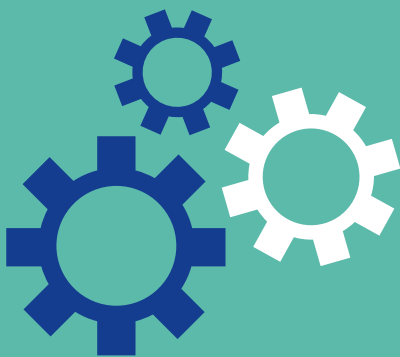


SYNTHÈSE

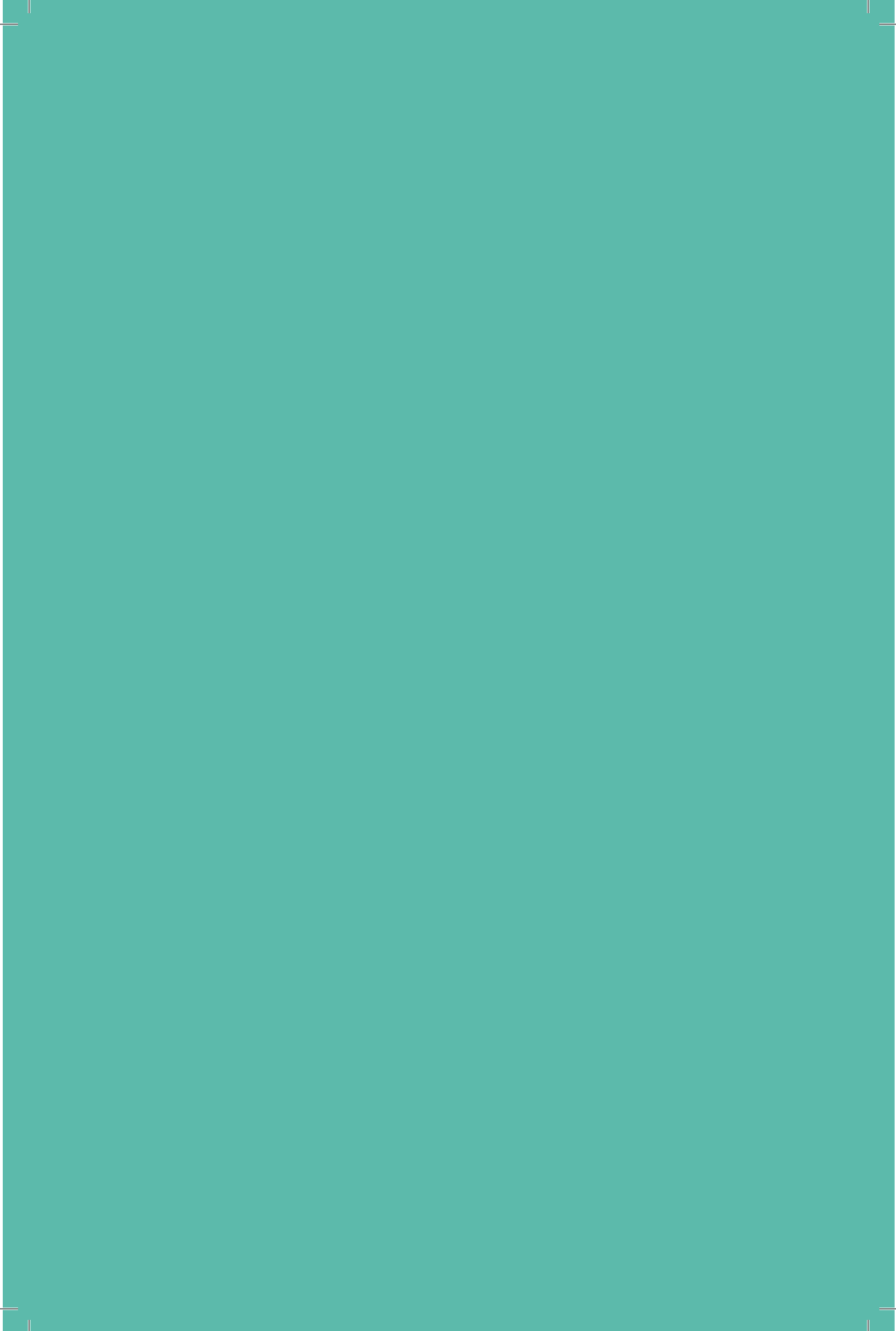


ENJEUX DE LA MÉTHODOLOGIE DE DESIGN



CLAIRE EYRAUD







ENJEUX DE LA MÉTHODOLOGIE DE DESIGN

Claire Eyraud - Mémoire de recherche en design - Mars 2017
D.S.A.A Design Graphique
Lycée Saint Exupéry - Marseille

SOMMAIRE

- REMERCIEMENTS / 04
- INTRODUCTION / 06

- 1. HISTOIRE ET ENJEUX
DE LA MÉDIATION CULTURELLE / 10
- 1.1 LA MÉDIATION DE L'ART : ENCOURAGER
L'APPROPRIATION D'UN BIEN PUBLIC / 11
- 1.2 SPÉCIALISER LA MÉDIATION :
DIFFÉRENTES MISSIONS SELON LES PUBLICS / 13
- 1.3 CONTOURNER L'INSTITUTION :
FAIRE CIRCULER LES ŒUVRES ET LES PUBLICS / 15

- 2. ACCESSIBILITÉ : COMMENT RÉSOUDRE
LA QUESTION DE L'INÉGALITÉ DANS
LA JOUISSANCE DE L'ART CONTEMPORAIN / 20
- 2.1 OPÉRER UNE MÉDIATION DE L'ART
CONTEMPORAIN, UNE CONTRADICTION
DANS LES TERMES / 23
- 2.2 LA MÉDIATION, UNE POSTURE DIFFICILE / 25
- 2.3 LA VIOLENCE SYMBOLIQUE AU COEUR
DE LA MÉDIATION / 28
- 2.3.1 CADRE D'ORIGINE DE LA NOTION / 29
- 2.3.2 L'ART ET L'ACCESSIBILITÉ,
DE MULTIPLES ACTEURS EN LIENS / 31
- 2.3.3 LE REFUS D'UNE INTERPRÉTATION :
QUAND L'ARTISTE REJETTE LA MÉDIATION / 34

SOMMAIRE

- 3. LA MÉTHODOLOGIE, UNE FORME
DE QUESTIONNEMENT PRATIQUE EN DESIGN / 38
 - 3.1 SERVIR LA MÉDIATION INSTITUTIONNELLE / 41
 - 3.2 PENSER LES ATELIERS AU SÉIN
DE L'INSTITUTION / 44
 - 3.3 PRÉCISER UN CADRE MÉTHODOLOGIQUE
EN DESIGN GRAPHIQUE / 47
-
- CONCLUSION / 49
 - BIBLIOGRAPHIE / 52

REMERCIEMENTS



Je remercie tout d'abord, ma famille pour la patience, l'aide et les encouragements et les relectures effectuées tout au long de ce travail. Je remercie également, mes tuteurs de stages et l'ensemble de leurs équipes. Je remercie le FRAC Provence-Alpes-Côtes d'Azur, pour sa confiance, son soutien et sa présence à chaque moment. Je remercie l'ensemble de l'équipe pédagogique du DSAA. Je remercie mes camarades de classes pour la chaleur de leur amitié dans les moments les plus compliqués. Je remercie aussi mes amis. Je remercie également les personnes qui m'ont quitté pour le soutien qu'ils m'ont apporté et qu'ils continuent à me donner chaque jour.



Typographie

(Licence) Zigzag, utilisée en titrages, réalisée par Benoît Bodhuin,
la Bembo est utilisée pour la typographie de labeur,



INTRODUCTION



Le point d'ancrage de la réflexion se situe au niveau du rôle que pourrait avoir le designer graphique en revisitant la méthodologie de design dans le cadre de la médiation culturelle au sein d'une institution culturelle et plus particulièrement d'Art Contemporain. Même si la notion de médiation se révèle comme relativement récente, sa mise en œuvre souligne une problématique qui constitue un questionnement central, à savoir celui de la relation entre le public et l'art.

C'est ainsi que cette fonction culturelle traverse vraisemblablement l'histoire de l'humanité en ce que l'art a sûrement toujours mobilisé un ou des intermédiaires afin de pouvoir apporter les éléments de compréhension nécessaires à ses messages. Dès le moyen-âge, la nécessité pour l'Église à la fois de transmettre le message biblique, source de la foi, et d'asseoir son autorité temporelle, va se traduire par des formes d'expressions artistiques que l'on retrouve dans les édifices religieux et notamment sur les tympans des églises.

C'est bien en fait le public qui se trouve au cœur de la préoccupation : même si dans ses formes premières, l'art est d'abord et avant tout le résultat du travail de l'artiste, il rencontre très vite l'interrogation de ceux qui posent sur lui un regard : admiratif, intéressé, interrogatif, dubitatif. Le public, quel public ? Celui-ci reflète-t-il une réalité homogène ? Comment se positionne-t-il ? Quelles sont ses attentes vis à vis de la production artistique ? Est-il simplement spectateur ? Que cherche-t-il dans l'intérêt qu'il peut manifester pour l'artiste et son œuvre ?

Mais poser la question du public, c'est immédiatement se questionner sur la capacité de celui-ci à accéder à ce qui lui est proposé et par voie de conséquence à s'assurer qu'aucune barrière ne vient faire obstacle afin qu'il puisse appréhender le sens que l'artiste donne à son travail. C'est ainsi que se pose en conséquence la question de la capacité de la société à faciliter cet accès afin de lutter contre l'exclusion de certains au profit d'une élite culturelle.

