages concernant la médiation de l'art contemporain nous indiquent l'importance des écrits dans le processus de médiation réalisé par le visiteur lors de sa visite d'une exposition (Arches, 2012; Audet, 2012; Beauvais, 2005; Bernier, 2002; Ceva, 2004; Morin, 2005; Renouf, 2007; Vilatte, 2007). D'ailleurs, pour Joëlle Arches (2012), l'idée de réduire,

voire supprimer les supports écrits dans les expositions d'art contemporain – afin d'éliminer toute interférence susceptible d'induire quelque prescription que ce soit dans l'esprit du visiteur – est une illusion. Pourtant, la tendance actuelle consiste à accentuer l'autonomie du visiteur (Rosenthal, 2002) en réduisant l'information disponible sous forme d'écrits dans les salles d'expositions. Nous croyons cependant que ces écrits peuvent jouer un rôle de premier plan dans le processus de médiation dont le visiteur est désormais un acteur incontournable et ce, sous des formes variées incluant les outils technologiques.

Références

Abouddrar, B.-N. (2000). *Nous n'irons plus au musée*. Paris: Aubier.

Arches, J. (2012). *Le texte dans la médiation de l'art contemporain: Forme, place et rôle du texte dans les expositions d'art contemporain*. Berlin: Éditions Universitaires Européennes.

Audet, L. (2012). *La visite guidée et la médiation de l'art contemporain dans le musée: Aspects théoriques et étude de cas* (travail dirigé en muséologie inédit). Université du Québec à Montréal, Montréal.

Beauvais, I. (2005). *La médiation culturelle de l'art contemporain dans un contexte de démocratisation de la culture: Étude de cas* (mémoire inédit). Université de Québec à Montréal, Montréal.

Bernier, C. (2002). *L'art au musée: De l'œuvre à l'institution*. Paris: L'Harmattan.

Bonnardot, D. (2003). *Le rôle de la médiation culturelle dans la perception de l'art chez les adolescents: études de cas au Musée d'art contemporain de Montréal* (mémoire inédit). Université du Québec à Montréal, Montréal.

Burnham, R. et Kai-Kee, E. (2011). *Teaching in the art museum: Interpretation as experience*. Los Angeles, CA: J. Paul Getty Museum.

Caillet, E., Fradin, F. et Roch, E. (2000). *Médiateurs pour l'art contemporain: Répertoire des compétences*. Paris: La Documentation française.

Caillet, E. (2007). La médiation de l'art contemporain: essai pour ordonner les recherches récentes. Dans E. Caillet et C. Perret (dir.), *L'art contemporain et son exposition (2)* (p. 43-62). Paris: L'Harmattan.

Carrier, D. (2006). *Museum skepticism: A history of the display of art in public galleries*. Durham, NC: Duke University Press.

Ceva, M.-L. (2004). L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation? *Culture et musées*, 3, 69-95.

Crosbie, M. J., (2003). *Designing the world's best museums and art galleries*. Victoria, Australie: Images Publishing.

Davallon, J. (2002). Réflexions sur la notion de médiation muséale. Dans C. Ballé, E. Caillet, F. Dubost et D. Poulot (dir.), *L'art contemporain et son exposition (1)* (p. 41-61). Paris: L'Harmattan.

Dorais, E. (2007). *La médiation de l'art actuel dans les centres d'artistes autogérés* (mémoire inédit). Université du Québec à Montréal, Montréal.

Eidelman, J. (1999). La réception de l'exposition d'art contemporain: Hypothèses de collection. *Publics & Musées*, 16, 163-192.

Émond, A.-M., et Marin, D. (2010). *Dissonances et consonances reliées aux propriétés des objets muséaux et des caractéristiques socioculturelles*. Communication présentée au Congrès des Sciences Sociales et Humaines (CSSH), Société canadienne pour l'étude de l'éducation (SCEE), Groupe d'intérêt spécialisé sur l'éducation et les musées, Montréal, Québec.

