

Art Education Research No. 7/2013

microsilons: Marianne Guarino-Huet et Olivier Desvoignes

Habitée, familière, dérangée.

Une «autre» institution d'art contemporain dans les représentations de la médiation ?

En observant le matériel¹ de médiation produit par les institutions d'art dédiées à l'art contemporain en Suisse, il nous est apparu qu'il existait une différence importante entre ce matériel et les représentations «générales» d'elles-mêmes que proposent ces institutions. Décrire les spécificités de ces deux régimes de représentation et en proposer des interprétations est l'objet de cet article.

Nous avons travaillé à partir d'un échantillon «médiation» relativement complet pour les six dernières années (celui récolté pour l'ensemble de la recherche) et avons choisi de concentrer notre récolte de matériel «général» sur les sites Internet des institutions, qui offrent un condensé de leur discours institutionnel et constituent souvent la première interface avec le public.

Nous avons identifié, parmi les photographies extraites des documents collectés, des motifs récurrents qui, de ce fait, nous semblaient signifiants. A partir de notre observation, nous avons interrogé la façon dont s'articulent ces représentations de l'institution et formulé des hypothèses sur les raisons de leur différenciation. Nous nous sommes également posé la question des rôles symboliques qui seraient attribués par l'institution aux représentations de la médiation sans toutefois être mentionnés textuellement dans sa communication.

Des hypothèses que nous avons dégagées, il nous semble pouvoir poser un argument central, que nous développerons dans cet article : les représentations de la médiation montrent un musée qui se distingue de ses représentations classiques, en proposant une vision spécifique, parfois empreinte d'une forme d'irrévérence envers les missions traditionnellement attribuées au musée. Nous discuterons plus loin des fonctions possibles de cette distinction.

DES MISSIONS IRRÉCONCILIABLES ?

Dans *La naissance du musée*², l'historien de l'art Tony Bennett met en avant la difficulté des musées à concilier deux rôles différents, presque antithétiques : celui du temple élitiste des arts, et celui d'un instrument utile à l'éducation «démocratique». Pour lui, il existe un conflit entre l'engagement énoncé pour une adresse universelle et, dans les faits, une limitation de cette adresse à une élite.

Conscients de cette difficulté, les responsables des politiques culturelles et des institutions d'art chargées d'appliquer ces politiques ont, depuis de nombreuses années, cherché à surmonter leur difficulté à s'adresser à tous³.

«Programmes de médiation innovants et élargis»⁴, «Visites guidées et programmes éducatifs pour différents publics-cible»⁵, «Pratiques didactiques diversifiées»⁶, «Lieu d'éveil et d'éducation par l'art»⁷ : les énoncés de mission des musées et espaces d'art contemporain en Suisse montrent que le rôle éducatif reste une préoccupation centrale de l'institution.

En effet, une grande partie du matériel visuel servant à communiquer sur la médiation semble avoir pour objectif de rendre le musée plus accessible, voire familier, surtout auprès de personnes qui le méconnaissent et en ont une image élitiste.

² Une piste de réflexion pour une recherche future serait d'ailleurs d'étudier les raisons qui mènent à ce que la médiation soit représentée soit au sein d'une documentation plus large (flyers d'expositions, programmes annuels), soit dans des documents dédiés.

³ Notamment suite aux réflexions de Pierre Bourdieu. Voir l'exemple français de la commission des affaires culturelles du VI^e plan (1969-1971).

⁴ *Aargauer Kunsthau*s.

⁵ *Kunsthau*s Langenthal.

⁶ *Musée d'Art Moderne et Contemporain de Genève (Mamco)*.

⁷ *Centre d'art contemporain Genève*.

¹ Voir l'introduction générale de la présente édition pour une description du matériel et des méthodes de recherche.

Ce constat soulève de nombreuses questions. La représentation de la médiation par les institutions décrirait-elle un «espace autre» de l'institution ? Un lieu où il serait possible de vivre des expériences qui relèveraient à la fois de l'exceptionnel tout en étant, paradoxalement, plus en prise avec la réalité, la quotidienneté, permettant ainsi à ceux qui seraient perçus comme exclus de ce «temple de l'élite» d'amorcer un processus d'identification avec lui ? Pourrait-on ensuite interpréter la production d'une documentation spécifique à la médiation comme un moyen de maintenir isolés les deux pôles d'une tension inhérente aux institutions d'art, en assumant des codifications et des adresses différentes ? A l'inverse, les représentations de la médiation pourraient-elles être un outil pour réduire cette tension – en s'éloignant d'une conception classique du musée et en proposant une vision plus «démocratique» ? C'est ce que semble suggérer l'usage, en français, du mot «médiation» pour désigner les activités à l'attention des publics, puisque le mot contient l'idée de «résolution de conflit».