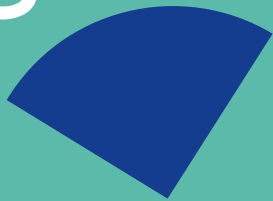
Là, se trouve la préoccupation des pouvoirs publics qui dès la révolution française vont mettre en œuvre une véritable politique culturelle qui se concrétisera dans un premier temps par la création des musées comme réceptacles du patrimoine culturel et institution du « donner à connaître ».

L'on remarque aujourd'hui que la médiation culturelle ne parvient pas à satisfaire un public large, c'est en ce sens que le graphiste peut venir se greffer au système institutionnel dans le but de suggérer un principe de méthodologie de design permettant de s'adapter à des projets collectifs tout en répondant à des besoins très singuliers.

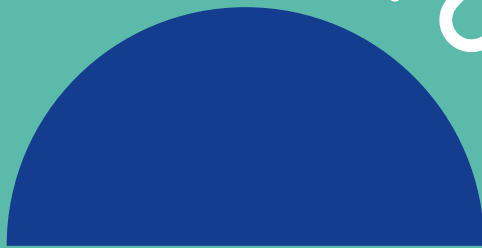
C'est dans ce cadre que l'on réfléchit pour un public présentant une particularité comme la surdité afin de prendre en compte les difficultés qu'il peut rencontrer, en essayant de les contrer pour répondre à ses attentes mais également à celles du public dit plus « global ». La question de l'accessibilité des publics handicapés à l'art contemporain comme terrain de questionnement pour une méthodologie de design est alors la clé de cette réflexion. Suite à ce questionnement, on peut discerner trois points essentiels. Le premier explique l'histoire et les enjeux de la médiation culturelle : encourager et soutenir l'appropriation de la culture par le plus grand nombre.

La notion d'accessibilité vient alors suggérer comment l'on peut résoudre l'inégalité dans la jouissance de l'Art Contemporain : de la compréhension du public à la nécessité de nourrir le questionnement tout en entretenant le désir. Le dernier point essentiel s'axe sur la méthodologie de design comme une forme de questionnement pratique au sein du design graphique. L'on revisite ici le domaine de design graphique en le reliant à la médiation culturelle dans le cadre des institutions. Le designer suggère un système méthodologique novateur pouvant atténuer la violence symbolique parfois imposée à de multiples acteurs.

HISTOIRE



ET ENJEUX



DE LA MÉDIATION CULTURELLE



1.1 LA MÉDIATION DE L'ART : ENCOURAGER L'APPROPRIATION D'UN BIEN PUBLIC

L'art et la relation à l'art traversent l'histoire de l'humanité depuis l'expression qui fut celle de nos plus anciens ancêtres et des peintures rupestres jusqu'à l'Art Contemporain. Cependant, la notion de médiation, est, pour ce qui la concerne, une réalité et un questionnement plus récent sur lequel nous allons apporter une attention particulière.

La question de l'appropriation de l'art par le plus grand nombre vient assez tardivement ; c'est effectivement avec la Révolution Française qu'elle prend corps : « la fonction éducative est inscrite dans la définition des missions des musées depuis leur création, à l'époque révolutionnaire.¹ » C'est donc à partir de 1789 que s'est réellement amorcée la restitution du patrimoine culturel et artistique au peuple. Pendant le XVIII^e siècle, l'apparition des expositions publiques se révèle fortement au cœur de la société. L'État a commencé à acquérir des collections d'Art, lors de l'ouverture au public du Musée du Louvre en 1793, comme d'autres musées créés par la Révolution Française.

Les structures muséales doivent retranscrire des connaissances et des valeurs culturelles, s'apparentant ainsi à une politique éducative. Lors de ce siècle de patriotisme conséquent, la notion d'éducation et de plaisir culturel voit le jour. C'est à ce moment qu'on réfléchit à la mise en scène des œuvres d'art pour les rendre plus visibles. En effet, celles-ci s'inscrivaient dans un contexte ou une destination particuliers : c'est ainsi que les objets liés à l'art et la culture étaient tous en lien avec des contextes particuliers (historique, social, religieux et bien évidemment politique). Leurs environnements s'établissent dans leurs pays, dans une temporalité précise, ce qui leur permettait d'exister en étant rattachés à ce contexte.

1. Le ministère de la Culture et de la Communication présente la mission éducative des musées, le 21 mai 2012
<http://www.culturecommunication.gouv.fr/>

Au XIX^e siècle, la fonction éducative perdure dans les musées et s'étend aux grandes expositions dites « universelles ».

Ces expositions sont nées lors de la révolution industrielle ; leur but était de montrer et de cultiver l'innovation et l'imaginaire.

La toute première exposition universelle a eu lieu à Londres en 1851, elle doit atteindre le peuple de manière universelle, c'est à dire toucher tous les secteurs de l'activité humaine.

Les expositions possèdent 3 enjeux majeurs : culturels, politiques et commerciaux.

Le champ culturel sera le plus développé, étant donné qu'il est le plus spécifique dans ce sujet. Il a pour but de cibler au sens pédagogique la population. Les visiteurs des expositions sont ainsi invités à découvrir les dernières technologies et s'intéresser au monde de l'art plus largement. L'universalité des expositions, permet simplement la découverte d'autres cultures et d'autres techniques inconnues.

Les notions de pédagogie, d'apprentissage et d'éducation apparaissent relativement tôt dans les pensées. C'est à ce moment précis que l'être humain ressent le besoin d'être sensibilisé et accompagné lors des expositions. Le musée souhaitant garder un aspect éducatif sur l'art et la culture, met donc en place, au XX^e siècle, la médiation culturelle.

1.2 SPÉCIALISER LA MÉDIATION : DIFFÉRENTES MISSIONS SELON LES PUBLICS

La notion de médiation culturelle est au cœur de ce sujet, il est donc important d'en donner une brève définition. Le mot médiation, vient du mot latin *mediare* (être au milieu de, s'interposer). Le sens ordinaire de la notion réside dans l'action de servir d'intermédiaire entre deux êtres ou deux termes². Ainsi, le travail de médiation³ s'organise au moyen d'une action sociale dans le but d'établir un dialogue avec un public ; il est alors question de tisser des liens. La médiation culturelle consiste à mettre en relation deux éléments : une œuvre culturelle et les différents publics, des publics parce que l'on peut identifier des groupes d'individus singuliers. Son but principal est de faire partager des connaissances et donc de démocratiser la culture. La notion de médiation culturelle apparaît dans les années 1970. L'apparition à cette époque de ce terme montre de manière inflationniste la cohésion du lien social.

Après la prise de conscience de l'état, les institutions et les pouvoirs publics vont voir apparaître un nouveau corps de métier : les médiateurs culturels. De nos jours, la médiation à besoin de s'ajuster à la singularité de chacun. Pour cela l'équipe de médiateurs se divise en plusieurs membres pour répondre à cet aspect social. Mais qu'est-ce qu'un médiateur ? Un médiateur est l'acteur central de la médiation. Il met en lien l'œuvre et le public, il permet la mise en place d'un univers autour de l'œuvre et de l'artiste. Un bon médiateur doit connaître le public auquel il s'adresse et doit être pédagogue. « Le médiateur culturel existe afin de favoriser le rayonnement de la culture à toutes les échelles (nationale, européenne, internationale) : l'invention du médiateur culturel est indispensable, ne serait-ce pour faire découvrir l'aspect esthétique (signifiant, signifié) et donner les outils de la compréhension sans pour autant en révéler la signification.⁴ »

3. D'après « Culture pour tous, Actes du colloque international sur la médiation culturelle. Montréal – Décembre 2008. La médiation culturelle en France, Conditions d'émergence, Enjeux politiques et théoriques »,

Marie-Christine Bordeaux.
4. <http://mediationculturelle.chocoforum.com/t271-cours-du-12-oct-au-9-novembre-2009>, consulté le 4 février 2017 à 16h.

Dans le cadre du FRAC, les médiateurs avaient chacun une spécificité de par leur formation initiale, bien que n'ayant pas été recrutés pour celle-ci ; en effet le fonctionnement du FRAC s'établit sur la polyvalence des médiateurs. Pour autant, leurs appétences respectives et compétences particulières sont mobilisées en tant que de besoin.

Dans une équipe de cinq, les rôles étaient équitablement répartis. Rafaële s'occupe du public handicapé, aveugle, sourd, et d'autres handicaps encore plus spécifiques quand la situation se présente. Dans ce sens : « La richesse de l'équipe médiation du pôle des publics du Frac vient de la diversité des profils et parcours de chaque médiateur : Grazia est diplômée en philosophie, Raphaël en architecture et a fait les beaux-arts, Marielle les arts décoratifs de Strasbourg, Cécile a un master de médiation culturelle et Rafaële a étudié la sociologie et a une spécialisation accompagnement des personnes handicapées. En dehors de Rafaële qui a cette spécialisation sur les publics handicapés, les médiateurs ne sont pas missionnés sur l'accueil d'un public particulier. Nous ne tenons pas à avoir des médiateurs « spécialisés » par exemple jeune public, adultes... La répartition des visites se fait en fonction des envies de chacun et en fonction des présences des médiateurs dans la semaine.⁵ »

De nos jours, il est important que les publics se sentent accompagnés lorsqu'ils se rendent dans une structure d'exposition. La spécialisation de la médiation prend en compte le fait que la société pense à l'inclusion d'un public plus large, car il est entré dans la pensée collective que chacun à le droit et accès à la culture. Il s'agit de prendre en compte « l'accessibilité pour tous aux œuvres de qualité (...) afin d'envisager (...) un travail avec les publics de proximité, avec les publics dits « éloignés » ou « empêchés », (...) dans le cadre (...) d'un accompagnement des publics et des pratiques.⁶ »

5. Cf. Livret entretien, Propos recueillis auprès de Lola Goulias, chargée des publics et de la médiation au FRAC PACA

6. Marie-Christine Bordeaux, « Culture pour tous, Actes du colloque

international sur la médiation culturelle. Montréal – Décembre 2008.

