

LA MÉDIATION ÉCRITE DE L'ART CONTEMPORAIN: TENSIONS ET PARADOXES

Daniel Jacobi & Delphine Miège
Laboratoire Culture & Communication, Université d'Avignon

Depuis la rupture que marque, dans l'histoire de l'art, la révolution surréaliste, le fossé n'a cessé de s'élargir entre la création contemporaine et le public conventionnel dont les goûts ne vont que rarement au-delà de cette date charnière. Les différentes périodes des avant-gardes qui se sont succédé depuis lors ont en commun de ne parvenir à plaire qu'à une minorité d'amateurs. Non content de ne parvenir à toucher qu'un public restreint, l'art contemporain a la réputation d'être inintéressant, car étranger à la recherche du beau, et difficile, puisque trop ésotérique (Vander Gucht, 1998).

En dépit de cette sulfureuse ou peu flatteuse réputation, l'art contemporain, passionné néanmoins et convaincu, partout dans le monde, des petits groupes de connaisseurs fervents et d'amateurs passionnés. Il ne s'agit pas de nous prononcer sur les qualités esthétiques de l'art contemporain ou d'en juger en regard de canons ou de normes. Nous le considérons comme une manifestation artistique qui parvient à rencontrer un public. Ce qui revient à poser la question: comment finit-on par goûter puis aimer l'art contemporain? Comment l'art contemporain parvient-il à élargir et renouveler son audience? C'est ce qui nous a, évidemment, conduit à nous intéresser aux formes des médiations à l'œuvre dans le monde de l'art contemporain. Il est clair qu'il existe un discours sur l'art contemporain et non moins clair que ce dernier joue un rôle essentiel dans la constitution puis la diffusion du goût pour l'art d'avant garde.

L'étude des médiations écrites de l'art contemporain dans les structures qui le diffusent et l'exposent, que nous conduisons depuis quelques années, nous a, d'ores et déjà, apporté des informations non négligeables sur cette question. Notons, d'abord, que les publics des musées d'art et les amateurs de peinture des siècles passés, y compris de peinture non-figurative ou cubiste (ce qu'on appelle aujourd'hui l'art moderne), constituent le premier cercle des spectateurs susceptibles d'être convaincus par l'art contemporain. Cette

remarque se double d'un constat: face à l'extrême diversité des œuvres créées, à leur affranchissement des supports classiques, à leur conceptualisation ou à leur dissolution dans la réalité, à leur éclatement et à leur ouverture, s'élaborent des médiations d'une remarquable homogénéité et qui, à vrai dire, n'empruntent pas des cheminements très différents de tout discours sur l'art.

Les médiations écrites de l'art contemporain semblent construire un ensemble compact et homogène alors qu'elles tentent de diffuser ou de populariser des œuvres d'une grande variété. Nous nous proposons d'évoquer, tout d'abord, les caractéristiques de ce discours de spécialité (Mortureux, M.-F., 1997). Discours de spécialité, puisqu'il est celui à travers lequel circulent et se définissent les œuvres d'art contemporain, et au moyen duquel communiquent les spécialistes, les critiques d'art, les historiens de l'art contemporain, les chercheurs et les universitaires, les professionnels et au moins une partie des artistes praticiens. Notre objectif est de cerner, en second lieu, la singularité d'un discours de médiation dont nous pensons qu'il ne peut se passer, pour favoriser la découverte des œuvres par les visiteurs, de faire partager les mots des discours de spécialité (Jacobi, 1999).

1. CONSTRUCTION ET RECONNAISSANCE D'UNE CULTURE PARTAGÉE

À première vue, l'écrit n'est pas le mode de communication privilégié d'un milieu qui se défend de fonctionner sur le mode du discours. Dans l'art contemporain, on revendique volontiers le mode de l'approche intuitive et sensible rejoignant en cela le vieux et tellement rabaché topique sur l'art que l'on goûterait et dont on pourrait se délecter sans aucunement l'intellectualiser ou le parler. En dépit des présentations, des parcours ou des accrochages dans des espaces nus, d'où les textes (en dehors de celui des seules étiquettes) semblent chassés, les médiations écrites ne sont, ni rares, ni vraiment éloignées.

Pour qui veut bien s'en donner la peine, il est possible de recueillir une très abondante littérature qui préfigure, relaie ou accompagne la diffusion des œuvres d'art contemporain. Au point qu'on est en droit de se demander si ces médiations ne sont pas partie prenante de l'art contemporain. L'expérience des œuvres ne semble pas pouvoir être dissociée des "*jeux de langage*" (Michaud, 1999) qui s'élaborent dans les nombreux textes des ouvrages spécialisés, des catalogues, de la presse artistique spécialisée, des documents de travail et de ce qu'un spécialiste a nommé les "*réécits autorisés*" (Poinsot, 1999).

Ce vaste et dense ensemble de médiations écrites construit, au contact des œuvres, les outils linguistiques et communicationnels avec lesquels les aborder. C'est-à-dire se les approprier pour échanger à leur propos, non seulement avec les autres amateurs d'art contemporain, mais aussi avec les spécialistes, les organisateurs des expositions ou les médiateurs qui accueillent le public. L'idée d'une immanence des œuvres d'art contemporain, construite à tort par la conviction d'être face à un genre qui, parce qu'en rupture, serait dépourvu de références et de critères d'appréhension, est donc absurde. L'art contemporain est lui aussi indissociable des discours qui en conditionnent la perception:

On a souvent mis en cause la prolifération du verbiage ou du jargon critique à propos de l'art contemporain, mais il n'y a là rien d'exceptionnel: les œuvres d'art, d'hier ou d'aujourd'hui, se disent dans des langages parce que c'est ainsi qu'on apprend à les sentir. Les manières de dire dépendent de jeux de langages qui façonnent l'expérience esthétique (Michaud, 1999: 42).