La médiation est-elle pour l'institution un «autre intérieur», la première procurant à la seconde ce dont elle manquerait ? La médiation peut-elle, en retour, bénéficier d'une certaine liberté et transgresser les normes institutionnelles ? Dans ce cas, en quoi ces transgressions – et leur représentation – seraient-elles bénéfiques pour l'ensemble de l'institution ? La représentation de la médiation servirait-elle au contraire d'alibi à l'institution pour lui éviter de repenser de manière plus profonde sa relation au public ?

LE MUSÉE : UN SANCTUAIRE ?

L'hypothèse selon laquelle la médiation fait l'objet d'une représentation différenciée de la part de l'institution – dont elle reste néanmoins une composante à part entière – demande que nous nous arrêtions sur la manière dont cette institution est généralement perçue. Nous proposons d'aborder cette question en nous intéressant à l'association communément faite entre le musée et la mort.

Dans un article confrontant les points de vue de Valéry et Proust sur le musée, Adorno compare les musées à des tombeaux :

«Les musées sont comme les caveaux de famille des œuvres d'art. Ils témoignent de la neutralisation de la culture.» (Adorno 1981: 173-185)

L'historien Krzysztof Pomian, dans son analyse de la collection, souligne que le principal point commun des objets collectionnés - dans n'importe quel type de collection - est de voir leur valeur d'usage annulée quand,

paradoxalement, leur valeur d'échange augmente.⁸ Dans un dialogue avec Robert Smithson, le *performer* Allan Kaprow estime que, même dans leurs tentatives d'être plus vivants, les musées ne proposent qu'une «vie en conserve» (Kaprow/Smithson 1967 : 57). Cet argument est récurrent dans les études et réflexions d'artistes sur le musée⁹.

On pourrait préciser que cette perception du musée comme sépulcre n'est pas la seule perception existante et objecter que – si nous essayons de confronter cette vision à notre matériel – la fonction de l'art moderne et contemporain (pour une large part) n'a jamais été autre que d'être exposée dans un musée. Par conséquent, la fonction première des objets d'art n'a pas été suspendue en entrant dans l'institution, comme cela a été le cas pour d'autres objets dans d'autres types d'institutions¹⁰.

L'analogie musée-mort continue cependant à être faite par de nombreux théoriciens de la culture, y compris à propos de musées modernes ou contemporains. Ainsi, l'artiste et critique Brian O'Doherty, dans *Inside the White Cube*, est l'un des premiers à faire un lien entre le cube blanc moderniste et le sanctuaire :

«Sans ombre, blanc, propre, artificiel, l'espace est consacré à la technologie de l'esthétique. Les œuvres d'art sont montées, accrochées, dispersées à des fins d'étude. Leurs surfaces pures ne sont pas atteintes par le temps et ses vicissitudes. L'art existe dans une sorte d'éternité du dispositif de monstration, et, s'il y a beaucoup de «périodes» [...] il n'y a pas de temps. Cette éternité donne au musée un statut de limbes; il faut déjà être mort pour y être. En effet, la présence de cette étrange élément de mobilier, votre propre corps, semble superflue, une intrusion. L'espace porte avec lui l'idée que, si les yeux et les esprits sont les bienvenus, les corps n'y sont pas tolérés, ou alors uniquement à titre de mannequins kinesthésiques destinés à une étude future.» (O'Doherty 1976 : 15)

Si la perception du musée reste en partie liée à la notion de mort¹¹, elle va de pair avec l'idée que cela doit

8 «(...) d'une part les pièces de collection sont maintenues temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, mais, de l'autre, elles sont soumises à une protection spéciale, ce qui revient à dire qu'elles sont considérées comme des objets précieux. Et elles le sont, en effet, car elle correspondent chacune à une somme d'argent. Bref, et c'est là le paradoxe, elles ont une valeur d'échange sans avoir de valeur d'usage.» (Pomian 187 : 19).