La médiation culturelle en France, Conditions d'émergence, Enjeux politiques et théoriques.

1.3 CONTOURNER L'INSTITUTION : FAIRE CIRCULER LES ŒUVRES ET LES PUBLICS

La médiation culturelle a été mise en place pour entretenir des liens entre la culture et la société. Elle évolue pour établir encore plus de proximité avec le public, en espérant s'adapter au mieux avec chacun. Cependant, la relation entre le public et les centres d'expositions a réellement changé.⁷

La médiation réfléchit alors à de nouvelles façons d'amener de la circulation entre les œuvres et les multiples communautés de la société. Le cheminement actuel consiste à attirer le public au sein des structures d'expositions. Nous pouvons nous demander si ce schéma est conforme à la société contemporaine ? L'art, la culture et la médiation culturelle concordent-ils vraiment avec les besoins et les envies de chacun ?

Actuellement, l'évolution sociale et culturelle amène un changement dans la réflexion de la pensée. La médiation culturelle est restreinte aux structures fixes (musées, galeries, petites structures d'exposition...); pourtant certains lieux comme l'Arthothèque de Nîmes ou le FRAC de Marseille permettent le prêt de d'œuvres. Certains artistes prennent même la décision de réaliser et de montrer leur production à l'extérieur des structures qui leur sont normalement dédiées.

Les arthothèques en France ont vu le jour à partir d'un objectif politique de diffuser l'Art Contemporain au sein des régions. André Malraux inaugure la première arthothèque au Havre en 1961 lors de l'ouverture de la maison de la culture. Les arthothèques telles qu'on les connaît de nos jours ont été créées par le Ministère de la Culture à partir de 1980.

Elles visent à développer les pratiques culturelles des Français et à sensibiliser à l'art contemporain. Elles peuvent également provoquer une envie d'emprunt ou d'achat d'œuvres. La Culture de l'époque s'inspire de l'Allemagne et des pays d'Europe du Nord au XX^e siècle : des galeries de prêt d'œuvres d'art.

7. D'après « Culture pour tous, Actes du colloque international sur la médiation culturelle. Montréal – Décembre 2008. La médiation culturelle en France,

Conditions d'émergence, Enjeux politiques et théoriques », Marie-Christine Bordeaux

Plusieurs de ces structures se déploient dans différentes villes des régions et permettent à la population d'emprunter des œuvres pour les faire partager dans des lieux communs, comme des écoles, des résidences ou encore des maisons de retraites. Ce système permet aux œuvres de circuler au sein des villes et de se diffuser autrement qu'au sein des structures d'expositions institutionnelles. Cela donne une nouvelle approche de la culture, tout en lui conférant un aspect plus intime et accessible qu'il pouvait y avoir à l'époque. Dans ce sens, ce n'est plus le public qui vient à l'œuvre et à la culture, mais les œuvres qui viennent à la population. Nous sommes dans un système inversé, pour contrer les aspects négatifs du fonctionnement institutionnel excluant un nombre important de personnes, d'autres structures tentent de nouvelles approches de la culture contemporaine.

L'Artothèque Sud, située à Nîmes, est une association culturelle, créée en 1989, dont la mission est de promouvoir l'art contemporain. Elle est actuellement la seule structure associative dans cette région, qui gère une collection d'œuvres sur papier pour le prêt d'œuvres d'art.

Elle met ses collections à disposition de publics très diversifiés (élèves du primaire et des collèges, entreprises privées, institutions publiques, particuliers) : chacun peut ainsi trouver les moyens de découvrir des œuvres, de rencontrer des artistes, voire de s'initier à des techniques liées aux arts graphiques.

Un lien existe également avec l'aménagement du territoire sur la base d'actions visant à mobiliser le public vivant en zone rurale en lien avec d'autres institutions.

La collection recense plus de 850 œuvres avec une spécificité méditerranéenne (Groupe Support Surface et notamment Claude Viallat, Alain Clément, Vincent Bioulès...).

Enfin, des activités culturelles et des ateliers s'adressent à des personnes en demande d'insertion sociale qui, par la participation à des activités de groupe, peuvent rompre l'isolement et développer des savoir-faire favorisant une meilleure confiance en soi.⁸

Dans cette même logique, afin de favoriser l'accès du plus grand nombre à l'art, le projet Open FRAC⁹, proposé par le FRAC PACA¹⁰ à Marseille, a vu le jour en 2014, avec un groupe scolaire du Lycée Saint-Exupéry. Il a pour but de sensibiliser des publics à l'Art Contemporain. L'Open FRAC est proposé sous forme d'expérience singulière, dans le cadre de la médiation culturelle.

Ce projet a pour but de mettre en relation une école, une œuvre choisie, ainsi qu'un FabLab¹¹ régional. Ce projet vit avec l'ère numérique dans laquelle nous sommes : c'est à dire que les écoles participantes à ce projet devront donner une dimension interactive et participative recherchée et reconnue par le visiteur. Le but du FRAC est de transmettre des savoir-faire et des connaissances dans le champ du numérique aux travers d'œuvres contemporaines.

La réalisation de ce projet permet aux groupes scolaires de découvrir l'Art Contemporain en participant à la réalisation d'une œuvre augmentée, par rapport à l'œuvre d'un artiste. Le savoir se divise alors en plusieurs catégories : savoir culturel (étude et analyse de l'œuvre en particulier), savoir numérique (utilisation de nouveau procédé interactif), savoir technique (réalisation et fabrication dans un FabLab), un support de médiation culturelle. Cette pluralité de savoirs permet d'ouvrir la culture vers de nouvelles pratiques de médiation, autour de laquelle l'œuvre existe et vit grâce au public qui crée et interagit avec elle.¹²

À contrario, sans parler de l'œuvre en elle-même les artistes ont aussi pensé à de nouvelles pratiques de leurs arts, pour amener un nouveau sens à leurs œuvres.

8. Éléments recueillis sur le site *www.artotheques-adra.com*, consulté le 5 février 2017 à 10h.

9. Cf. Entretien avec Annabelle Arnaud et Stéphanie Putaggio, Responsables et chargées en milieu scolaire et formation

au FRAC PACA.

10. Fonds régional d'art contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur.

11. Fabrication en laboratoire.

12. Cf. Livret dispositif technique, partie visuelle : note d'intention.

Ainsi, le Land Art est un mouvement reflétant un changement dans la pensée des lieux d'expositions. « Le Land art est une tendance de l'Art Contemporain, utilisant le cadre et les matériaux de la nature (bois, terre, pierres, sable, rocher, etc.). Le plus souvent, les œuvres sont à l'extérieur, exposées aux éléments, et soumises à l'érosion naturelle; ainsi, certaines ont disparu et il ne reste que leur souvenir photographique et des vidéos.¹³»

Dans ce contexte, les œuvres en viennent également à sortir du cadre muséal, mais par le biais des artistes souhaitant réaliser et « exposer » à l'endroit où s'est réalisée leur production, c'est-à-dire en extérieur. Ce mouvement artistique apparaît dans les années 1960 aux États Unis, et définit tous les arts réalisés au sein de la nature. Les artistes effectuent des interventions à travers le paysage, et les modifient de manière éphémère ou durable. Ils souhaitent installer une relation intime avec la nature, en éloignant l'art des musées et des galeries institutionnelles. Le seul réel moyen de garder le souvenir ainsi que la trace d'existence de leurs œuvres est la photographie ou encore le dessin. Ils montrent bien un non désir de conservation de leurs œuvres et souhaitent avant tout réaliser une performance au sein de la nature. Le système du Land Art révèle une volonté de quitter le cadre contraignant imposé par les galeries d'art. L'exemple le plus connu de ce type de réalisation reste « Spiral Jetty » conçu par Robert Smithson, l'un des précurseurs du Land Art américain.

Ainsi, la pratique du Land Art, comme discipline visant à faire sortir l'art des institutions muséales, vient réinterroger les questions de la médiation et de l'accessibilité. En effet, les musées ont été conçus comme des lieux visant à mettre à disposition du plus grand nombre le patrimoine culturel afin de sortir d'une appropriation privée par un petit nombre.

Cependant, les œuvres ont quitté l'environnement premier qui était le leur et donc leur destination initiale qui permettait d'en comprendre le sens dans leur contexte, d'où le besoin et le développement de pratiques de médiation.


Bien qu'éphémères par définition, les réalisations dans le cadre du Land Art replacent l'œuvre au sein de son contexte, tout comme peuvent à leur niveau le faire les artothèques ou les projets de type Open FRAC afin de renforcer les liens œuvres/public(s)¹⁴.

La question de l'accessibilité se situe en conséquence au cœur des problématiques identifiées et constitue en soi un véritable enjeu des pratiques culturelles. En ce sens la méthodologie de design¹⁵ trouve sa place dans la réflexion autour d'une pensée renouvelée sur les questions d'accessibilité.

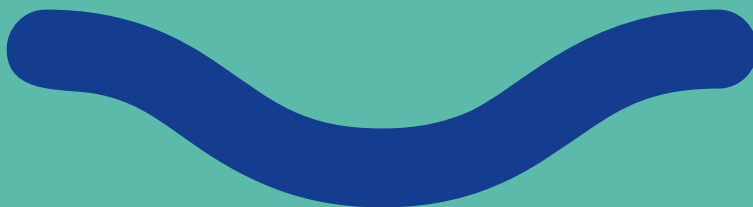
14. Cf. Livret Fiche de lecture, Art, aspects culturels-public et art

15. Cf. Infra, 3 – La méthodologie, une forme de questionnement pratique en design graphique

ACCESSIBILITÉ:



COMMENT RÉSOUDRE
LA QUESTION
DE L'INÉGALITÉ DANS
LA JOUISSANCE
DE L'ART CONTEMPORAIN ?