Le goût pour l'art contemporain n'est pas inné ou spontané mais recouvre ce qu'il faudrait décrire comme une culture esthétique, plus ou moins implicite, à laquelle il est donc possible d'être initié. Apprécier l'art contemporain résulte d'un apprentissage et d'une mise en forme du jugement, que ces "*manières de dire*" les œuvres permettent en partie d'acquérir.

La rareté et le dépouillement des textes de médiation proposés en présence des œuvres dans les expositions (petit journal, feuillet, dépliant distribué à l'entrée) ne constituent que la partie visible d'un continent caché. Textes de spécialistes ou de critiques, essais et monographies, entretiens avec les artistes transcrits dans les revues d'art contemporain et ainsi de suite... En somme, la brièveté et la rareté des textes présents dissimulent et condensent, une profusion d'écrits. Un gigantesque intertexte ou les énoncés sont dépendants les uns des autres. On l'aperçoit dans le fait que tout texte isolé cite et renvoie explicitement ou allusivement à de nombreux autres textes. Ou encore, en ce qu'un texte initial, écrit par un spécialiste dûment qualifié et autorisé est réutilisé ou reformulé, participant de ce que nous avons nommé de véritables "*chaînes de l'écrit*" (Jacobi *et alii*, 2001).

Pour moquer l'art contemporain et ses discours, on a parfois procédé à une mise en abyme de certaines de ses apories critiques. L'effet est facile et le résultat assuré pour tous ceux qui dénie, a priori, tout intérêt à l'art contemporain. Pourtant, c'est tout autre chose que l'on perçoit de ses modes de fonctionnement à la lecture d'un texte d'art contemporain. Nous avons

choisi, presque au hasard, la première moitié d'une "brève" parue dans une revue connue d'art contemporain:

Au Portikus, où Daniel Birnbaum assure la succession de Kasper König, on peut voir *El sueño de una cosa* de Philippe Parreno. Ce dernier sera, durant tout l'été, l'hôte d'une exposition au musée d'art moderne de la Ville de Paris (31 mai–22 septembre). Son expérience d'hyperimage et d'hypertexte est en interaction directe avec la "container architecture", basée sur le vide. Il remet en scène une séquence picturale monochrome de Robert Rauschenberg datant de 1951 que celui-ci avait décrite dans sa correspondance avec Betty Parson comme une "urgence". Il avait laissé le spectateur libre de projeter sa propre lecture. On dit que Cage s'en serait inspiré pour sa "composition silencieuse" 4'33''. Parreno reprend inlassablement le même intervalle entre les pauses, adoptant 4'33'' comme unité de temps. Tout en obscurcissant progressivement et rythmiquement le Portikus, il projette sur l'installation un film d'une minute qu'il a tourné au pôle nord, sur une île norvégienne. La musique accompagnant son film est le début de *Désert*, une composition d'Edgar Varèse. L'installation joue avec le concept de superposition, avec des significations structurellement contraires, c'est-à-dire avec des expressions à double sens telles que film / immobile ou white cube / black box. [...] (Gislind Nabakowski, 2001¹: 72).

Quelle est l'information principale de ce texte? Un artiste (PP) expose une œuvre (en fait une installation intitulée *Elsduc*) dans un lieu d'exposition (P). Cette œuvre est ensuite décrite à l'aide des moyens plastiques et sonores qu'elle mobilise. Le fragment de texte se conclut par une courte interprétation (que le marqueur métalinguistique *c'est-à-dire* permet de repérer facilement). Sauf à faire preuve de mauvaise foi, le texte est bien informatif et il peut même aider, d'une part, à construire une représentation (assez vague cependant) de l'installation *Elsduc*, et d'autre part, à se faire une idée du projet artistique de PP à P.

En fait, le texte est rendu difficile et parfois même obscur par deux faisceaux d'indices: ceux qui sont effectivement mobilisés dans le texte et ceux qui sont omis et demeurent implicites. En convoquant des noms propres, ceux des directeurs du P, puis ceux d'artistes (R, C et V), il présuppose chez le lecteur une culture préalable. Ainsi R et C sont cités

¹ Extrait, traduit par Thomas de Kayser, d'un article de Gislind Nabakowski 2001 sur l'exposition de Philippe Parreno au Portikus de Francfort-sur-le-main.

successivement au point qu'on pourrait supposer que C a lui aussi réalisé un monochrome (*composition silencieuse 4'33"*)... La suite du texte révélera que la durée de 4 minutes 33 secondes est un silence de musicien que confirmera la référence à un autre musicien (V). De plus, la mobilisation des lieux (le MAM de la ville de Paris, P un lieu d'exposition situé à Francfort), le nom de ses directeurs (KK, DB), suppose une familiarité avec le contexte où on montre de l'art contemporain. Enfin, la présence de lexies empruntées au monde de l'art contemporain présuppose une culture non négligeable. Sont successivement convoqués dans ce texte: *Hyperimage, hypertexte, la "container architecture" basée sur le vide, une séquence picturale monochrome, white cube/black box.*

Examinons maintenant les présupposés qui demeurent plus ou moins implicites. Dans la seule phrase:

Au Portikus, où Daniel Birnbaum assure la succession de Kasper König, on peut voir *El sueño de una cosa* de Philippe Parreno. Ce dernier sera, durant tout l'été, l'hôte d'une exposition au musée d'art moderne de la Ville de Paris (31 mai – 22 septembre).

il est possible de faire apparaître les non dits mais qui, du point de vue communicationnel, sont au moins aussi déterminants que ce qui est écrit. *Au Portikus* désigne un espace très côté d'exposition de l'art contemporain situé à Francfort où résident d'importants collectionneurs d'art contemporain. où *Daniel Birnbaum assure la succession de Kasper König*, Un directeur connu remplace un autre directeur aux orientations artistiques peut-être différentes. Les commissaires jouent dans l'art contemporain un rôle déterminant. Exposer à Paris et particulièrement, à cette période de l'année, dans le MAM de la Ville de Paris est une sorte de reconnaissance, une forme de consécration de l'excellence.

