

L'intervention artistique, un mode d'accès à l'art contemporain différent de la médiation : **les expériences du C.E.P.I.A. et de la galerie « la Box ».**

STÉPHANE DORÉ, ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ART DE BOURGES

Les dispositifs

L'école nationale supérieure d'art de Bourges dispense un enseignement initial en art, aussi bien pratique que théorique (**fig. 1**). La pratique de l'art est au cœur de sa pédagogie. Parallèlement à cette mission, elle dispose de deux outils lui permettant de questionner les notions de médiation et d'intervention dans deux champs différents.



Fig. 1 L'Ecole nationale supérieure d'Art de Bourges - Copyright Ensa-Bourges. Photographies Jenny Mary.

La galerie « la Box », une médiation expérimentale

La médiation est envisagée de manière expérimentale à la galerie « la Box ». Sa mission est articulée à la pédagogie de l'école et se différencie de celle d'un centre d'art, d'un Fonds régional d'art contemporain ou d'un lieu de diffusion de l'art contemporain. Elle ne développe pas une politique des publics comme ces structures, mais engage différents projets expérimentaux et ponctuels. Sa programmation s'organise autour de plusieurs dispositifs : commissariats de jeunes commissaires choisis par appel d'offre, commissariats de professeurs d'écoles d'art dans le cadre de la valorisation de leurs recherches, commissariats en lien avec des partenariats régionaux et enfin « la galerie expérimentale ». Ce dernier dispositif consiste à confier à un étudiant ou un groupe d'étudiants la réalisation complète d'une exposition, comportant des œuvres appartenant à une collection publique -Fonds national d'art contemporain, Fonds régionaux d'art contemporain. Il existe depuis 2009 et a donné lieu à des expositions très diverses, comme « *Tilt* », en octobre 2009, réalisée par Jocelyn Vilmont et Camille Le Houezec ; « *Erwin Wurm* », en octobre 2010, réalisée par Mathilde Hiesse ; « *Famille d'accueil* », en octobre 2011, réalisée par Lucie Bikiako et Audrey Blondy ; et



Fig. 2 Erwin Wurm, *Bruck an der Mur*, 2000, Marseille, Frac Provence-Alpes-Côte-d'Azur

« *Nous construisons des maisons passionnantes* », en octobre 2012, réalisée par Marie Lemaire, Christelle Sellier-Vandernotte et Ariane Tillenon. La première et la dernière de ces expositions s'articulaient autour d'un thème regroupant plusieurs œuvres de différents artistes. La seconde et la troisième se développaient autour d'une seule œuvre : la pièce *One minute more* d'Erwin Wurm de la collection du FRAC PACA (fig. 2), pour l'une, et *Épuration électorale* de Fayçal Baghriche de la collection du FRAC Poitou-Charente, pour l'autre. Ces deux œuvres mettent en place des processus d'activation de la pièce, qui suppose l'action d'un public.

L'œuvre d'Erwin Wurm, présenté par Mathilde Hiesse, comporte un plateau, un grand dessin et des objets. Le dessin détaille les positions que le spectateur doit prendre avec les objets qui sont mis à disposition, pour créer une sculpture qui l'inclut. Une photographie est prise pour chacun des spectateurs qui réalisent une sculpture. L'ensemble des photographies est accroché au mur et rend compte de l'activation de la pièce. Chacun peut donc être spectateur des œuvres créées par les autres spectateurs et acteur d'une sculpture proposée par l'artiste. L'activation de la pièce implique une interaction avec le public, dans la conception et la réalisation même de l'œuvre. Elle place le public dans une situation particulière, non plus comme le dit Jacques Rancière, en distinguant le régime éthique, représentatif et esthétique de l'art, comme un individu sensible aux formes de l'art, mais comme un individu s'impliquant dans la fabrication de l'art. Jacques Rancière le précise très bien :

Esthétique, parce que l'identification de l'art ne s'y fait plus par une distinction au sein des manières de faire, mais la distinction d'un mode d'être sensible propre aux produits de l'art. Le mot d'esthétique ne renvoie pas à une théorie de la sensibilité, du goût et du plaisir des amateurs d'art.