9 Sur la manière dont le musée «met en suspens» les œuvres, voir par exemple Déotte 1993.

10 Déotte (Déotte 1992 : 188) souligne la spécificité des objets d'art : «A la différence des musées d'histoire, d'archéologie, d'ethnologie, d'art ancien ou exotique, etc., qui accueillent des objets qui ont eu une destination, une utilité, une fonction et qui suspendent nécessairement cette finalité (exposant des expôts), les musées d'art contemporain accueillent des œuvres dont la destination a été suspendue d'entrée de jeu.»

11 Par exemple, George F. MacDonald et Stephen Alsford (MacDonald/Alsford 1991 : 305), tentant de définir les transformations que devraient entreprendre les musées afin de mieux s'adapter à l'ère numérique, écrivent : «Traditionnellement, les musées ont concentré leur attention sur le passé. Leur préoccupation avec les restes matériels du passé a fait d'eux des lieux orientés vers l'objet. Cela se reflète dans la liste des fonctions-clés des musées: collecter, conserver, étudier, exposer, interpréter. Toutes ces activités sont exercées sur les objets ou des spécimens.»

être corrigé, qu'un effort particulier doit être fait pour y réinjecter de la vie. C'est à cet endroit que se dessine un rôle pour la médiation¹².

UNE AUTRE IMAGE : L'INSTITUTION D'ART COMME UN LIEU VIVANT

Le rapprochement entre musée et mort s'observe également dans la culture populaire. Ainsi, la série de films américains *Night at the Museum*, par exemple, est basée sur l'idée que les occupants inanimés et silencieux du musée prennent vie la nuit. Le scénario s'appuie sur la conception commune du musée énoncée plus haut et sur l'idée que cette conception peut être inversée pour que le musée devienne un lieu plein d'aventures, surprenant et amusant. Cette transformation ne peut s'opérer que dans un temps «autre», la nuit, moment de la transgression par excellence, alors que le musée n'est plus ouvert à ses visiteurs.

Comme nous le verrons, présenter l'institution d'art comme un lieu «inanimé» reste la norme dans les représentations des institutions d'art contemporain en Suisse, ce qui est loin d'être le cas en ce qui concerne les représentations de la médiation qui, elles, en présentent une version vivante. Suivant une approche psychanalytique, Karl-Josef Pazzini souligne que l'action de la médiatrice ou du médiateur se situe entre les objets inertes du musée et l'injonction pédagogique à «être vivant» :

«La mort est omniprésente dans le musée. Pour cette raison, elle est presque invisible. Et le musée doit – si l'on suit les théories de pédagogie médiation muséale actuelles – être vivant.» (Pazzini 2003 : 44)

Cet impératif à *être vivant* semble traverser les représentations de la médiation d'art contemporain en Suisse. Ainsi, sur les 2129 images de notre échantillon, 1975 présentent au moins une personne. On remarque par ailleurs une forte tendance à représenter une institution foisonnante d'activités, avec des utilisateurs écoutant, discutant, jouant, marchant, travaillant.

On peut voir un lien entre cette tendance à présenter la médiation comme une activité fertile, qui «rend vivant» le musée, et la forte féminisation de ce champ¹³. Non seulement un lien symbolique entre la femme qui «donne la vie» et la médiation qui «amène la vie» dans le musée peut être fait mais aussi, et surtout, de nombreuses compétences «humaines» attribuées de manière stéréotypée

à la féminité sont mises en avant dans les représentations de la médiation : être à l'écoute, prendre soin, recevoir¹⁴.

A) REPRÉSENTER UN LIEU HABITÉ

Dans son essai *Performing the Museum*, l'artiste Charles R. Garoian défend l'idée que le musée doit être un lieu performatif, produit par ses visiteurs. Il propose ainsi que l'autorité de l'institution – notamment la valeur intrinsèque des œuvres d'art – soit remise en cause au profit d'un dialogue critique :

«(...) la performance de la subjectivité [est] une stratégie par laquelle les regardeurs peuvent aborder les musées et leurs artefacts de manière critique. (...) élargir la pédagogie institutionnel des musées pour inclure les expériences et les savoirs personnels et sociaux des visiteurs introduit un contenu critique à l'expérience du musée.» (Garoian 2001 : 234-248)

Une telle position plaide pour une vision vivante du musée. Ce musée performatif, activé, construit par ses visiteurs, est très présent dans les représentations de la médiation que nous avons récoltées. Un premier élément flagrant, comme nous l'avons mentionné, est la présence de personnes dans les espaces représentés. Cela contraste fortement avec les autres images produites par les institutions, où la représentation d'espaces contenant uniquement des œuvres (voire totalement vides) domine largement.

