

# Expériences critiques de la médiation culturelle

Sous la direction de  
Nathalie Casemajor • Marcelle Dubé  
Jean-Marie Lafortune • Ève Lamoureux

La médiation culturelle est un mode d'intervention de plus en plus répandu dans le champ socioculturel. En faire l'expérience critique, c'est la mettre à l'épreuve, dans ses théories et ses pratiques. En quoi les critiques adressées à la médiation permettent-elles d'en repousser ses limites ? Ses valeurs et ses répertoires d'action peuvent-ils contribuer à transformer les rapports sociaux ? Cet ouvrage collectif propose de réévaluer les

ancrages de la médiation culturelle face aux transformations récentes de la société, de la culture et du capitalisme. Il regroupe des contributions de chercheurs québécois et européens qui questionnent ses fondements institutionnels, sa praxis et ses discours. S'il n'existe pas de consensus autour de la définition de la médiation culturelle, les tensions qui l'animent permettent de repenser l'intervention socioculturelle aujourd'hui.

monde } culturel







# Expériences critiques de la médiation culturelle



**La collection « Monde culturel » propose un regard inédit sur les multiples manifestations de la vie culturelle et sur la circulation des arts et de la culture dans la société. Privilégiant une approche interdisciplinaire, elle vise à réunir des perspectives aussi bien théoriques qu’empiriques en vue d’une compréhension adéquate des contenus culturels et des pratiques qui y sont associées. Ce faisant, elle s’intéresse aussi bien aux enjeux et aux problématiques qui traversent le champ actuel de la culture qu’aux acteurs individuels et collectifs qui le constituent : artistes, entrepreneurs, médiateurs et publics de la culture, mouvements sociaux, organisations, institutions et politiques culturelles. Centrée sur l’étude du terrain contemporain de la culture, la collection invite également à poser un regard historique sur l’évolution de notre univers culturel.**

**Dirigée par Christian Poirier**

Déjà paru :

Julie Dufort et Lawrence Olivier, *Humour et politique*, 2016.

Myrtille Roy-Valex et Guy Bellavance, *Arts et territoires à l’ère du développement durable : Vers une nouvelle économie culturelle ?*, 2015.

Andrée Fortin, *Imaginaire de l’espace dans le cinéma québécois*, 2015.

Geneviève Sicotte, Martial Poirson, Stéphanie Loncle et Christian Biet (dir.), *Fiction et économie. Représentations de l’économie dans la littérature et les arts du spectacle, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, 2013.

Étienne Berthold, *Patrimoine, culture et récit. L’île d’Orléans et la place Royale de Québec*, 2012.

# Expériences critiques de la médiation culturelle

Sous la direction de

**Nathalie Casemajor**

**Marcelle Dubé**

**Jean-Marie Lafortune**

**Ève Lamoureux**



Presses de  
l'Université Laval

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

Financé par le gouvernement du Canada  
Funded by the Government of Canada



Identité graphique de la collection : Bureau Principal  
Maquette de couverture : Laurie Patry  
Maquette et mise en pages : Danielle Motard

ISBN : 978-2-7637-2784-4  
ISBN PDF : 9782763727851

© Les Presses de l'Université Laval 2017  
Tous droits réservés. Imprimé au Canada  
Dépôt légal 1<sup>er</sup> trimestre 2017

Les Presses de l'Université Laval  
[www.pulaval.com](http://www.pulaval.com)

*Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.*

# Table des matières

AVANT-PROPOS	1
Critique(s) et médiation culturelle	3
<b>Nathalie Casemajor, Marcelle Dubé et Ève Lamoureux</b>	

## Partie 1

### **NOUVEAUX CONTEXTES ET EX-TENSIONS DES CADRES NORMATIFS**

(Dé)politisation de la culture et transformation des modes d'intervention	33
<b>Jean-Marie Lafortune</b>	
Idéologies, utopies, critiques de la médiation culturelle	57
<b>Jean Caune</b>	
La médiation culturelle entre besoin de légitimation et critique de l'hégémonie culturelle	89
<b>Carmen Mörsch</b>	
La médiation culturelle face aux nouveaux paradigmes du développement culturel	111
<b>Marie-Christine Bordeaux</b>	

Droits et médiation culturels, ou les « arts » de la réciprocité 133  
**Patrice Meyer-Bisch**

La citoyenneté culturelle  
Considérations théoriques et empiriques 155  
**Christian Poirier**

## Partie 2

### **MÉDIATION, INTERPRÉTATION, ÉDUCATION : PARENTÉS ET RENOUVÈLEMENT DU DIALOGUE**

Médiation et interprétation dans le champ muséal nord-américain 177  
**Raymond Montpetit**

Ré-articulations éthiques et critiques de la médiation  
artistique et culturelle 199  
**Sylvie Lacerte**

Les médiateurs culturels et les modalités de croyance  
« en la victoire finale de la cause » 217  
**Nathalie Montoya**

La médiation culturelle au prisme de l'éducation populaire :  
conjonctions et conjoncture québécoise 237  
**Anouk Bélanger et Paul Bélanger**

Arts, philosophie, marginalisations sociales et émancipation :  
la médiation intellectuelle, une pratique frontalière des sens 259  
**Maxime Goulet-Langlois**

**Partie 3**  
**PRATIQUES ENGAGÉES : CRÉATION ARTISTIQUE**  
**ET CONDITIONS DU « FAIRE PUBLIC »**

L'art qui aime les gens : les pratiques artistiques socialement engagées et la lecture réparatrice <b>Heather Davis</b>	287
<i>Brûler ses peurs</i> : un récit de pratique en art contextuel et transmission culturelle <b>Constanza Camelo Suarez</b>	307
L'artiste-médiateur : un transmetteur de l'expérience de l'autre <b>Élisabeth Kaine, Olivier Bergeron-Martel et Carl Morasse</b>	323
Le théâtre autochtone contemporain : repousser les limites de la médiation culturelle <b>Jean-François Côté</b>	345
Rendez-vous avec le cinéma documentaire dans les prisons pour femmes du Québec Une initiative des Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM) <b>Marion Froger</b>	373
Entretien. La médiation comme geste de création <b>Sophie Castonguay, en collaboration avec Ève Lamoureux</b>	391
NOTICES BIOGRAPHIQUES	415



## Avant-propos

La médiation culturelle est un mode d'intervention de plus en plus répandu dans le champ socioculturel. En faire l'expérience critique, c'est la mettre à l'épreuve, dans ses théories et ses pratiques. En quoi les critiques adressées à la médiation permettent-elles d'en repousser ses limites ? Ses valeurs et ses répertoires d'action peuvent-ils contribuer à transformer les rapports sociaux ? Cet ouvrage collectif propose de réévaluer les ancrages de la médiation culturelle face aux transformations récentes de la société, de la culture et du capitalisme. Il regroupe des contributions de chercheurs québécois et européens qui questionnent ses fondements institutionnels, sa praxis et ses discours. S'il n'existe pas de consensus autour de la définition de la médiation culturelle, les tensions qui l'animent permettent de repenser l'intervention socioculturelle aujourd'hui.

Nathalie Casemajor est professeure au Centre Urbanisation Culture Société de l'Institut national de la recherche scientifique. Ses travaux portent sur les médias numériques, les pratiques culturelles et l'espace urbain.

Marcelle Dubé est professeure au département des sciences humaines et sociales de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ses recherches portent sur les pratiques démocratiques, l'évaluation des pratiques et des politiques, les dynamiques des mouvements sociaux contemporains et l'expérience intergénérationnelle.

Jean-Marie Lafortune est professeur au département de communication sociale et publique de l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux actuels portent sur l'évaluation des dispositifs de

patrimonialisation et de médiation des musées de société à l'aune des exigences de transmission culturelle.

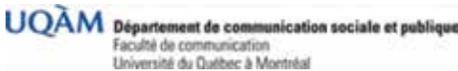
Ève Lamoureux est professeure au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux portent sur le rôle social et politique de l'art au 20<sup>e</sup> siècle, l'art engagé et ses modalités québécoises actuelles en arts visuels, les arts communautaires et la médiation culturelle.

Tous les quatre sont membres du Groupe de recherche sur la médiation culturelle

Centre et laboratoires de recherche – Cultures-Arts-Sociétés (CELAT)



Département de communication sociale et publique (UQAM)



Université du Québec en Outaouais



Université du Québec à Chicoutimi



CRSH



Conseil de recherches en sciences humaines du Canada

Social Sciences and Humanities Research Council of Canada



# Critique(s) et médiation culturelle

Nathalie Casemajor, Marcelle Dubé  
et Ève Lamoureux

La genèse de cet ouvrage abordant le rapport entre expériences critiques et médiation culturelle est liée aux travaux du Groupe de recherche sur la médiation culturelle (GRMC). Fondé en 2006, il vise à développer et interroger le champ d'expertise québécois professionnel et universitaire en matière de médiation culturelle. Y sont regroupés des membres du milieu culturel québécois, des professeur.e.s et chercheur.e.s de plusieurs disciplines du réseau de l'Université du Québec (UQ), de même que divers.es acteurs/actrices du milieu municipal. Un premier ouvrage collectif tiré des réflexions du groupe, *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, dirigé par Jean-Marie Lafortune (2012), proposait une exploration de l'évolution du concept et des pratiques en sol québécois. Ce nouvel ouvrage s'adresse aux praticien.es, chercheur.es, étudiant.es et décideur.es, avec l'ambition d'entrer en dialogue tant avec les préoccupations du milieu qu'avec les développements récents de la recherche.

Les trois auteures de cette introduction ont coordonné en 2014, avec le soutien du GRMC, la tenue d'un colloque international intitulé

*Les territoires de la médiation culturelle. Échelles, frontière, limites*<sup>1</sup>. Il s'est déroulé à Montréal dans le cadre du 82<sup>e</sup> Congrès de l'Association francophone pour le savoir (ACFAS), en collaboration avec la Ville de Montréal<sup>2</sup>, le CELAT<sup>3</sup> et Culture pour Tous. À la suite du colloque, nous avons opté pour la coédition d'un livre qui porterait spécifiquement sur le volet critique de nos réflexions. Jean-Marie Lafortune s'est joint à nous pour le travail d'édition. Les auteur.e.s sont donc, pour certain.e.s, des participant.e.s au colloque dont l'intervention touchait directement la problématique critique, alors que d'autres ont été sollicité.e.s pour leur expertise sur la question. Ils appartiennent à des champs disciplinaires variés (sociologie, communication, histoire de l'art, muséologie, science politique) et proviennent de secteurs de pratique diversifiés (artistes, médiateurs, commissaires). Une majorité de contributions sont ancrées dans le contexte québécois, mais certaines ouvrent l'horizon de la réflexion aux contextes français, canadien et suisse.

## 1. Problématiques critiques

« Faut-il tuer les médiateurs culturels des musées ? » s'interrogeait le chroniqueur culturel suisse Étienne Dumont, dans un article de la revue *Bilan* paru en 2016. Une conservatrice excédée y décrivait la place grandissante donnée aux médiateurs<sup>4</sup> culturels qui, selon elle, lui « volent » sa place et ses responsabilités, reléguant le travail scientifique de fond à du simple contenu destiné aux services « didactiques » et « spectaculaires » d'animation des groupes, quand il ne s'agit pas simplement de « faire du social ». Les tensions entre métiers de la conservation et de la médiation, apparues dès les années 1990, se

- 
1. Voir le programme : <http://territoiresdelamediation.weebly.com/>.
  2. Division de l'action culturelle et des partenaires de la Ville de Montréal, en collaboration avec le ministère de la Culture et des Communications du Québec, par le biais de l'Entente sur le développement culturel de Montréal.
  3. Centre et laboratoires de recherche – Cultures-Arts-Sociétés.
  4. Le masculin est utilisé pour alléger le texte. En pratique, les femmes constituent une large part des effectifs professionnels en médiation culturelle.

seraient transformées, selon le journaliste, en « guerre de tranchées ». L'article adopte volontiers un ton dramatique et peu amène à l'endroit des médiateurs culturels, qualifiés d'« œufs de coucou » vampirisant l'institution muséale.

La situation, on le devinera aisément, est plus complexe et nuancée, mais ce témoignage se fonde sur une réelle méfiance, voire une ferme opposition, de certain.es professionnel.le.s. de la culture et chercheur.es face aux discours et aux pratiques de la médiation culturelle. Si elle est majoritairement acceptée dans le secteur muséal, elle peine davantage à s'imposer dans certains autres domaines, tels les arts de la scène (Bordeaux, 2011) et le cinéma (Boutin, 2015), où elle s'enracine malgré tout. Car en dépit de réticences, la médiation culturelle a connu un fort développement depuis la moitié des années 1990. Son approche est aujourd'hui répandue dans les pratiques d'action culturelle et dans les répertoires d'action publique au Québec. Au sens large, la médiation culturelle regroupe un ensemble protéiforme d'initiatives de mise en relation, d'échange et de création, visant à décloisonner les institutions culturelles, à créer des occasions de rencontre entre artistes et populations, ou entre créations et publics, avec, dans certains projets, une volonté de contribuer au changement social, selon un idéal d'émancipation et de justice sociale.

Les approches engagées ne représentent toutefois qu'une partie des projets, et c'est plutôt dans sa forme générique, et plus consensuelle, que la médiation culturelle a trouvé un réel succès auprès de nombreux organismes culturels et associatifs. Au Québec, ses principes se sont même hissés dans les priorités de politiques culturelles et de programmes gouvernementaux de soutien aux arts et à la culture. À Montréal, en particulier, des sommes importantes y sont consacrées<sup>5</sup>. Aux côtés de pratiques fortement institutionnalisées, remettant assez peu en question le rapport entre culture, savoir et pouvoir, se déploient des initiatives à portée critique, au sens où elles visent à contester

---

5. À la Ville de Montréal, de 2005 à 2008, ce sont plus de 2 millions de dollars qui ont été consacrés à financer des projets de médiation culturelle. Voir : [http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/culture\\_fr/media/documents/versionfinale-pw-mediation\\_fev2008.pdf](http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/culture_fr/media/documents/versionfinale-pw-mediation_fev2008.pdf) (consulté le 20 juin 2016).

l'ordre établi des hiérarchies sociales, des inégalités d'accès aux équipements culturels et des obstacles à l'expression publique des formes culturelles minoritaires (Lamoureux, 2008). Elles s'inscrivent pour certaines au prolongement d'une action militante, en partie héritée de l'éducation populaire et de l'animation culturelle (Caune, 1999).

En élargissant la discussion aux différents sens du terme « critique », à la fois crise et opérateur de changement social, nous avons souhaité ouvrir un espace de réflexion nourri tant par des expériences de terrain que par des analyses théoriques. Le pari de cet ouvrage est de faire dialoguer deux versants de la critique : d'une part, un retour réflexif sur le dissensus exprimé à l'égard de la médiation culturelle comme praxis, politique publique et fonction professionnelle ; et d'autre part, un examen du potentiel de la médiation culturelle comme vecteur de transformation des rapports sociaux par l'art et la culture. En quoi les critiques adressées à la médiation culturelle permettent-elles d'en repousser ses limites ? Ses principes et répertoires d'action peuvent-ils contribuer à transformer les rapports sociaux ? Les contributions regroupées dans cet ouvrage entendent interroger les fondements institutionnels de la médiation culturelle, ses pratiques et ses discours, ainsi que son potentiel (idéalisé ou effectif) de changement social.

Faire l'expérience critique de la médiation culturelle, dans ce contexte, c'est donc expliciter son ancrage dans les évolutions récentes de la société, de la culture et du capitalisme. Appuyée sur les contributions des auteur.e.s, cette réflexion introductive porte un regard marqué par les spécificités du contexte québécois, et, bien que l'histoire locale de ce champ se soit construite dans un dialogue transatlantique, elle ne prétend pas être pleinement transposable aux autres contextes nationaux.

## **2. La critique dans l'ordre connexionniste**

Pour saisir le déploiement du rapport entre critique(s) et médiation culturelle, il convient de resituer leur place respective dans la conjoncture sociale, culturelle et politique actuelle. En quoi la médiation

culturelle incarne-t-elle les traits de cette conjoncture ? Comment s'y manifeste la critique sociopolitique et artistique ? Les critiques adressées à la médiation culturelle visent-elles son approche dans ce qu'elle a de nouveau et de distinct, sa position jugée dominante dans le champ discursif et matériel de l'action culturelle, ou bien le rapport a-critique qu'elle entretiendrait avec l'institution et les forces économiques ? Si la multiplicité des contextes et l'hétérogénéité des pratiques de la médiation culturelle rendent difficile de poser un constat univoque, il est néanmoins possible d'observer que celle-ci est façonnée par l'ordre social dominant, qu'elle contribue en partie à reproduire et à légitimer, tout en étant travaillée de l'intérieur par des dynamiques critiques et des idéaux de transformation sociale.

La médiation culturelle est née dans le contexte de ce que Boltanski et Chiapello (2011) nomment l'« ordre connexionniste », caractérisé par une conception réticulaire du lien social, centrée sur *la mise en relation*. Cette vision connexionniste du lien social est emblématique d'un « troisième esprit du capitalisme ». Elle s'accompagne, toujours selon Boltanski et Chiapello, d'une montée en force de la figure du *médiateur*, depuis le dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle. La fonction du médiateur dans l'ordre connexionniste est de tisser des liens, de mettre en rapport les différents points du réseau, de (ré)insérer les acteurs/actrices dans le tissu des connexions, de mettre en œuvre et d'animer des projets. Cette perspective rejoint le mandat du médiateur culturel, souvent présenté comme un activateur de mise en relation.

Les références à la mise en relation et à l'accroissement des connexions abondent effectivement dans la littérature sur la médiation culturelle. Chaumier et Mairesse la décrivent comme un processus de « mise en relation avec des contenus, des œuvres, des savoirs, mise en relation de ceux-ci avec soi-même, avec d'autres savoirs et avec d'autres œuvres, avec d'autres soi-même, pour une mise en relation généralisée » (2013 : 56). Jean-Michel Lucas décrit quant à lui la « richesse culturelle » comme une accumulation d'interactions et de connexions, que la médiation culturelle contribuerait à favoriser. À l'inverse, avance-t-il en citant Patrice Meyer-Bisch, « la pauvreté culturelle se reconnaît à la rareté des connexions avec leurs conséquences, les exclusions, les cloisonnements et l'incapacité de tisser des liens et donc de créer »

(Meyer-Bisch dans Lucas, 2010, en ligne). On retrouve ce motif de la mise en relation dans d'autres courants majeurs du champ culturel et artistique actuel, notamment dans l'esthétique relationnelle, décrite par Nicolas Bourriaud comme une théorie esthétique de la forme en tant que principe reliant, qui prend son sens « au moment où elle met en jeu des interactions humaines » : « l'essence de la pratique artistique résiderait ainsi dans l'invention de relations entre des sujets » (Bourriaud, 1998 : 22). L'esthétique relationnelle est d'ailleurs souvent favorisée dans les pratiques de médiation culturelle, en particulier sous la forme de projets d'art participatif (Casemajor, Lamoureux et Racine, 2015).

L'ordre connexionniste se caractérise également par un système de financement par projet, de nature transitoire et éphémère, qui évoque les modalités de subvention de la médiation culturelle : celles-ci tendent à privilégier le développement d'initiatives ponctuelles, ciblées autour d'un événement ou d'un public, plutôt que des programmes déployés en continu et à long terme. Enfin, le développement de la médiation culturelle est alimenté par les tendances de fond qui transforment le rapport entre art, culture, économie et politique depuis les années 1980 : un élargissement croissant de la notion de culture, une double dynamique d'économisation de la culture et de culturalisation de l'économie, et une montée du poids des politiques culturelles locales dans les initiatives de développement des territoires (Roy-Valex et Bellavance, 2015). En ce sens, la médiation culturelle incarne, reproduit et légitime une partie des traits de la conjoncture politique, sociale, économique et esthétique propre à son époque.

Mais si elle s'inscrit dans les cadres de l'ordre social dominant et de la nouvelle économie politique et symbolique du capitalisme, la médiation culturelle s'est également bâtie sur une critique des inégalités sociales, plus ou moins marquée en fonction des projets – tout au moins se donne-t-elle, au Québec, l'ambition générale de renouveler le rapport entre démocratie et démocratisation culturelle. En mettant l'accent sur des enjeux de proximité et d'inclusion sociale, les discours de la médiation culturelle reflètent ce que Boltanski et Chiapello ont identifié comme le retour d'une forme renouvelée de *critique sociale*. Selon les auteurs, dans les années 1980 et 1990, alors

que la *critique artiste*<sup>6</sup> s'est trouvée paralysée par ses propres contradictions, la catégorie de l'*exclusion* a pris le pas sur celle de la lutte entre classes sociales; le militantisme politique a fortement investi les formes d'action caritatives et humanitaires en face-à-face, privilégiant la relation de *proximité*; et les projets de réinsertion sociale ont cherché à *renouer des liens brisés* dans les réseaux de connexion (2011 : 475).