La question de l'exclusion traverse le champ des politiques publiques de manière générale ; elle se pose du point de vue professionnel, économique, social ou culturel. Par voie de conséquence, c'est bien la question de « l'accès à » qui est posée : accès à l'emploi, accès aux droits, accès aux soins, accès à la culture, accès aux sports... Ainsi posée, c'est en fait et de manière plus récente, non pas la problématique de l'exclusion mais bien les modalités permettant une véritable « inclusion » des publics pour lesquels l'accessibilité rencontre des freins liés à leur situation ou à leur statut au sein de la société qui questionne.

Devant cette préoccupation, le législateur s'est emparé de ces questionnements. A ce titre, on peut citer la loi du 29 juillet 1998 d'orientation relative à la lutte contre les exclusions et notamment son article 140 qui promeut « l'égal accès de tous, tout au long de la vie, à la culture, à la pratique sportive, aux vacances et aux loisirs (...) ce qui constitue (...) un objectif national. (...) Cela (...) permet de garantir l'exercice effectif de la citoyenneté¹⁶».

Dans le même sens, mais plus ciblée sur une catégorie de public spécifique, la loi 11 février 2005 pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées reconnaît, pour la première fois dans le droit français, le principe selon lequel « toute personne handicapée a droit à la solidarité de l'ensemble de la collectivité nationale, qui lui garantit, en vertu de cette obligation, l'accès aux droits fondamentaux reconnus de tous les citoyens ainsi que le plein exercice de sa citoyenneté », est réaffirmé et l'accès aux loisirs et à la culture est reconnu comme faisant partie des besoins essentiels à l'existence pour les personnes handicapées.¹⁷»

16. <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORF-TEXT000000206894>

17. <http://sante.lefigaro.fr/social/personnes-handicapees/accessibilite-loisirs-culture/quest-ce-que-cest>

Ainsi, l'accessibilité dans son acception la plus large évoque une difficulté « d'accès à ». Le public handicapé, point de départ de cette réflexion, connaît cette difficulté et doit, de fait, y faire face au quotidien dans de multiples situations. Il convient également de prendre conscience que l'ensemble de la population peut elle aussi ressentir à son niveau des difficultés d'accès, notamment pour ce qui concerne la culture.

Que ces difficultés soient liées à des problématiques d'accessibilité physiques, sociales, économiques, ne facilite pas l'appréhension de l'art et d'autant plus de l'Art Contemporain, son appropriation étant, par nature complexe.

2.1 OPÉRER UNE MÉDIATION DE L'ART CONTEMPORAIN, UNE CONTRADICTION DANS LES TERMES ?

En toile de fond de la réflexion proposée dans ce travail se pose la question de la distance entre l'art et le public, entre l'art et les publics, de la création pour la création, de la création pour la seule satisfaction de l'artiste ou d'une création destinée à un public, au public, aux publics.¹⁸

Pour évoquer les contradictions qui peuvent exister entre Art Contemporain et médiation il est intéressant d'analyser ce que représente ce mouvement artistique. Il serait apparu pour les structures muséales à la suite de la seconde guerre mondiale et sa production s'établit jusqu'à nos jours. L'art dit « actuel » devrait être en capacité de rencontrer son public, de rencontrer le public ; pour autant une des particularités de l'Art Contemporain réside dans le fait que le public se sent distant et plongé dans une forme d'incompréhension face aux œuvres. Aussi, ce mouvement donne à la médiation une place particulière, voire nécessaire pour rapprocher l'art, l'artiste, l'œuvre et le public.

D'après Nathalie Heinich¹⁹, l'Art Contemporain se définit en regard de ce qu'ont été l'Art Classique et l'Art Moderne. Dans le paradigme²⁰ classique, l'art se conforme aux canons hérités de la tradition ; dans le paradigme moderne, l'art est défini comme l'expression de l'intériorité de l'artiste ; dans la paradigme contemporain, l'art consiste en un jeu avec les frontières de ce qui est communément considéré comme de l'art. L'Art Contemporain recherche la sensation, là où le classique cherchait l'élévation spirituelle et le moderne l'émotion esthétique.

18. Cf. Livret fiche de lecture, Art, aspects culturels, public et art.

19. Cristelle Terroni, Comment définir l'Art Contemporain ?

http://www.laviedesidees.fr/IMG/pdf/20150211_heinich.pdf

19. Cf. Livret lexique, définition du terme paradigme

Dans cette vision, l'Art Contemporain doit s'accompagner d'un discours qui, seul, va permettre de valoriser cette production et constituer ainsi un pas vers « l'intégration d'une proposition artistique au monde de l'Art Contemporain. »

Ainsi, l'Art Contemporain ne constituerait qu'un art inabordable au premier contact dans le sens où il ne se satisfait de prime abord que de la compétence et de la prouesse technique de l'artiste. En effet, par nature, il se définit par une pratique principalement conceptuelle. Dans les expositions, on peut remarquer la présence de cartels informatifs sur la réalisation de l'œuvre et la date de celle-ci, sans pour autant que cette information permette au public d'approfondir ce que l'artiste a voulu traduire. Ce mouvement artistique perdure donc encore comme une discipline difficilement accessible.

C'est en ce sens, qu'une contradiction s'établit entre l'absence de médiation pensée comme utile au public comme pour l'ensemble des productions artistiques, et la nécessité qui se fait jour d'une médiation permettant à ce courant artistique de rencontrer le public.

2.2 LA MÉDIATION, UNE POSTURE DIFFICILE

Expliquer, élucider ou éclairer... un juste équilibre entre le besoin de comprendre du public et la nécessité de nourrir le questionnement et d'entretenir le désir.

Il est vrai que la médiation occupe un positionnement complexe vis à vis du « tout public ». La place qu'elle prend doit s'établir dans un parfait équilibre entre la transmission et le partage des connaissances. Elle implique le fait, que le médiateur apporte des informations théoriques et techniques sur l'exposition, l'artiste, l'œuvre...

Mais comment le médiateur procède-t-il ? Comment établit-il son discours sans en dire trop ou pas assez au visiteur ?

C'est ici que la difficulté prend toute sa place. Le public vient au sein d'un lieu culturel pour découvrir, pour être émerveillé, pour comprendre et apprendre autour d'un sujet. Ce dernier éprouve en effet un certain désir d'acquisition de savoir ; ce désir doit donc être entretenu et attisé pour conserver l'intérêt du public. Le mot désir²¹ vient du latin desiderare ; sidus (sideris) désigne un astre et desidare, c'est regretter l'absence de cet astre. Le désir serait alors tout d'abord le regret, le constat d'une absence ou encore la nostalgie d'une absence. Il est vrai que nous désirons souvent ce que nous n'avons pas, ou ne connaissons pas ; l'inconnu fascine. Mais une fois le désir satisfait il se reporte immédiatement sur un autre objet.

Effectivement l'inconnu est une notion qui inquiète, qui questionne et en ce sens qui passionne, pour accéder à la possession de cet inconnu.

Cette notion de désir trouve son ancrage en contrepoint de la notion de besoin : en effet, « l'être humain est certes physiologiquement un être de besoin, mais psychologiquement un être de désir »²².

La pédagogie doit donc constituer « un véritable éveil (du désir) d'apprendre, de faire, de créer »²³. Il faut que le visiteur « puisse être surpris et cela suppose qu'il puisse nous surprendre. Il faut donc accepter la surprise, accepter une certaine déstabilisation possible,²⁴ » c'est toute la richesse que peut apporter la médiation : suggérer, amener, conduire, accompagner, attiser...

Le stage²⁵ effectué dans le cadre de l'exposition « S'absenter » de Françoise Pérovitch a permis de mettre en place un dispositif de médiation pour le « tout public ». Le but de ce coffret était de proposer des activités ludiques et pédagogiques pour expliquer et suggérer au public les notions clés du travail de l'artiste. Ces activités pouvaient se suffirent à elle même, tout en répondant aux attentes du public de manière ludique et interactive : comme le propose Gérard Guillot c'est en faisant qu'on apprend. ; il faut laisser au public « sa propre marche d'expansion » : « au fond, apprendre » c'est pour le public et pour le médiateur « regarder ensemble dans la même direction »²⁶. La diversité des supports permettait au public d'être actif et acteur au sein de l'exposition, ils pouvaient vivre une réelle expérience sensitive. Ce coffret pouvait également être utilisé par les médiateurs comme un support visuel permettant de faire écho à leur discours.

22. Rencontres de mai 1996, Art et éducation : pratiques et enjeux, Editions Les cahiers – Médiations, Institut d'Art Contemporain, Gérard Guillot, p.7.

23. Id., p. 21

24. Id., p. 21

25. Cf. Livret rapport de stage..

26. Rencontres de mai 1996, Art et éducation : pratiques et enjeux, Editions Les cahiers – Médiations, Institut d'Art Contemporain, Gérard Guillot, p. 24.

Les moments de médiation deviennent ainsi un moment d'approche sensorielle, faisant appel à plusieurs sens, l'ouïe, le toucher, la vue ; ils permettent également de vivre une expérience commune et de partage.

L'objet rassemble des idées et des questionnements, les activités développées permettent de nombreuses ouvertures et ne limitent pas la pensée des utilisateurs ; elles suggèrent seulement, en apportant tout de même des indices à découvrir en pratiquant les activités. La conception des outils a été pensée pour rendre le public acteur de sa visite, en accomplissant les activités pour comprendre les notions. Le désir de « faire » reste constant tout au long de la visite du fait que le coffret soit sous forme d'activités et de jeux : cela attise la curiosité du public.