Ainsi, de la mythification d'un lieu d'exposition comme le *Portikus*, et des personnalités qui le dirigent, aux nombreuses références à des artistes et à des personnalités, comme Robert Rauschenberg, John Cage, Betty Parson ou Edgar Varèse, tout est supposé connu et presque allant de soi. Les rappels se suffisent à eux-mêmes. Plus encore, l'allusion à la correspondance d'un artiste (*Betty Parson*) ou à une information probable mais non publiée (*On dit que Cage s'en serait inspiré*) pointent l'excellence du niveau d'information requis pour interpréter les qualités de l'installation de P qui, indique la journaliste, citerait ses prédécesseurs.

De même, l'évidence avec laquelle P est introduit dans le texte, sans dire qui il est, présuppose qu'il est évidemment déjà connu. Tout comme les

allusions à la “*container architecture*” ou à des notions historiques comme “*white cube*” et “*black box*” sont censées pouvoir être replacées dans l’histoire de l’art et leur contexte d’utilisation, par le lecteur pour pouvoir activer le texte. Des termes techniques comme *installation* ou *séquence picturale monochrome*, la nature musicale non précisée des *compositions* de John Cage, ou l’introduction spontanée du nom de l’œuvre de Parreno sans spécifier la nature de cette installation (qui combine vidéo, éclairage et une unique couleur) contribuent également à restreindre le cercle des individus susceptibles de comprendre totalement cette “brève”.

Cet exemple révèle assez bien à quel point un scripteur, pour affirmer sa compétence en art contemporain, est contraint de mobiliser quantité de références pour évoquer une seule installation sur le mode allusif. Et symétriquement, comment le lecteur, pour accéder à l’information, est conduit à mobiliser une culture large des arts contemporains pour parvenir à activer le texte. Enfin, se dessine au travers de ce très bref article de presse spécialisée, l’un des traits représentatifs de l’art contemporain. Au fil du texte se dessine une sorte de parcours international, rendu d’autant plus sensible par la parution concomitante sur la même page de la revue de la traduction en anglais de cette brève:

un artiste français expose à Francfort / avant d’être montré à Paris / une installation inspirée d’un célèbre monochrome d’un artiste américain / dont l’œuvre est citée dans une correspondance avec une galeriste / ce monochrome a inspiré une pièce musicale à un musicien new-yorkais / qui l’a transposée sous la forme d’un silence de 4’ 33 / dont s’inspire PP en utilisant la musique d’un célèbre musicien français / pour accompagner un film vidéo d’une minute / qui a été tourné en Norvège, au pôle nord.

On ne saurait aussi efficacement faire saisir, en si peu de lignes, l’une des caractéristiques de l’art contemporain: il est comme un tourbillon vibrionnant d’une inventivité qui emprunte à des sources récentes, en un ubiquisme multidisciplinaire, exigeant une circulation quasi planétaire...

2. FAIRE ET DIRE DE L’ART CONTEMPORAIN

L’élaboration du discours sur l’art contemporain est, tout d’abord, confrontée à la nécessité de désigner l’auteur et de qualifier ce qu’il produit ne serait-ce qu’en le dénommant. La première préoccupation du discours des spécialistes semble être de se décaler de l’art classique par le mode même de désignation de l’objet produit ou de la chose exhibée par celui qui l’a conçue

ou arrangée. Les mots *œuvre* et *artiste*, du discours de l'histoire de l'art ou de l'esthétique, sont mis à distance par l'art d'avant garde. Ainsi le mot *tableau*, le plus usité et le plus classique dans toute l'histoire de la peinture est évidemment irrelevant puisque ni le subjectile, ni les moyens plastiques de l'art contemporain ne s'inscrivent dans cette tradition.

Les mots *œuvre* et *artiste* sont presque interdits. En lieu et place, deux termes différents sont fréquemment mobilisés: *pièce* et non pas *œuvre* et *travail* pour désigner le geste de création de celle-ci puisque celui qui crée et invente ne se contente plus de dessiner ou de peindre. Ce décalage n'est en rien fortuit: le scripteur doit marquer sans ambiguïté que cet art ne saurait être confondu avec celui qui l'a précédé. Les mots de l'art classique semblent soudain devenus impropres, incapables de parler de l'art contemporain.

Cette tendance à la néologisation, assez classique pour qui s'intéresse aux discours de spécialités, est cependant, dans le cas de l'art contemporain, comme masquée par la banalité des mots choisis. Ni *pièce*, ni *travail* ne sont en soi des mots difficiles et complexes. Au point que leur appartenance à une terminologie de spécialité demeure en quelque sorte cryptée. Du plan de la création (artistique) aboutissant à l'œuvre (d'art), on passe à celui, qui paraît totalement trivial, d'un *travail* (ordinaire) générant des *pièces* (en série?). Le travail de spécialisation du lexique, parce qu'il porte sur des mots ordinaires de la langue commune, risque de passer inaperçu. Le sentiment néologique du lecteur peine à être activé. Pourtant, ni *pièce*, ni *travail* ne sauraient être considérés comme des appellations inutilement apprêtées et subtiles.