La médiation culturelle porte les traces de cette critique sociale. En témoignent les initiatives alliant médiation culturelle et enjeu d'insertion sociale (Dubé et Lamoureux, 2015), ainsi que les projets mont-réalais étudiés dans le rapport *Les effets de la médiation culturelle : participation, expression, changement* (Jacob et Bélanger, 2014), qui misent sur la rencontre interpersonnelle, la proximité et le face-à-face avec l'artiste; sur la lutte contre l'exclusion sociale par le biais de l'alphabétisation et de l'intervention dans des écoles défavorisées; ou sur le développement local et communautaire dans des quartiers multiethniques où les liens sociaux sont distendus.

### 3. Inventaire des critiques et des lignes de tension

Malgré cet idéal affiché de réduire les inégalités sociales par le biais de l'art et la culture, et malgré le succès de son approche auprès de nombreux organismes professionnels et décideur.e.s politiques, la médiation culturelle ne fait pas l'unanimité. Quelles sont les différentes critiques qui lui sont adressées, et dans quelle mesure touchent-elles à son potentiel de transformation sociale? Les sections qui suivent proposent un inventaire sommaire des principales critiques, formulées tant par les professionnel.le.s que par le milieu académique. Prises ensemble et recontextualisées, elles permettent d'imaginer comment

---

6. Inspirée par la vie bohème, elle s'insurge, d'une part, contre le désenchantement et l'inauthenticité (refus de la marchandisation et de l'industrialisation) et, d'autre part, contre l'oppression du capitalisme bourgeois, à laquelle l'artiste oppose sa liberté de création, « son rejet d'une contamination de l'esthétique par l'éthique » (Boltanski et Chiapello, 2011 : 88).

les tensions qui y affleurent peuvent être productives pour repenser les formes et le potentiel de la médiation culturelle.

### 3.1 La médiation culturelle est une notion floue, dont on peine à circonscrire les limites

La médiation culturelle a souvent été décrite comme une notion floue, qui n'aurait pas réussi à atteindre un niveau élevé de conceptualisation théorique (Rasse, 2000). Les raisons de ce flou sont liées, entre autres, à la multiplicité des pratiques et des lieux de la médiation culturelle, ainsi qu'à l'hétérogénéité des formes à travers lesquelles elle se manifeste : tant par l'entremise des acteurs/actrices, intermédiaires ou artistes, agissant comme médiateurs (Dufrêne et Gellereau, 2003), que par des dispositifs communicationnels, tels une brochure accompagnant un spectacle, ou un audioguide associé à une exposition (Davallon, 2004). Cette imprécision tiendrait également au fait que les travaux sur la médiation culturelle ne sont pas circonscrits à l'intérieur d'une discipline universitaire (Péquignot, 2007). Ils chevauchent au contraire le champ de la communication, de l'histoire de l'art, de la sociologie, de l'esthétique, du travail social et de la science politique.

Un autre facteur contribuant à l'ambiguïté de cette notion tiendrait au fait que la réflexion sur la médiation culturelle oscille entre une démarche réflexive issue des milieux professionnels, et une démarche analytique issue des milieux de la recherche universitaire. Cette oscillation engendrerait, dans certains cas, un manque de distance des travaux de recherche vis-à-vis des besoins professionnels visant l'efficacité des actions de terrain. Pour d'autres, à l'inverse, la prédilection des chercheur.e.s pour un idéal émancipatoire entraînerait une déconnexion de la réflexion théorique vis-à-vis de l'opérationnalisation pratique. En définitive, la médiation culturelle constituerait davantage un champ de débat mouvant plutôt qu'un paradigme ou un concept au sens univoque, et pas davantage une méthode ou un métier aux contours bien délimités. Selon Marie-Christine Bordeaux, la médiation culturelle n'est toutefois pas un concept dépassé – en

témoignent le nombre d'ouvrages publiés à ce sujet dans les dernières années –, et elle tendrait même à se « stabilise[r] lentement en tant que référentiel professionnel et en tant que référence théorique » (2015 : 41).

### 3.2 La médiation culturelle n'est pas pertinente comme dispositif de transmission des œuvres

Un autre ensemble de critiques considère que la médiation culturelle s'interpose de manière superflue entre l'œuvre et le public. Cette doctrine du choc esthétique se fonde sur l'idée que l'œuvre est en elle-même un opérateur de médiation avec le monde. Elle mise sur le pouvoir autonome de la médiation esthétique, au sens où une proposition artistique, par sa capacité à allier forme sensible et charge symbolique, se suffirait à elle-même. Les dispositifs de médiation culturelle, qui proposent des formes de mise en relation élaborées grâce au déploiement des significations d'une œuvre, ne feraient que redoubler inutilement sa fonction, voire ils viendraient parasiter une lecture dite « authentique » de l'œuvre.

Ce type de critique, particulièrement prégnante dans le milieu de l'art contemporain, peut tendre vers une certaine forme d'élitisme, puisqu'elle suppose que le sens d'une œuvre est immédiatement accessible à tous et toutes (Bordeaux, 2011 ; Wallon, 2011 ; Chaumier et Mairesse, 2013). Des travaux bien connus en sociologie de la culture ont montré que l'inégale distribution du capital social, culturel et économique, sous la forme d'un *habitus*, joue un rôle déterminant dans le développement du goût pour l'art et la capacité à s'approprier les moyens d'expression culturelle (Bourdieu, 1966). Une variante de cette critique, visant elle aussi la conception de la médiation culturelle comme courroie de transmission des œuvres, porte quant à elle sur le corpus artistique à transmettre. Celui-ci se limiterait aux œuvres de la haute culture, favorisant un processus de démocratisation culturelle qui ne ferait que renforcer le poids de la culture légitime et dominante, délaissant par là même les principes de la démocratie culturelle. Au Québec, toutefois, la médiation culturelle se nourrit largement des

principes de la démocratie culturelle, arrimés aux expressions et pratiques culturelles situées en dehors des corpus classiques.

### 3.3 La médiation culturelle usurpe les ressources des autres professions artistiques et culturelles

Le qualificatif d'« œufs de coucou » utilisé par une conservatrice pour désigner les médiateurs culturels illustre l'existence d'un conflit autour de la division du travail entre les diverses professions qui composent le champ culturel. Les acteurs/actrices y sont en concurrence pour de maigres ressources financières. Ils/elles luttent également pour des opportunités d'institutionnalisation de leur statut professionnel, et pour défendre leurs répertoires de compétences, leurs prérogatives et leur autonomie. Bien que le discours sur la médiation culturelle soit favorablement implanté auprès de plusieurs sources de financement québécoises, les médiateurs culturels n'occupent pas pour autant une position stable ni dominante dans la structure hiérarchique et symbolique du champ : en quête d'une reconnaissance institutionnelle de leur profession, ils écotent du système de financement par projet, qui contribue bien souvent à la précarisation de leurs conditions de travail.

Pour les artistes, les projets de médiation culturelle peuvent être une occasion de générer un revenu complémentaire, en parallèle à leur pratique de création. Certain.es, comme le montrent les contributions de Sophie Castonguay et Constanza Camelo Suarez dans cet ouvrage, se saisissent du rôle d'automédiateur de leurs œuvres. Mais d'autres voient dans cette nouvelle fonction une fragilisation de l'expertise spécifique des artistes, voire une instrumentalisation de la création à des fins « d'utilité publique », appliquée au travail socioculturel. En 2013, le directeur du Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec, Gaëtan Gosselin, interpelait le Conseil des arts du Canada afin de mieux délimiter les frontières entre médiation culturelle et art interdisciplinaire : « l'art interdisciplinaire est une pratique artistique à part entière, discernable entre toutes, qu'on aurait tort de confondre avec les pratiques de médiation et de transactions sociales visant à soutenir des expériences culturelles de mieux-être dans la communauté » (Gosselin, 2013 : en ligne).

### 3.4 La médiation culturelle est un impératif technocratique et une récupération institutionnelle

Une partie des acteurs/actrices du champ culturel perçoivent la médiation culturelle comme une appellation imposée aux milieux de pratique par le sommet de la hiérarchie institutionnelle. Cette posture rejoint en partie le contenu de la *critique artiste* (Boltanski et Chiappello, 2011), avec son refus des valeurs bourgeoises et de l'organisation technocratique dans lesquelles s'incarnent les politiques culturelles. La médiation culturelle est perçue comme un rouage dominant de l'appareil gestionnaire d'État, et son omniprésence dans les programmes de financement des arts et de la culture au Québec produirait un effet uniformisant et débilisant sur la création artistique.

L'artiste montréalaise Édith Brunette associe par exemple la médiation culturelle à « une novlangue idiote accompagnée de schémas et d'un surplus de communications inutiles » (2014 : 12). La volonté politique de faire une plus grande place aux dispositifs d'accompagnement des publics est alors perçue comme une ingérence bureaucratique, qui viendrait menacer la centralité et l'autonomie de l'art au sein de la sphère culturelle (Péquignot, 2015). L'hypothèse d'une position dominante de la médiation culturelle dans les discours et principes d'action publique serait toutefois à nuancer, puisque, selon la contribution de Marie-Christine Bordeaux dans cet ouvrage, la médiation culturelle n'est pas parvenue à s'imposer comme un paradigme des politiques publiques, tout au moins en France.

Parmi les professionnel.le.s du champ culturel, il existe par ailleurs une perception selon laquelle la médiation culturelle s'est approprié un ensemble de pratiques issues de la base, développées depuis bien longtemps dans le champ de l'éducation populaire et de l'animation culturelle. Elle aurait récupéré ces forces sociales et créatives pour les intégrer aux cadres normatifs des politiques culturelles. Cette intégration de la médiation culturelle dans des programmes s'appuyant sur la culture pour défendre la justice sociale et les droits culturels (notamment ceux des minorités) est saluée par certain.e.s, et critiquée par d'autres, au sens où elle pourrait en affadir la portée critique, voire légitimer l'inaction politique.

### 3.5 La médiation culturelle véhicule une conception consumériste et entrepreneuriale de la culture

Un autre pan des critiques porte sur le lien entre médiation culturelle, stratégies de relations publiques et processus d'économisation de la culture. En concentrant ses efforts sur le rapport aux publics, segmentés selon leurs caractéristiques sociodémographiques (jeunes, minorités, handicapés, défavorisés, etc.) la médiation culturelle contribuerait à étendre l'empire du marketing, de la communication et de la consommation culturelle. Dans cette perspective, le développement des publics se réduirait à une augmentation de la fréquentation ou à une personnalisation de l'offre, occultant le volet plus social et symbolique des pratiques, tout comme la dimension collective de l'action culturelle.

D'autres critiques suggèrent que les projets de médiation culturelle contribuent à renforcer la double dynamique d'économisation de la culture et de culturalisation de l'économie. Elles ciblent notamment les projets qui favorisent le développement des compétences utiles sur le marché du travail (capacité à communiquer efficacement, à développer sa créativité), voire la participation, au sens d'une intégration docile à un système productif. Sont également visés divers projets de médiation culturelle en entreprise, qui contribueraient à aliéner les participant.e.s ou à transformer les artistes en « médiateurs-manageurs » (Carvalho, 2013). Il leur est notamment reproché d'opérer une captation des énergies créatives au service de l'optimisation managériale, au lieu de contribuer à l'émancipation par l'art et la culture.

Ce rapprochement entre médiation culturelle et valeurs managériales peut se comprendre comme un effet collatéral de la *critique artiste*, qui, dans les années 1960 et 1970, s'était insurgée contre l'aliénation bureaucratique et son absence de créativité. L'exigence d'autogestion et de libération de la parole, empruntant au registre de la fête et du jeu, a été récupérée dans les années 1980 par le secteur du management, pour renouveler les modes de gestion du personnel par des activités d'épanouissement personnel, plutôt que collectif (Boltanski et Chiapello, 2011 : 288-304 ; Chiapello, 1998).

### 3.6 La médiation culturelle est un instrument de déconflictualisation et de pacification des rapports sociaux

Un dernier lot de critiques s'arrime aux précédentes pour déplorer que la médiation culturelle, en privilégiant une approche « réparatrice » du lien social brisé, échouerait à penser la fracture comme forme productive de transformation sociale. Favorisant la stabilité et la pacification au détriment de l'expression des conflits, elle ferait le jeu du *statu quo* dans la répartition des pouvoirs. D'une part, l'engagement des intervenant.e.s aurait pour effet de mobiliser socialement les institutions culturelles au service d'une émancipation sociale, grâce à la prise en compte de la diversité de formes d'expression culturelle, des capacités et des savoirs différenciés des publics, et des difficultés propres aux groupes sociaux marginalisés. D'autre part, l'engagement accru des pouvoirs publics locaux en culture s'accompagnerait d'une instrumentalisation de l'art au service de la régulation sociale, servie par une conception homogène et pacifiée du lien social.

Cette critique de la vocation « pacificatrice » de la médiation culturelle tient en partie à la définition même du terme *médiation*, qui renvoie à l'idée de réduction des conflits, de désamorçage des résistances, d'apprivoisement des énergies et des affects subversifs. Elle répond bien en ce sens à l'enjeu du « vivre ensemble », au sens d'une coexistence pacifique, dans la concorde malgré les différences (Caune, 1999). Cette vision réformatrice ou « orthopédique » (Rasse, 2000 ; Caune, 2015) s'incarne aussi – et surtout – dans le thème de l'*inclusion*, qui porte une ambition de régulation sociale, au sens où elle vise à ramener au sein de la communauté des éléments situés à sa marge. La volonté de réduire des écarts peut en effet donner lieu à des procédés de « formatage » et de redressement contraint des exclus (Harney et Moten, 2013)<sup>7</sup>. Par ailleurs, la médiation culturelle n'a pas à elle seule le pouvoir d'agir sur la structure des inégalités sociales. L'intervention

---

7. « *Policy is correction, forcing itself with mechanical violence upon the incorrect, the uncorrected, the ones who do not know to seek their own correction* » (Harney et Moten, 2013 : 78).

ponctuelle visant des réparations microlocalisées du tissu social opère davantage sur les symptômes que sur les causes.

Les diverses formes de critique présentées ci-dessus peuvent être regroupées selon trois lignes de tension. Une première ligne vise l'ambition de la médiation culturelle à se constituer comme *forme d'action culturelle distincte* dans ses principes et ses moyens d'action : ces critiques pointent du doigt sa conceptualisation théorique inachevée, ses stratégies centrées sur les intermédiaires et la figure du public, et sa difficulté à fédérer un corps professionnel spécifique autour d'une identité forte. Une deuxième ligne de tension émerge des rapports de force qui animent la *structure du champ culturel*, suite à l'arrivée des médiateurs culturels dans la lutte pour le partage des ressources matérielles et des positions symboliques dans la hiérarchie des métiers.

Une troisième ligne de tension, la plus chargée, semble-t-il, naît de l'*intégration de la médiation culturelle aux structures hégémoniques*, au sens gramscien d'un ordre culturel dominant. Cette intégration aurait pour effet de désamorcer le potentiel critique de la médiation culturelle. Elle contribuerait à légitimer une conception réductrice de l'art et de la culture, limitée à agir comme levier de développement économique ou instrument de pacification sociale. Chaumier et Mairesse rappellent qu'en son temps, l'animation culturelle a fait l'objet d'attaques relativement semblables. Elle fut accusée d'être un vecteur d'endoctrinement, de légitimer la culture instituée et de faire le jeu du capitalisme : « ceux qui se pensaient jusque-là comme les ferments du changement se retrouvèrent subitement accusés d'être des suppôts du capitalisme » (2013 : 105-106).

#### **4. Les devenirs politiques de la médiation culturelle**

Envisagée comme champ de débats sur le rapport culture et politique, la médiation culturelle suscite divers modes d'expression de la critique. Elle opérationnalise les principes de la *critique sociale*, sous la forme de projets d'inclusion sociale, mais elle est d'autre part remise en question par un renouvellement de la *critique artiste*. Quels

sont les horizons politiques actuels de la médiation culturelle ? Son potentiel de transformation sociale semble tributaire d'une position à (re)construire dans la dynamique d'intégration et/ou de subversion de l'action culturelle (Gaudibert, 1972).

Dans l'ouvrage *La médiation culturelle : cinquième roue du carrosse ?* (Serain, Chazottes, Vaysse et Caillet (dir.), 2016), plusieurs pionnières.s de la médiation culturelle se désolent de ce qu'ils et elles perçoivent comme un déclin de sa vocation engagée. Claire Merleau-Ponty, Jean Davallon et Elisabeth Caillet avancent que « l'origine de la médiation [était] à la fois politique, utopique, idéologique », mais que cette utopie aurait disparu au profit de techniques de travail social en direction des exclus, sans volonté réelle de changer la société (2016 : 16-25). Chaumier et Mairesse (2013) font également le constat d'une dépolitisation progressive de la médiation culturelle dès les années 1990. Cette dynamique s'inscrit dans un mouvement plus large de discrédit des positions marxistes orthodoxes qui avaient cours dans les années 1960 et 1970, et qui se sont étiolées avec la chute du bloc soviétique. Comme en témoignent plusieurs contributions à cet ouvrage, il est néanmoins encore possible d'entrevoir la médiation culturelle comme un « impératif tout à la fois utopique et pratique », contribuant à la « possible institution d'un espace public, condition de possibilité de l'instauration d'un monde commun » (Fleury, 2015 : 77).

La médiation culturelle n'est certes pas un moteur de subversion radicale des systèmes établis, mais elle pourrait contribuer à créer des espaces publics localisés, activés par des médiations esthétiques et des médiations intellectuelles, où prendrait sens la dimension productive de l'écart. Il s'agirait alors « non pas nécessairement [d'agir sur] la réduction de la distance, mais bien plutôt [d'agir sur] l'apprentissage de celle-ci, débutant par sa reconnaissance [...] » (Fleury, 2015 : 78). Avec la réaffirmation de sa dimension éducative, et par une prise de risque dans les formes esthétiques auxquelles elle s'associe (Caune, 1999), la médiation culturelle peut encore se réinventer. Pourrait-elle être plus largement appropriée par des formes contemporaines de radicalité, en se rapprochant des mouvements sociaux ou de propositions artistiques plus subversives ? Encore faudrait-il qu'elle se réaffirme comme levier d'un éveil des consciences.

## 5. Présentation des contributions

L'ouvrage est découpé selon trois thématiques : 1) l'évolution de la médiation culturelle institutionnalisée et de ses cadres normatifs ; 2) les affinités et tensions de la médiation culturelle avec différentes visions et stratégies éducatives ; 3) la dimension critique de pratiques artistiques et culturelles engagées.

### 5.1 Nouveaux contextes et ex-tension des cadres normatifs

La première section de cet ouvrage retrace l'institutionnalisation de la médiation culturelle, pour en étudier la genèse, les paradoxes et les possibles évolutions. Sur un mode diachronique, elle interroge les fondements politiques et les cadres normatifs de la médiation culturelle au Québec et en France. Comment resituer la médiation culturelle dans la lignée des formes d'action publique en culture ? Dans quelle mesure a-t-elle réussi à s'imposer comme principe d'action politique ? Et comment se positionne-t-elle vis-à-vis des nouveaux paradigmes émergents ? Ces contributions font état des paradoxes et des limites de la médiation culturelle, qui tente d'articuler utopie transformatrice et quête de légitimation. Elles soulignent également son potentiel de mise en tension d'un espace public qui endosserait la conflictualité des rapports sociaux.

**Jean-Marie Lafortune** ouvre la réflexion en posant un regard à la fois rétrospectif et prospectif sur la médiation culturelle. Retraçant les moments charnières de l'évolution des politiques culturelles au Québec, il dégage trois figures endossées par la médiation culturelle (interprétation, animation et initiation), rattachées à trois pôles de l'action publique (démocratisation de la culture, démocratie culturelle et éducation artistique). Cette analyse le conduit à dessiner les contours d'une évolution de la médiation culturelle à l'aune du renouveau des politiques publiques de la culture.

**Jean Caune** explore la relation entre utopie, idéologie et médiation culturelle. Il propose d'en reconstituer l'*épistémé* pour envisager son

« horizon d'attente », concomitant à une transformation idéologique des conceptions de la culture. À contre-pied d'une « idéologie culturaliste » qui occulte les conflits et les antagonismes, il situe un possible renouvellement de la médiation culturelle dans le travail de praticiens expérimentés, conscients des rapports de forces politiques.