Lorsque l'historienne de l'art Mary Anne Staniszewski s'appuyait sur les archives du MoMA pour étudier l'histoire des expositions de cette institution, elle notait l'absence quasi complète d'images mettant en scène des visiteurs – sauf dans les expositions de design «populaire» et les événements pour les enfants. Elle voyait dans cette absence une caractéristique du modernisme¹⁵. Dans le matériel que nous avons étudié, une tendance identique apparaît. En consultant la page d'accueil des sites Internet¹⁶ des 32 institutions contactées, des représentations d'usagers du musée ne sont visibles que sur sept d'entre elles. Sur ces sept exceptions, les visiteurs représentés participent dans quatre cas à une activité de médiation (clairement décrite comme telle), et sont des clients de la librairie dans un autre. Seules deux institutions montrent des visiteurs dans les espaces d'exposition sans que cette présence ne soit spécifiquement liée à des activités de médiation. Par ailleurs, il est intéressant de noter que ces deux

¹² Même si l'art contemporain et ses institutions, notamment par le renouvellement fréquent et la nature même des œuvres présentées, amènent certaines institutions à se définir comme «en mouvement».

¹³ Comme c'est le cas pour l'ensemble du champ pédagogique. Il faut cependant observer que cette féminisation se réduit à mesure que les salaires augmentent. Voir : Mörsch 2012 : 34.

¹⁴ Ces compétences sont également au centre du processus de «féminisation» du travail, telle que décrit par Pen Dalton (Dalton 2001 : 112) «Richard Gordon a identifié le travail féminisé comme les tâches et les emplois restructurés qui ont traditionnellement été occupés par les mères dans les foyers patriarcaux : nettoyer, faire la cuisine, s'occuper des enfants, divertir (...).»

¹⁵ Comme le dit également Brian O'Doherty (O'Doherty 1976 : 39) .

¹⁶ Consultés en juin 2013.



Vue de l'exposition de Pamela Rosenkrantz. Extrait du site Internet de la Kunsthalle de Bâle, 2012.



Photographie extraite d'un dépliant de la Kunsthalle de Bâle, 2011.

exceptions concernent des institutions ayant un statut particulier¹⁷.

La grande majorité des institutions – que cela soit sur leurs sites Internet ou dans les documents «hybrides»¹⁸ – privilégie des représentations de leurs expositions sans aucun visiteur. Par ailleurs, plusieurs institutions mettent un accent particulier sur l'architecture de leur bâtiment et de ses salles d'exposition.

Au contraire, dans les documents présentant spécifiquement les activités de médiation, la tendance est de représenter de nombreuses personnes. Cela peut être observé la quasi totalité¹⁹ des documents que nous avons collectés, où sont représentés de nombreux individus, mais aussi des groupes, voire des foules. Ce contraste entre les vues des espaces vides dans la communication générale des institutions et les très nombreuses personnes qui figurent sur les représentations de la médiation constitue un élément central de notre analyse.

Une caractéristique importante de la manière dont les usagers sont représentés est l'emphase portée à une mise en mouvement de l'espace. Que ce soit en marchant, jouant, dansant, leurs mouvements présentent l'institution comme un espace à activer plutôt que comme un lieu figé.

Il faut également noter que – même si de nombreuses institutions réalisent des projets hors les murs – les images publiées ne présentent, à de rares exceptions près, que des situations prenant place à l'intérieur des

espaces institutionnels. L'idée d'activation de ces espaces semble donc primer sur celle d'exporter les activités de l'institution dans d'autres lieux. Par ailleurs, les médiatrices et médiateurs sont représentés quasi exclusivement²⁰ dans des situations de relation directe avec un groupe de visiteurs ou de participants. La part réflexive de leur travail et les activités qui y sont liées (recherche, conception, évaluation, échange avec des pairs), bien que considérées comme primordiales par la profession²¹, n'est jamais représentée et l'accent est ainsi le plus souvent mis sur la relation directe des médiatrices et médiateurs avec le public.