Deux interprétations sont possibles pour interpréter ce recours à une terminologie masquée par la banalité. La première serait que l'emploi de *pièce* et *travail* correspondrait à une sorte de pudeur pour qualifier une œuvre encore non consacrée par le recul de l'histoire de l'art et de la critique. Ou encore, que cet emprunt et ce détournement malicieux de mots de la langue commune tenteraient de déjouer les nombreux reproches faits à l'art contemporain. En adoptant, comme par dérision, les mots de ses adversaires, l'art contemporain revendique ses soi-disant lacunes techniques et l'idée largement répandue par ses opposants scandalisés: "*n'importe qui peut en faire autant*".

Dans la seconde, au contraire, on pourrait considérer que des mots comme *travail* ou *pièce* réfèrent à une conception différente de l'art que le mot *œuvre* ne pouvait suffire à désigner avec évidence et sans confusion. C'est donc pour marquer sa singularité que le discours de l'art contemporain renoncerait à se servir de la tradition de l'histoire de l'art dont les mots seraient comme disqualifiés. Le mot *travail* est apparu au moment où les pratiques des artistes contemporains ont systématiquement sapé les fondations de l'art classique.

Par exemple, de nombreux artistes ont remis en question l'idée de l'œuvre finie au profit de celle d'une œuvre en train de se faire, en travail, une sorte de *work in progress*. La matérialité de l'œuvre elle-même a été mise à mal avec les *performances*, et autres *emballages*, *l'art conceptuel* ou *le land art* qui ne peuvent dorénavant être présentés ou montrés aux publics que sous un mode indirect sous la forme d'un compte-rendu photographié ou de rapports autorisés. La notion commune d'œuvre s'est diluée dans l'espace et dans le temps, dans un travail émancipé de l'objet en soi, en aval et en amont.

Autre avatar que l'art contemporain introduit, il dénonce aussi les mécanismes de réception de l'art en dénonçant la posture de délectation ou de plaisir esthétique et en prétendant faire jouer aux spectateurs un rôle différent. Ce que souligne assez bien cette idée d'*œuvre en mouvement* qu'Umberto Eco définit comme une œuvre à achever, qui rend possible les multiples interventions du spectateur. Au-delà de l'ouverture interprétative, ces pièces non seulement "ouvertes" mais "en mouvement" se caractérisent par une véritable invitation à faire l'œuvre avec l'auteur. Elles illustrent à l'extrême cette idée que les pièces exposées, ou non matériellement achevées, restent ouvertes à une continue possibilité de relations, qu'il appartient à chacun de découvrir et d'expérimenter.

Nous avons vu que toute œuvre d'art, même si elle est explicitement ou implicitement le fruit d'une poétique de la nécessité, reste ouverte à une série virtuellement infinie de lectures possibles: chacune de ces lectures fait revivre l'œuvre selon une perspective, un goût, une "exécution" personnelle (Eco, 1965: 35).

Le mot *pièce* réfère également à une conception différente de l'œuvre peint telle qu'elle se dessine dans l'histoire de l'art classique et même moderne. Timothy Binkley (Binkley, 1992) a précisément examiné la notion de pièce telle qu'elle est utilisée par l'art contemporain. Il explique qu'elle vise à reformuler et à déplacer la conception classique de ce qu'est une œuvre d'art. Dégageant l'œuvre d'art d'une nécessité esthétique, sans pour autant la lui ôter forcément, il explique que "*pour être une pièce d'art, il suffit qu'une chose soit indexée comme œuvre d'art par un artiste*" (Binkley, 1992). Une *pièce* est donc une entité spécifiée par les conventions de la pratique artistique:

Être un artiste, c'est utiliser (ou inventer) des conventions artistiques pour indexer une "pièce". (...) Une œuvre d'art n'est pas forcément quelque chose qui a été travaillé, c'est avant tout quelque chose qui a été conçu. ÊTRE un artiste ne

consiste pas à fabriquer quelque chose, mais plutôt à s'engager dans une entreprise culturelle qui propose des "pièces" artistiques à l'appréciation (Binkley, 1992: 46).

3. ÉCRIRE POUR LES VISITEURS DE BONNE VOLONTE

Dans le discours de spécialiste, les mots *travail* ou *pièce* font référence à tout un intertexte d'articles, de réflexions, d'essais, de catalogues, de débats et de discussions critiques, au travers desquels le monde de l'art contemporain se définit progressivement. S'ils sont aujourd'hui spontanément utilisés par des spécialistes qui communiquent entre eux, sans forcément devoir activer l'ensemble des significations qui justifient leur emploi, ces mots condensent des sens différents de ceux qu'ils ont dans la langue commune. Si les spécialistes emploient, consciemment ou non, ces notions qu'ils maîtrisent par leur usage répété, il est évident qu'il n'en est pas de même pour les visiteurs non familiarisés avec l'art contemporain.