Le texte de **Carmen Mörsch** expose l'ambivalence de la médiation culturelle, « entre besoin de légitimation et critique de l'hégémonie culturelle ». Les discours de légitimation mobilisés par la médiation culturelle touchent aux registres économiques et cognitifs, intégratifs et correctifs, institutionnels et patrimoniaux. L'auteure identifie l'instrumentalisation de l'art comme un risque majeur et souligne que ce dernier tire justement sa force du fait qu'il échappe à l'utilitarisme. Un autre risque consisterait à remplacer la participation politique réelle par une « participation culturelle » dépolitisée.

**Marie-Christine Bordeaux** resitue la médiation culturelle dans l'histoire des paradigmes de la politique culturelle française. L'auteure juge que la médiation culturelle n'est pas parvenue à s'imposer comme un paradigme et qu'elle peinerait également à dépasser le registre du microchangement et du soutien à la démocratisation culturelle, malgré son idéal politique de transformation du système culturel. L'émergence de nouveaux paradigmes liés à la « participation » et aux « droits culturels » pourrait toutefois renouveler le positionnement des médiateurs culturels.

**Patrice Meyer-Bisch** explore les relations croisées entre la médiation culturelle et l'approche des droits culturels. Sa réflexion est ancrée dans le cadre normatif des libertés fondamentales en démocratie. Cette approche par les droits culturels cherche à se distinguer à la fois d'une conception consumériste de la culture, et d'une vision pacifiée du vivre-ensemble. Plutôt, elle produirait un espace politique et critique de circulation du sens, dans lequel les intimités et les savoirs se confrontent, pour faire émerger un nouveau langage commun.

**Christian Poirier** propose une conceptualisation de la « citoyenneté culturelle », élaborée à la suite d'une enquête de terrain sur la participation des jeunes aux arts et à la culture. Il situe le versant culturel de la citoyenneté au prolongement de trois précédentes phases de

développement, respectivement liées aux droits civils, sociaux et politiques. Ancrée dans des pratiques de démocratie culturelle et dans une forme politique de participation culturelle, cette perspective soutient que « la dimension positivement conflictuelle du social et du culturel » est une occasion de discussion et de délibération.

## 5.2 Médiation, interprétation, éducation : parentés et renouvellement du dialogue

Cette deuxième section interroge les liens de parenté entre médiation culturelle, éducation populaire et éducation aux arts. D'une part, elle propose un regard historique sur l'arrimage – ou la déconnexion – entre ces champs de pratique au Québec. D'autre part, elle examine les nouveaux dialogues qui se construisent à l'interface de ces notions. Comment définir le rapport entre médiation culturelle et éducation ? La médiation culturelle s'inscrit-elle au prolongement des ambitions militantes de l'éducation populaire ? Peut-elle donner lieu à des propositions innovantes pour repenser les rapports de pouvoir dans l'éducation formelle et informelle ? Intégrant plusieurs points de vue d'acteurs/actrices de terrain, ces contributions saisissent les enjeux sectoriels du champ muséal et socioéducatif pour en étudier les formes d'engagement, les pensées critiques, et pour envisager les nouveaux horizons d'un projet éducatif et citoyen.

**Raymond Montpetit** analyse la contiguïté, dans le champ muséal nord-américain, des notions de médiation culturelle, d'éducation et d'interprétation. L'auteur dépeint l'attention grandissante portée par les musées à la diversité des publics dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui dénote un engagement plus affirmé envers leur mission d'éducation populaire, reformulée par la suite en mission d'*interprétation*. Il conclut que certaines initiatives de médiation culturelle dépassent l'approche interprétative, notamment lorsqu'elles vont au-delà de « l'explicatif » pour favoriser la coconstruction du sens et l'enrichissement des sociabilités.

**Sylvie Lacerte** propose un questionnement éthique et critique sur les « failles [et] zones d'ombre qui hantent la médiation culturelle ». Elle

identifie comme faiblesse majeure le manque de volonté politique afin de mieux inclure les arts et la culture dans le système d'éducation. Cette nécessaire inclusion rejoint l'enjeu éthique porté par la médiation culturelle, au sens de « former des êtres culturels et cultivés », tant au sein des groupes défavorisés que des groupes favorisés. Parallèlement aux discours institutionnels sur la « culture citoyenne » et la démocratie culturelle, c'est par le travail de terrain des médiateurs culturels que pourrait se concrétiser ce potentiel éthique.

**Nathalie Montoya** s'intéresse au point de vue des médiateurs culturels et à leurs modalités de croyance « en la victoire finale de la cause ». À partir d'une enquête de terrain réalisée en France, elle identifie trois modalités de construction du sens de l'action : « le modèle militant », « le modèle caritatif » et « les figures de l'épreuve de réalité ». Les formes de « militantisme culturel » qui s'en dégagent articulent valeurs, qualités morales, représentations du monde et capacité à porter un regard critique et réflexif sur la pratique.

**Anouk Bélanger et Paul Bélanger** posent un regard sur l'évolution croisée de l'éducation populaire et de la médiation culturelle au Québec. Inspirée de pratiques européennes, la tradition québécoise d'éducation populaire s'est développée tant sous l'égide institutionnelle que dans la mouvance sociale et communautaire. Les auteur.e.s constatent que la frontière qui sépare l'éducation populaire et la médiation culturelle est de plus en plus poreuse et perméable. Des différences subsistent toutefois : l'une s'appuie sur des lieux permanents qui structurent la vie de quartier, tandis que l'autre se manifeste par des projets éphémères et délocalisés.

Cette deuxième partie se clôt avec un texte de **Maxime Goulet-Langlois** sur les principes d'action de l'organisme montréalais Exeko. Intervenant depuis 10 ans auprès de populations marginalisées (autochtones, itinérantes, en déficience intellectuelle), ses membres ont développé une nouvelle approche baptisée *médiation intellectuelle*. Celle-ci s'appuie sur le principe de la « présomption d'égalité des intelligences », inspiré par Rancière (1987). Palliant ce qu'ils identifient comme des limites de la médiation culturelle, elle associe des

stratégies intellectuelles et artistiques pour agir simultanément sur «l'inclusion sociale» et «l'émancipation intellectuelle».

### 5.3 Pratiques engagées : création artistique et condition du «faire public»

Cette dernière section porte sur la dimension critique des pratiques artistiques et culturelles engagées. Elle concerne des initiatives qui entendent agir sur la fragilisation du lien social, l'exclusion ou les effets individuels et collectifs des rapports de pouvoir. Plusieurs se réalisent auprès et avec des personnes et des groupes marginalisés, soulevant la question de la violence symbolique vécue dans les rapports sociaux, coloniaux, genrés et raciaux. Certaines de ces pratiques se revendiquent de la médiation culturelle, d'autres se définissent plutôt en fonction de conceptions artistiques (art socialement engagé, art contextuel ou performance). Elles ont pour point commun d'entretenir un rapport de performativité à la société qu'elles souhaitent transformer – même modestement – en proposant des reconfigurations du rapport au sens des choses, aux contingences, à soi-même et aux autres, à la culture, à l'histoire. Comment les artistes peuvent-ils inventer de nouvelles façons d'être, de faire et de créer, en contribuant à faire évoluer la pratique de la médiation culturelle et son analyse critique ? Dans quelle mesure la médiation culturelle peut-elle activer le potentiel médiateur et transformateur de l'art ? En quoi permet-elle de créer des espaces publics et des processus d'un «faire public» ? Les pratiques décrites dans cette section aspirent à intervenir de deux façons, parfois complémentaires : dans la reconnaissance ou la transmission d'une culture minorisée, et dans l'exploration de stratégies culturelles et artistiques qui permettraient de lutter contre les conditions culturelles, sociales, économiques et politiques de reconduction des différents rapports de domination.

**Heather Davis** propose une réflexion ancrée dans le monde anglo-saxon, où l'approche francophone de la médiation culturelle s'est peu diffusée. Elle s'interroge sur le rapport entre art et critique, en étudiant les registres de jugement employés pour évaluer les pratiques

artistiques socialement engagées. Inspirée par les travaux d'Eve Kosofsky Sedgwick (2003), elle nous convie à quitter la « lecture paranoïaque » – qui mise sur l'autonomie radicale de l'art et sur une effectivité contestataire tributaire du choc – afin de lui substituer une « lecture réparatrice », qui reconnaît l'importance critique et politique de la contingence, des soins quotidiens (*care*), de l'amitié et de l'investissement sur la longue durée.

**Constanza Camelo Suarez** se décrit à la fois comme artiste-chercheuse et comme médiatrice. Elle livre un récit de pratique tiré de son œuvre *Brûler ses peurs (Dilater et contracter l'univers)*, une intervention performative et participative réalisée dans l'espace public de Bogota (Colombie). Associée à l'art contextuel, sa pratique exige d'elle un rôle de médiation, afin de créer des liens entre les gens, et entre différentes instances artistiques, politiques et communautaires. Mais le processus artistique fait lui aussi œuvre de médiation, puisqu'en explorant les limites esthétiques et éthiques de l'espace public, il agit sur les dispositifs biopolitiques.

**Élisabeth Kaine, Olivier Bergeron-Martel et Carl Morasse** analysent le rôle de l'artiste comme médiateur d'altérité. Ils relatent une expérience collaborative menée auprès de peuples autochtones par le groupe de Recherche Design et culture matérielle et La Boîte Rouge vif, pour le Musée de la civilisation, à Québec. Sous la forme d'une cocréation, plusieurs artistes-médiateurs ont accompagné ces communautés dans « l'identification et la transmission de [leur] patrimoine culturel ». Pour décrire ce processus, les auteur.e.s proposent le concept de *médiation par l'art* – en opposition à une médiation *de* l'art.

Le texte de **Jean-François Côté** analyse comment le théâtre autochtone peut être paradigmatique des difficultés rencontrées par la médiation culturelle. Dans un contexte de lutte des peuples autochtones pour leur reconnaissance, la médiation culturelle ne peut se restreindre à une simple mise en contact entre une œuvre théâtrale et un public. L'expérience proposée réclame, du moins pour qu'il y ait « fusion d'horizons », « une reconnaissance mutuelle de la conflictualité et de son dépassement ». Selon l'auteur, il faudrait repenser le concept même de médiation culturelle pour tenir compte de trois éléments :

« le cadre plus large d'une époque, l'évolution des formes d'expression et l'horizon normatif de leur réception ».

**Marion Froger** étudie une initiative de médiation de films documentaires dans une prison pour femmes. Les Rencontres internationales du documentaire de Montréal se sont associées à la Société Elizabeth Fry du Québec pour y organiser des projections, des rencontres avec des réalisatrices et des ateliers d'écriture. Cette initiative combine une des missions classiques de la médiation (la promotion d'une forme d'art professionnel) avec des préoccupations d'inclusion sociale. L'auteure montre comment ce projet crée les conditions d'un espace public où peut s'épanouir une pensée critique sur la société, par une rencontre sensible avec les œuvres cinématographiques, et par le biais d'un partage d'émotions entre artistes, intervenant.e.s et détenu.e.s.

À l'instar de Constanza Camelo Suarez, **Sophie Castonguay** est une artiste qui s'interroge sur la place qu'occupe la médiation culturelle dans ses propres procédés de création et de présentation publique. Sous la forme d'un dialogue avec Ève Lamoureux, elle examine le processus de réception des œuvres, en mettant en question le poids des images intériorisées sur nos schèmes conceptuels, et l'influence du discours sur les modalités de rencontre avec l'œuvre. Elle propose le paradoxe selon lequel le médiateur culturel doit être un « gardien de la polysémie ».

\* \* \*

Parmi les enjeux centraux qui peuvent contribuer à renouveler la médiation culturelle, nous insisterons en conclusion sur l'effet d'altérité (ou « effet d'étrangeté », selon les mots de Jean-François Côté) que peut provoquer l'art quand il remet en question les rapports de domination, quand sa réception (ou sa non-réception) engendre des troubles, vecteurs d'une pensée critique effective. Ce pouvoir symbolique de l'art influe sur l'esprit critique de plusieurs manières : il permet de mieux saisir le monde qui nous entoure et de se dégager soi-même de ses propres contingences. Il contribue à générer, du moins potentiellement, des savoirs, de nouvelles perspectives, de nouveaux

regards, et des représentations alternatives. Jumelant étroitement les deux domaines du sensible et de l'analytique, il peut ouvrir le champ des possibles en consolidant la capacité d'agir.

Dans les pratiques plus collaboratives, le souci du débat, de la confrontation de visions et d'opinions tranche avec une vision largement répandue de la médiation culturelle comme vecteur de socialités consensuelles. Ici, le dissensus, comme chez Rancière, est associé à l'effectivité politique dans des régimes démocratiques traversés par des rapports de pouvoir. La conception de l'art et de la médiation comme formes de pratiques du *care*, ou de l'accompagnement sensé, sensible et bienveillant, n'entre pas nécessairement en contradiction avec l'idée d'une mise en relations d'altérités et de dissensus.

Les médiateurs et les artistes le disent et le redisent : pour qu'une pratique soit effective, elle doit être en adéquation avec le contexte et les gens auxquels elle s'adresse. Le rôle de la médiation culturelle serait ainsi de favoriser et d'accompagner ce travail, en tenant compte d'une multiplicité de questions éthiques qui varient selon le moment, le lieu, les pratiques et les intentions poursuivies. Se pose donc, pour reprendre l'expression de Sophie Castonguay, toute la question de l'instauration d'un « cadre hospitalier », en fonction et à partir duquel se déploie le rapport à l'art, l'expérience créative, le choc des perspectives et la critique sociopolitique.

Nous souhaitons, en publiant cet ouvrage, interroger la médiation culturelle de façon critique et constructive, afin de donner à voir sa pluralité, sa complexité. Les pratiques critiques s'inscrivent aujourd'hui au cœur même des institutions et des logiques du pouvoir, exigeant de ce fait négociations conflictuelles et médiation. Nous espérons avoir su y contribuer.

## Références bibliographiques

Boltanski, Luc et Ève Chiapello. 2011. *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.

- Bordeaux, Marie-Christine. 2015. « La médiation culturelle est-elle un concept dépassé ? », dans Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas et Pauline Vessely (dir.), *Les mondes de la médiation culturelle. Volume 1 : Approches de la médiation*, Paris, L'Harmattan, p. 39-61.
- Bordeaux, Marie-Christine. 2011. « La médiation culturelle, symptôme ou remède ? Pistes de réflexions pour les arts de la scène », dans Anne-Catherine Sutermeister (dir.), *La médiation culturelle dans les arts de la scène*, Lausanne, La Manufacture, p. 23-36.
- Bourdieu, Pierre et Alain Darbel. 1966. *L'amour de l'art : les musées et leur public*, Paris, Éditions de Minuit.
- Bourriaud, Nicolas. 1998. *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel.
- Boutin, Perrine. 2015. « La lente acceptation du terme "médiation" dans le milieu de l'éducation au cinéma », dans Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas et Pauline Vessely (dir.), *Les mondes de la médiation culturelle. Volume 1 : Approches de la médiation*, Paris, L'Harmattan, p. 229-238.
- Brunette, Édith. 2014. *Art dans l'espace public : quand les politiques croisent les pratiques*. Disponible à l'adresse web suivante : <http://edithbrunette.net/> (consulté le 3 juillet 2016).
- Carvalho, Anithe de. 2013. « Quand l'art vaut de l'or : Le programme La culture en entreprise de l'organisme Culture pour tous et l'artiste en tant que médiateur-manager », *Recherches sociographiques*, 54, 1, p. 127-147.
- Casemajor, Nathalie, Ève Lamoureux et Danièle Racine. 2015. « Art participatif et médiation culturelle : typologie et enjeux des pratiques », dans Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas et Pauline Vessely (dir.), *Les mondes de la médiation culturelle. Volume 1 : Approches de la médiation*, Paris, L'Harmattan, p. 171-184.
- Caune, Jean. 1999. *La culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- Caune, Jean. 2015. « La médiation culturelle : une notion *mana* ou l'usure du sens », dans Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas et Pauline Vessely (dir.), *Les mondes de la médiation culturelle. Volume 1 : Approches de la médiation*, Paris, L'Harmattan, p. 29-38.

- Chaumier, Serge et François Mairesse. 2013. *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin.
- Chiapello, Ève. 1998. *Artistes versus managers : le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Éditions Métailié.
- Davallon, Jean. 2004. « La médiation : la communication en procès », *MEI, Médiation et information*, 19, p. 39-59.
- Dubé, Marcelle et Ève Lamoureux. 2015. « Des marionettes pour se/le dire : la cocréation comme outil de mieux-être individuel et collectif », dans Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas et Pauline Vessely (dir.), *Les mondes de la médiation culturelle. Volume 2 : médiations et cultures*, Paris, L'Harmattan, p. 207-220.
- Dufrêne, Bernadette et Michèle Gellereau. 2003. « Qui sont les médiateurs culturels ? Statuts, rôles et constructions d'images », *MEI, Médiation et information*, 19, p. 163-175.
- Dumont, Étienne. 2016. « Faut-il tuer les médiateurs culturels des musées ? », *Bilan*. Disponible à l'adresse web suivante : <http://www.bilan.ch/etienne-dumont/courants-dart/societefaut-tuer-mediateurs-culturels-musees> (consulté le 15 février 2016).
- Fleury, Laurent. 2015. « L'invention des politiques de médiation au plus près des institutions et du public. Pour une compréhension socio-historique d'un processus d'"action réciproque" », dans Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas et Pauline Vessely (dir.), *Les mondes de la médiation culturelle. Volume 1 : Approches de la médiation*, Paris, L'Harmattan, p. 73-90.
- Gaudibert, Pierre. 1972. *Action culturelle : intégration et/ou subversion*, Tournai, Casterman/Poche.
- Gosselin, Gaëtan. 2013. « *Recouvrer la vision. Mettre fin aux temps difficiles* ». Disponible à l'adresse web suivante : <http://raiq.ca/fr/raiq/recouvrer-la-vision-mettre-fin-aux-temps-difficiles> (consulté le 16 février 2016).
- Harney, Stefano et Fred Moten. 2013. *The Undercommons : Fugitive Planning & Black Study*. New York, Autonomedia.
- Jacob, Louis et Anouk Bélanger. 2014. *Les effets de la médiation culturelle : participation, expression, changement. Rapport final*, Montréal, UQAM et Ville de Montréal (Division de l'action culturelle et des partenariats).
- Lafortune Jean-Marie (dir.) (2012) *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec : PUQ.

- Lamoureux, Ève. 2008. « La médiation culturelle et l'engagement : des pratiques artistiques discordantes », *Lien social et politique*, 60, p. 159-169.
- Lucas, Jean-Michel. 2010. « L'inévitable échec de la médiation culturelle confrontée à l'intimité du sensible », 22 avril, *Raison-publique.fr*. Disponible à l'adresse web suivante : <http://www.raison-publique.fr/article284.html> (consulté le 12 juillet 2016).
- Merleau-Ponty, Claire, Jean Davallon et Elisabeth Caillet. 2016. « Il était une fois... », dans Fanny Serain, Patrice Chazottes, François Vaysse et Elisabeth Caillet (dir.), *La médiation culturelle : cinquième roue du carrosse ?*, Paris, L'Harmattan, p. 13-28.
- Péquignot, Bruno. 2015. « Sociologie des arts et de la culture et médiation culturelle », dans Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévoost-Thomas et Pauline Vessely (dir.), *Les mondes de la médiation culturelle. Volume 1 : Approches de la médiation*, Paris, L'Harmattan, p. 15-27.
- Péquignot, Bruno. 2007. « Sociologie et médiation culturelle », *L'observatoire*, 32, p. 3-4.
- Rancière, Jacques. 1998. *Aux bords du politique*, Paris, la Fabrique.
- Rancière, Jacques. 1987. *Le maître ignorant, Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10/18.
- Rasse, Paul. 2000. « La médiation, entre idéal théorique et application pratique », *Recherches en communication*, 13, p. 61-75.
- Roy-Valex, Myrtille et Guy Bellavance (dir.). 2015. *Arts et territoires à l'ère du développement durable : Vers une nouvelle économie culturelle ?*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 2003. *Touching feeling : affect, pedagogy, performativity*, Durham, Duke University Press.
- Serain, Fanny, Patrice Chazottes, François Vaysse et Elisabeth Caillet (dir.). 2016. *La médiation culturelle : cinquième roue du carrosse ?*, Paris, L'Harmattan, p. 13-28.
- Wallon, Emmanuel. 2011. « Méditer la médiation », dans Anne-Catherine Sutermeister (dir.), *La médiation culturelle dans les arts de la scène*, Lausanne, La Manufacture, p. 11-22.