Il renvoie proprement au mode d'être spécifique de ce qui appartient à l'art, au mode d'être de ses objets¹.

Mathilde Hiesse, à partir de l'implication que l'œuvre demande au public, va développer un programme de médiation spécifique avec des publics différents.

Le centre d'études aux partenariats et à l'intervention artistique – C.E.P.I.A.

Ce centre est issu de deux expériences qui lui sont antérieures : l'une a commencé en 1995, en collaboration avec le centre hospitalier spécialisé « George Sand » de Bourges, dans le but former des artistes pour des interventions en milieu psychiatrique. L'autre implique le centre de formation des plasticiens intervenants (C.F.P.I.) et s'est greffée sur la première en 2000. Cette dernière répondait à la mise en place des classes à projet culturel et artistique (A.P.A.C.), dispositif porté par le ministère de l'Éducation nationale et celui de la culture et de la communication. Ces classes A.P.A.C. consistaient à faire intervenir des artistes, plasticiens, musiciens, danseurs et acteurs de théâtre autour d'un projet spécifique, en lien avec l'enseignant. Elles connurent un développement aussi rapide que ne le fut leur déclin, après l'alternance politique de 2001. Elles interrogeaient la notion d'intervention d'une personne extérieure, en l'occurrence un artiste, qu'il soit plasticien, acteur, danseur ou musicien, dans le milieu scolaire.

Le C.E.P.I.A. est né du colloque « Intervenir dans la cité » qui s'est tenu à l'École nationale supérieure d'art de Bourges, le 12 mai 2010, en collaboration avec l'École supérieure d'art de Strasbourg. Ce centre se définit plus largement comme une formation continue pour les artistes plasticiens, pour leur permettre d'acquérir une connaissance des milieux où ils interviennent (scolaire, hospitalier, médico-social, pénitencier ou autre) et de conduire un stage d'expérimentation dans l'un d'entre eux. La formation se déroule sur six mois à raison d'une semaine par mois. Elle se développe autour deux axes principaux :

- un enseignement théorique et méthodologique de la notion d'intervention et de partenariat, la connaissance des milieux d'intervention et les modalités de mise en œuvre, notamment les aspects juridiques (147 heures de formation). Les cours théoriques et pratiques sont dispensés par des professionnels de chacun de ses domaines d'intervention ;
- une mise en pratique de l'intervention soumise à des analyses régulières tout au long de l'avancée du stage (133 heures de formation). La formation accueille chaque année une dizaine de candidats provenant de toute la France. Ces deux dispositifs peuvent accueillir des stagiaires.

Médiation et intervention

La définition de « médiation » dans les différents dictionnaires comprend deux acceptations :

- « entremise, intervention destinée à amener un accord »
- « intermédiaire, en particulier dans la communication ».

¹ Rancière J., *Le partage du sensible*, Paris, 2000, p. 31.

La première concerne l'action d'une personne qui intervient dans une situation pour trouver une solution pacifique, à l'amiable. La seconde concerne l'action d'une personne qui intervient entre deux éléments pour « transmettre quelque chose ». Dans notre domaine, elle transmet, au public, de la connaissance sur l'œuvre ou sur l'artiste. Bernard Lamizet écrit :

La société ne peut exister que si chacun de ses membres a conscience d'une relation dialectique nécessaire entre sa propre existence et l'existence de la communauté : c'est le sens de la médiation qui constitue les formes culturelles d'appartenance et de sociabilité en leur donnant un langage et en leur donnant des formes et les usages par lesquels les acteurs de la sociabilité s'approprient les objets constitutifs de la culture qui fonde symboliquement les structures politiques et institutionnelles du contrat social².