Émond, A.-M, Eick De Lima, L et Marin, D. (2015). Les sources du plaisir de l'art contemporain. *Vingt ans de recherche en éducation muséale*, 45-62.

Téléchargé le 2 février 2016 du site URL :

<http://www.acelf.ca/c/revue/resume.php?id=521#.Vq-s6lRg2PA>

Feehan, C. M. (2010). *A study on contemporary art museums as activist agents for social change*. Thèse de doctorat inédite, University of Houston, Texas, États-Unis.

Gottesdiener, H. (1992). La lecture de textes dans les musées d'art. *Publics et musées*, 1, 75-89.

Heinich, N. (1998). *L'art contemporain exposé aux rejets: Études de cas*. Nîmes, France: Éditions Jacqueline Chambon.

Hooper-Greenhill, E. (1994). Language and texts. Dans E. Hooper-Greenhill (dir.), *Museums and their visitors* (p. 115-139). Londres: Routledge.

Jacobi, D. et Miège, D. (2005). La médiation écrite de l'art contemporain: Tensions et paradoxes. *Quaderns de Filologia. Estudis Lingüistics*, X, 113-130.

Kendall, R. (2002). Eloquent walls and argumentative spaces: Displaying late works of Degas. Dans C. W. Haxthausen, (dir.), *The two art histories: The museum and the university* (p. 63-73). Williamstown, MA: Sterling and Francis Clark Art Institute.

Lacerte, S. (2007). *La médiation de l'art contemporain*. Trois-Rivières: Les Éditions d'Art Le Sabord.

Lafortune, J.-M. et Racine, D. (2012). Sources de la médiation culturelle. Dans J.-M. Lafortune (dir.), *La médiation culturelle: Le sens des mots et l'essence des pratiques* (p. 9-37). Montréal: Presses de l'Université du Québec.

Lebihan-Youinou, B. et Jacob, L. (dir.) (2007). La médiation culturelle: Enjeux, dispositifs et pratiques. *Lien Social et Politiques*, 60.

Legault, C. (2012). La médiation culturelle dans les institutions muséales et patrimoniales québécoises vue sous les deux logiques d'actions culturelles: La démocratisation de la culture et la démocratie culturelle. Dans A.-M. Émond (dir.), *Le musée: entre la recherche et l'enseignement/The museum: Between research and education* (p. 5-30). Québec: Éditions MultiMondes.

Millet C. (2006). *L'art contemporain: Histoire et géographie*. Paris: Flammarion.

Morin, V. (2005). *L'art contemporain induit-il des approches de médiation spécifiques? Musée d'art contemporain de Montréal: Service des visites et service des ateliers de création*. Rapport de stage en muséologie inédit, Université du Québec à Montréal, Montréal.

Ottmann, K. (2007). Experience or interpretation: What you see is not what you read. *The Journal of Aesthetic Education*, 41,13-17.

Passoni, M. (2009). *La médiation des publics dans les expositions d'art contemporain*. Mémoire de maîtrise inédit. Université de Nice, France.

Pekarik, A. J. (2004). To explain or not to explain. *Curator*, 47, 12-18.

Renouf, A. (2007). Le texte et l'art contemporain: Étude des cartels allongés au Musée d'art contemporain de Montréal. Maitrise en muséologie inédite, Université de Montréal, Montréal.

Rey, A. (2010). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, France: Dictionnaire Le Robert.

Rosenthal, M. (2002). Telling stories museum style. Dans C. W. Haxthausen (dir.), *The two art histories: the museum and the university* (p. 74-80). Williamstown, MA: Sterling and Francis Clark Art Institute.

Ruby, C. (2007). *Devenir contemporain? La couleur du temps au prisme de l'art*. Paris: Le Félin.

Ustinov, C. (2007). Quel musée pour l'art contemporain? *Muséologies: Les cahiers d'études supérieures*, 1(2), 11-40.

Vilatte, J.-C. (2007). *Le texte au musée*. Téléchargé le 25 août 2013 du site URL: http://www.lmac-mp.fr/telecharger.php?id_doc=112