# Partie 1

**NOUVEAUX CONTEXTES  
ET EX-TENSIONS  
DES CADRES NORMATIFS**



# **(Dé)politisation de la culture et transformation des modes d'intervention**

Jean-Marie Lafortune

Penser la médiation culturelle dans une perspective critique revient à envisager les formes d'articulation entre des phénomènes isolés et des dynamiques globales. La réflexion que nous proposons s'intéresse ainsi à ce paradigme en tant que mode de production des rapports sociaux et de légitimation des pouvoirs qui reconduisent l'ordre des inégalités. Dans cette optique, la médiation culturelle est examinée non seulement comme une révélation de la représentation que la société se donne d'elle-même, mais aussi comme une modalité par laquelle le pouvoir se manifeste matériellement et symboliquement (Voirol, 2008). Cette manifestation contribue à l'orientation des choix politiques, à la diffusion des modèles économiques, à la redéfinition des normes socioculturelles autant qu'à l'attribution des ressources qui leur sont corrélatives.

Cet angle d'analyse ne cible pas les médiations uniquement en tant que processus passant par des objets, des situations ou des formes esthétiques, mais également comme processus passant par les médiateurs,

sujets concrets inscrits dans des rapports de pouvoir. Considérées à travers la dynamique du néolibéralisme à laquelle elles participent, les pratiques de médiation culturelle sont mises en relation avec des processus qui les dépassent et sont saisies dans leur détermination essentielle. Le fondement de cette approche réside dans une interprétation des phénomènes sociaux au cœur desquels les êtres humains ne sont pas simplement des individus, mais des membres d'une communauté politique.

Interroger la médiation culturelle en termes politiques consiste donc à concevoir la culture comme une logique de représentation et d'expression des appartenances sociales, révélatrice des identités individuelles et collectives qui se manifestent dans des pratiques. La médiation culturelle désigne alors un ensemble de règles qui articulent des logiques de la subjectivité (goûts, préférences, attentes, désirs) avec des logiques collectives du politique (sociabilité, appartenance, citoyenneté, contestation). La médiation s'inscrit ainsi dans des formes qui mettent en continuité le politique et le culturel par la représentation artistique des formes symboliques de l'identité (Lamizet, 2004).

Le texte qui suit repose sur un regard à la fois rétrospectif et prospectif. Nous évoquons dans les deux premières sections les moments charnières de l'évolution des politiques culturelles au Québec, dont la chronologie est étroitement apparentée à celle de la France, en suivant la redéfinition des rapports entre les pouvoirs publics, les artistes et les publics qui la caractérisent. Nous examinerons dans la troisième section comment la médiation culturelle, déclinée selon les trois figures qu'elle recouvre (interprétation, animation et initiation), s'inscrit dans cette évolution selon l'accent porté sur l'un ou l'autre des trois pôles de l'action publique en culture (démocratisation de la culture, démocratie culturelle et éducation artistique). Enfin, la dernière section accueille une projection des contours que pourrait adopter la médiation culturelle à l'aune du renouveau actuel des politiques publiques de la culture.

## 1. Les trois pôles des politiques publiques de la culture

L'avènement et l'avenir de la médiation culturelle, conçue comme une philosophie d'intervention dans le champ socioculturel qui, attribuant un caractère émancipateur aux démarches de création, implique les citoyens à divers niveaux de la production de l'offre culturelle, doit être appréhendée en conjonction avec l'évolution des politiques publiques de la culture selon sa double dimension<sup>1</sup>. Si elle se déploie au Québec, en tant qu'actions d'accompagnement, dans divers dispositifs spatiaux, humains et discursifs mis en place tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des institutions culturelles par une diversité d'acteurs, c'est en raison de l'horizon ouvert par la mise en œuvre, d'une part, des politiques éducatives et culturelles et, d'autre part, des politiques d'immigration ou de la diversité et de l'action communautaire (Lafortune, 2015 et 2013).

La question des territoires institutionnels et professionnels de la médiation culturelle, définis respectivement comme les espaces dans lesquels les institutions exercent leur juridiction et ceux sur lesquels des groupes professionnels veulent garder toute leur autorité, est ainsi d'autant plus complexe qu'elle recouvre trois types de dispositifs, institutionnel, socioartistique et éducatif, fondés sur des logiques distinctes (Lafortune, 2012).

D'un côté, la médiation culturelle relève d'une stratégie de relégitimation des institutions culturelles subventionnées par l'État et axées sur la démocratisation de la culture, à une époque où l'autorité institutionnelle et le financement de ces structures régressent. En effet, là où ces institutions ne sont pas directement financées par les pouvoirs publics, leur légitimité n'est pas actuellement remise en cause puisqu'elles ont toujours dû justifier leur existence et se responsabiliser socialement dans leur territoire d'implantation. C'est pourquoi l'expression « médiation culturelle », ici apparentée à l'activité

---

1. La culture désigne sur le plan des manifestations de l'esprit l'ensemble des produits des arts et des sciences et sur le plan anthropologique l'ensemble des modes de vie et d'action.

d'interprétation, connaît un engouement dans les contrées où le système d'action culturelle s'est inspiré du modèle français, dans lequel l'État joue un rôle prépondérant, mais elle n'est pas employée là où un tel système n'a point vu le jour.

De l'autre côté, elle recouvre les efforts des pouvoirs publics locaux visant le renforcement de la cohésion sociale en regard de la nouvelle dynamique identitaire en contexte d'importants mouvements migratoires et de perte de références symboliques communes, dans une perspective de démocratie culturelle. L'expression « médiation culturelle », désignant ici une activité d'animation, se réfère alors moins à l'organisation d'une rencontre entre des publics et des œuvres qu'à un dialogue entre les habitants d'un territoire facilité par des démarches de partage des traditions et des projets de création collective.

Enfin, soutenant ces deux logiques au moyen d'une préparation dont on déplore depuis toujours la faiblesse (Alvarez Abad et Lacour, 2015; Bordeaux, 2013), la médiation culturelle repose sur l'éducation artistique, promue principalement par les acteurs de l'éducation formelle et informelle. Elle répond dans ce cadre à trois objectifs : permettre aux élèves et aux étudiants, mais plus largement à tous les citoyens, de se constituer une culture personnelle riche tout au long de leur parcours scolaire et de vie; développer et renforcer leurs pratiques artistiques; permettre la rencontre avec des artistes et des œuvres ainsi que la fréquentation de lieux culturels. Elle constitue en ce sens le troisième pôle de l'action publique en culture et conséquemment le troisième terreau des pratiques de médiation culturelle comme l'illustre le schéma 1 (adapté de Mulcahy, 2010, p. 118).

La principale clé de compréhension des modes d'intervention que l'on associe depuis plus de 20 ans à la médiation culturelle et à sa destinée réside dans la transformation de l'action publique sur la vie culturelle, qui dicte le statut des artistes, prescrit la place des publics et traduit les ambitions des politiciens. Dans une perspective généalogique<sup>2</sup>, on peut comprendre cette trajectoire non pas à partir des résultats

---

2. Développée dans l'ouvrage de F. Nietzsche, *La généalogie de la morale* (1887), puis reprise notamment dans les travaux de M. Foucault.

utiles de la médiation culturelle, mais plutôt à partir de la volonté de puissance des acteurs qui l'exercent et la promeuvent.

**SCHEMA 1** LES TROIS RESSORTS DES POLITIQUES PUBLIQUES DE LA CULTURE ET LEUR MODE D'INTERVENTION CORRESPONDANT



## 2. Politisation de la culture selon sa double dimension

La mutation des formes de politisation de la culture<sup>3</sup> constitue le terrain dans lequel la médiation culturelle s'est développée au Québec comme ailleurs. Ce processus révèle une dynamique jamais tout à fait stabilisée entre les pouvoirs publics, les artistes et les publics. Ses conditions d'apparition relèvent ainsi d'une relative réserve des pouvoirs publics, principalement à l'égard de la liberté d'expression, d'une relative autonomie de l'art, à ne pas confondre avec une indépendance

3. Le processus de politisation désigne la conversion des faits sociaux de nature diverse en objets relevant de la sphère politique et, en retour, les effets de ce phénomène sur les faits convertis et les faits sociaux dans leur ensemble. Aborder la politisation de la culture, c'est rendre compte de la manière dont des pratiques, des systèmes d'échanges et des produits culturels revêtent explicitement un statut politique, c'est-à-dire sont intégrés à la logique des affrontements idéologiques ou partisans et deviennent des objets de l'intervention publique (Dubois, 2012).

vis-à-vis de la vie sociale et politique, et d'une relative homogénéité des groupes sociaux constituant les publics, qui varie selon les niveaux d'inégalité qui prévalent dans une société donnée.

La légitimité des politiques culturelles repose sur l'utilité publique d'un accès élargi aux œuvres, qui renvoie à l'expression individuelle et collective du droit à la culture, à la prescription de pratiques éducatives et compensatrices d'un travail aliénant, rattachée à un régime d'accumulation, et d'une exigence de contribution à la croissance économique garantissant une mobilité sociale ascendante de laquelle peut découler un profil de consommation plus uniforme.

À leur origine, les politiques culturelles ont pour finalité : le soutien à la création artistique, en aménageant les voies de ses conditions de production, de sa diffusion et de sa consommation ; l'adhésion à un patrimoine commun, dont la langue là où elle est menacée comme au Québec ; la solution de rechange au plaisir jugé facile des cultures populaires et au désir conditionné par l'offre marchande, qui à l'instar des autres marchés échappe à la libre concurrence et évolue en constant déséquilibre.

On observe toutefois deux différences notoires entre le modèle initial, apparu au début des années 1960, et le modèle subséquent qui s'impose au tournant des années 1990 : 1) l'augmentation de l'offre et de la demande culturelles suscite la hausse de la consommation et entraîne la culture dans le giron de l'économie, phénomène qui s'accompagne de l'arrivée de nouveaux acteurs dans la gestion de la culture ; 2) la (re)montée des inégalités socioéconomiques avec l'adoption de mesures néolibérales appelle des actions régionales ou locales visant la préservation de la cohésion socioculturelle. L'action publique se recentre alors sur les spectacles vivants coûteux et le patrimoine, lesquels assurent rarement des bénéfices immédiats en retour des investissements consacrés, et réaffirme une identité à laquelle on peut convier les divers segments de la population exclus socialement ou marginalisés culturellement.

**TABEAU 1**      PRINCIPAUX JALONS DES POLITIQUES CULTURELLES AU QUÉBEC

L'ACTION DU GOUVERNEMENT DU QUÉBEC DANS LE SECTEUR CULTUREL AVANT 1992
<ul style="list-style-type: none"><li>• Création du ministère des Affaires culturelles (1961)</li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Affirmation de l'identité culturelle nationale : langue, patrimoine et dialogue interculturel</li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Soutien aux créateurs et aux arts : beaux-arts contre industries culturelles</li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Logique de démocratisation : création-diffusion-animation des œuvres légitimées : effets immédiats de la rencontre avec les œuvres</li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Persistance de non-publics</li></ul>
LA POLITIQUE CULTURELLE DE 1992 ET L'AVÈNEMENT DE LA MÉDIATION CULTURELLE
<ul style="list-style-type: none"><li>• Prolongement des initiatives en promouvant l'accès et la participation des citoyens à la vie culturelle (éducation artistique) et en clarifiant les acteurs clés : ministère de la Culture et des Communications, Conseil des arts et des lettres du Québec et municipalités</li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Soutien accru aux industries culturelles dans la foulée d'une redéfinition de la culture : de production de soi à style de vie</li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Logique mixte de démocratisation/démocratie culturelle : production-médiation-réception</li></ul>
LES ENTENTES DE DÉVELOPPEMENT CULTUREL ENTRE LE MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS ET LES VILLES EN 1995 ET L'ESSOR DE LA MÉDIATION CULTURELLE
<ul style="list-style-type: none"><li>• Hausse de l'engagement des pouvoirs locaux dans la « nouvelle » culture et avènement de nouveaux intermédiaires</li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Politiques culturelles locales poursuivent moins l'excellence artistique au moyen d'une approche sectorielle que l'amélioration de la qualité de vie en privilégiant une approche globale</li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Essor des programmes de médiation culturelle en 2003, peu avant que les services institutionnels ne se convertissent à cette philosophie d'intervention en 2010</li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Animateur-médiateur : éducation formelle</li></ul>
L'ADOPTION DE L'AGENDA 21 DE LA CULTURE EN 2011 ET L'EXTENSION DE LA MÉDIATION CULTURELLE
<ul style="list-style-type: none"><li>• Cadre d'action permettant de renforcer les liens entre la culture et les dimensions sociale, économique et environnementale du développement durable</li></ul>

La transformation du modèle de politique culturelle recouvre ainsi une dynamique où les arts sont passés d'un éveil spirituel à une satisfaction matérielle. La mission civilisatrice qu'on prête à ce domaine a connu une mutation profonde, passant de l'humanisme des beaux-arts promu par les élites culturelles au cours des décennies 1950 et 1960 à la participation culturelle au moyen de la consommation de produits et de services offerts par les entrepreneurs à compter des années 1980.

Entre ces deux périodes, soit au cours de la décennie 1970, s'est imposé le modèle du développement culturel qui postule que l'action publique en matière de culture n'est pas l'apanage du seul ministère de la Culture (langue, arts et patrimoine), mais s'étend à l'ensemble des sphères d'intervention gouvernementales, dont l'éducation (formation, dont celle des artistes), les communications (diffusion de contenus culturels), le développement économique (industries culturelles), le tourisme (événements d'envergure), les affaires municipales (monuments urbains) et l'immigration (dialogue ethnoculturel).

La démocratie culturelle qui prévaut alors engage deux dimensions : d'une part, la prise en compte des cultures vivantes des populations à partir desquelles un projet culturel est élaboré ; d'autre part, l'émergence de formes artistiques issues de l'hybridation de pratiques dérivées de traditions parfois éloignées sur les plans socioculturel et esthétique. Le sens même du service aux publics est ici mis en question dans ses fondements, dans la mesure où les citoyens deviennent eux-mêmes producteurs et offreurs de culture.

Cette logique d'intervention tend à se réaffirmer à compter des années 2000, dans la foulée du transfert d'une partie des leviers d'action gouvernementale vers les collectivités locales. La légitimité accrue des élus locaux passe par la redéfinition de la culture : d'une culture humaniste à une culture relationnelle puis à une culture développementaliste.

La recomposition des politiques culturelles contingente de la montée des territoires infra-nationaux remet en cause l'intervention publique sur plusieurs plans (Négrier et Teillet, 2008), comme l'illustre le Tableau 2.

**TABEAU 2**      DISTINCTIONS ENTRE POLITIQUES CULTURELLES NATIONALES ET LOCALES

CARACTÉRISTIQUES	PALIER NATIONAL	PALIER LOCAL
Légitimité	En baisse, en contexte d'épuisement des identités nationales	En hausse, en contexte d'affirmation des identités locales
Définition de la culture	Biens et services culturels	Dialogue ethnoculturel
Processus	Recentralisation/reconcentration	Décentralisation/déconcentration
Acteurs	Secteur économique-culturel	Secteur socio-culturel
Capital symbolique des artistes	Fort, en raison du relais politico-médiatique	Faible, en raison de l'absence du relais politico-médiatique
Équipements	Planifiés, car intégrés dans le régime d'accumulation capitaliste	Improvisés, car peu intégrés dans le régime d'accumulation capitaliste

Le mouvement observé s'avère sans doute plus profond qu'il ne laisse voir au premier coup d'œil. L'action locale « nouvelle » en culture doit être appréhendée comme une reprise en main après l'extension des pouvoirs nationaux au XX<sup>e</sup> siècle due à deux guerres mondiales et au krach des années 1930. Ainsi, de l'avis de certains auteurs (Poulard, 2010), le désengagement étatique qui débute à partir des années 1980, dont la contrepartie est un engagement plus prononcé des acteurs territoriaux, ne constitue pas une anomalie, mais un retour à la norme historique<sup>4</sup>. L'histoire montrerait ainsi que la gouverne nationale de la vie culturelle entre 1960 et 1990 ne fut qu'une parenthèse entre des périodes beaucoup plus longues au cours desquelles les pouvoirs locaux et divers acteurs sociaux occupaient l'avant-scène<sup>5</sup>.

4. Pour être plus précis, le rôle de maître d'œuvre de l'État national constitue pour cet auteur une anomalie historique et géopolitique, alors que celui d'accompagnateur serait la norme et son effacement l'exception.

5. Ce retour du local n'est toutefois pas incompatible avec l'avènement de politiques culturelles continentales, qui sont des calques, à des échelles géographiques supérieures, des « vieilles » politiques culturelles nationales. En témoignent, dans le cas européen, les principes et objectifs qui les guident :

L'État-Providence, qui a prévalu de 1945 à 1975, doit alors être considéré comme une période atypique de prescription de normes (de conservation, d'archivage, de formation et de diplomation) visant l'universalisation à l'échelle nationale.

En somme, quatre périodes ponctuent l'histoire des politiques culturelles au Québec depuis un demi-siècle, faisant alterner puis cohabiter à des paliers distincts les logiques d'intervention publique (voir Tableau 3). La décennie 1960 s'articule autour de l'impératif de la démocratisation culturelle d'œuvres des beaux-arts promue par le gouvernement central, en contexte de faible capacité d'action des pouvoirs publics locaux, privés de moyens après deux conflits mondiaux. La décennie 1970, qui voit les villes acquérir plus de compétences en matière d'action culturelle, marque la fin abrupte de cet idéal du choc esthétique après une critique virulente de l'académisme des beaux-arts et la persistance de non-publics de la culture, considérant que les obstacles à la participation culturelle débordent largement le secteur culturel puisqu'il a trait aux conditions de vie et de travail. Les investissements étatiques considérables des années 1980 dans les grandes institutions culturelles sonnent à leur tour le glas de cette brève prédominance de la démocratie culturelle pour renouer avec les visées de la démocratisation, cette fois pour donner accès non pas tant aux œuvres des beaux-arts qu'aux produits culturels de masse. Le transfert de ressources étatiques vers les municipalités à compter de 1995 ouvre la période actuelle caractérisée par la combinaison des logiques d'intervention, la démocratisation de la culture prévalant dans les politiques culturelles nationales et la démocratie culturelle dans les politiques culturelles locales.

---

propriété intellectuelle, excellence artistique, rôle de la puissance publique dans la création de conditions de travail artistique dans le respect de la liberté d'expression, éducation artistique et culturelle, accès élargi aux œuvres d'art et de l'esprit (Autissier, 2010). Dans la foulée, les « nouvelles » politiques culturelles nationales s'apparentent aux « anciennes » politiques culturelles locales, visant moins le renforcement de l'identité par l'excellence artistique sectorielle, répondant à une crainte de marginalisation et d'uniformisation, que l'amélioration de la qualité de vie au moyen d'une approche globale, afin d'aménager la cohabitation culturelle et culturelle.

**TABEAU 3** TRANSFORMATION DES MODES D'INTERVENTION EN CULTURE AU QUÉBEC

	1959-1969	1970-1982	1983-1994	1995-
Engagement financier des pouvoirs publics	État* (surtout) Villes (un peu)	État (stable) Villes (en hausse)	État (en hausse) Villes (stable)	État (en baisse) Villes (en hausse)
Contenu culturel dominant	Œuvres des beaux-arts	Traditions/ pratiques en amateur	Produits culturels	Produits culturels/ Traditions/ pratiques en amateur
Logique d'intervention publique dominante	Démocratisation	Démocratie	Démocratisation	Démocratisation/ Démocratie
Mode d'intervention dominant	Interprétation	Animation	Interprétation/ Animation	Médiation
Destinataires de l'éducation artistique	Élites	Masses	Nantis	Nantis

\* L'État désigne dans le contexte québécois l'action des gouvernements fédéral et provincial.

## 2.1 Grandeur théorique et misère pratique de l'éducation artistique

Bien qu'elle n'ait pas suivi le rythme de la démocratisation de l'éducation en général, l'éducation artistique, thème apparu dès les années 1970 et désignant un enseignement plus large que celui limité dans l'enceinte scolaire à quelques disciplines, s'est imposée, moins fortement au Québec qu'en France, dans la mission du ministère de la Culture au nom de l'égalité des chances, du droit à la culture et de l'épanouissement individuel (Monnier et Forey, 2009). Elle recouvre des pratiques de sensibilisation aux domaines artistiques en temps

scolaires et hors scolaires, l'éveil, la formation du goût et de l'esprit critique, la rencontre avec le processus de création, le développement des pratiques artistiques et l'apprentissage de la pratique de spectateur.