B) INJECTER DES ACTIVITÉS QUOTIDIENNES

Si le musée est traditionnellement présenté comme un espace rempli d'objets inactifs, hors du temps et isolés du «monde réel», l'espace de médiation est, quant à lui, le plus souvent décrit comme un espace habité et vivant. Cependant, au delà d'une simple opposition espaces vides/espaces habités, l'action réalisée par les personnes représentées témoigne d'une volonté de transmettre une vision spécifique de l'institution.

Dans la documentation générale des institutions (notamment les chartes de mission), les adjectifs couramment utilisés pour présenter les objets d'art et l'expérience qu'ils véhiculent soulignent une dimension exceptionnelle : *remarquable, de qualité, ambitieux, important, de renommée internationale, novateur, inspirant, source d'inspiration*. Une autre catégorie de mots-clés se dessine en revanche lorsque l'on s'intéresse aux textes qui présentent la médiation, où l'accent est mis sur l'idée de proximité : *convivialité, rencontre, familier, expérience personnelle*.

17 La *Haus für elektronische Künste* – les arts électroniques, bénéficiant en Suisse d'une perception spécifique (ce qui se reflète notamment par un financement particulier, voir le projet Sitemapping <<http://www.bak.admin.ch/themen/04112/04139/index.html?lang=fr>>), – et le *Museum Rehmann*, qui met un accent particulier, dans sa communication, sur son parc de sculptures, donc sur l'idée d'une exposition ouverte sur l'extérieur.

18 C'est à dire les documents généraux incluant une représentation des activités de médiation, donc récoltés dans l'échantillon commun à l'équipe de recherche.

19 Le *Kunstmuseum de Lucerne* fait office d'exception, du moins dans ses documents les plus récents. Dans le matériel publié par cette institution sur la médiation entre 2004 et 2009, les images mettaient en effet l'accent sur des groupes de personnes, avec un haut pourcentage d'enfants. Depuis 2011, une rupture apparaît et, pour cette année et la suivante, aucun participant ni aucun médiateur n'est représenté.

20 Une image sur les 2129 collectées présente une médiatrice assise dans un bureau.

21 Voir par exemple les programmes des événements *Kunstvermittlung in Transformation* à Lucerne <<http://kit.kunstforschungluzern.ch/2011/12/tagung-kunstvermittlung-in-transformation-am-9-und-10-marz-in-luzern/>>, dernière visite en juin 2013, ou *Transmettre!* Plus que de simples recettes à Bâle <<http://www.prohelvetia.ch/Symposium-sur-la-mediation-cul.2183.0.html?&L=3>>, dernière consultation en juin 2013.



Photographie extraite d'une publication présentant les activités de médiation de l'Atelier des Musées de Neuchâtel, 2007.



Photographie extraite du site Internet du Centre Paul Klee, 2012.

Dans un espace dédié à la présentation de productions culturelles distinguées comme exceptionnelles, le simple fait de dormir, de manger ou de nettoyer devient également quelque chose d'extraordinaire. On trouve ainsi de nombreuses images dans lesquelles des gestes quotidiens sont réalisés dans le cadre d'activités de médiation.

On peut formuler l'hypothèse selon laquelle l'utilisation de ce type d'image chercherait à créer la surprise – au vu de l'idée que l'on se fait du musée et des comportements que l'on est tenu d'y avoir – et donc l'intérêt, chez la lectrice ou le lecteur. On peut également penser que ces représentations cherchent à activer un processus d'identification : si l'on se représente le musée comme un lieu où l'on peut pratiquer des activités quotidiennes, il devient plus facile d'y entrer.

La médiation rapproche ainsi le lieu d'art du domestique, dans un mouvement qui, là encore, peut être pensé en lien avec la féminisation du champ professionnel de la médiation.

C) CHANGER L'OBJET DE LA CÉLÉBRATION

Dans la communication générale des institutions, la célébration de l'art semble être au centre du discours. L'un des types de représentation les plus courants dans le matériel que nous avons récolté est la photographie des œuvres d'art elles-mêmes, ce qui peut être vu en soi comme une forme de célébration. Les nombreuses images des bâtiments institutionnels semblent quant à elles mettre l'accent sur «l'écrin» nécessaire à la conservation et à la présentation de ces «joyaux». Ces images sont souvent accompagnées de commentaires insistants sur la grande valeur, la haute qualité et la rareté de ces œuvres.