C'est en ce sens que l'on se rend compte des limites que pourrait avoir la médiation : elle peut être bien vue et bien vécue par le public comme elle pourrait aussi se montrer intrusive et en conséquence rendre le public totalement hermétique au discours proposé. La médiation présente alors le risque de développer une forme de violence symbolique auprès des visiteurs.

2.3 LA VIOLENCE SYMBOLIQUE AU CŒUR DE LA MÉDIATION

Le choix de conception et de réalisation d'objets à visée pédagogique pour faciliter l'accès à l'Art Contemporain et une médiation plus ludique ont eu pour conséquence d'identifier et de soulever la notion de violence symbolique dans le projet.

À partir d'une expérience liée à la mise en place du projet Open FRAC en région, la question de l'accessibilité en général est venue percuter la réflexion, ainsi que celle, plus spécifique concernant la capacité d'accès d'un public particulier, à savoir les sourds et malentendants. Partir de ce contexte a permis d'identifier certaines difficultés liées à un public singulier, et d'émettre l'hypothèse qu'un travail réalisé dans ce cadre pourrait être transposé pour répondre aux attentes du public au sens général du terme.

Ce questionnement de l'accessibilité, et donc par voie de conséquence de l'exclusion ne peut être abordée sans analyser la notion de « violence symbolique » dans ce qu'elle contribue à renforcer l'inégalité sociale et culturelle entre les classes, entre les uns (le public « averti ») et les autres (le public « exclu »).

2.3.1 CADRE D'ORIGINE DE LA NOTION

Le concept de violence symbolique est l'une des notions « clés » développée dans les travaux sociologiques de Pierre Bourdieu. Il s'inscrit en creux du concept de violence physique. Dans ce sens « contrairement à la violence d'ordre physique, la violence symbolique reste subtile et toujours invisible. Toutefois, le recours à la violence physique demeure, selon Bourdieu, un procédé de domination réservé aux individus qui n'obéissent pas spontanément. Les effets de soumission, tout comme les actes de contraintes qui régissent l'ordre social, résultent davantage d'une violence symbolique qui s'intègre aux structures cognitives et s'exerce avec la complicité de ses victimes»²⁷.

Ainsi, selon Bourdieu, « la violence symbolique est cette coercition qui ne s'institue que par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut manquer d'accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour le penser et pour se penser ou, mieux, pour penser sa relation avec lui, que d'instruments qu'il a en commun avec lui²⁸». La violence d'ordre symbolique engendre donc des effets de domination.

Ces effets de domination vont se retrouver dans l'ensemble du corps social : « c'est ainsi que l'école parvient à convaincre durablement que l'accès inégal à la culture représente une donnée naturelle.²⁹»

Les phénomènes d'exclusion observés dans l'accès à l'Art Contemporain sont, dans ce sens, imbriqués avec cette notion de violence symbolique. Cependant, cette violence est-elle réellement subie ou plus simplement n'existe-t-il pas différentes manières d'accéder à l'Art Contemporain, voire à l'art en général.

27. La violence symbolique chez Bourdieu, Jean-Michel Landry, http://www.fss.ulaval.ca/cms_recherche/upload/aspects-sociologiques/fichiers/landry2006.pdf.

28. Pierre Bourdieu, *Méditations Pascaliennes*, Paris, Le Seuil, p. 245

29. La violence symbolique chez Bourdieu, Jean-Michel Landry, http://www.fss.ulaval.ca/cms_recherche/upload/aspects-sociologiques/fichiers/landry2006.pdf

Les expériences conduites en matière de méthodologie de design graphique peuvent soulever le questionnement suivant :

- certains publics peuvent subir comme une forme de violence symbolique, le fait de ne pouvoir accéder à l'Art Contemporain, sans support complémentaire, ou simplement à l'aide de documents informatifs,
- d'autres publics peuvent en toute vraisemblance, percevoir comme une forme de violence symbolique à leur égard, le fait d'y accéder au moyen de dispositif de médiation, bridant leurs propres imagination et perception.

Ainsi, et même si la question de la médiation trouve bien son essence dans les phénomènes d'exclusion, et donc d'expression d'une violence symbolique, la question de l'accessibilité traitée dans ce travail de recherche, tendrait à démontrer que les barrières sociales peuvent être dépassées en prenant en considération les différentes formes de pensées et de visions permettant à chacun de dépasser ses propres limites dans sa relation à l'art, à l'artiste.

La prise en compte de cette notion permet de connaître les risques, et ainsi de mieux appréhender le projet dans sa globalité tout en réduisant au mieux les violences symboliques pouvant être engendrées.

C'est dans cette perspective qu'une approche au moyen d'une notion « d'accessibilité » inversée » peut constituer une avancée permettant de réduire la distance entre le public et l'Art Contemporain et ainsi réinstaurer une forme de proximité entre ces derniers.

2.3.2 L'ART ET L'ACCESSIBILITÉ, DE MULTIPLES ACTEURS EN LIENS.

L'Art Contemporain s'est développé depuis 1945, notamment sous l'impulsion de Marcel Duchamp, qui reste considéré comme son précurseur, en tout état de cause, comme celui qui a exercé (et exerce sûrement encore) une influence majeure sur les différents courants de cette discipline.

Dans ce contexte du développement de l'Art Contemporain, une des questions posée se situe dans le lien entre l'artiste, l'art, et le public ou les publics, questionnement qui conduit la réflexion de ce travail de mémoire.

Ainsi, cette relation se caractérise dans une évolution qui vient réinterroger la place des différents acteurs dans le système :

- le système muséal classique positionne le musée comme une institution qui a pour mission d'accueillir l'œuvre de l'artiste et de la donner à voir au public qui vient la regarder ;
- avec le développement de l'Art Contemporain, un nouveau système se met en place qui va positionner en tant qu'acteurs, l'institution muséale, l'artiste, l'œuvre et le public.

Dans cette forme renouvelée de relation à l'art, ces acteurs se retrouvent liés à la fois par l'expérience, la pratique et le partage, tryptique sur lequel repose la logique à l'œuvre dans le champ de l'Art Contemporain. Ce contexte amène le public à ne plus être seulement visiteur ou « regardeur » mais il devient acteur à part entière de la production artistique. C'est donc un véritable lien qui existe entre ces différents acteurs afin de créer une véritable unité dans ce système : l'art devient « expérience ». « La notion d' « expérience » (l'experientia latine) naît du terme experiri, « faire l'essai de ».

L'expérience, en son premier sens, se qualifie par le fait d'éprouver quelque chose, épreuve dont il est entendu qu'elle vise « l'élargissement ou un enrichissement de la connaissance, du savoir, des aptitudes »³⁰.

Dans ce sens, l'artiste se situe non plus en qualité de producteur de l'œuvre (au sens d'objet fini) mais bien en qualité d'expérimentateur comme le souligne Paul Ardenne : l'artiste « expérimentateur » est une figure « incarnant l'expérience de la réalité »³¹. En répercussion, Pascal Beausse explique que « le spectateur devient alors tout à la fois acteur, producteur et récepteur »³².

Ainsi, comme précisé dans l'ouvrage « Pratiques contemporaines, l'art comme expérience » les artistes sont effectivement considérés aujourd'hui comme des passeurs. Ils recyclent les images, réelles ou fictionnelles ; ils ne proposent non seulement plus des œuvres ni même des objets d'art, mais des processus, des propositions de situations à expérimenter ensemble. C'est dans cette logique que viennent s'intégrer les interventions des médiateurs « à la fois facilitateurs des relations entre sachants, chercheurs et publics, valorisateurs des connaissances, et instigateurs de savoir co-produits avec les publics, dans une relation plus équilibrée, voire plus démocratique... »³³.

30. Paul Ardenne, Expérimenter le réel, Art et réalité à la fin du XXème siècle, Pratiques contemporaines, L'Art comme expérience, Paul Ardenne, Pascal Beausse, Laurent Goumarre, Editions DISVOIR, 1999, p. 11 – 12.

31. Id., p. 12.

32. Pascal Beausse, Informations,

Enquêtes sur le réel et self-médias, Pratiques contemporaines, L'Art comme expérience, Paul Ardenne, Pascal Beausse, Laurent Goumarre, Editions DISVOIR, 1999, p. 84.

33. La médiation culturelle, une expérience partagée avec les publics, http://cehistoire.hypotheses.org/756#footnote_0_756

L'expérience de l'Open FRAC en région vient parfaitement illustrer ce processus. Il s'agit, au moyen de la Fracomade, de permettre à un groupe de visiteurs ayant choisi une œuvre parmi la collection du FRAC, d'en faire l'analyse. À partir de celle-ci une médiation augmentée pourra être réalisée, rendant visible l'appropriation théorique et plastique de l'œuvre : ainsi cette interprétation se met au service du message de l'artiste, du discours du médiateur, de l'approche du public.

L'art devient encore plus le résultat d'une production collective, d'une co-production.

L'artiste demeure cependant « maître » de son œuvre, il lui appartient de déterminer comment il souhaite que celle-ci soit « exposée » ; y compris en matière d'Art Contemporain certains artistes n'appréhendent pas les possibilités que peuvent offrir des réalisations miroirs dans l'objectif de faire écho à leur œuvre pour le public. Nous retrouvons ici tous les paradoxes que Nathalie Heinich soulève dans son article.³⁴

2.3.3 LE REFUS D'UNE INTERPRÉTATION : QUAND L'ARTISTE REJETTE LA MÉDIATION.

Dans un schéma plus commun il est vrai que certaines personnes peuvent parfois être réticentes face à la médiation proposée. Celle-ci peut être incomprise, ne pas apporter réellement les réponses attendues ou bien, comme évoqué précédemment, se révéler trop intrusive et rompre ainsi avec la part de mystère que peut souhaiter garder le public afin d'accompagner son désir. Le constat a été fait que l'artiste lui aussi pouvait se retrouver dans une situation de refus envers la médiation. Au moment du stage au FRAC PACA³⁵ pour la préparation de l'exposition de Françoise Pétrovitch se trouvait encore au sein de la structure, l'exposition de Lieven de Boeck.