Ses fondements juridiques se situent dans un triple objectif : réduire les inégalités d'accès à la culture, donner un rôle actif aux élèves ainsi qu'aux citoyens dans la vie culturelle et compenser l'essoufflement de la démocratisation culturelle. Les dispositifs sur lesquels elle repose résident dans des politiques ni purement éducatives, ni exclusivement culturelles, dont la mise en œuvre repose sur un partenariat entre les ministères concernés, les réseaux scolaires et les institutions culturelles.

Toutefois, les systèmes scolaires subissant l'inflexion induite par les exigences d'arrimage au marché du travail, les formations de plus en plus qualifiantes éloignent des pans entiers de la population de l'acquisition des rudiments susceptibles de forger l'appréciation et la pratique d'activités artistiques, égratignant davantage au passage l'idéal démocratique.

L'absence d'une éducation artistique soutenue au cœur du cheminement scolaire exerce une forte pression sur les médiateurs culturels agissant hors du système éducatif en les plaçant constamment dans une situation de rattrapage auprès des segments de la population qui en sont privés. Elle contribue de plus à la persistance de non-publics de la culture et à l'affaiblissement de la dynamique démocratique. Bien qu'elles allient des visées de démocratisation et de démocratie culturelle, les politiques culturelles restent impuissantes dans ce contexte face au défi de susciter la participation de tous à la vie culturelle et par extension à la vie sociale, économique et politique.

Tout se passe ainsi comme si les pouvoirs publics cherchaient autre chose, en soutenant l'intervention dans le secteur de la culture, que l'approfondissement de la démocratie, conçue comme une lutte incessante aux inégalités (Fitoussi, 2004). L'évolution des politiques publiques de la culture témoigne des rapports ambivalents qu'ils

entretiennent avec les populations et les publics<sup>6</sup> ainsi qu'avec les artistes.

### **3. Transformation des rapports entre pouvoirs publics-artistes-publics et médiation**

Les divers jalons de l'action publique en culture voient alterner les logiques d'intervention et les modes d'intervention. On reconnaît ainsi le passage de la démocratisation de la culture à la démocratie culturelles à cinq indicateurs : 1) la reconnaissance de la diversité des expressions culturelles (formes d'art) ; 2) la reconnaissance de la diversité culturelle (au sens anthropologique) ; 3) la hausse des initiatives des pouvoirs locaux ; 4) le rôle plus central de l'animation socioculturelle ; 5) le sentiment d'abandon ou de trahison des artistes et des intellectuels ainsi que les pratiques culturelles versant de l'exclusion à l'éclectisme.

De nombreuses critiques évoquent depuis une dizaine d'années l'obsolescence des politiques culturelles héritées de Malraux (Donnat, 2009), magnifiant les œuvres produites par les créateurs formés aux beaux-arts, isolant un secteur artistico-culturel de la vie sociale, économique et politique, et entièrement tournées vers la démocratisation de la culture légitimée par une élite dont les pouvoirs publics se font le relais.

Plus le secteur culturel s'autonomise, plus la démocratisation s'affirme avec force, tandis que lorsque la culture revient dans le giron du social, la démocratie culturelle prend les devants. Au début des années 1960, le secteur culturel revendique son autonomie jusqu'à ce que mai 1968 ramène l'art dans la rue.

---

6. À noter que les publics n'émergent que dans un rapport à une offre culturelle précise.

### 3.1 Du projet humaniste-démocratique au projet développementaliste-économique

La préhistoire de la médiation culturelle au Québec débute avec la création du ministère des Affaires culturelles, en 1961, soit deux ans après que la France eut créé un ministère du même nom. En effet, l'intervention étatique dans le champ de la culture prend alors une direction politique : l'aide aux artistes dans le domaine des beaux-arts doit soutenir l'expression de la culture humaniste, afin de contrebalancer l'offre standardisée des industries culturelles, ainsi que le projet identitaire national (Saint-Pierre, 2003). L'orientation affichée consiste à favoriser la rencontre la plus large possible entre l'art et le public par la seule force des œuvres qui doivent être mises en contact avec une population d'ordinaire exclue de toute forme de fréquentation artistique. Au cœur de cette conception s'affirme l'autonomie des artistes garantie par l'État.

L'action culturelle ainsi définie est toutefois profondément remise en cause 10 ans plus tard. Le consensus entre les artistes et l'État autour d'un projet de démocratisation culturelle vole en éclat à la faveur de la crise politique et sociale qui frappe l'Occident. L'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal par les étudiants en 1969, qui fait écho à la Déclaration de Villeurbanne de 1968 en France, entraîne le rejet de l'académisme et l'affirmation d'une volonté d'affranchissement des artistes vis-à-vis de la tutelle publique, dont l'action apparaît puéril relativement à l'existence de « non-publics » (Denizot, 2008). Elle témoigne de cette rupture avec la conception du choc esthétique immédiat, c'est-à-dire sans médiation, et contribue à la désacralisation des institutions culturelles. Des expériences innovantes d'animation socioculturelle, consistant à libérer le potentiel créatif de chaque participant, inaugurent l'ère de la démocratie culturelle, qui valide le passage d'une logique descendante à une logique de co-construction de l'offre. Ce nouvel idéal, attribuant virtuellement à chaque citoyen un statut d'artiste toutefois livré aux manipulations des entrepreneurs en culture, conduit progressivement au repli des artistes patentés sur la question esthétique et à l'appel au retour de l'intervention publique.

Au début des années 1980, les pouvoirs publics répondent à cette demande, relayée par l'« élite culturelle », de redéfinir le cadre de la vie culturelle en proie aux affres du marché et de garantir à nouveau leur liberté de création aux artistes contre le pouvoir des animateurs. Après une décennie d'actions publiques axées sur le développement culturel décroissant le secteur culturel<sup>7</sup>, son autonomisation revient à l'ordre du jour. L'acceptation de l'autonomie du geste artistique, dans toute sa radicalité, a peu à peu conduit à une rupture du lien avec le public et du pacte de réception qui accompagne l'offre culturelle. Dans cette perspective, toute demande de médiation témoigne de l'ascendant du public et apparaît comme un risque d'inféodation des artistes.

Mais ce secteur a beaucoup changé depuis les années 1960, l'académisme des beaux-arts ayant cédé à l'art contemporain et aux industries culturelles appelées à relancer l'économie en crise. Après des investissements massifs de l'État en culture, la situation des finances publiques rattrape les gouvernements au tournant des années 1990. L'adoption de la Politique culturelle du Québec en 1992 témoigne de cette dynamique, qui annonce le retrait progressif de l'État central de la vie culturelle, laissant de nouveau le champ libre aux citoyens et aux entreprises.

C'est dans ce contexte de dépolitisation du champ culturel, qui favorise le transfert de ressources du palier national au palier local, notamment au Québec avec les ententes de développement culturel signées entre le ministère de la Culture et les villes à compter de 1995, que la question du public se reposera à partir des années 2000. L'expression de « médiation culturelle », recouvrant tant les pratiques d'interprétation dans les institutions culturelles, d'animation dans les quartiers défavorisés que d'initiation dans les écoles, est alors consacrée. Cette réorientation de l'intervention publique repose sur trois constats : la responsabilisation sociale et territoriale des institutions culturelles est requise pour donner un nouveau souffle à la démocratisation ; la territorialisation des politiques culturelles répond mieux aux exigences

---

7. Voir à cet égard le document de consultation du gouvernement du Québec publié en 1978 et intitulé *La politique du développement culturel*.

de proximité de l'offre culturelle; des politiques sociales ciblées sont plus aptes à harmoniser les relations entre les habitants, dont de larges segments font face à la précarité. Le débat sur l'autonomie des artistes se complexifie alors dans la mesure où leur liberté est assurée par l'application de politiques culturelles nationales, promouvant l'excellence artistique à travers une aide étatique stagnante et des investissements privés croissants, et compromise lorsqu'ils s'associent à la mise en œuvre des politiques culturelles locales axées sur l'amélioration de la qualité de vie, qui les intègrent aux mécanismes de la régulation sociale.

On assiste ainsi depuis une dizaine d'années à un sursaut qui rappelle celui des années 1970, alors que se multiplient les adhérents à la thèse que les politiques culturelles ne peuvent à elles seules transformer la société dans le sens d'une plus grande égalité et capacité d'influence de tous les citoyens sur les décisions concernant les affaires communes (Urfalino, dans Fabre, 2005). Toutefois, le retour à une politique de développement culturel auquel cette trajectoire conduit ne sera pas pris en charge par les pouvoirs étatiques, mais par les pouvoirs publics locaux. Dans ce cadre, les nouvelles perspectives ouvertes sur la démocratie culturelle accordent une plus grande place aux enjeux de l'expression de la diversité ethnoculturelle en contexte d'immigration massive.

Les rapports entre les pouvoirs publics, les artistes et les publics se redessinent: les artistes doivent se tourner vers des mécènes avec la diminution de l'aide publique, ce qui accentue la marchandisation de l'art; les pouvoirs publics locaux manifestent plus de dirigisme, ce qui conduit à une instrumentalisation de la culture à des fins de régulation sociale; l'exacerbation des inégalités socioéconomiques qui accompagne le néolibéralisme préside à la marginalisation des populations vis-à-vis de l'offre culturelle, ce qui accroît la masse des non-publics de la culture cultivée.

## 4. Quel renouveau des politiques culturelles et des modes d'intervention ?

Envisager le renouveau des politiques culturelles exige de suivre les tendances issues du secteur des communications : globalisation, mutation numérique et transformation des rapports entre les individus et la société (Chantepie, 2012). Parmi les tendances à l'œuvre, citons la privatisation de l'intervention avec le retrait de l'aide publique, l'adhésion à des idéologies religieuses/nationalistes, qui élève de nouvelles limites à la liberté d'expression, et une conception élitiste de l'art qui réduit la culture à une fonction sociale, la plaçant au cœur des mécanismes de régulation sociale.

Outre les thèses bien connues sur l'essoufflement de la démocratisation culturelle (Caune, 2006) et la crise du modèle français (Dubois, 2010), le renouveau des politiques culturelles passe également par une critique intégrant les enjeux relatifs au développement durable (Lucas, 2012), faisant de la culture le 4<sup>e</sup> pilier aux côtés du social, de l'économique et de l'environnemental. Cette perspective dénonce l'instrumentation de la culture à des fins de croissance économique et pose que pour que la culture contribue au développement, elle ne doit pas être réduite au domaine des arts ou à un secteur d'intervention. Dans cette perspective, la culture recouvre la participation des individus à des communautés et est formatrice de l'esprit collectif. Elle doit en ce sens être le socle de la vie démocratique et non de la production-distribution-consommation de biens et services. Les valeurs sur lesquelles elle repose sont l'inclusion, la liberté, la justice, l'égalité, l'authenticité, la vitalité, l'environnement.

Dans le cas du Québec, deux sillons sont empruntés depuis 20 ans, qui continueront de s'approfondir avec leurs caractéristiques propres. D'abord, celui des politiques culturelles nationales, axées sur l'identité (langue, patrimoine), la croissance économique et l'excellence artistique que l'on cherche à faire connaître au moyen de pratiques d'interprétation. Le territoire d'affirmation privilégié de ces politiques regroupe les grands centres urbains, lieux d'implantation des industries créatives, qui recouvrent outre les industries culturelles anciennes

et nouvelles la recherche-innovation réalisée dans les universités et les entreprises dans tous les domaines (Mœglin et Tremblay, 2012; Greffe, 2010). Puis, celui des politiques culturelles locales, misant certes sur le patrimoine et l'économie, mais surtout sur l'engagement artistique soutenant des activités favorisant le rapprochement interculturel au moyen d'activités d'animation. Le territoire d'affirmation privilégié de ces politiques s'étend aux villes de moindre envergure, incapables de lutter avec les plus grandes pour attirer les industries.

Ce modèle interpelle les artistes sur trois plans. D'abord, il les incite à poursuivre l'excellence et à approfondir leurs activités de recherche et développement de pointe dans leurs disciplines. Puis, il les convie à se mêler aux autres pratiques artistiques moins performantes et reconnues, mais qui permettent aux pratiquants de s'épanouir. Enfin, il les met à contribution pour introduire les populations jeunes ou marginalisées aux langages et démarches de création.

Pour produire les effets escomptés sur les plans socioculturel, économique et politique, les pratiques de création doivent se doubler d'une activité d'accompagnement des populations et des publics désormais désignée par le terme « médiation ». Les pratiques qui y sont associées s'inscrivent dans trois dispositifs qui gagneraient à s'appuyer mutuellement, mais que la réalité économique et politique tend à éloigner.

L'initiation aux rudiments de la création s'enracine dans l'action des éducateurs qui intègrent l'acquisition des démarches et des langages artistiques dans les cursus qu'ils proposent aux élèves ou aux étudiants, voire à l'ensemble des citoyens, dans un cadre scolaire et parascolaire. Elle constitue l'assise essentielle permettant de rehausser la participation culturelle comprise autant comme consommation de l'offre qu'expression autonome. L'importance accordée à cette formation de base et l'étendue des populations rejointes témoignent de la volonté plus ou moins forte des pouvoirs politiques d'élargir ou d'approfondir la vie démocratique.

L'interprétation s'appuie sur des guides-animateurs qui partagent leurs connaissances des processus de création et des langages ou des codes de la création permettant d'avoir accès au sens des œuvres, c'est-à-dire aux répertoires de signes et aux règles d'agencement de ces

signes produisant des messages significatifs. Elle doit pouvoir compter sur une sensibilisation préalable aux œuvres d'art par une éducation artistique ponctuant le parcours scolaire ou des habitus de classes transmis par le milieu social.

L'animation repose sur des intervenants sociaux qui partagent leur savoir-faire sur des processus de participation susceptibles d'accroître le pouvoir d'agir et de renforcer l'expression autonome des personnes et des groupes sur la base de leur réalité et de leur expérience. À défaut de pouvoir compter sur une sensibilisation préalable, faute de long parcours scolaire et de faible capital culturel du milieu social, elle dispose des outils de l'éducation populaire pour atteindre ses objectifs.

Les trois modes d'intervention que recouvre le vocable contemporain de médiation culturelle ne peuvent toutefois pleinement contribuer à l'essor de la vie culturelle au Québec en raison des choix politiques actuels qui en restreignent l'étendue ou en dénaturent le sens : 1) promue par les acteurs de l'éducation formelle et informelle, l'éducation artistique constitue le socle du développement de la sensibilité, de la subjectivité et du sens critique des citoyens. Or, la volonté d'arrimer l'offre de formations aux besoins du marché du travail marginalise dans les parcours scolaire et parascolaire ; 2) assumée par des guides soucieux d'initier les visiteurs aux langages et aux démarches de création, l'interprétation s'apparente, devant les nouvelles exigences d'autofinancement des institutions culturelles, à des activités de relations publiques axées sur la fidélisation et la rentabilité ; 3) portée par des intervenants sociaux, l'animation est détournée de ses aspirations à libérer le potentiel créatif de chaque individu ou groupe social, susceptible d'apporter une réponse aux problèmes auxquels il se confronte, vers des projets qui les assimilent à des agents de contrôle en vertu d'impératifs sécuritaires.

\* \* \*

Tour à tour considérée comme une action militante au sein des institutions socioculturelles et une dimension nouvelle de la régulation sociale, la médiation culturelle se déploie dans des dynamiques contraires. D'une part, l'engagement des intervenants aurait pour effet

de mobiliser socialement les institutions culturelles et de rehausser la qualité des expériences de visite dans un contexte de restrictions budgétaires. D'autre part, l'engagement accru des pouvoirs publics locaux en culture s'accompagnerait d'une « déconflictualisation » des rapports sociaux et d'une instrumentalisation de l'art au service du lien social dans un contexte de lutte intermunicipale pour attirer la classe créative. Comment un levier d'émancipation peut-il à la fois être le rouage d'un mécanisme d'aliénation ?

La réponse à cette question réside dans la prise en compte d'une multitude de facteurs dont les effets conjugués peuvent conduire les tenants de ce paradigme à une certaine crise existentielle. Parmi ces facteurs, citons la redéfinition de la culture, qui a perdu sa charge démocratique au bénéfice de sa portée économique. L'accent qui est mis sur l'acquisition des qualités relationnelles des individus plutôt que sur les compétences délibératives des citoyens incarne ce déplacement. En d'autres mots, la culture produite par le nouveau monde des communications diffère de celle issue de l'ancien monde des arts en ce qu'elle ne procède plus d'un travail d'autoproduction de soi, mais d'une dynamique d'exo-détermination contrôlée par les fabricants d'images raliés aux logiques qui subordonnent le développement des personnes et de la société au consentement et à la croissance économique au bénéfice d'une minorité.

Un autre facteur tient aux ambitions de l'action sociale et culturelle qui, aspirant autrefois à un changement des structures sociales, économiques et politiques, cherche dorénavant à modifier les mentalités. Or, le conditionnement publicitaire et médiatique dispose de moyens incommensurables par rapport aux outils des intervenants culturels pour façonner les perceptions et orienter les conduites.

Mentionnons enfin la reformulation de l'action des pouvoirs publics, moins articulée autour de la volonté d'exercer le pouvoir avec leurs mandants que de l'assumer sans partage. Cette conception formelle de la démocratie s'exprime par une propension à privilégier la posture technicienne ou professionnelle d'agent de développement et de contrôle, dont la portée est plus compatible avec leurs intérêts. On note

ainsi chez eux un plus faible entrain à protéger la liberté d'expression qu'à pacifier les rapports sociaux.

Peut-on redonner du sens à l'intervention socioculturelle pour qu'elle ne se limite pas à un accompagnement de qualité auprès des seuls publics solvables, ou au contraire à des actions d'assistance, de gestion des risques et de neutralisation des désordres sociaux? D'aucuns estiment qu'il en dépend des citoyens eux-mêmes et que l'essentiel de la solution réside dans la qualité de la présence artistique dans la cité (Wallon, dans Fabre, 2005). Si le rôle de l'État doit favoriser l'épanouissement de la vie artistique, en s'exprimant notamment par le soutien et une régulation de l'économie créative, la vie culturelle est l'affaire des citoyens et des collectivités, pour peu qu'on leur donne les moyens intellectuels et matériels.

### Références bibliographiques

- Alvarez Abad, Fernando et Muriel Lacour. 2015. *L'éducation artistique pour tous: un enjeu d'avenir*, Paris, L'Harmattan.
- Autissier, Anne-Marie. 2010. « Pour une politique culturelle européenne », dans Philippe Poirrier (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, p. 287-293.
- Béliveau-Paquin, Geneviève. 2008. « La place des acteurs politiques dans les processus de politiques culturelles municipales: une autre conception de la médiation culturelle », *Lien social et Politiques*, 60, p. 75-89.
- Bera, Matthieu et Yvon Lamy. 2011. *Sociologie de la culture*, Paris, Armand Colin.
- Bordeaux, Marie-Christine. 2013. *Éducation artistique, l'éternel retour?: une ambition nationale à l'épreuve des territoires*, Toulouse, Attribut.
- Caune, Jean. 2006. *La démocratisation culturelle: une médiation à bout de souffle*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- Chantepie, Philippe. 2012. « Prospective de politiques culturelles: un ministère nouvelle génér@tion », dans Philippe Poirrier (dir.), *La politique culturelle en débat: anthologie, 1955-2012*, Paris, La Documentation française, p. 259-266.