Dans la communication spécifique sur la médiation, même si l'œuvre d'art reste souvent au centre, l'objet de la célébration est parfois différent. La représentation de ce qui est désormais une offre de certains services de médiation (cinq institutions, privées ou publiques, dans notre échantillon), à savoir l'anniversaire au musée, en offre un exemple. Dans l'image ci-dessus, aucun élément n'indique en effet que la fête d'anniversaire se déroule

dans un musée (l'architecture pourrait tout aussi bien être celle d'une maison de quartier, par exemple), comme si ce qu'il fallait célébrer était dorénavant les enfants eux-mêmes.

D) TRANSGRESSER LES RÈGLES DE LA CONSERVATION

Les musées d'art contemporain suisses ne semblent pas représenter spécifiquement leur mission de conservation. Dans le matériel que nous avons récolté (y compris les documents qui incluent une partie présentant les institutions de manière générale) – et sur les sites Internet des institutions – seule une image parle explicitement de conservation, en présentant des réserves. Cette image provient d'ailleurs d'un livre documentant une activité de médiation, où des groupes de participants étaient invités à travailler avec la collection du musée²².

Les œuvres d'art apparaissent généralement exclusivement comme des objets d'admiration, des objets qui ne sont pas soumis à des contingences matérielles.²³ Cependant, les images produites par les institutions présentent habituellement les œuvres dans des espaces propres et sécurisés, adéquats pour présenter et conserver des objets d'art.

Si la mission de conservation du musée apparaît donc uniquement en creux dans les documents présentant ses activités générales, elle est clairement mise à mal dans plusieurs images provenant de notre échantillon «médiation». Plusieurs images de notre échantillon, dans lesquelles des mains sales composent le motif central, en sont une bonne illustration. Ces images n'ont pas exclusivement été prises dans des espaces d'atelier, mais également dans des espaces patrimoniaux.

D'autres images évoquent la possible proximité entre les spectateurs et l'art. Ces représentations laissent par

²² Le projet *Blicke Sammeln* du Kunstmuseum Thun.

²³ Autour de cette question, voir : *Viewing Matters : Upstairs, de Hans Haacke*, projet dans lequel l'artiste a exposé des tableaux, dans un espace d'exposition du *Museum Boijmans Van Beuningen* de Rotterdam, en reproduisant la manière dont ils sont stockés dans le dépôt.



Atelier dans le cadre de l'exposition Amalia Pica. *Chronic listeners*. Fabrication d'un mégaphone. Photographie extraite du site Internet de la Kunst Halle de Saint-Gall, 2012.

exemple entendre qu'il est possible de jouer près des œuvres, voire de les toucher.

On peut encore noter que, dans ces représentations mais aussi dans nombre d'images qui montrent des visiteurs participants à des ateliers, ou sur les productions qui en sont issues, ou encore sur les murs sur lesquels l'on accroche des feuilles de papier pour peindre, la couleur joue un rôle primordial. La variété chromatique proposée par ces images tranche de ce fait fortement avec le blanc, qui reste la couleur dominante dans la représentation des expositions.

Un autre motif courant de la représentation de la médiation est celui du groupe travaillant au sol (avec ou sans bâche de protection), au sein même des espaces d'exposition. Les groupes qui participent à des activités au sein des espaces d'exposition constituent une menace potentielle pour la conservation et génèrent un certain nombre de perturbations, notamment sonores. Pazzini, dans sa description de l'omniprésence de la mort dans le musée, écrit :

«Le musée est une institution qui produit de l'ordre. Avec l'ordre, le silence apparaît quasiment simultanément.» (Pazzini 2003 : 44)

Le silence est souvent une règle – écrite ou non – à respecter dans les institutions d'art. Les représentations de la médiation, là encore, viennent déranger cet état de fait, en utilisant fréquemment des images où l'on voit des personnes rire, crier ou faire de la musique dans des espaces d'exposition.

Ce type de représentation de la médiation, tout en voulant surprendre le regardeur sur ce qu'il est possible de faire dans un lieu d'art, participe peut être à transformer la perception traditionnelle du musée par le public.

REPRÉSENTER UNE «AUTRE» INSTITUTION : UN RÔLE POUR LA MÉDIATION ?

En promouvant un espace vivant, en présentant de manière positive certaines entorses aux règles habituelle des musées et en replaçant le visiteur au centre du rituel de

célébration, l'on pourrait penser que les représentations de la médiation dépeignent un espace de transgression ou, du moins, un espace différent, au sein de l'institution.

Comme dans la description de Foucault de l'hétérotopie citée ci-après, la médiation pourrait être perçue comme un *espace autre*, un *contre-emplacement*.

«Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés (...).» (Foucault 1984 : 46-49)

Au sein des représentations de la médiation, comme nous l'avons vu, les discours de l'institution – comme pour Foucault les emplacements réels au sein des *contre-emplacements* – sont à la fois représentés, contestés et inversés. Souvent active dans les aux marges de l'institution, la médiation et sa représentation pourraient ainsi être perçues comme un espace d'où peut émerger une critique menant à une transformation de l'institution elle-même²⁴. Travailler de manière permanente au sein d'une institution peut certainement favoriser le développement de ce que Beatrice von Bismarck appelle un «game within the game», l'extension des stratégies de la critique institutionnelle artistique et la remise en question des fonctions spécifiques à l'institution, dans l'optique d'un changement interventionniste.²⁵

Cependant, il faut noter que ces représentations de la médiation sont non seulement tolérées mais également validées et promues²⁶ par les institutions dans leur entier. Si la médiation et sa représentation peuvent être vues comme un «autre» au sein de l'institution, c'est uniquement comme un «autre» toléré, encadré et même soutenu. Un «autre» interne en quelque sorte, car un travailleur culturel ne pourrait être «contre» l'institution, puisqu'il est *l'institution* (Voir Fraser 2005).

On peut d'ailleurs s'interroger sur la liberté dont les médiatrices et médiateurs jouissent pour représenter leurs activités, et sur le rôle que jouent les directions d'institutions dans le processus de documentation et de

²⁴ Dalton (Dalton 2001 : 151) montre par exemple le potentiel de l'éducation – féminisée et souvent reléguée aux marges – comme lieu de transformation «C'est en partie à partir de positions de faiblesse structurelle que les féministes ont trouvé des moyens d'être efficaces. Enseigner, avec son emphase sur les qualités féminines du soin et son image socialement »non glamour« a été, traditionnellement, l'un des domaines où les femmes se sont senties autorisées à créer un espace pour elles-mêmes (...) ce sont de ces marges et ces espaces entre les disciplines que proviennent les idées fertiles.»

²⁵ Les médiatrices présentes lors de notre rencontre à Bienne ont confirmé que, dans la majorité des cas, la direction de l'institution avait le dernier mot quant au choix des images publiées pour représenter les activités de médiation.

²⁶ Les médiatrices présentes lors de notre rencontre à Bienne ont confirmé que, dans la majorité des cas, la direction de l'institution avait le dernier mot quant au choix des images publiées pour représenter les activités de médiation.

sélection des images. On peut se demander également à quelles fins les institutions produisent, en parallèle à leur documentation générale, ces représentations alternatives. En quoi ces représentations spécifiques sont-elles nécessaires aux institutions pour s'adresser à des publics variés, pour justifier leur rôle social et, par là même, leurs financements publics ?²⁷

Une anecdote, rapportée par une médiatrice lors de la rencontre organisée pour le groupe de recherche à Bienne²⁸, témoigne de la relation complexe – entre différenciation et adhésion – que les médiatrices et les médiateurs entretiennent souvent avec les institutions pour lesquelles elles ou ils travaillent : au moment de choisir une image pour présenter l'offre de médiation du musée, la médiatrice indique qu'elle hésitait à utiliser une photographie présentant une fillette touchant une sculpture en souriant. L'image donnait l'impression d'une grande connivence et d'une grande proximité du jeune public avec une œuvre d'art et servait ainsi le discours qu'elle voulait transmettre pour le département de médiation. Cependant, se sentant garante du discours de l'institution dans son ensemble, elle était consciente que présenter cette image pouvait inviter à de mauvais comportements, en donnant l'impression que d'une manière générale les œuvres pouvaient être touchées. Ce dilemme illustre ainsi la position ambivalente occupée par la médiation : elle doit donner une image de différence, voire de transgression, tout en étant l'un des éléments importants de la «voix» de l'institution.

Par ailleurs, si les documents sur la médiation que nous avons collectés présentent bel et bien une vision alternative des institutions d'art contemporain, ils le font en se gardant de toute représentation qui contiendrait une dimension directement critique vis-à-vis de l'institution, ou qui éloignerait la médiation de son image d'activité intrinsèquement positive, accueillante et bienveillante.

Ainsi, la représentation de la médiation semble apparaître comme un moyen de présenter un «autre visage» de l'institution, qui incarne notamment les qualités «humaines» qui lui feraient défaut dans sa communication générale.