C'est un artiste contemporain belge qui crée une typologie de lui-même à travers l'autoportrait. Ses portraits prennent différentes formes physiques ; il effectue à chaque fois une invitation personnelle pour écrire et imaginer son identité. L'utilisation des typologies permet d'examiner et de réinterpréter des sujets, comme l'identité, les limites, l'espace, le public, ... la copie et l'original.

Lors de son exposition « Image not found », Lieven pris la décision qu'il n'y ait aucune médiation autour de son travail mais seulement des performances³⁶.

35. Fonds Régional d'Art Contemporain, Provence-Alpes-Côtes d'Azur. Cf. Livret Rapport de Stage.

36. Cf. Livret entretiens, définition performance, p. 10

Dans ce cas de figure, l'artiste a, peut-être à juste titre, pensé que son œuvre ne pouvait être compatible avec une médiation et que la seule manière de permettre au public de l'appréhender était de demander aux médiateurs de produire eux-mêmes une performance autour de l'œuvre.

Le constat des médiateurs³⁷ est sans appel : médiation et performance constituent deux approches distinctes. La médiation se place comme une méthode d'approche pédagogique bienveillante basée sur des discours et supports ; la performance est quant à elle une pratique artistique au service de l'œuvre ou est parfois elle-même constitutive de l'œuvre.

Aussi, et comme l'ont précisé les médiateurs interviewés, le médiateur ne peut aisément se « transformer » en « performeur » et tout au moins des échanges préalables fournis auraient sans doute été nécessaires afin d'accompagner cette démarche³⁸. Le risque existe ainsi d'instrumentaliser les médiateurs afin de servir un objectif qu'ils ne peuvent atteindre dans le contexte qui est le leur : « L'artiste en question n'avait pas compris qu'il était dans son propre intérêt d'accepter le mode de fonctionnement de l'institution qui l'accueillait, médiation comprise. Victime de son préjugé défavorable à la médiation, il a choisi, selon les termes de sa propre assistante, d'« instrumentaliser » les médiateurs. Mais en aucun cas la performance qu'il a imposée n'était une médiation. Pour légitimer cette demande faite aux médiateurs, certains ont recouru à l'expression de « visite performée » mais, c'était clairement une dérive sémantique. Quand une mise en scène est imposée du début à la fin par un artiste et par sa collaboratrice sans que les médiateurs ne puissent rien donner à comprendre par eux-mêmes, il n'est pas légitime de parler de demander à des médiateurs d'exécuter la performance ni de parler, dans ce type de relation humaine, de « visite ».

37. Cf. Livret entretiens, p. 10-11, p. 15

38. Cf. Livret entretiens, p. 10-11, p. 15

S'ils n'y consentent pas, les médiateurs n'ont pas à être transformés en automates de circonstance. Pour détourner les personnels de médiation dans le but invoqué de remise en question des codes muséaux, la moindre des choses eut été de demander à chacun des intéressés s'ils étaient d'accord ou non, s'ils étaient partie prenante ou pas.³⁹»


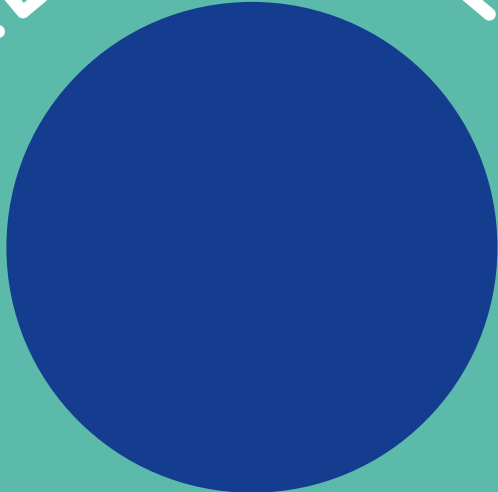
L'artiste avait un avis relativement tranché sur la posture des médiateurs vis à vis de son travail. Effectivement, la « médiation » qu'il avait envisagée impliquait un rapport nouveau et différent aux publics et aux œuvres également. Malheureusement ce système ne fonctionnait pas et il y a du y avoir une réadaptation du dispositif pour permettre une meilleure compréhension. Il s'est dans ce contexte vraisemblablement mis en place une forme de violence symbolique de la part de l'artiste envers les médiateurs et à contrario de l'institution envers l'artiste, la médiation étant, de fait, indispensable pour l'approche de l'exposition.

Ainsi, comme toute pratique, la médiation révèle une contradiction :

- la médiation peut répondre à la demande du public quant à la compréhension de l'œuvre, du sens que l'artiste a souhaité lui donner
- à contrario, elle peut venir troubler ce message dans ce qu'elle ne laisse pas le public libre du désir qui peut être le sien, de donner « son sens » à l'œuvre ; on pourra alors parler de violence symbolique.

Devant cette complexité, le designer peut apporter, une méthodologie complémentaire à la médiation, à partir des outils qu'il peut construire et élaborer pour accompagner le public, tout en enrichissant la médiation en annexe de l'œuvre, et en respectant le parcours du visiteur dans sa découverte de celle-ci, tout en contribuant d'ailleurs lui même à cette découverte.

LA MÉTHODOLOGIE



UNE FORME
DE QUESTIONNEMENT PRATIQUE
EN DESIGN GRAPHIQUE

Le concept Open FRAC est né en 2013 en lien entre le FRAC PACA et les formations en DSAA de Marseille sur le principe du Muséomix. « Cette démarche est une « communauté ouverte et diverse de passionnés de culture, de technologies, d'innovation qui partagent une envie d'un musée ouvert, connecté et participatif. Museomix, est une rencontre de médiateurs, bricoleurs, designers, développeurs, graphistes, communicants, artistes, écrivains, scientifiques... qui se retrouvent au cœur d'un musée pour un marathon créatif, intensif, festif de 3 jours. Ils croisent la richesse de leurs idées, points de vue, et savoirs-faire pour imaginer et construire ensemble, par équipes, des dispositifs de médiation innovants qui font vivre le musée autrement »⁴⁰. Sur cette base, le FRAC PACA a souhaité créer un projet similaire, basé sur la notion de l'Open Source⁴¹, d'où la dénomination du projet Open FRAC en région.

Il y a eu une période de trois ans de tests sur ce projet avec les classes de DSAA de Marseille ; ce principe ayant fait ses preuves et rempli ses objectifs, le FRAC a pris la décision d'ouvrir le projet à un plus large public, l'idée étant qu'il ne s'agisse plus d'un événement ponctuel mais un kit à disposition du public, dont l'utilisation puisse s'inscrire dans le plus long terme. L'idée est bien dans ce contexte de réaliser des productions graphiques et interactives en fonction d'une œuvre disponible dans la collection du FRAC. Le principe était alors de concevoir un outil nomade, permettant de sensibiliser à la création graphique et numérique dans le contexte de la médiation culturelle.

40. <http://www.museomix.org>.

41. L'open source est une méthode d'ingénierie logicielle qui consiste à développer un logiciel, ou des composants logiciels et de laisser en libre accès les codes sources produits.

C'est à la suite des stages au FRAC pour l'exposition de Françoise Pétrovitch, et également au sein du FabLab de Lourmarin que le prototypage de La Fracomade a pu s'amorcer.

Ainsi, à partir des expériences de l'Open FRAC et de la mise en œuvre du coffret de Françoise Pétrovitch, il s'est agi de revisiter la méthodologie conventionnelle utilisée en design en ciblant un projet conçu pour un public singulier dans un objectif d'élargissement au « tout public ». C'est ce principe qui permettrait éventuellement de faire évoluer le cheminement de la pensée et donc de la conception du designer graphique.

À partir d'une palette de compétences à sa disposition, le designer graphique va pouvoir ainsi renouveler son approche méthodologique.

3.1 SERVIR LA MÉDIATION INSTITUTIONNELLE

Comme toute pratique, la médiation est un process qui se doit d'être en évolution. Dans la première partie de cette synthèse une approche de la médiation a été définie et les contours de son évolution depuis 1789 a été présentée.

Dans le livret intitulé « Art, techniques et civilisations », a pu être montré que la médiation contribue bien à « fluidifier » le lien entre artiste, institution, œuvre et public.

Cette approche vient bien appuyer la nécessité d'adaptation de la médiation à l'environnement dans lequel elle se déploie, tant du point de vue :

- des artistes et de leurs formes d'expression
- des institutions et des modalités qu'elles mettent en place pour servir l'œuvre et en faciliter l'accès au(x) public(s)
- du (des) public(s) au regard de leurs attentes, de leur désir d'appréhender au mieux le sens des œuvres et le message des artistes.

Il s'agit bien, pour le pôle médiation du FRAC, et ce de manière récente, de mettre en place des outils pour appuyer le discours (qui constitue la méthodologie classique de la médiation telle qu'elle existe) et pour rendre les visites plus interactives et sensorielles.

C'est vraisemblablement ainsi que le lien entre l'œuvre, l'artiste, le public et le médiateur peut être renforcé et rendre ainsi chacun acteurs de l'institution. Cette nouvelle approche de la médiation basée sur la mise en place d'outils revisite alors les discours existant et vient compléter l'appréhension globale de l'œuvre.

La mise en place d'outils intuitifs permet aux publics de vivre de nouvelles expériences au travers de l'art grâce à un système de médiation novateur.