- Denizot, Marion. 2008. « Du théâtre populaire à la médiation culturelle : autonomie de l'artiste et instrumentalisation », *Lien social et Politiques*, 60, p. 63-74.
- Dijan, Jean-Michel. 2005. *La politique culturelle*, Paris, Le Monde.
- Donnat, Olivier. 2009. « De Malraux à l'Internet : la démocratisation culturelle en question », dans *La noblesse du monde - 1959-2009 : la politique culturelle en question(s)*, Genouilleux, La passe du vent, p. 42-47.
- Dubois, Vincent. 1999. *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin.
- Dubois, Vincent. 2010. « Le modèle français et sa crise : ambitions, ambiguïtés et défis d'une politique culturelle », dans Diane Saint-Pierre et Claudine Audet (dir.), *Les tendances et les défis des politiques culturelles : cas nationaux en perspective*. Québec, Presses de l'Université Laval, p. 17-50.
- Dubois, Vincent. 2012. *Le politique, l'artiste et le gestionnaire : (re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, Broissieux, Éditions du Croquant.
- Fabre, Thierry (dir.). 2005. *Fin(s) de la politique culturelle*, Arles, Actes sud.
- Fitoussi, Jean-Paul. 2004. *La démocratie et le marché*, Paris, Grasset.
- Gattinger, Monica et Diane Saint-Pierre. 2011. « Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada : proposition d'un cadre d'analyse comparée en regard des enjeux et défis », dans Monica Gattinger et Diane Saint-Pierre (dir.) *Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 573-607.
- Greffé, Xavier. 2010. « Quelle politique culturelle pour une société créative? », dans Philippe Poirrier (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, p. 295-303.
- Lafortune, Jean-Marie. 2015. « Dispositifs culturels et exclusion/inclusion au Québec : éducation, immigration et médiation », dans François Mairesse et Anne Barrère (dir.), *L'inclusion sociale : les enjeux de la culture et de l'éducation*, Paris, L'Harmattan, p. 29-44.
- Lafortune, Jean-Marie. 2013. « De la démocratisation à la démocratie culturelle : dynamique contemporaine de la médiation culturelle au Québec », dans Laurent Martin et Philippe Poirrier (dir.), *Démocratiser la culture ! Une histoire comparée des politiques culturelles*. Disponible à l'adresse web suivante : <http://tristan.u-bourgogne.fr/>

- CGC/publications/democratiser\_culture/democratiser\_culture.html (consulté le 29 avril 2016).
- Lafortune, Jean-Marie (dir.). 2012. *La médiation culturelle: le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Lamizet, Bernard. 2004. « La médiation culturelle: reformulations post-industrielles de la question de l'identité », *Trans*, 15. Disponible à l'adresse web suivante: [http://www.inst.at/bio/lamizet\\_bernard.htm](http://www.inst.at/bio/lamizet_bernard.htm) (consulté le 30 mai 2016).
- Lombard, Alain. 2003. *Politique culturelle internationale: le modèle français face à la mondialisation*, Arles, Actes Sud.
- Losseley, David. 2011. « Le Royaume-Uni », dans Philippe Poirrier (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, p. 389-408.
- Lucas, Jean-Michel. 2012. *Culture et développement durable*, Paris, IRMA.
- Martin, Laurent. 2011. « La politique culturelle de la France depuis 1945 », dans Philippe Poirrier (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, p. 241-262.
- Menger, Pierre-Michel. 2011. « Les politiques culturelles: modèles et évolution », dans Philippe Poirrier (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, p. 465-476.
- Mœglin, Pierre et Gaëtan Tremblay. 2012. « Industries culturelles, politiques de la créativité et régime de propriété intellectuelle », dans Philippe Bouquillon (dir.), *Creative economy, creative industries: des notions à traduire*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, p. 193-214.
- Monnier, Sophie et Elsa Forey. 2009. *Droit de la culture*, Paris, Gualino.
- Mulcahy, Kevin. 2010. « La politique culturelle dans le système américain: des dangers de la privatisation », dans Diane Saint-Pierre et Claudine Audet (dir.), *Tendances et défis des politiques culturelles: cas nationaux en perspectives*, Québec, INRS, p. 89-128.
- Nietzsche, Friedrich. 1985 [1887]. *La généalogie de la morale*, Paris, Gallimard.
- Négrier, Emmanuel et Philippe Teillet. 2008. « La montée en puissance des territoires: facteur de recomposition ou de décomposition des politiques culturelles », dans Jean-Pierre Saez (dir.), *Culture et société, un lien à recomposer*, Paris, Attribut, p. 91-107.

- Poirrier, Philippe. 2012. « Introduction », dans Philippe Poirrier (dir.), *La politique culturelle en débat : anthologie, 1955-2012*, Paris, La Documentation française, p. 19-40.
- Poulard, Frédéric. 2010. *Conservateurs de musées et politiques culturelles : l'impulsion territoriale*, Paris, La Documentation française.
- Saez, Jean-Pierre (2008), « La culture : une question politique, une affaire de société », dans Jean-Pierre Saez (dir.), *Culture et société : un lien à recomposer*, Paris, Attribut, p. 10-21.
- Saint-Pierre, Diane. 2011. « Les politiques culturelles au Canada et au Québec : identités nationales et dynamiques croisées », dans Philippe Poirrier (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, p. 113-130.
- Selwood, Sara. 2010. « La politique culturelle en Angleterre : influences, contraintes et risques », dans Diane Saint-Pierre et Claudine Audet (dir.), *Tendances et défis des politiques culturelles : cas nationaux en perspectives*, Québec, INRS, p. 53-84.
- Tobelem, Jean-Michel. 2011. « Les États-Unis d'Amérique », dans Philippe Poirrier (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, p. 197-212.
- Voirol, Olivier. 2008. « Médiations et théorie critique. Questions et actualité d'un projet sociologique », *Réseaux*, 2, 148-149, p. 47-78.

# **Idéologies, utopies, critiques de la médiation culturelle**

Jean Caune

## **1. Les problématiques et leurs enjeux**

Aujourd'hui, dans le domaine des politiques et des interventions culturelles, malgré sa courte histoire institutionnelle (20 ans), la médiation culturelle ne peut se présenter comme un simple dispositif d'action. D'un côté, la notion est l'objet d'une polysémie au second degré. L'ambiguïté du qualificatif de culturel – qui procède de la définition la plus large (la culture au sens anthropologique) à l'acception la plus étroite (les œuvres de l'esprit) – est affectée d'un coefficient multiplicateur par le prédicat « médiation » qui a une très longue histoire philosophique. D'un autre côté, la médiation culturelle regroupe des modalités d'intervention riches et diversifiées qui vont de l'accompagnement des publics dans leur rencontre avec les formes artistiques aux pratiques des langages expressifs qui se donnent à voir et à entendre comme prises de parole dans l'espace public. Pour ne rien dire des multiples fonctions sociales qui lui sont prêtées : construction du lien social, outil de démocratisation culturelle, support et moyen

de la transmission, expression des cultures minoritaires, réparation des fractures sociales, etc.

Le flou notionnel qui entoure les usages du syntagme « médiation culturelle » ainsi que la diversité des dispositifs et des situations des pratiques qui s'en réclament imposent trois approfondissements théoriques de nature interdisciplinaire. Le premier réside dans un regard rétrospectif sur les formes idéologiques de la culture qui se sont manifestées ces 50 dernières années en France. Le deuxième est de comprendre pourquoi la médiation culturelle, au-delà des questions strictement conceptuelles, est chargée d'une forte teneur idéologique. Mon hypothèse est que la médiation culturelle se développe dans un segment de pratiques qui s'inscrivent, à la fois, dans le domaine culturel, au sens large, et dans celui de l'expression artistique, en particulier. Cette hypothèse considère que l'art et la culture ne se recouvrent pas totalement, si bien que l'appréhension de leurs relations relève d'un jugement qui contient une dimension idéologique significative<sup>1</sup>. Enfin, le dernier point suppose une perspective et un questionnement. La perspective consiste à prendre en considération les différents discours qui se sont développés depuis une cinquantaine d'années dans l'espace public à partir du moment où la question culturelle est entrée dans le champ de compétences des pouvoirs publics<sup>2</sup>. Quant au questionnement, il est relatif à l'épistémè susceptible de nous aider à penser la médiation culturelle.

La constellation des significations du syntagme se déploie dans le ciel des biens symboliques : de leur production, de leur diffusion et de leur réception. Pour ces raisons, il est nécessaire de comprendre comment les pratiques qui se réclament de la médiation culturelle répondent à des problématiques sociales et culturelles en constante évolution. Cette compréhension relève d'un travail critique qui ne

- 
1. Une partie de ce qui est considéré comme appartenant au domaine de l'art n'est pas nécessairement passée dans la mise en commun propre au phénomène culturel. À l'inverse, le champ de la culture est plus étendu que celui de l'art.
  2. Il va de soi, mais il vaut mieux le préciser, que mon propos s'appuie sur une réalité sociale et politique qui est celle de la France, à partir de la fin des années 1950 avec la mise en place de la V<sup>e</sup> République et de la politique culturelle qui l'a accompagnée.

peut faire l'impasse sur les réalités sociales et politiques qui cadrent ces pratiques et leur donnent un sens.

## 1.1 Les perspectives théoriques

Pour conduire une analyse critique des pratiques de médiation culturelle, c'est-à-dire une réflexion sur les conditions de leur réalisation dans un contexte social et politique déterminé, j'envisage de suivre une approche théorique qui croise épistémologie, sociologie et esthétique. En effet, les différentes formes de médiation culturelle se mettent en place à l'intérieur d'un cadre dessiné par une conception évolutive de la culture. Celle-ci s'expose dans l'espace public par le biais des objectifs annoncés par les pouvoirs publics, par les positionnements des acteurs, qu'ils soient producteurs de formes artistiques, gestionnaires et programmeurs d'équipements culturels ou animateurs de proximité intervenant dans des lieux de vie. Notons déjà que ces énoncés ont valeur pragmatique : ils visent des effets dans l'espace social ; ils ont une dimension projective, dans un moyen terme historique ; enfin, ils comportent une valeur d'utopie, puisqu'ils font le pari que les conditions sociales, économiques et politiques seront favorables à la réalisation de ce qu'ils promettent implicitement. Ces conceptions ont évolué ces 50 dernières années en raison des résistances de nature sociale ou politique qui viennent différer les espoirs d'autonomie et d'expression des personnes. Entre l'instance du présent qui marque la pratique culturelle et l'avenir qui est visé, se glisse la dimension d'utopie de l'action culturelle ou de la « promesse de bonheur », selon le mot de Stendhal, attendue de la pratique artistique.

Les différents énoncés relatifs à la médiation culturelle doivent s'analyser comme des « formations discursives », au sens donné par Michel Foucault (1969 : 44-67). Une partie de mon argumentaire consistera à examiner comment se déterminent les discours sur la culture à partir des quatre composantes proposées par Foucault : les objets des discours, leurs conditions d'émergence, les thèmes qu'ils développent et les concepts sur lesquels ils se fondent. Les conceptions de la culture, plus ou moins reconnues et formulées, qui servent de cadre de compréhension aux discours et de socle aux pratiques sont exprimées

par les différentes forces sociales et politiques qui, au XX<sup>e</sup> siècle, ont fait de la culture un objet de discours. Ces derniers cherchent à s'appuyer sur une scientificité. Le fait que la notion de culture trouve sa référence dans les différentes sciences sociales et humaines ne devrait pas, pour autant, masquer la dimension idéologique de la notion de culture, même, et surtout, lorsque certains discours parlent également de la médiation culturelle comme d'un concept. Plus généralement, envisager la culture comme un concept suppose de préciser dans quelle discipline des sciences sociales et humaines le concept est construit. Et cette précision effectuée, elle ne doit pas nous faire oublier que la culture, quelle que soit sa discipline de référence, est une certaine représentation des rapports entre les individus par la médiation de symboles (les mots, les rites, les formes expressives et artistiques, etc.). Cette dimension idéologique, rarement interrogée, me conduit à avancer l'idée que toute conception de la culture devrait être examinée de manière critique en faisant émerger son sous-bassement idéologique.

Enfin, pour mieux expliciter mes intentions, je voudrais d'ores et déjà préciser que les changements opérés dans les conceptions de la culture sont évidemment déterminés par une prise de conscience, plus ou moins aigüe, des écarts entre les attentes des politiques et des acteurs et les effets dans la vie sociale des personnes. Ces changements trouvent leur origine dans une reconnaissance des limites des politiques culturelles, lorsqu'elles ne s'accompagnent pas de mesures sociales, économiques et politique cohérentes. Les transformations sociales attendues des diverses modalités d'intervention publique institutionnelle qui se sont développées ces 50 dernières années (animation culturelle, développement culturel, action culturelle et aujourd'hui médiation culturelle) sont loin de s'être réalisées. Ce constat illustre le fait que, dans le domaine des pratiques artistiques et culturelles, une teneur d'utopie est un impératif nécessaire à l'investissement dans l'action.

## 1.2 Idéologie et culture

Tout comme la culture qui s'exprime par de multiples manifestations, l'idéologie donne lieu à des inscriptions diverses. Culture et idéologie

se concrétisent dans des institutions, des pratiques, des productions ; toutes deux n'ont d'existence qu'à travers celle des individus. Une première question qui peut être posée est de savoir si l'idéologie et la culture ne sont que deux manières différentes de parler d'un même réalité ou bien deux réalités différentes. Le philosophe Mikel Dufrenne avait traité, dans les années 1970, cette question en l'abordant à partir de deux institutions particulières, l'art et le politique (Dufrenne, 1974). Pour Dufrenne, l'art et le politique étaient considérés comme deux institutions faisant partie de l'ensemble qu'est la culture ; il les examinait dans la manière dont l'idéologie les traverse : « tous deux sont conditionnés à la fois par le régime économique et par l'idéologie dominante » (1974 : 216).

Plutôt que d'envisager les phénomènes idéologiques et culturels dans des rapports d'inclusion, d'exclusion ou de séquence, est-il possible de les confronter dans leurs fonctions ou dans leurs structures ? Les rapports de la culture et de l'idéologie se sont souvent formulés en métaphores spatiales : on définissait des champs, des domaines ou des secteurs et on établissait des topologies dessinant des frontières et des zones franches. Ce découpage était justifié par l'idée que la culture et l'idéologie se matérialisent dans des pratiques sociales. À ce découpage s'ajoutait la tentative de distinguer leurs fonctions respectives. Bien que l'idéologie se définisse, dans une première approche, par sa fonction de dissimulation et la culture par celle d'expression, il semble évident que la culture peut jouer une fonction idéologique et l'idéologie une fonction culturelle. L'apport de Jean Baudrillard a été de faire le procès de l'idéologie en ce qu'elle convertit les formes culturelles en les naturalisant en valeurs dans les consciences : « C'est la ruse de la forme de se voiler dans l'évidence des contenus » (Baudrillard, 1972 : 175).

L'idéologie s'insinue partout dans l'expérience vécue et ce qui est transmis dans l'idéologie l'est par le biais des formes culturelles. Pour ces raisons, il me paraît peu opératoire de distinguer idéologie et culture par leurs territoires et leurs fonctions. C'est la raison pour laquelle je souhaite rappeler le point de vue du philosophe Louis Althusser qui, dans les années 1970, a eu une grande influence dans le renouvellement de la pensée de l'idéologie. Pour lui, l'idéologie n'a

pas de dehors, elle est non seulement anhistorique mais également omni-spatiale ; elle n'est que dehors pour la science et la réalité.

Louis Althusser s'interdisait de réduire l'idéologie à un ensemble cohérent de contenus et il cherchait à la traquer avant tout dans des « actes insérés dans des pratiques » (Althusser, 1976 : 175). Si bien que la culture, définie dans sa dimension la plus large comme ce qui s'oppose à la nature, ne ferait que contenir l'idéologie. Je souhaite m'appuyer sur son approche, tout en marquant des réserves sur l'aspect structuraliste de son point de vue. L'intérêt de la contribution d'Althusser est de dépasser la conception de Marx qui ne voyait dans l'idéologie qu'une pure illusion qui ne conserve du réel que des « résidus diurnes » et qui ne serait que pur rêve. Pour résumer la conception d'Althusser, je me limiterai à rappeler la définition qu'il en donne et ce qui en résulte : l'idéologie est « la représentation du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence » (1976 : 101). L'intérêt premier de cette conception est de pouvoir distinguer idéologie et culture non par leur contenu, mais par leur fonctionnement. L'idéologie a un fonctionnement binaire, ce qu'on appelle la structure spéculaire de l'idéologie. Le rapport des individus à leurs conditions d'existence est vécu dans le déni de cet imaginaire. Ce fonctionnement s'exprime, dans la théorie marxiste, par la notion du reflet de l'infrastructure de nature économique, dans la superstructure, dont la culture ferait partie<sup>3</sup>. La métaphore du reflet est significative du fonctionnement binaire. Pour ce qui concerne la culture, il me semble qu'elle se caractérise, dans son fonctionnement, par sa structure ternaire. J'ai défini par ailleurs cette structure dans la mise en relation de trois termes, deux à deux : une manifestation expressive ; un individu et un monde de références (Caune, 2006b : 101-103). J'évoquerai plus loin comment cette pensée différenciée de l'idéologie et de la culture permet d'analyser les conceptions idéologiques de la culture telles qu'elles se sont manifestées à travers les politiques culturelles dans les années 1960,

---

3. Althusser est en plein accord avec cette conception binaire du reflet qu'il développe avec la notion des Appareils idéologiques d'État (AIE) dont feraient partie la Justice, l'École, l'Action culturelle, etc. Cette conception a montré ses limites, en particulier par sa dimension mécanique et par le peu de cohérence de ces appareils (Caune, 1999b : 185-217).

1970 et 1980. Je tenterai de montrer comment l'idéologie culturaliste est à l'œuvre dans les conceptions de la médiation culturelle, qui, d'une part, la rapportent à un concept sans prendre en compte la réalité socioculturelle et, d'autre part, identifient les pratiques culturelles aux pratiques liées à la réception de l'œuvre artistique.

Avant d'aborder, plus loin, les dimensions idéologiques des différents points de vue sur la médiation culturelle, je souhaite partir de deux constats. Le premier est posé par Régis Debray, qui remarque que dans les années 1960 et 1970, « la notion d'idéologie atteint son apogée dans le débat philosophique, sociologique et anthropologique » (Debray, 1981 : 85). Le second constat, d'ailleurs partiellement contradictoire avec le premier mais facilement explicable, est que dans la même période une partie des discours relatifs à la culture s'efforcent de nier la composante idéologique de la culture. Ces discours étaient plutôt ceux des pouvoirs publics qui conduisaient une politique culturelle relativement claire et assumée, au moins jusqu'au début des années 1970. Par cette neutralisation, il s'agissait d'occulter les conflits sous-jacents aux pratiques culturelles et les fonctions diversifiées et antagonistes qui sont à l'œuvre. Un des effets de ce déni s'est manifesté par la substitution progressive dans les discours institutionnels, dans les années 1970, du terme « culture » par le terme « action culturelle<sup>4</sup> », la culture étant l'objet de conflits de nature idéologique (l'opposition culture bourgeoise/culture ouvrière ou culture dominante/culture dominée), alors que l'action culturelle se présente comme un moyen d'intervention.

### 1. 3 Une interrogation de nature sociopolitique

La mise en critique de la notion de médiation culturelle doit s'effectuer sur deux plans. Le premier consiste à examiner les conditions de tous ordres (politique, social, disciplinaire, etc.) qui donnent naissance aux discours sur la médiation. Le second s'interroge sur les fonctions que les pratiques de médiation mettent en œuvre dans un champ

---

4. J'ai traité cette question dans mon ouvrage, *La culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu* (1999b : chapitre 8).

complexe. Ce champ recouvre les questions du statut de l'art (logiques des acteurs artistiques et de leur instrumentalisation par les pouvoirs publics), de l'identité collective, de la transmission des valeurs et des formes ou de la diversité et des droits culturels. On le voit, ce champ est particulièrement sensible à l'idéologie. Cette dernière, par définition, se masque et s'ignore comme telle pour se parer de l'objectivité, de la scientificité, de l'expertise. De plus, ce champ est traversé par des logiques des pouvoirs publics. Si nous voulons éviter de procéder comme les publicitaires qui inventent « à la pelle » des « concepts », les livrent sur le marché des biens symboliques pour les abandonner après usage, il y a un prix théorique à payer. Il s'agit, en effet, d'éviter que la médiation culturelle, après son émergence comme une notion innovante, dans les années 1990, ne devienne une notion « valise », passe-partout et anesthésiante, comme le sont devenues, à leur corps défendant, les notions d'animation ou de développement culturel. La notion peut-elle échapper à un destin de banalisation en étant envisagée comme un nouveau paradigme pour examiner les pratiques culturelles ? C'est ce que j'aborderai plus loin.

Les questions que posent aujourd'hui les pratiques et les dispositifs de médiation culturelle ne sont pas de même nature que celles d'hier. Il importe, à mon avis, d'examiner ce qu'est devenue la notion, ce que révèlent les pratiques ainsi que les fonctions qu'elles prétendent jouer dans un large contexte : celui d'une société qui occulte trop souvent son rapport au passé.

La thématique de la médiation culturelle est contemporaine de la prise de conscience des phénomènes de l'exclusion, de la fracture et de la segmentation de la société. Elle apparaît comme thème de société et émerge dans l'espace public au moment où est proclamée la fin des idéologies, au début des années 1990, et où la notion de projet collectif semble dépassée. Son émergence est synchrone de la thématique de la fracture sociale qu'elle est censée combler. Elle est appelée à s'opposer à la fragilisation du lien social, à refonder le sentiment d'appartenance à la collectivité, à favoriser la naissance de nouvelles normes là où les anciennes ont perdu leur légitimité.