Certes, en eux-mêmes, des mots comme *pièce* et *travail* n'ont rien d'ésotérique mais le déplacement de sens que leur emploi dans le discours spécialisé de l'art contemporain, en les conceptualisant, leur confère une sorte d'étrangeté. Or, cette première qualification de ce qui est exposé et donné à voir (et qui n'est presque jamais appelé *œuvre d'art*) induit en soi la manière de concevoir, ou mieux de percevoir l'art contemporain. Nous avons recueilli un corpus de textes de médiation écrite conçus et diffusés dans des musées et des centres d'art contemporain². Ces textes, spécifiquement destinés aux visiteurs, se donnent explicitement comme tâche d'accomplir un travail de médiation proactive, c'est-à-dire que leur lecture dans l'espace d'exposition est destinée à aider le visiteur à reconnaître et à goûter ce qui est exhibé. Ils sont donc particulièrement propices pour observer les frottements entre le discours de spécialité sur l'art contemporain et la langue commune, la seule possédée et maîtrisée par l'ensemble des visiteurs. Le scripteur de textes de médiation n'ignore pas, en effet, qu'il s'adresse aussi à un public profane et qu'il lui revient de participer, ne serait-ce que modestement, au projet d'ouverture vers un cercle élargi de spectateurs pour participer au projet de diffusion de l'équipement culturel qui l'emploie à cet effet.

Il est donc crucial pour le discours de médiation de parvenir à communiquer aux publics le sens des termes du discours de spécialité. On peut remarquer que, lors des visites organisées par des médiateurs dans les

² Corpus de textes diffusés par le Mamco (Genève), l'Institut d'Art Contemporain (Villeurbanne), le Consortium (Dijon), le Centre G Pompidou (Paris), les Domaines de Kerguéhennec (Bignan), le Crestet Centre d'Art (Vaucluse), le Magasin (Grenoble), Les Abattoirs (Toulouse).

centres d'art ou les musées, les situations d'incompréhension ou de rejet face à ce qui est exhibé engendrent immédiatement de la part des professionnels, sinon l'explicitation de ces termes, un commentaire sur les nouvelles conceptions de l'art qu'ils véhiculent.

Nous avons fait un relevé de quelques-unes des occurrences de *travail* et de *pièce* dans ces textes de médiation (tableau ci-dessous).

1. **Son travail** porte un regard teinté d'humour sur le comportement humain placé dans des situations insolites et souvent extrêmes. [Domaine de Kerguéhennec sur Aernout Mik].
2. **Cette pièce**, comme les Tubes (1966), prépare le passage de Venet à un **travail conceptuel** qui repose sur l'utilisation de diagrammes, toujours accompagnés de textes explicatifs, pour éviter qu'ils ne soient perçus **comme des tableaux**. [Mamco Genève sur Bernar Venet].
3. True gardens #1, **première pièce** également **d'une nouvelle série** de Pedro Cabrita Reis, recentre l'architecture, la coupant de ses regards vers l'extérieur pour refléter la meilleure et la plus saisissante des réalités du monde. [Crestet Centre d'Art sur Pedro Cabrita Reis].
4. La référence aux jouets et à l'enfance, dans **cette pièce** comme dans Panda Orgy, est récurrente **dans le travail de l'artiste**: déjà en 1990 l'exposition qu'il réalisa à la Galerie 3à3 de Leo Castelli s'intitulait Artworks for Teenage Boys et opérait une confrontation entre le monde innocent de l'enfance et le monde des adultes (...). **Dans le travail artistique** de Rob Pruitt, le noir et le blanc se chevauchent et se mêlent à l'instar de la fourrure des pandas, du yin et du yang. [Consortium à Dijon sur Rob Pruitt].
5. Globalement, **le travail** suggère une certaine désillusion quant au pouvoir des stratégies de rupture dans l'émancipation de l'individu telles qu'elles étaient conçues par **les artistes** des années soixante-dix. [Mamco Genève sur Zilla Leutenegger].

Un seul exemple, en 1, respecte la règle implicite du discours de spécialiste. *Son travail* est utilisé sans effort de reformulation. Dans tous les autres exemples, le médiateur perçoit évidemment la tension que provoque l'emploi des termes. Il ne peut procéder autrement, s'il veut affirmer qu'il appartient au monde de l'art contemporain que de parler avec les mots des

spécialistes, c'est-à-dire de *pièce* et de *travail*. Les seules concessions qu'il s'autorise apparaissent dans le cotexte.

Ainsi, le scripteur mobilise conjointement (par co-occurrence) les termes du discours spécialisé et ceux de l'histoire de l'art, comme s'il tentait, malgré tout, et en s'interdisant de le faire, de rétablir une équivalence entre les deux types de discours. Par exemple, en 2, la dénégation comparative (*pour éviter qu'ils ne soient perçus comme des tableaux*) permet de convoquer le mot *tableaux*. Et donc d'activer l'équivalence entre une *pièce* et un *tableau*. Ou encore, en 5, il oppose (par comparaison) l'art contemporain et celui des années 70 (*telles qu'elles étaient conçues par les artistes des années soixante-dix*) période où le mot *artistes* avait encore du sens. Et enfin, en 4, la qualification du terme *travail* (*dans le travail de l'artiste, Dans le travail artistique*), par allusion à l'univers artistique, suffit à effacer la distance entre les deux types de discours spécialisés.

En choisissant de terminologiser des mots de la langue commune plutôt que d'en forger d'autres, tous les acteurs de l'art contemporain ont, dans le même temps, bénéficié du sens littéral et des représentations spontanées de ces mots néologisés alors qu'ils contribuent à construire et à rendre opératoire le sens qu'ils possèdent désormais dans les discours de spécialité.