Ce système permet par ailleurs de toucher un public plus large, rendant la culture et l'Art Contemporain davantage accessible. Ces nouveaux outils, en s'appuyant sur les technologies actuelles, conduisent également le public à prendre lui-même conscience que le monde de la Culture n'est pas aussi inaccessible qu'il peut le penser. Cette question concerne de fait, l'ensemble des publics, y compris peut-être ceux pour qui l'accès à la culture ne constitue pas une question en soi, mais qui peuvent, au moyen de ces méthodes, appréhender différemment les œuvres et le sens que les artistes donnent au travers de leurs réalisations.

Ainsi par exemple, la mobilisation d'autres outils pour un public sourd et malentendant, permettant d'aller au-delà du seul discours, révèle la possibilité d'utiliser ce type de méthode à destination de l'ensemble du public.

Au-delà du public, c'est aussi le monde de la culture qui se questionne ; en effet, le lien artiste, œuvre, musée, public interroge et ce de manière permanente : l'ensemble de ce travail en témoigne, quel que soit l'angle retenu. Aussi, le développement d'une culture singulière qui sait aller au-delà, qui sait dépasser une vision par trop académique des diverses disciplines permet, en toute vraisemblance de se départir de son abord souvent « froid » rendant les œuvres et donc les messages parfois hermétiques pour le public, qui, par voie de conséquence, se détourne, renforçant encore plus le caractère élitiste de la culture.

En mobilisant ces nouveaux outils au service de la médiation institutionnelle, le médiateur fait de la participation du public, de son interaction avec l'œuvre, l'artiste et l'institution muséale un enjeu pour renforcer l'accès à la culture.

C'est non seulement le public qui change de statut de « regardeur », « de passant passif » pour aller vers celui d'acteur, mais aussi l'artiste et l'institution qui évoluent vers une ouverture renforcée de leur travail et de leur mission.

Effectivement, ces nouveaux médias permettent de rendre le flux de visite plus conséquent : un article publié dans le Figaro en 2013 témoigne d'une évolution positive de la fréquentation des musées et expositions.⁴² Le public manifeste ainsi un intérêt croissant pour l'art ; Catherine Millet appuie ce propos et soutient : « de plus en plus de personnes ont le désir de s'ouvrir à l'art. Ça aussi, c'est un progrès.⁴³ »

Enfin, c'est bien le monde de la médiation en lui-même qui se doit d'évoluer afin de conforter la mission qui est la sienne au service du public et de l'institution qui lui confère son rôle de facilitateur pour l'accès à la culture. Ainsi, « les médiateurs, ces gens qui devraient être les relais entre les créateurs et les publics, sont sans doute bien intentionnés, mais d'une part prennent rarement leurs responsabilités en matière de choix (...). Il faudrait permettre à chacun et non à tous – parce-que pour moi le public n'existe pas, chacun d'entre nous a un rapport particulier avec certaines œuvres d'art – d'avoir une relation à l'art qui soit de bonne qualité, au-delà de tout conformisme. (...) Je prêcherai donc pour la spécialisation (...). Il n'y a pas un public, il y a différents publics.»⁴⁴

C'est en ce sens que le développement d'ateliers comme support d'une démarche renouvelée de médiation trouve tout son sens.

42 . <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2014/01/02/03015-20140102ARTFIG00383-musees-un-millesime-2013-riche-en-frequentation.php>.

43. Catherine Millet, Art, Médiations, Société. Médiateurs culturels :

témoignages et investigations en France, Editions Les presses du réel, Collection Art et société, p. 102.

44. Id., p. 101-102.

3.2 PENSER LES ATELIERS AU SEIN DE L'INSTITUTION

Les notions d'apprentissage et de transmission, de savoir culturel et artistique sont au cœur de la conception même des ateliers nomades ; c'est notamment le cas avec le kit Fracomade dont le fonctionnement est explicité dans le livret « Dispositif technique ».

Les ateliers nomades, dans le cadre d'institutions contemporaines remplissent plusieurs objectifs :

- sensibiliser à l'art contemporain,
- explorer la pratique de certains artistes,
- pouvoir comprendre, tester et concevoir comme un artiste.

Ces outils-ateliers sont pensés pour activer la participation du public et renforcer le lien avec la culture, l'Art contemporain, et la pratique de celui-ci.

Ils sont étudiés dans un système de classification d'activités ou des thématiques, des informations, vont permettre au public de s'approprier l'univers d'un artiste, ou d'un environnement artistique. Il s'agit plus précisément de mettre à disposition du public d'une part, des outils informatifs pour bien comprendre l'univers qu'il vient découvrir, et d'autre part, des indications pour mettre en œuvre un atelier avec les outils à disposition.

Dans cet esprit, on peut citer la valise ludique pour accompagner la réflexion sur l'autobiographie de Sophie Calle. « Prenant au mot la fibre voyageuse de Sophie Calle, la valise contient, outre la reproduction du Faux Mariage, un matériel original pour appréhender son parcours artistique, susceptible de venir compléter l'étude de l'autobiographie au collège et au lycée. Plusieurs pistes de réflexion sont ainsi envisagées : le caractère narratif et autofictionnel de la démarche autobiographique de Sophie Calle, sa dimension ludique et « thérapeutique », ses relations avec la littérature et les arts plastiques... A terme, il s'agit de s'adapter aux différentes envies et démarches envisagées dans un objectif de sensibilisation à l'Art Contemporain et d'approfondissement des connaissances artistiques. »⁴⁵

L'atelier que propose l'outil Fracomade⁴⁶ permet de mettre en lien différentes structures comme le milieu scolaire, le milieu innovant des FabLab⁴⁷ afin de sensibiliser aux nouvelles technologies numériques, aux machines professionnelles dont la technique et la technicité échappent de prime abord au public, et le FRAC qui permet le choix de l'œuvre et l'accompagnement du projet. Ce type d'atelier permet de rompre avec une vision de fait le plus souvent négative de l'Art Contemporain, parfois perçu comme trop inaccessible car trop conceptuel, trop hermétique, trop savant, froid et insensible au premier regard du public. Ces ateliers ludiques, pédagogiques, invitent au partage et à la valorisation de la contribution de chacun : l'artiste, le médiateur, le public.

45. Document informatif « Outil nomade » à propos du travail de Sophie Calle, réalisé par le FRAC PACA.

46. Cf. Livret dispositif technique

47. FabLab : Fabrication en laboratoire

Ainsi, comme le souligne Michel Bourel, « ça c'est notre métier, mais je dirais qu'il va plus loin : il est de mettre à la disposition d'un certain nombre, dans des lieux dont nous avons la responsabilité, des outils qui favorisent la rencontre avec l'œuvre. (...) Je pense ici aux outils qui sont ceux d'un service éducatif : les ateliers que les animateurs construisent à chaque exposition, les parcours à l'intérieur de l'exposition et les ateliers pratiques, les supports de communication, l'édition de plaquettes, qui permettent aux enseignants et aux élèves de pouvoir continuer une réflexion et un travail après la visite ou l'atelier, (...) les boîtes expositions. »⁴⁸

Il conviendra donc maintenant d'approfondir l'approche d'un cadre méthodologique servant de point d'appui à la démarche.

48. Michel Bourel, Rencontres de mai 1996. Art et éducation : pratiques et enjeux, Institut d'Art Contemporain, Les cahiers-médiation, p. 57 / Cf. Livret Dispositif technique pour la notion de Boîtes expositions, p. 17

3.3 PRÉCISER UN CADRE MÉTHODOLOGIQUE EN DESIGN GRAPHIQUE.

Pratiquer, partager, communiquer, évaluer.

Loin d'une définition classique, le design, comme le précise Ruedi Baur consiste plus en un « challenge (...) qui est (...) de sortir de l'universel pour (mieux prendre en compte) ce dont mon voisin a besoin, ou ce dont ma grand-mère a besoin.

Pour prétendre au remaniement de la pensée en design, le test de l'outil est amplement nécessaire. Pour que l'efficacité du projet soit à son maximum il faut tester l'outil avec le public concerné, suivre l'atelier pour observer comment il se déroule, examiner et comprendre les difficultés que l'on peut rencontrer, les analyser pour y remédier. L'avis et l'intervention des participants à ce sujet constitue un point important, car ce projet est effectivement en Open Source et le compléter par la pratique des utilisateurs ne peut qu'enrichir la base de données relative à l'objet.

L'utilisation de plate-formes ouvertes comme les wikis ou les do.doc permet de communiquer facilement entre les différents acteurs du projet. L'important effectivement est de créer une communauté de partage de savoir et de compétences autour de la culture artistique en développant des projets créatifs et interactifs numériques. Cela permet de renforcer les liens des acteurs et de créer une unité au sein de l'institution.

Ainsi, c'est bien la notion de partage qui se situe au cœur de cette approche en ce qu'elle permet une appropriation commune de l'art dans ces liens artiste, œuvre, musée, public qu'elle permet de conforter.

La méthodologie de design pourrait, in fine, se définir à partir de l'ensemble du travail présenté, sur la base d'une conjonction d'éléments. Il convient en effet de penser autrement la pratique du design et l'environnement dans lequel elle s'inscrit, en portant une attention particulière à l'accessibilité pour une participation la plus complète possible du public.