De fait, cette thématique s'est présentée dans les discours en France comme une réaction au délitement du lien social, celui-ci procédant d'une dimension symbolique qui a beaucoup à voir avec les composantes vécues de l'identité culturelle. Plus précisément, il convient de se demander comment la notion de médiation a pu à la fois se construire à la lumière des sciences humaines et sociales et, en retour, renouveler certaines orientations théoriques de l'ensemble, encore en construction, que sont les sciences de l'information et de la communication (SIC).

#### 1.4 Un point de vue engagé

Mon point de vue, ici, consiste à mettre à jour les enjeux disciplinaires, idéologiques et politiques par rapport aux logiques d'acteurs. Et comme mon propos se veut engagé, je ne peux ignorer comment je me suis trouvé, sur le plan professionnel d'acteur culturel et d'universitaire, impliqué dans cette histoire. Il se trouve que j'ai été associé à la première réflexion institutionnelle, en France, sur la médiation artistique et culturelle, en 1995, à l'initiative de la Direction au développement et aux formations, une direction du ministère de la Culture qui a eu une existence éphémère<sup>5</sup>. Cette initiative était très novatrice, dans la mesure où le secteur de l'éducation populaire était demeuré étranger à la pratique du ministère des Affaires culturelles, appelé plus tard ministère de la Culture.

À la même époque, Bernard Lamizet et moi-même avons été à l'origine d'un premier groupe de travail sur la médiation culturelle dans le cadre de la Société française de l'information et de la communication (SFIC)<sup>6</sup>. Cette réflexion n'avait aucun statut institutionnel. Elle s'était mise en place à partir d'un positionnement théorique destiné à

---

5. La délégation au développement et aux formations du ministère de la Culture avait souhaité en 1995 « rassembler les grandes fédérations d'éducation populaire pour construire avec elles un projet de formation centré sur la médiation ».

6. Bernard Lamizet a publié de nombreux ouvrages théoriques sur la thématique de la médiation, dont en particulier un ouvrage important, *La médiation culturelle* (1999). Cet ouvrage présente l'intérêt, trop souvent oublié depuis, de

échapper à une vision fonctionnaliste de la communication et désireux d'établir un pont entre processus de communication et phénomènes culturels.

L'émergence de la thématique de la médiation correspondait au désir de mettre fin « au temps de défiance et de confrontation » entre le champ de la culture et celui de l'éducation populaire pour aborder le temps « du travail en commun autour d'une ambition partagée : développer les démarches d'appropriation de l'art vivant et du patrimoine afin de démocratiser l'accès aux œuvres, aux langages et aux pratiques »<sup>7</sup>. Pour ce qui est du champ disciplinaire des SIC, l'objectif était de sortir de la juxtaposition, ou de l'opposition, entre la notion d'information et celle de communication pour s'intéresser aux pratiques qui articulent ces deux notions enchevêtrées l'une dans l'autre. Ces considérations relatives aux domaines de pratiques et de savoirs dans lesquels la médiation culturelle se construit et s'évalue impliquent, me semble-t-il, de ne pas se contenter de faire le point sur la notion – qu'on ait l'ambition d'en faire un concept, un paradigme ou qu'on la considère comme une constellation de pratiques éclatées. On ne peut pas non plus la considérer comme une notion qui accueille indifféremment les multiples formes de la relation sociale. Mais, pour autant, l'enjeu n'est pas celui de la scientificité de la notion mais de l'analyse compréhensive du sens des pratiques, de leur performativité sociale, de leur capacité à accompagner le changement.

Je voudrais, enfin, souligner que mon propos n'a de sens qu'inséré dans le contexte social, culturel et politique du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle qui voit se développer en France les politiques culturelles autour de l'accès aux œuvres artistiques légitimes. L'analyse des acquis, des limites, des malentendus relatifs à la médiation culturelle n'est peut-être pas transposable, telle quelle, dans un autre contexte, différent par les conditions sociales et culturelles. Je crois pourtant que la problématique qui relève de la relation des personnes aux objets et

---

situer la médiation culturelle dans des logiques politiques et institutionnelles qui l'ont mise en orbite.

7. Dominique Chavigny (1995), chef de département à la délégation au développement et aux formations.

aux langages artistiques ainsi que celle des modalités dans lesquelles la parole de la personne peut faire sens pour construire l'identité personnelle et collective sont applicables dans un autre contexte. En effet, cette problématique se fonde sur les acquis des sciences sociales et humaines et sur une réflexion de nature esthétique, donc philosophique.

## 2. Genèse et expansion de la notion

En France, la thématique de la médiation apparaît dans le cadre d'une crise économique et sociale à la fin des années 1980. Elle se répand dans les années 1990 dans de nombreux domaines et gagne très vite toutes les dimensions de la vie sociale : juridique, sociale, politique, culturelle. Dans une première approche, on peut dire que les pratiques de médiation, en général, sont venues combler un manque : celui laissé par les corps intermédiaires de la société dans leurs rapports aux publics, aux usagers ou aux citoyens. La société ayant horreur du vide, la médiation, comme mode d'intervention sociale, dans les années 1990, se développe dans l'espace laissé vacant par la désaffection des institutions, telles que les partis, les syndicats et les associations d'éducation populaire liés aux grands courants idéologiques qui ont structuré la France au XX<sup>e</sup> siècle.

Aujourd'hui, 25 ans plus tard, l'usage indifférencié de la notion de médiation vaut comme symptôme d'une société qui craint de reconnaître les conflits, recherche les espaces du dialogue et du consensus et aspire à renouer le tissu social déchiré par le développement incontrôlé de la logique marchande. La médiation, déclinée sous ses multiples modalités, mobilise les attentes des institutions qui redoutent l'élargissement de la fracture sociale mais ne sont pas prêtes à envisager le prix de sa réduction.

## 2.1 La médiation culturelle dans son « horizon d'attente »

La médiation culturelle doit être appréhendée dans son histoire institutionnelle, ses enjeux politiques et plus généralement son « horizon d'attente »<sup>8</sup>. Ce concept est construit par H. R. Jauss dans une perspective de réception esthétique de l'œuvre afin de comprendre l'effet produit sur le récepteur par les formes culturelles. L'horizon d'attente est tracé par un système de références objectivement formulables qui, pour chaque œuvre, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont relève l'œuvre ; la forme, les normes et les thématiques d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance ; et l'opposition entre monde imaginaire et réalité quotidienne. À partir du moment où ce concept tire sa réalité de ce qui oriente l'expérience esthétique du récepteur, il est, par définition, construit en fonction de données idéologiques, puisqu'il met en jeu l'esprit du temps pour ce qui concerne l'intérêt et les valeurs de l'œuvre. De plus, le concept est articulé à partir de l'écart entre ce qu'on considère comme étant la réalité et ce qui relève de l'imaginaire, notions fortement chargées d'idéologie.

L'horizon d'attente des pratiques culturelles, dans les années 1990, est dessiné par les acteurs qui prennent conscience des limites de l'action culturelle essentiellement tournée vers la diffusion et la réception des formes artistiques. Ces acteurs, il faut le préciser, travaillent plutôt dans des secteurs qui ne sont pas prioritairement orientés vers la diffusion des œuvres et qui sont confrontés à des populations qui ne se « vivent » pas comme des publics ou qui sont porteuses de cultures non-savantes. Par ailleurs, les publics de l'art voient apparaître de nouvelles formes artistiques en quête de légitimité (l'art dans la rue, la performance, le « hors les murs », le *street art*, etc.). Dès lors, les normes de l'excellence ne s'identifient plus nécessairement au « fini » de l'œuvre, mais à des valeurs d'authenticité et de créativité, telles que peut les concevoir l'art contemporain. L'émergence de la médiation

---

8. L'Horizon d'attente est une notion d'origine philosophique proposée par Husserl et reprise par H. R. Jauss (1990).

culturelle examinée dans son « horizon d'attente » présente un double avantage. D'une part, ce point de vue s'affranchit d'une histoire de l'art qui catégorise les objets artistiques dans des genres définis à priori; d'autre part, il permet d'échapper à une problématique de la consommation des objets artistiques et culturels qui les évalue en fonction des publics visés (Caune, 1999a). De ce fait, la médiation culturelle doit être examinée dans une perspective d'interdisciplinarité dans le cadre des sciences humaines et sociales. Ce point de vue a notamment pour conséquence d'élargir les interrogations sur la médiation culturelle, au-delà de son statut de notion, pour l'envisager comme un moyen qui met en jeu la performativité des langages artistiques dans une perspective de transmission et de transformation sociale.

On le voit, le changement d'horizon d'attente s'est accompagné de l'abandon de la notion d'œuvre artistique dans sa capacité magique à susciter l'attention et la considération. L'idéologie s'est transformée : la relation à l'objet d'art a été remplacée par la relation entre les personnes, par le biais de l'expression. La notion de médiation est devenue prédominante au détriment de la notion de réception de l'œuvre.

## 2.2 Des pratiques inscrites dans une histoire des politiques culturelles

Comme notion et comme pratique, la médiation culturelle est liée à l'évolution des politiques publiques en matière culturelle. Elle se présente comme une réponse aux illusions de la démocratisation culturelle envisagée comme accès aux œuvres artistiques légitimes. La question doit donc être inscrite dans l'histoire des politiques culturelles qui se sont succédé en France ces 50 dernières années (action culturelle, démocratisation culturelle, développement culturel, création artistique, etc.).

Pour résumer, et le dire très vite, les idéologies de la culture sont passées, entre les années 1960 et la fin des années 1980, d'une idéologie relative au pouvoir magique de l'art, portée par le lyrisme d'André Malraux, à une idéologie techniciste relative au pouvoir des nouvelles technologies et à l'idée que les industries culturelles seraient une issue

à la crise économique. Ce changement important n'a pas eu beaucoup d'influence sur les pratiques de médiation culturelle, pour une raison simple : l'idéologie de la sacralisation de l'art tout comme celle de la circulation des produits culturels dans un marché n'accordaient que peu d'intérêt à la médiation culturelle, sinon du point de vue des réseaux et de la médiation technique. En revanche, les débats se sont focalisés sur les rapports entre art et culture, ou plutôt sur leur recouvrement implicite. Dans les années 1970, Pierre Gaudibert, conservateur de musée et critique, a eu une grande influence dans le milieu des animateurs culturels engagés dans des actions peu institutionnalisées. Marqué par la pensée de Louis Althusser, il posait la problématique : « action culturelle, intégration et/ou subversion ». Dans un livre qui porte ce titre, il repérait quatre variétés idéologiques : la démocratisation culturelle, le populisme culturel, le salut culturel et la religion culturelle (Gaudibert, 1977 : 27). Dans la troisième édition de l'ouvrage, en 1980, il affirmait : « Je pense que massivement, globalement, c'est l'effet d'intégration qui a été obtenu, que l'on désigne par intégration, soit l'inculcation d'idéologie, soit la normalisation sociale, soit le colmatage des failles du système » (Gaudibert, 1980 : 39-46).

Il faut dire ici un mot sur une idéologie que j'ai qualifiée de « culturalisme » qui peut être rapidement définie comme un projet esthétique et social fondé sur la diffusion du patrimoine et l'élargissement de la base sociale du public (Caune, 1999b). Cette conception était portée par des personnalités importantes et très différentes comme : le poète Pierre Emmanuel, président du Conseil national du Développement culturel entre 1971 et 1973 ; le philosophe et directeur de la maison de la culture de Chalon-sur-Saône (1969-1971), Francis Jeanson, promoteur de la notion de « non-public », notion qui a eu une portée considérable<sup>9</sup> ; Jacques Rigaud, haut-fonctionnaire, ancien directeur de cabinet du ministre de la Culture, Jacques Duhamel,

---

9. Le terme « non-public » se trouve employé pour la première fois dans la déclaration des directeurs de théâtres populaires et des maisons de la culture réunis en comité permanent à Villeurbanne le 25 mai 1968. Cette déclaration avait été en grande partie rédigée par Jeanson (1973 : 119-124).

dans le gouvernement dit de la « Nouvelle société » dirigé par Jacques Chaban-Delmas (1971-1973) dont les livres témoignaient d'une grande hauteur de vue et d'une sensibilité aiguisée à l'importance d'une politique culturelle soucieuse d'être en résonance avec les réalités sociales. C'est elle qui insuffle une dimension humaniste au développement culturel, qui oriente les politiques culturelles, jusque dans le milieu des années 1980 et qui prépare l'émergence des problématiques de la médiation culturelle.

Pour comprendre la place prise par la médiation culturelle dans les institutions, il est nécessaire de rappeler les conditions d'émergence du syntagme. Un séminaire de formation, destiné aux cadres des fédérations d'éducation populaire, sur le thème des médiations entre l'art et la culture, avait été mis en place à la fin de l'année 1994. Cette première tentative de rapprochement institutionnel, en France, entre le ministère de la Culture et les grandes fédérations populaires qui, rappelons-le, ne relevaient pas de la tutelle de ce ministère, s'était d'abord centrée autour des modalités de la relation entre production artistique et publics. Elle s'était élargie, avec bonheur, à « une éducation à la sensibilité », comme le précisait une brochure qui reprenait les interventions des universitaires et des professionnels (Chavigny, 1995). Ce processus de rapprochement s'était poursuivi avec Catherine Trautmann, ministre de la Culture du gouvernement dirigé par Lionel Jospin, entre mars 1997 et juin 2000. Cette dernière avait cherché à reconnaître le rôle de l'éducation populaire dans le domaine de la culture ; en 1999, elle avait installé le Conseil Culture-Éducation populaire et signé une charte d'objectifs avec huit fédérations d'éducation populaire dont le but était de stimuler des formations, des expériences et des réalisations communes ainsi que de renforcer la professionnalisation des intervenants culturels. Catherine Trautmann avait dû quitter sa fonction sous la pression et le lobby des directeurs des Centres dramatiques et des Maisons de la culture, méfiants vis-à-vis de ce rapprochement.

## 2.3 Une réaction aux limites de la démocratisation culturelle

Quels que soient les aléas de cette reconnaissance et en dépit du fait qu'elle ne se soit pas poursuivie dans les années 2000, il faut insister sur le fait que la thématique de la médiation culturelle visait à combler les manques de la démocratisation culturelle. Celle-ci n'avait pas su, ou voulu, prendre en compte la réalité d'une société divisée et inégalitaire dont la fracture sociale et culturelle s'élargissait. La pensée de la démocratisation culturelle était lourdement chargée d'idéologie. En somme, elle s'est focalisée sur la diffusion de la culture, considérée comme un ensemble d'œuvres légitimes du patrimoine classique et contemporain. Elle s'est donc identifiée à une politique d'accès aux œuvres.

L'objectif de démocratisation culturelle se formulait, dans les années 1960, indépendamment des modalités de l'organisation sociale et politique de la société dans laquelle ce processus devait se développer. Il se fondait sur une hiérarchie des conduites esthétiques. La dimension d'utopie qui pouvait être présente dans l'idéologie de la magie de l'art, chez Malraux, ou dans celle du culturalisme disparaît progressivement dans les années 1980, où la domaine de la culture se dissout dans celui des biens culturels, dans l'économie de la culture pour devenir un enjeu socioéconomique et sociotechnique.

Dans un article qui date de 1995, la sociologue du politique Dominique Schnapper notait qu'on pouvait distinguer deux étapes dans la politique culturelle de la V<sup>e</sup> République : une première étape marquée par « la volonté de l'État d'intervenir pour démocratiser l'accès aux œuvres de culture », et une seconde étape, lancée au début des années 1980, caractérisée par la volonté « d'agir directement pour animer et susciter la création artistique elle-même » (Schnapper, 1995 : 49-58). La remarque est pertinente, bien qu'il faille l'approfondir. Déjà, au début des années 1970, avec le ministère dirigé par Jacques Duhamel, la politique mise en œuvre par Malraux avait été partiellement réorientée en prenant en compte la nécessité du développement culturel.

La conception de Malraux d'un héritage culturel à conquérir était fondée sur une acception particulière de la notion de culture qui la réduisait à sa dimension artistique et littéraire. La politique culturelle conduite par l'État, en France, s'est modifiée aussi bien en fonction des conquêtes des publics, des différentes crises qui se sont produites dans le domaine culturel que de la volonté politique des ministres qui se sont succédé après Malraux. Pourtant, dans leur diversité, ces politiques culturelles étaient toutes légitimées par une conception «culturaliste». L'ambition de la démocratisation culturelle se jouait dans un espace institutionnel de l'art : celui qui s'inscrit dans une tradition pour la transmettre, la prolonger ou la ressusciter. C'est dire qu'en dehors du rapport à l'œuvre, aucune autre voie d'accès à l'art n'était envisagée.

Les pratiques de médiation culturelle ont précédé l'usage du syntagme. De manière schématique, pour situer les pratiques de médiation et leurs visées idéologiques, on pourrait dire que dans les années 1960, on attendait des institutions culturelles qu'elles mettent en contact les œuvres et les publics. La philosophie de Malraux est fondée sur une esthétique de la rencontre : la médiation recherchée est celle du contact. La crise révélée par les événements de mai 1968 allait faire apparaître des exigences autres que celle du «désir d'art». Dans les années 1970, les attentes sont relatives aux phénomènes de transformation sociale et les effets annoncés se situent dans le moyen terme, à l'horizon des changements structurels. La médiation attendue s'appuie sur l'expression des collectifs. Les années 1990 voient s'élargir l'intervention de l'État au-delà des formes légitimes de l'art. La politique culturelle se présente comme l'outil spectaculaire du politique et la médiation est d'abord recherchée dans la médiatisation et les technologies.

La médiation culturelle qui se pense et se met en place à la fin des années 1990, tout comme les dispositifs et transactions qui la concrétisent, n'est pas une extension des actions conduites par les politiques de démocratisation culturelle ayant pour objectif d'élargir les publics de l'œuvre artistique. Elle n'est pas une autre manière d'envisager les

processus d'animation chère aux années 1960, ni de décliner les pratiques de créativité ou d'expression développées dans les années 1970. Elle n'est ni un substitut ni un prolongement des pratiques de relation aux publics des institutions culturelles. C'est au cœur de l'épuisement des politiques de démocratisation conduites par les différents gouvernements, de droite ou de gauche, durant la V<sup>e</sup> République, qu'il faut comprendre son émergence et l'exigence dont elle témoigne. Le traitement de l'essoufflement de la démocratisation culturelle ne relève pas d'une thérapie qui raccorderait la circulation entre l'intérieur de l'institution et son environnement social. Le souffle au cœur atteint la fonction de l'art et les formes du politique.

### **3. Les « formations discursives » sur la médiation culturelle**

Si l'on excepte l'œuvre majeure de Michel de Certeau (1975 et 1980), les politiques culturelles ont rarement été examinées du point de vue de la place qu'elles accordent à la personne dans la construction des liens symboliques tissés par l'expérience esthétique. C'est vraisemblablement à partir des discours qui empruntent aux savoirs spécifiques de l'anthropologie, de la sociologie, de la psychologie, de la linguistique ou de la psychanalyse qu'il est possible d'identifier ce qui, dans le champ de la culture prise au sens large, permet de mettre en évidence les échanges symboliques. Les interactions, les influences, les médiations culturelles interviennent alors comme supports de transmission entre le passé et le présent, entre les espaces publics et la vie privée. Les contributions majeures de Morin, de De Certeau, d'Eco ou de Ricoeur, tout comme celles des historiens d'art et de la culture (Panofsky, Elias, etc.), illustrent de quelle manière les processus culturels sont les supports et les agents qui transmettent les diverses formes de l'expérience humaine.

La médiation culturelle, par la plasticité de ses significations, recouvre aussi bien des pratiques, « des arts de faire », qu'il conviendra d'examiner comme tels dans leur dimension de « tactique » (de Certeau) ;

des marqueurs dans un champ d'acteurs (animateurs, artistes, responsables d'institutions, agents publics, élus, etc.) ; des discours sur les effets du processus artistique. Ce qui distingue les discours de la médiation culturelle de ceux de la démocratisation culturelle, c'est qu'ils ne se réfèrent pas seulement au rapport à l'œuvre artistique mais également aux langages artistiques dans la construction de la personne et à l'exercice de ses droits culturels. Ainsi, par exemple, l'éducation artistique et culturelle ne doit pas s'exercer uniquement dans le rapport à l'œuvre, mais s'élargir aux langages artistiques, en deçà et au-delà de la production d'œuvres ou de produits artistiques. Les pratiques artistiques ne se réduisent pas à la réception de l'œuvre, à l'enseignement des techniques ou aux pratiques en amateur. L'éducation artistique doit être pensée dans sa dimension de formation sensible, fondement du développement de la personnalité de l'enfant.