Il définit largement la notion de médiation, qu'il identifie comme l'outil de représentation de la communauté à laquelle nous appartenons. B. Lamizet distingue ce qui relève de l'appartenance et la représentation de cette appartenance :

La médiation culturelle se fonde sur la consistance d'une sculpture, d'un tableau, d'une œuvre musicale ou d'une représentation théâtrale, parce que, dans ces différents modes d'expression et de signification, la médiation constitutive du fait culturel s'inscrit dans les formes qui font l'objet de la reconnaissance et non dans les formes linguistiques qui font l'objet de la communication et de l'identification spéculaire à l'autre : la mise en œuvre d'une identification spéculaire à l'autre, d'une reconnaissance de l'autre, dans une forme de communication, comme de représentation de l'image de soi empêcherait, en effet, la reconnaissance, dans cette forme, de la représentation de l'idéal de soi, et, par conséquent, empêcherait la mise en œuvre de la sublimation, constitutive de la médiation culturelle³.

Cette distinction réapparaît entre la figure de l'enseignant et celle de l'artiste intervenant. La loi du 6 janvier 1998 (code de l'éducation L312), relative aux enseignements artistiques, préconise en effet l'ouverture des établissements scolaires aux « personnes justifiant d'une compétence professionnelle dans des domaines de la création ou de l'expression artistique, de l'histoire de l'art ou de la conservation du patrimoine » qui « peuvent apporter, sous la responsabilité des enseignants, leur concours aux enseignements artistiques ». La circulaire interministérielle du 3 janvier 2005 est encore plus précise : « Le concours de l'artiste ou du professionnel de la culture trouve sa justification dans la mesure où il exerce une activité de création ou d'expression artistique, ou d'une parole propre aux métiers de la culture et non une activité d'enseignement. ».

Cette distinction, entre la construction des formes de l'appartenance au monde et sa représentation, me conduit à différencier l'intervention de la médiation, non pas pour les opposer, mais pour les identifier comme des méthodes différentes du questionnement du rapport entre l'artiste, l'œuvre et le public. L'intervention suppose une transduction, la médiation une traduction : la définition de la transduction dans le domaine électrique est la transformation d'une énergie en une autre ; en biologie, le passage d'un fragment d'ADN d'une bactérie dans une autre. La définition de la traduction est l'action de traduire, de transposer dans une autre langue.

² Lamizet B., *La médiation culturelle*, Paris, 1999, p. 9.

³ *Ibidem*.

L'intervention est un partage d'expérience ; la médiation un transfert de connaissance. L'objet de l'intervention est interne au processus ; l'objet de la médiation est extérieur. L'intervention suppose le partage de l'expérience du sensible dans laquelle l'œuvre est produite. Ce n'est donc plus l'œuvre en tant qu'objet observable, analysable dont il est question, mais celle qui préexiste, celle de l'artiste et celle qui en témoigne.

L'approche de la définition de l'art, comme expérience interne partagée et partageable, a donné lieu à de nombreux développements. Je citerai, à titre d'exemple, Léon Tolstoï lorsqu'il écrit : « *Evoquer en soi-même un sentiment déjà éprouvé et, l'ayant évoqué, le communiquer à autrui par le moyen de mouvement, de lignes, de couleurs, de sons, d'images verbales : tel est l'objet propre de l'art* »⁴. La notion de transmission d'expérience est au cœur de l'enjeu pédagogique des écoles d'art et elle est évidemment politique. Jacques Rancière en rappelle le caractère politique lorsqu'il opère la différence entre la « fabrique du sensible » et le « partage du sensible » :

Dans la notion de « fabrique du sensible » on peut d'abord entendre la constitution d'un monde sensible commun, d'un habitat commun, par le tressage d'une pluralité d'activités humaines. Mais l'idée de « partage du sensible » implique quelque chose de plus. Un monde « commun » n'est jamais l'éthos, le séjour commun, qui résulte de la sédimentation d'un certain nombre d'actes entrelacés. Il est toujours une distribution polémique des manières d'être et des « occupations » dans un espace des possibles⁵.