Le pari serait d'élaborer une méthodologie où le design s'adapte aux publics particuliers dans le but de satisfaire les attentes d'un public plus large. Il est primordial par ailleurs, d'avoir conscience de ce que représente la violence symbolique et de l'impact qui peut être le sien afin d'éviter au maximum de la provoquer : savoir anticiper sur les attentes du (des) public(s) en évitant de vouloir à tout prix « convaincre » tout en suggérant pour mieux accompagner. En effet, « l'action culturelle repose sur l'idée que le public a besoin d'art. Mais veut-il véritablement la culture qui lui est donnée, ne lui est-elle pas imposée ? »⁴⁹

Il conviendra également de satisfaire et prendre en compte le plus de monde possible et de résoudre les problématiques d'accessibilité existantes pour les amoindrir autant que faire se peut : trouver le meilleur point d'accroche en terme de compréhension afin de réduire les diverses manifestations de toute forme d'exclusion.

CONCLUSIOŃ



Le design, au moyen de la médiation, vient ici faire le lien entre l'Art Contemporain et le public. La mise en place d'une méthodologie de design permet de commencer le cheminement de la pensée pour un public singulier en satisfaisant en conséquence les attentes d'un public plus large. Bien que récente dans la conception même des politiques culturelles, la médiation constitue une modalité d'intervention quasi-ancestrale, non pas dans cette dénomination mais dans la pratique : il s'est agi, et ce plus particulièrement depuis la révolution française de travailler à la transmission du patrimoine comme bien public, et par la suite le même raisonnement a été adopté pour le patrimoine contemporain et plus tard, après 1945 pour l'Art Contemporain.

Cette question de la transmission a soulevé la question de l'accessibilité présentée ici comme une interrogation concernant tout à la fois l'artiste, l'œuvre et sa compréhension, mais aussi les politiques culturelles et les pratiques de médiation. En effet à quel réel questionnement vient répondre la pratique de la médiation : celui de l'artiste dans son éventuel besoin de transmission, celui des pouvoirs publics dans leur responsabilité sociétale et citoyenne, celui du public dans son désir d'apprendre, de comprendre, de savoir.

Mais cette pratique de la médiation vient se heurter naturellement à la notion de violence symbolique qui a fait l'objet des recherches développées par Pierre Bourdieu au cours de la décennie des années soixante.

En construisant une méthodologie du design en complément des pratiques plus traditionnelles de la médiation, le designer vient tout à la fois requestionner l'accessibilité à l'art pour le public en ouvrant de nouvelles perspectives positionnant l'ensemble des protagonistes (artistes, œuvre, musées, public) en tant qu'acteurs du système, de la sphère culturelle.

Ainsi, un des enjeux du design graphique en ce début de XXIème siècle consiste en toute vraisemblance à se poser la question de progresser vers une méthodologie contextuelle : tout comme le travail interprétatif présenté dans ce mémoire au sujet du tympan de l'abbatiale de Conques, le véritable questionnement est bien celui du contexte dans lequel toute œuvre s'inscrit. L'approche actuelle de la méthodologie de design pourrait en ce sens apporter des éléments de réponses complémentaires aux attentes du public tout en respectant son désir de découverte, d'appréhension, mais aussi sa liberté d'interprétation, répondant ainsi à la liberté d'expression de l'artiste.



BIBLIOGRAPHIE



WEB

Le ministre de la Culture et de la Communication présente la mission éducative des musées, le 21 mai 2012.

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministereilles/Education-artistique-et-culturelle/Missioneducative/Musees>

Définition, rôle et implication du médiateur dans le champ culturel français (Etude de cas), Mme Chatillon-Pierront (fait partie du service culturel du musée d'Orsay, Responsable de la conception et programmation du musée), 12 octobre, 2009.

<http://mediationculturelle.chocoforum.com/t271-cours-du-12-oct-au-9-novembre-2009>

Renseignements sur les artothèques, et plus particulièrement celle de Nîmes.

<https://www.artotheques-adra.com>

<https://www.artotheques-adra.com/nymes.php>

Renseignements sur la pratique du Land Art, Jérémie Boudreault, 2016.

<http://www.landart-creations-sur-le-champ.ca>

Récapitulatif des lois sur l'accessibilité, Décision n° 98-403 DC du 29 juillet 1998 publiée au Journal officiel de ce jour.

<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte>

[do?cidTexte=JORFTEXT000000206894](https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte?cidTexte=JORFTEXT000000206894)

Accessibilité aux loisirs et à la culture, réponses et renseignements.

<http://sante.lefigaro.fr/social/personnes-handicapees/accessibilite-loisirs-culture/quest-ce-que-cest>

Cristelle Terroni, Comment définir l'Art Contemporain ?

<http://www.laviedesidees.fr/Comment-definir-l-art-contemporain.html>

Jean-Michel Landry analyse du travail de Pierre Bourdieu au sujet de la violence symbolique, 2006.

http://www.fss.ulaval.ca/cms_recherche/upload/aspectssociologiques/fichiers/landry2006.pdf

Jean-Alain Pigearias, Les dialogues de "Com'en Histoire", La médiation culturelle, une expérience partagée avec les publics, 11 avril 2016.

http://cehistoire.hypotheses.org/756#footnote_0_756

Événements culturels, artistiques, social.

<http://www.museomix.org>

Par Blandine Le Cain, Musées: un millésime 2013 riche en fréquentation, Publié le 02/01/2014 à 17:15, mis à jour le 02/01/2014 à 18:33.

<http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2014/01/02/03015-20140102ARTFIG00383-musees-un-millesime-2013-riche-en-frequentation.php>

Pierre Séguret, chapitre premier : la structure générale du tympan.

<http://www.art-roman-conques.fr/parcours1.html>

Jean-Dominique Fleury, interview de Pierre Soulages, 15 juin 1994, 11m 15s, FR3 (Collection: Pôle Sud). (Interview)

<http://fresques.ina.fr/soulages/fiche-media/Soulag00025/pierre-soulages-et-les-vitraux-de-l-abbatiale-de-conques.html>

WEB

Odile Morain, Il y a 20 ans, Soulages créait ses vitraux blancs pour l'abbatiale de Conques, Publié le 02/09/2014 à 09H10, mis à jour le 06/12/2016 à 06H30.

<http://culturebox.francetvinfo.fr/arts/expos/il-y-a-20-ans-soulages-creait-ses-vitraux-blancs-pour-l-abbatiale-de-conques-162681>

Alliance Française des Designers, mis à jour en 2017.

www.alliance-francaise-des-designers.org

Qu'est-qu'un Frac ?

https://www.fracpaca.org/upload/page/document/20131203051227_Qu_est_ce_qu_un_Frac_FR.pdf

Site Officiel de l'artiste Françoise Pétrovitch retranscrivant son œuvre.

<http://www.francoisepetrovitch.com/index.html>

5 questions with Françoise Pétrovitch, Posted on August 3, 2015 by Womeninthearts, Posted in Artist Spotlight, NMWA Exhibitions Tagged exhibitions, Françoise Pétrovitch, nature and art, Organic Matters, Women Artists, Women to Watch. (Article en Anglais)

<https://nmwa.org/blog/tag/francoise-petrovitch/>

Définitions de notions clés

<http://www.linternaute.com>

Définition de la carte électronique du Makey-Makey, Dernière modification de cette page le 9 février 2013 à 11:59. Le contenu est disponible sous licence GNU Free Documentation License 1.2.

http://jargonf.org/wiki/MaKey_MaKey

WEB

Nathalie HEINICH, « ART (Aspects culturels) - Public et art », article, 2017.

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-aspects-culturels-public-et-art/>

Agence de guides conférenciers

<http://pontsdesarts.net>

Le Musée des Confluences, musée d'histoire naturelle, d'anthropologie, des sociétés, et des civilisations, de Lyon en Auvergne-Rhône-Alpes.

<http://www.museedesconfluences.fr>

Association centrée sur le partage de connaissances et l'émancipation via les cultures numériques.

<http://reso-nance.org/a-propos/>

Bien communs de la connaissance, définition de la médiation numérique, par Silvae le 4 Mai, 2012.

<http://www.bibliobsession.net/2012/05/04/mediation-numerique-le-guide-pratique-des-dispositifs/>

OUVRAGES/ARTICLES

Ouvrages

Aurélie Peyrin

Les Médiations : Pratiques et enjeux, Caisse Nationale d'allocations familiales, 144 pages, 2012.

Multiplés Auteurs

Art, Médiation et Société, médiateurs culturels : témoignages et investigation en France, Éditions Les presses du réel, Collection Art et Société, 1996, 332 pages.

Multiplés Auteurs

Rencontre de Mai 1996, Art et Éducation : pratiques et enjeux. Institut d'Art Contemporain, Frac Rhône-Alpes, Les Cahiers – Médiations, 1998, 67 pages.

Pratiques contemporaines, l'Art comme expérience, Paul Ardenne, Pascal Beausse, Laurent Goumarre, Éditions DISVOIR, 1999, 122 pages.

Articles

Marie-Christine Bordeaux

Culture pour tous, Actes du colloque international sur la médiation culturelle. Montréal – Décembre 2008. La médiation culturelle en France, Conditions d'émergence, Enjeux politiques et théoriques, 12 pages.

Synthèse
Art Techniques et Civilisation
Fiche de Lecture
Dispositifs Techniques

Annexes

Rapport de Stage
Entretiens
Lexique





...the first of these is the fact that the ...

...the second of these is the fact that the ...

...the third of these is the fact that the ...

...the fourth of these is the fact that the ...

...the fifth of these is the fact that the ...

...the sixth of these is the fact that the ...

...the seventh of these is the fact that the ...

...the eighth of these is the fact that the ...

...the ninth of these is the fact that the ...

...the tenth of these is the fact that the ...

...the eleventh of these is the fact that the ...

...the twelfth of these is the fact that the ...

...the thirteenth of these is the fact that the ...

...the fourteenth of these is the fact that the ...

...the fifteenth of these is the fact that the ...

...the sixteenth of these is the fact that the ...

...the seventeenth of these is the fact that the ...

...the eighteenth of these is the fact that the ...



SYNTHÈSE