Dès lors, accepter ou promouvoir d'autres fonctions ou d'autres usages que ceux qui lui sont traditionnellement assignés pourrait être interprété comme un moyen pour une institution d'art de ne pas changer ses habitudes au delà de «l'exception médiation» – tout en résolvant en apparence le conflit historique évoqué par Bennett entre l'élitisme de fait et la mission démocratique théorique du musée²⁹. Elle peut en effet ainsi bénéficier de l'image (d'où l'importance capitale de la représentation de ces activités) d'une institution ouverte, dynamique, démocratique, que véhicule les représentations de la médiation, image utile à sa légitimation au niveau politique.

27 Pour montrer à quel point les activités de médiation peuvent être importantes pour obtenir une reconnaissance et un soutien financier, nous pouvons noter par exemple que, dans l'ordonnance du Département fédéral de l'intérieur instituant un régime d'encouragement des musées (2012-2015), sur les cinq critères pour une contribution d'exploitation figurent : «l'importance des collections pour l'enseignement, la recherche et le public» et «l'attrait des activités de médiation».

28 Voir l'introduction générale de la présente édition.

29 Voir note 1.

Bibliographie

- Adorno, Theodor (1981) : «Valéry Proust Museum». In : Prisms , Cambridge : MIT Press, pp. 173-185. Traduit de l'allemand par Samuel et Shierry Weber. Edition originale de 1955 : Prismen : Kulturkritik und Gesellschaft, Berlin: Suhrkamp.
- Bennett, Tony (1995) : The Birth of the Museum: History, Theory, Politics, London : Routledge.
- Bismarck, Beatrice von (2006) «Game within the game : Institution, Institutionalization and Art Education». In : Nina Möntmann (éd.) : Art and its institutions: current conflicts, critique and collaborations, London: Black Dog Publishing, pp. 124-130.
- Bourdieu, Pierre (1979) : La Distinction : Critique sociale du jugement, Paris : Les Editions de Minuit.
- Dalton, Pen (2001) : The Gendering of Art Education: Modernism, Art Education and Critical Feminism (feminist educational thinking), Maidenhead : Open University Press.
- Déotte, Jean-Louis (1992) : « Le Passage du musée ». Thèse de doctorat es Lettres, philosophie, soutenue en décembre 1989 à l'Université de Paris VIII. In: Publics et Musées, vol. 2, No 2, pp. 187-193.
- Déotte, Jean-Louis (1993) : Le musée, l'origine de l'esthétique, Paris : L'Harmattan.
- Déotte, Jean-Louis (2011) : «Le musée n'est pas un dispositif». In : Cahiers philosophiques, No 124, p. 10.
- Foucault, Michel (1984) : «Des espaces autres» (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). In : Architecture, Mouvement, Continuité, No 5, octobre 1984, pp. 46-49.
- Fraser, Andrea (2005) : «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique». In : Artforum, Vol. 44, No 1, pp. 278-283.
- Garoián, Charles R. (2001) : «Performing the Museum». In: Studies in Art Education, Vol. 42, No. 3, pp. 234-248.
- Kaprow, Allan/Smithson, Robert (2009) : «What is a museum ? A dialogue». In : Alberro, Alexander/ Stimson, Blake (Eds) : Institutionnal critique, an anthologie of artists' writings. Cambridge : MIT Press, pp. 56-61. Version originale 1967. In : Arts Yearbook 9, pp. 94-101.
- MacDonald , George F./Alsford, Stephen (1991), «The Museum as Information Utility». In : Museum Management and Curatorship, Vol. 10, pp. 305-311.
- Mörsch, Carmen (2013) : «Travailler dans un champ de tensions 1: La médiation culturelle entre émancipation et apprentissage de la discipline». In : Carmen Mörsch / Anna Chrusciel (éds.), Le temps de la médiation, Institute for Art Education, Zürich: Pro Helvetia.
- O'Doherty, Brian (1999) : Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space. Expanded Edition. Berkley, Los Angeles : University of California Press. Edition originale de 1967 : Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space. Berkley, Los Angeles : University of California Press.
- Pazzini, Karl-Josef (2003) : Die Toten bilden. Museum & Psychoanalyse II, Wien : Turia + Kant. p. 44.
- Pomian, Krzysztof (1987) : Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe- XVIIIe siècle. Paris : Gallimard.