À l'inverse, la médiation s'intéresse à la réception de l'œuvre qui suppose la mise en présence de l'œuvre et de celui qui la regarde et de celui qui vient nourrir le regard. Elle est une autre facette du regard porté sur l'œuvre. Elle constitue une prothèse qui amplifie la perception de l'œuvre et sa compréhension. Dans la médiation, le point de départ, c'est toujours l'œuvre face à vous ; dans l'intervention le point de départ, c'est la confrontation entre l'artiste et l'autre. À cette confrontation fait suite un temps pour s'approprier, s'accepter, engager la conception. Ensuite vient la réalisation. À chaque étape, la perte est possible et l'œuvre incertaine. Réalisée, elle est le témoin de la transformation opérée dans l'acceptation de soi et de l'autre. Le rôle éducatif de l'artiste serait d'apporter dans la vie quotidienne une relation esthétique à soi et au monde. Finalement le point de départ de l'intervention ne serait-il pas de « resocialiser », c'est-à-dire de renouer avec un partageable commun, une mémoire commune ?

Les cas d'instrumentalisation, lorsqu'ils sont dénoncés en situation de médiation ou d'intervention, ne s'observent pas dans les mêmes circonstances :

- le discours de la médiation risque toujours d'instrumentaliser l'œuvre qu'il présente, s'il n'est pas présenté comme l'un des discours possibles ;
- l'artiste intervenant risque toujours de se substituer à celui qu'il accompagne, s'il oublie qu'il est artiste. Il doit conserver sa dimension d'extériorité et de temporalité au milieu d'intervention.

Cette tentative de distinguer la notion de « médiation » de celle d'« intervention » apparaît, peut-être, un peu vaine ; car nous l'avons vu, la définition de la « médiation » comporte implicitement ces deux acceptations et contribue souvent à un amalgame des deux. L'artiste peut se placer comme intervenant ou comme médiateur de sa propre œuvre. Un

⁴ Tolstoï L., *Qu'est-ce que l'art ?* (1898), Paris, 2006, p. 57.

⁵ Rancière J., *Le partage du sensible*, Paris, 2000, p. 66.

médiateur peut conduire sa médiation sur l'œuvre ou sur l'artiste, qu'il soit présent ou pas. Pourtant, il me semble que cette distinction a un intérêt méthodologique, car elle clarifie la position de chacun des acteurs : l'artiste, le spectateur et l'intermédiaire que je nommerai, « médiateur » lors d'une médiation et, « accompagnateur », dans le cadre d'une intervention. Elle précise les conditions de leur mise en œuvre. Dans le cadre d'une intervention, la position d'artiste est centrale et temporaire. Dans le cadre d'une médiation, l'œuvre est centrale ; elle est le point de départ et d'arrivée du discours, quel que soit le parcours qui conduit de l'un à l'autre.

L'intervention d'un artiste dans un milieu spécifique, lorsqu'elle est comprise comme un échange de partage d'expérience avec un tiers, place l'artiste comme le tiers dans une certaine égalité. L'artiste ne peut se prémunir de sa connaissance de son champ d'activité pour se présenter. Il doit initier une action qui engage l'autre et, chemin faisant, va permettre ou non l'établissement d'un dialogue équilibré entre eux. L'artiste, qui est l'initiateur de l'action, doit donc connaître le milieu dans lequel il intervient. L'accompagnateur ne doit pas s'immiscer dans la relation naissante, mais simplement s'attacher à créer les conditions les plus favorables au bon développement de leur dialogue. À l'inverse, un médiateur est l'acteur principal de la relation entre le spectateur et l'œuvre ou l'artiste. Sans poursuivre la déclinaison de cette distinction et pour conclure, le C.E.P.I.A. tente de mieux définir la notion d'intervention pour la rendre plus opérationnelle, dans la construction d'un échange de partage d'expérience entre un artiste et quelqu'un d'autre.