Comme les paraphrases désignationnelles ou définitionnelles sont le plus souvent absentes, ce sont les tournures substitutives qui tiennent lieu de dispositifs de reformulation propres à aider le lecteur à construire le sens de ces termes propres à l'art contemporain. Une certaine confusion autour du sens de ces mots résulte de ce que les anaphores les plus fréquemment utilisées convoquent le mot *œuvre*, alors que précisément le monde de l'art contemporain se propose de le remplacer. Pourquoi est-il malgré tout mobilisé?

Est-ce que les médiateurs ne peuvent effacer de leur glossaire ce mot acquis par leur formation en histoire de l'art? Est-ce parce que ce n'est pas la notion d'œuvre elle-même qui est en remise en cause par l'art contemporain mais son signifiant? Ou tout simplement parce que parler d'*œuvre* permet de confirmer à un public qui pourrait douter de la nature réellement artistique de certains *travaux*? *Œuvre, pièce* et *travail* se mêlent donc dans les textes de médiation, soulageant les rédacteurs du risque des répétitions disgracieuses, dans le même temps qu'ils banalisent les termes ou les rabattent sur le sens commun.

6. Jan Kopp a choisi de présenter des **travaux vidéographiques** (...) La sélection **d'œuvres** opérée ici trouve une unité dans les corrélations, les liaisons et les jeux de renvois relatifs aux questions du langage, des modes d'expressions et des échanges qui en résultent, questions auxquelles **le travail** de Jan Kopp est perpétuellement sensible. [Crestet Centre d'Art sur Jan Kopp].

7. La profonde unité qui gouverne **l'œuvre** de Nan Goldin se trouve mise en relief à travers cette manifestation, confirmant la définition qu'elle donne elle-même **de son travail**. [Centre Pompidou Paris, sur Nan Goldin].

8. **Cette pièce** représente une évolution dans **une œuvre** où **l'artiste** peignait jusqu'à présent des pandas dans leur cadre naturel. [Consortium de Dijon sur Rob Pruitt].

9. **Ces œuvres** dévoileront les formes récurrentes **de son travail**: étoiles et canoës qui s'élancent vers le ciel. [Crestet Centre d'Art sur Gilberto Zorio].

10. (...) Bertrand Lavier n'hésitera pas à intituler **Cinq pièces faciles** la présentation d'une série **d'objets peints** à la galerie Eric Fabre en 1981. Et pourtant... Cette "facilité" déconcertante suffit-elle à cacher la maîtrise inquiétante des présumés dont elle joue: à propos de cette exposition chez Eric Fabre, un critique de l'époque, parlant de l'ambiguïté rayonnante **de ces pièces** "ni tout à fait **peinture**, ni tout à fait **objet**" (elles restent en effet utilisables), était conduit à convoquer pas moins que **la touche de Van Gogh** (à propos de la peinture qui recouvrait ces objets), ainsi que les pommes et **le compotier de Cézanne** (à propos de leur parfaite et émouvante banalité. [Mamco, Genève, sur Bertrand Lavier].

Plus que l'emploi rapproché de notions qui auraient acquis une détermination monosémique, l'observation des extraits précédents montre que ce sont les sens mêmes de chacun des mots qui fluctuent et compliquent la lecture de ces textes [6, 8]. Coexistent, de la part des rédacteurs, des utilisations dans l'acception de la langue commune et dans celle du discours de spécialité, rendues parfois encore plus compliquées par le fait que le mot *œuvre* peut désigner, par exemple dans le discours sur l'art, autant un item isolé que l'ensemble des réalisations d'un artiste [7, 9].

Le cotexte de *pièce* ou de *travail* suggère et relaie l'idée contenue dans le mot, et aiguille le lecteur non averti vers les mots plus familiers comme *artiste* ou *œuvre*. Parfois même [10], ce sont des comparaisons avec des tableaux ou des peintres très célèbres qui confirment que l'art contemporain est l'actualisation de l'art classique.

Les définitions des mots utilisés pour qualifier l'œuvre se confondent ou se distinguent, se rapprochent ou s'opposent, pour donner lieu à des sens différents selon les discours. Ou les notions se chargent les unes les autres pour ne plus en faire qu'une, qui perd naturellement en précision. Si les publics avertis disposent des pré-requis qui leur permettent de faire la part des choses, d'activer le sens d'un mot du discours de spécialité lorsque cela leur paraît nécessaire ou de s'en tenir à sa définition dans la langue commune, les autres ne peuvent qu'errer dans un flou qui ne fait qu'accroître la nature, encore imprécise pour beaucoup, du résultat de la création dans le domaine de l'art contemporain. La position conflictuelle du discours de médiation, en tension entre discours de spécialité et langue commune, entre habitudes communicationnelles des uns et des autres, est ici flagrante. Et les textes de médiation ont d'autant plus de mal à initier les publics au lexique des spécialistes que ce dernier procède le plus fréquemment par néologisation de mots empruntés à la langue commune. La vigilance du scripteur-médiateur se trouve comme prise en défaut car il ne repère pas les pièges propres à provoquer l'incompréhension des destinataires. Les occurrences de mots récemment néologisés ne donnent pas lieu à paraphrase ou à quelque précaution ou reformulation alors qu'habituellement il est assez courant que les termes du discours de spécialité incitent les médiateurs à prévenir les difficultés que les notions qu'ils utilisent sont susceptibles de générer.

La conception de l'œuvre d'art contemporain, désignée par des notions comme *travail* ou *pièce*, ne peut cependant être popularisée sans que ces mots ne soient réellement mobilisés dans les discours de médiation. La difficulté naît de ce que l'idée en question ne peut être développée, non seulement, sans que la notion ne soit utilisée, mais aussi en provoquant une sorte d'étrangeté, un sentiment néologique qui prévienne le lecteur de ce que ni *pièce*, ni *travail* ne correspondent à des mots ordinaires et familiers. Le travail métalinguistique du scripteur est ici comme inversé: la reformulation vise moins à rabattre le terme sur la langue commune qu'à, au contraire, l'en détacher.

4. LE DISCOURS COMME REFLET D'UN ART EN MOUVEMENT

Sans doute que le radicalisme de l'art contemporain, qui sans cesse repousse et refuse l'héritage de l'art classique, contribue-t-il à faire fluctuer le discours de spécialité. Les mots utilisés pour qualifier l'*œuvre* d'art contemporain sont, non seulement proches de la langue commune, mais aussi voués à être très vite remplacés par d'autres. De sorte que les termes sont comme atteints de nomadisme et qu'ils n'ont pas toujours la rigueur et l'univocité propres au discours de spécialité.

Nous avons, pour construire le propos de ce texte, fixé notre objectif sur les mots *pièce* et *travail*. Pourtant le seul mot *pièce* ne parvient pas à désigner chacune des créations. Il est plus vraisemblablement un générique car selon le lieu, le type d'exposition ou le projet, le résultat du *travail* peut tout aussi bien prendre les noms de: *installation*, *performance*, *installation-performance*, *environnement*, *œuvre d'art total*, *happening*, *wall-painting*, *slide-show*, *blow-up*, *tableaux-objets*, *chantiers*, *murs*, *grilles*, *peaux murales*...

Face à la prolifération des genres, des projets et de la diversité ou de l'hétérogénéité des moyens plastiques mis en œuvre, le discours sur l'art contemporain doit affronter une tâche prométhéenne: dénommer et qualifier des œuvres qui refusent d'être catégorisées, qui fuient ou récusent sans cesse le champ précédemment balisé. Le discours de médiation, qui s'efforce de proposer aux publics une première prise sur les œuvres, est entraîné dans une course effrénée vers un lexique d'autant plus hybride qu'il ne cesse d'être renouvelé. De sorte que les textes rédigés à l'attention des publics, en dépit de l'intention de venir au-devant des néophytes, les effarouchent et les perturbent. Le discours de médiation se retrouve à jouer cette "*partie de main chaude*" dont parle Nathalie Heinich (Heinich, 1999), contraints que sont les médiateurs, par leur position d'avocat du public, de relayer en permanence les jeux de mots incessants qu'artistes, critiques et autres commissaires déploient chaque jour.

Nous avons vu que la langue au moyen de laquelle communiquent les spécialistes du monde de l'art contemporain ne présente pas forcément un lexique univoque et stable dans le temps. Une de ses particularités est de se construire dans la rencontre de notions provenant d'autres domaines de spécialité (la musique contemporaine, la photographie, l'architecture ou la danse...) que côtoient les œuvres d'art contemporain. Que les pièces s'inspirent ou s'approchent du milieu de la botanique, de la biologie, de la sexualité, de la télévision ou de la statistique, par exemple, et la langue de spécialité de l'art contemporain est comme contaminée par l'adoption de leur

lexique spécifique. Bien souvent, c'est le discours de l'artiste qui établit ce pont entre les deux univers, introduisant des mots qui seront ensuite repris par les médiateurs. En voici quelques occurrences:

- Des structures "*en balancier*" (Gilberto Zorio).
- Ses "*peintures emmurées et empilées*" (Miquel Mont).
- Les "*situations artistiques*" (Rutault).
- Les *passtücke*, ces "*adaptateurs entre l'art et la vie*" (Franz West).
- Ces "*machines à rêves*" (Franz West).
- Les "*paysages cognitifs*" (Paul Morrison).
- La "*maison cerveau*", le "*garde manger mental*", "*l'œuvre-puzzle*" (Basserode).

La comparaison avec certaines formules que les médiateurs mobilisent de leur côté permet de mesurer l'importance de la contamination du discours de médiation par le discours artistique. Absorptions non signalées ou pastiches, il s'agit toujours ici de qualifier l'œuvre:

- "*Des fontaines sporadiques*" (à propos de Gilberto Zorio).
- "*Environnement aléatoire de signes*" (à propos de Jan Kopp).
- "*Des sculptures biomorphiques contemporaines*" (à propos de Rita McBride).
- "*Une cellule métaphorique*", "*un espace de réclusion poétique*" (à propos de Rita McBride).

On ne sait qui a créé de telles formules, mais il est fréquent que le discours de médiation soit tenté de jouer sur le décalage qu'elles provoquent dans les textes, tout en les absorbant en partie et en s'abstenant de préciser clairement la nature du fragment rapporté ou les conditions de l'occurrence initiale. L'écriture imagée des artistes contamine ainsi fréquemment le discours des médiateurs, dans une sorte de contagion des discours respectifs. Il s'agit d'entretenir une rupture dans le discours, mais sans l'anéantir derrière les lourdeurs d'emprunts trop manifestes ou contextualisés. Dans le discours de médiation, formules imagées originales et reformulations se côtoient sans qu'il soit possible de savoir à quoi le lecteur a réellement affaire. Dans le discours, un bien fragile équilibre oscille entre de nombreuses paroles d'artistes rapportées fidèlement ou au contraire plus ou moins librement interprétées. Tous les rédacteurs ponctuent leur discours de multiples mises entre guillemets destinées à faire sentir ces décalages énonciatifs sans que cependant ils soient explicités.

Dans cette confusion recherchée, le lecteur qui ressent cette hétérogénéité textuelle tente donc de mobiliser des modes de lecture spécifiques. Mais doit-il réagir en activant le sous-entendu complice suggéré par des guillemets, ou ressentir la valeur métaphorique d'une intertextualité subtilement signalisée par cette ponctuation? Face à de tels processus de production des textes de médiation, la maîtrise des jeux de discours de l'art contemporain s'avère aussi essentielle pour le lecteur que la familiarité avec le lexique spécialisé. Le fossé qui sépare le public dit averti des autres visiteurs singularise ce que le sociologue américain H Becker a appelé un "*monde de l'art*" (Becker, 1988), c'est-à-dire les petits groupes de collectionneurs ou de passionnés, qui, avec les étudiants des écoles d'art, les artistes et les critiques sont seuls à même de goûter l'art dit contemporain.

Les discours de spécialité partagés par les acteurs du milieu de l'art contemporain contribuent donc à définir et à ancrer des présupposés communs, des attitudes par rapport aux œuvres, des façons de les dire et de se les approprier, qui fonctionnent sur le modèle plus général des "*conventions*", que Becker a emprunté à Leonard Meyer (Meyer, 1956) pour décrire les manières de "*coopérer et de coordonner les activités efficacement*" du "*monde de l'art*" (Becker, 1999). Conceptualisées par Meyer dans le domaine musical, ces "*conventions*" constituent des "*patterns culturels*" (Meyer, 1956), qui sont autant de formes acquises, de schémas assimilés, de préférences et d'habitudes, de tendances intellectuelles et émotives provenant de l'éducation, elle-même indissociable du milieu culturel. Dans une perspective politique et culturelle de diffusion de l'art contemporain, la découverte des œuvres d'art contemporain ne semble donc pouvoir se passer d'une initiation à ces connaissances implicites, par une médiation de tous ces jeux de discours, qui permettront aux publics de se saisir des œuvres, au travers des mots et des mécanismes de perception qu'ils suggèrent.

Nommer la pièce, ou mieux la décrire, est un des socles du discours de médiation. Par son objectivité, sa précision et par l'évocation de la matérialité de la pièce, il fournit des repères plutôt rassurants. Plus aventureuse est l'étape où il s'agit de devoir définir, dans le même temps qu'on décrit la pièce, les critères et les concepts selon lesquels l'objet du discours peut être considéré comme une œuvre d'art. Le discours sur l'art a, en effet, depuis toujours, été subordonné aux principes de l'esthétique et aux critères qui permettent d'en parler. En somme, les lois de l'esthétique indiquaient au spectateur quelle était la nature des émotions dont il lui revenait de faire l'expérience pour goûter l'œuvre selon les canons convenus de la culture artistique. L'œuvre d'art et ses médiations induisaient les conventions au travers desquelles l'aborder.

L'identité d'une œuvre d'art esthétique peut être établie à l'aide des conventions qui régissent ses qualités non esthétiques, qui déterminent les caractères non esthétiques qui doivent rester invariables dans l'identification des œuvres individuelles. Un support communicationnel n'est pas seulement un matériau physique, mais la trame formée par ces conventions et qui délimite le domaine à l'intérieur duquel le matériau physique et les qualités esthétiques sont corrélés (Binkley, 1992 : 45).

Comme ce discours de spécialité, en dépit de cette agitation, est malgré tout construit en référence à l'histoire de l'art, il n'est pas rare qu'il convoque la terminologie de la peinture classique renforçant ainsi un peu plus la perplexité des lecteurs de bonne volonté qui ne savent que peu de choses sur l'art contemporain. Seuls, en effet, les publics avertis peuvent réactiver les liens ou mobiliser les connaissances nécessaires à la compréhension de ces notions phares dans les textes, voire accepter les incohérences de leur usage au sein des différents écrits, et profiter d'un plaisir de spécialiste accru par la certitude qu'il n'est que faiblement partagé.

Face à de multiples ellipses, à de nombreux sous-entendus et à des anaphores presque incongrues, le spectateur se met à douter de l'aide que peut lui fournir le texte d'aide à l'interprétation qu'on lui propose. Le visiteur néophyte ne fait face qu'à une version simpliste, et naturellement fautive, de notions que ces discours activent dans un sens tellement proche du sens commun qu'il peut douter de se trouver devant un acte de création artistique. Troublé par une simplicité cachant une complexité redoutable, il risque de se détourner d'une lecture qui complexifie plus qu'elle n'explique.

BIBLIOGRAPHIE

- Becker, H. S. (1988). *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.
- Binkley, T. (1992). *Pièce: contre l'esthétique*. Traduit de l'anglais, Publié dans G. Genette (ed.), *Esthétique et Poétique*, p. 42, Paris: Seuil.
- Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte*. Paris: Seuil.
- Heinich, N. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Minuit.
- Jacobi, D. et alii (2002). *Les médiations écrites de l'art contemporain*. Rapport de Recherche. Paris: Délégation aux Arts Plastiques, Ministère de la Culture & de la Communication.
- Jacobi, D. (1999). *La communication scientifique; discours, figures, modèles*. Grenoble: PUG.

- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*, 104 musical examples. Chicago: Chicago University Press.
- Michaud, Y. (1999). *Critères esthétiques et jugement de goût*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- Mortureux, M.-F. (1997). *La lexicologie entre langue et discours*. Paris: Sedes.
- Nabakowski, G. (2001). *Fréquences espaces visuels*, *Art Press* 278, p. 72, Paris.
- Vander Gucht, D. (1998). *L'art contemporain au miroir du musée*. Bruxelles: La Lettre volée.