### 3.1 Objets, conditions d'énonciation, thématiques, concepts

Les discours sur la médiation, dans les années 2000, se diffusent dans un premier temps, me semble-t-il, dans le monde universitaire pour former un « système de dispersion » que Michel Foucault (1969) appelle une « formation discursive »<sup>10</sup>. Les archipels dans lesquels se répartissent les objets de discours, leurs conditions d'énonciation, les concepts et les thématiques relatifs aux pratiques culturelles et aux processus de communication sont bien souvent cartographiés et étudiés à partir de règles de formation voisines et imbriquées, nées dans les disciplines de l'information-communication et de la sociologie de la culture.

---

10. Devant l'échec de l'hypothèse d'une unité des énoncés constituant les « discours sur la folie », l'auteur propose de considérer la « formation discursive », dans le cas où, à partir d'un certain nombre d'énoncés dispersés, il est possible de déceler entre des objets de discours des conditions d'énonciation, des concepts et des choix thématiques une certaine régularité (Foucault, 1969 : 44-67).

### 3.1.1 Les objets

Les discours portent sur des objets qui peuvent se décrire comme des comportements dans les territoires urbains, des signes qui fonctionnent comme des emblèmes de reconnaissance, des institutions qui produisent et transmettent des récits sur le monde ou encore des produits dont l'usage fait appel à l'imaginaire et au symbolique.

### 3.1.2 Conditions d'énonciation

Les conditions d'énonciation des discours, savants ou politiques, cadrent autant les pratiques culturelles que communicationnelles. D'une manière générale, les conditions d'existence de ces discours ont été le fait d'une société industrielle et urbaine qui découvrait à la fois le pouvoir des médias de masse et les effets de la triple crise sociale, économique et culturelle, apparue progressivement vers la fin des années 1970.

### 3.1.3 Les thématiques

Les thématiques communes à la culture et à la communication conjuguent aspirations et craintes, nostalgies et objectifs politiques. Elles se développent autour de la démocratisation et de la création, dans les années 1960; du développement culturel, dans les années 1970; de la performance, de l'image, de l'individualisme, dans les années 1980; de l'intégration, du lien social et de la fracture sociale, dans les années 1990. Aujourd'hui, il faudrait y ajouter le thème des droits culturels et des différences culturelles.

### 3.1.4 Les concepts

Les territoires de médiation ont été éclairés par un grand nombre de concepts proposés par les disciplines des sciences humaines et sociales. En particulier, la linguistique structurale a fourni des couples d'opposition conceptuelle qui peuvent s'appliquer à l'un ou l'autre de ces territoires (contenu/forme; signifiant/signifié; code/performance, etc.). La question qui se pose est de savoir si la médiation culturelle,

comme notion, peut être construite par un ensemble de savoirs multiples et spécialisés, organisés autour de concepts communs, ce que je crois. J'avais tenté, comme d'autres, de proposer une approche du concept de médiation culturelle (Caune, 1995 : 42-51 et Caune, 1999a). Je ne crois plus que cette ambition soit pertinente. En effet, un concept ne se construit qu'à l'intérieur d'un champ disciplinaire. La médiation culturelle est par nature une opération qui procède d'un dispositif humain/non-humain ; elle met en jeu subjectivité et intentionnalité. L'enfermer dans un concept risquerait de nier l'aléa, la surprise, la subjectivité, l'imagination, qui lui donnent un sens. En revanche, il me semble nécessaire de soumettre la notion de médiation culturelle à la critique, au sens kantien du terme.

### 3.2 Autonomie d'une notion ?

Si l'on en juge par la littérature, la médiation, comme notion, est écartelée entre deux polarités (Caune, 2010). Il me semble que les pensées et les pratiques de la médiation culturelle se développent dans le spectre défini par les deux extrêmes et que, par conséquent, dans cette large bande des pratiques cohabitent deux idéologies. La première la conçoit comme un processus de règlement des conflits selon une voie alternative, par la mise en relation des parties. Dans cette perspective, il est possible de la qualifier d'orthopédie du social (réparation sociale, réduction de la fracture, rétablissement du lien). Cette première pensée met l'accent sur le dialogue et la relation sous-estime le poids des forces sociales, le pouvoir des acteurs et les conflits d'intérêts. Elle serait à la recherche d'une démocratie culturelle participative dont rien n'indique qu'elle est à l'horizon des pouvoirs politiques et des responsables des grandes institutions culturelles et artistiques. La seconde l'envisage comme un processus qui, dans la profondeur et l'épaisseur du social, favorise l'émancipation de la personne par la prise de parole, l'interlocution, l'expression. De ce point de vue, la médiation culturelle valorise théoriquement le lien social et s'évertue, en pratique, à maintenir la communication sociale sans toujours prendre en compte les grandes lignes de forces socioéconomiques qui la structurent et l'orientent.

Dans la figure spectrale des SIC, entre le pôle de l'information (comme mise en forme de contenu et diffusion) et le pôle communication (comme régulation des relations), la considération de la médiation vient apporter des nuances, accentuer la perception de certaines couleurs, de la plus opaque à la plus transparente. La notion de médiation, telle que l'envisagent les SIC, doit s'examiner à partir de la convergence entre culture et communication. Pour un certain nombre d'auteurs, la médiation se trouverait au centre de la construction du social<sup>11</sup>. Serait-elle, pour autant, devenue un véritable paradigme ?

Si l'on veut parler de paradigme, au-delà d'un usage métaphorique, comme manière de se représenter le monde ou comme outil de pensée pour circonscrire un courant théorique à l'intérieur d'une discipline, il est indispensable d'identifier les concepts partagés par les auteurs, les méthodes de description des objets de connaissance, les questionnements mis en commun pour traiter la description et l'interprétation de pratiques. La notion de nouveau paradigme, au sens qu'en donnait Thomas Kuhn, ne me paraît pas devoir s'imposer, faute de présenter les composantes qui permettent, à l'intérieur de la discipline considérée, de partager des problématiques et les outils théoriques pour les formuler (Kuhn, 1983). On est loin de cette situation avec la médiation culturelle. Pourtant, à mes yeux, la notion de médiation, qui met l'accent sur les processus de contacts, de liens, d'échanges langagiers présents dans le tissu social, a une réelle pertinence.

À l'intérieur du domaine interdisciplinaire que sont les SIC, la référence à la médiation apparaît comme une tentative réussie, d'une part, d'échapper à l'opposition information-communication. Elle permet de tenir à distance un déterminisme technique, tout en étant attentive au dispositif hybride entre des objets, des textes, des humains. Elle favorise la mise en relation et la réception des objets communicants. Elle se constitue dans une dimension stratégique, au sens donné par Michel de Certeau : elle dispose d'un « propre » qu'il s'agit de déterminer. Comme notion, elle permet de décaper les sédiments déposés

---

11. Voir le site Les Enjeux de l'information et de la communication : <http://lesenjeux.u-grenoble3.fr/pageshtml/art2010.html>.

par le techno-déterminisme : elle restitue ainsi une épaisseur sociale aux phénomènes de communication.

### 3.3 Phénomènes culturels et processus de communication : point de vue académique

Le domaine de la culture – extensif, ambigu et polémique – doit être éclairé aussi bien dans ses éléments constitutifs et leurs relations que dans ses formes et ses processus. Le bénéfice théorique attendu doit venir d'une compréhension du fait culturel comme « fait social total », au sens qu'en donnait Marcel Mauss à propos du don. En effet, le phénomène culturel ne saurait être compris dans la juxtaposition, d'une part, des conditions sociales qui le déterminent et, d'autre part, des processus psychiques et symboliques qui lui donnent une signification pour le groupe. La culture n'existe comme fait total qu'en raison de sa manifestation comme expression d'une expérience individuelle dans laquelle se combinent psychisme et corporéité, signes et comportements, valeurs et normes. L'appréhension de la culture comme un ordre social qui fait appel à l'attente plus qu'à la contrainte, qui modèle l'univers de significations que chacun peut se construire à la faveur de ses relations avec autrui et qui organise les pratiques interpersonnelles par la médiation de supports techniques peut éclairer « l'instant fugitif où la société prend ».

S'il est aujourd'hui difficile de parler de la médiation comme d'un nouveau paradigme, il convient de noter que la notion de culture elle-même a été l'objet d'un changement paradigmatique. Les 40 dernières années ont vu le passage d'une conception de la culture comme expression et représentation à une conception de pratique active, la praxis, interaction entre les sujets de la collectivité. Les pratiques culturelles ne sont plus seulement considérées comme les effets ou l'expression des transformations socioéconomiques du cadre de vie ; elles sont identifiées comme des facteurs du changement. Faut-il préciser que ces relations interpersonnelles, pour être opérantes dans le champ du social, supposent une mise en forme par des langages symboliques. La culture se voit affectée d'une valeur génératrice

d'interaction sociale. À travers ses pratiques, elle est reconnue comme un opérateur de transformation. Le changement de paradigme correspond au tournant pragmatique qui remplace le couple forme/contenu, hérité de l'esthétique et repris par la linguistique, par la triade sujet, expression, relation. Et c'est dans ce processus ternaire entre un sujet, son expression qui vise un interlocuteur que la relation opère un effet sur les perceptions, les comportements et les normes partagés.

#### **4. Quelle épistémè pour la médiation ?**

Sans vouloir dessiner une cartographie des mondes de la médiation, on peut se demander si ces mondes font archipel, constellation ou espaces en expansion. Une autre manière de poser la question serait de savoir si, à travers la dispersion des pratiques, il est possible de déterminer un noyau théorique qui irradie les pratiques et leur donne un sens partagé. Pour le dire autrement, la dispersion des discours sur la médiation permet-elle néanmoins de distinguer des éléments partagés ? Je crois que la recherche d'une épistémè peut éventuellement identifier dans les formations discursives un déterminant commun. Dans un colloque intitulé « Technologies et symboliques de la communication », Lucien Sfez, son organisateur, posait la question suivante : « Peut-on tracer la configuration d'une épistémè à partir du noyau-thème de la communication ? » (Sfez et Coultée, 1990 : 10). Cette interrogation heuristique me paraît pertinente pour ce qui concerne la médiation culturelle dans la mesure où cette dernière, quelles que soient les conceptions qu'on peut s'en donner, conjugue phénomènes culturels et processus de communication.

Sfez concevait la communication comme installée dans un continuum qui va du noyau épistémique à la forme symbolique. Me situant dans la perspective théorique des SIC, je repère le noyau épistémique de la communication dans une pensée ternaire : celle de la relation, de l'énonciation et de la dialectique code/message, ou, pour reprendre la formulation proposée par Claude Lévi-Strauss, de structure/événement (Caune, 2013a). L'articulation d'une épistémè et d'une forme symbolique qui reste à préciser me semble féconde pour

plusieurs raisons. La première est qu'elle vaut pour les domaines d'activités humaines qui font appel au sensible et aux pratiques qui mettent le corps en jeu dans le comportement et la relation. La seconde, parce qu'elle mobilise, pour la communication comme pour la culture, une raison intelligible et une raison sensible, cette dernière étant d'ailleurs trop souvent ignorée dans l'analyse de l'efficacité des processus de communication. La troisième raison réside dans le fait que la forme symbolique se réalise par le biais d'une médiation de la relation sujet-objet ou sujet-sujet.

#### 4.1 La forme symbolique de la modernité

La notion de forme symbolique, envisagée au sens de Cassirer (1972) et de Panofsky (1975), me paraît d'une grande richesse en ce qu'elle se comprend comme un cadre de représentations qui structurent la vision et la pensée du monde. La forme symbolique oriente l'incidence du symbolique sur l'imaginaire d'une époque, comme Panofsky l'a montré à propos de la perspective. Elle est un système de représentation et de signification qui vaut pour les domaines de l'art, de la science, de l'intuition. Précisons que, selon moi, la forme symbolique relève d'une approche esthétique, au sens philosophique : elle caractérise une perception et une représentation du monde. Elle n'est donc pas à situer sur le même plan que la réflexion de nature sociologique sur les formations discursives. À mes yeux, le phénomène du collage, tel qu'il a pu se manifester dans la peinture, dans le courant du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, ou encore sous la modalité du montage au cinéma, représente la forme symbolique de la modernité (Caune, 2006 : 175-187). L'hybridation des formes prolonge les techniques du collage et du montage : « elle ne domine pas seulement le monde de la représentation artistique : elle peut contaminer la présentation des informations, les loisirs, la vie quotidienne, la vie publique... » (2006 : 186). Voilà pourquoi, à mon sens, elle peut être considérée comme la forme symbolique à l'œuvre dans les processus de médiation culturelle : elle mobilise des phénomènes sensibles qui permettent la circulation du sens d'un monde de référence à un autre ; elle structure

de manière sensible les relations interpersonnelles ; elle tisse les liens entre le présent, le passé et l'avenir.

La thématique de la médiation qui se développe dans l'espace public dans le courant des années 1990 en appelle à une revalorisation des formes symboliques à travers des pratiques culturelles. En effet, la médiation met l'accent sur la relation plutôt que sur l'objet ; elle s'interroge sur l'énonciation (l'acte de parole) et privilégie la réception plutôt que la diffusion. Ainsi, peut-elle participer à la reconstruction du lien social et à la refondation du sentiment d'appartenance et promouvoir des nouvelles normes, là où les anciennes ont perdu leur légitimité. Encore faut-il qu'elle ne se constitue pas en idéologie qui ne verrait la réalité sociale et culturelle qu'à l'aune des représentations qu'elle fait circuler dans l'espace public.

## 4.2 Le symbolique : un éclaircissement du contemporain

Si on s'interroge aujourd'hui sur l'efficacité de la dimension symbolique, il faut, selon moi, la rapporter à deux caractéristiques du monde contemporain. La première est l'accélération du temps social qui dissocie de plus en plus temps culturel, temps politique et temps médiatique. La seconde concerne la part d'obscurité ou d'occultation de notre époque dans son rapport à son histoire et à sa mémoire. Pour donner une force critique à la notion de contemporain, au-delà du constat relatif à ce qui relève du temps présent, il faut entendre Giorgio Agamben. Pour celui-ci, « le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières mais l'obscurité » (Agamben, 2008 : 19). En d'autres termes, ce qui peut définir le contemporain est l'ensemble des questions posées à notre époque par les blocages, les contradictions, les inerties ou les phénomènes en émergence. Ces questions, en raison du voile qui les recouvrent, sont l'objet de fractures souterraines qui affectent les attitudes, les comportements, les modes de pensée et plus généralement l'expérience humaine dans sa dimension vécue. La contemporanéité est faite de déphasages et d'anachronismes ; comme le souligne Agamben, elle

est « une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances » (2008 : 10).

## **5. En guise de conclusion provisoire et de perspectives à définir**

Il me semble qu'un des bénéfices théoriques de la notion de médiation culturelle est de lever l'illusion prêtée au pouvoir de l'art par Malraux. Sa conception mettait l'accent sur la réception de l'œuvre par le sujet. Et dans le même mouvement de pensée, Malraux pouvait affirmer que le pouvoir de l'œuvre artistique sur la nature sensible de l'individu n'avait pas besoin de médiation.

### **5.1 Une certaine idée de l'art**

L'objet d'art, pour Malraux, opère une communication entre ceux qui savent l'accueillir en vertu d'une appartenance à l'humanité. Le pouvoir de l'art lui viendrait alors d'une double qualité qu'il posséderait en propre : pouvoir de résurrection et de métamorphose. Pour lui, l'art est, en soi, une médiation immédiate. Cette idée était capitale chez Malraux. C'est elle qui a orienté la philosophie du ministère des Affaires culturelles. La culture est action pour Malraux parce qu'elle est une vaste résurrection et, de ce fait, les œuvres ont un pouvoir pour celui qui a la disponibilité de les recevoir : elles peuvent transformer sa vie. Encore faut-il s'interroger sur les conditions sociales et politiques qui permettent de maîtriser sa vie et d'envisager qu'elle puisse être affectée par l'art.

La médiation de l'art établit un lien entre la civilisation qui lui a donné naissance et la nôtre. On peut comprendre, sans le partager d'ailleurs, le refus de Malraux pour toute médiation autre que celle de l'œuvre elle-même. Celui-ci, pourtant, sous-estimait largement les facteurs qui s'opposent ou rendent improbable la rencontre entre l'art et la personne. Nous ne pouvons plus nous satisfaire d'une telle conception de l'art. Comme un certain nombre de philosophes l'ont montré, l'art

est entré dans une période de « dédéfinition », « d'état gazeux » : il n'est plus, en soi, une catégorie fermée.

## 5.2 La médiation : une fonction orthopédique ?

Hier, dans les années 1960, on attendait des institutions culturelles qu'elles mettent en contact les œuvres et les publics. Devant la complexité des questions posées par la démocratisation culturelle et par la réception de l'œuvre d'art, c'est à un ensemble de pratiques indifférenciées – les techniques d'animation – qu'on faisait appel pour accompagner la diffusion artistique. Dans les années 1970, les attentes étaient relatives aux phénomènes de transformation sociale et les effets annoncés se situaient dans le moyen terme : à l'horizon des changements structurels. Aujourd'hui, la pensée de la médiation semble fixée sur le temps du contact, des liens éphémères et de la mobilité des « tribus ». Plus précisément, les discours sur la médiation, dans les institutions culturelles, expriment trop souvent une indifférence vis-à-vis de l'action culturelle – condition et instrument des transformations sociales – ou une amnésie de son histoire. L'incantation aux effets attendus de la médiation évite d'interroger les oppositions qui ont légitimé et ordonné les pratiques culturelles (création/production ; animation/diffusion ; action culturelle/action socio-culturelle), autant de couples d'opposition qu'il faut remettre en question parce qu'ils ne sont plus appropriés aux conditions de production et de réception des objets culturels.

Le recours à l'expression de *mana*, que Marcel Mauss avait proposée dans l'« Essai sur le don » et que Claude Lévi-Strauss a admirablement repris dans son introduction à l'œuvre de Marcel Mauss, est peut-être une ouverture pour penser la médiation. Tout comme le *mana*, la médiation relève à la fois du social et du langage (Caune, 2013b). C'est dans l'échange que le phénomène de la médiation comme celui du *mana* trouvent leur efficacité. Lévi-Strauss se demande si les conceptions du type *mana* ne relèvent pas d'une forme de pensée universelle et permanente. La pensée du *mana* est ce que nous pratiquons lorsque nous qualifions « un objet inconnu dont l'usage s'explique mal, ou

dont l'efficacité nous surprend, de truc ou de machin » (Lévi-Straus, 1950 : XLIV).

La médiation culturelle est écartelée entre une notion « valise » et une quête de scientificité qui risque de faire oublier qu'elle est avant tout un mode opératoire qui s'appuie sur des moyens d'expression et des relations symboliques fondées sur l'échange. Si bien que, comme pratique, elle nécessite plus une compréhension de ce qu'elle vise que des règles et des normes. Comme notion, elle implique de situer son autonomie par rapport à des logiques lourdes (du marché, de l'efficacité, de l'institution) qui cherchent à l'instrumentaliser. En d'autres termes, elle a moins besoin de clercs ou d'experts que d'acteurs expérimentés disposant d'un savoir-faire fondé sur des modes d'expression et conscients des rapports de forces politiques. À l'évidence, sa force mystérieuse relève de la pensée symbolique. Nul doute, enfin, que cette performativité qui, pour être qualifiée de magique, n'est pas moins réelle et que cette réalité se révèle dans l'instant et le différé. La pensée de la médiation ne pourrait-elle pas alors s'enrichir en reprenant ce qui, dans le domaine du discours et de la pensée symbolique, rapproche la « pensée sauvage » d'une pensée qui se veut contemporaine ?

### Références bibliographiques

- Agamben, Giorgio. 2008. *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivages.
- Althusser, Louis. 1976. « Idéologies et appareils idéologiques d'État », dans *Positions*, Paris, Éditions sociales.
- Baudrillard, Jean. 1972. *Pour une critique de l'économie du signe*, Paris, Gallimard.
- Cassirer, Ernst. 1972. *Philosophie des formes symboliques*, Paris, Minuit.
- Caune, Jean. 2013a. *Pour des humanités contemporaines. Science, technique, culture : quelles médiations ?*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- Caune, Jean. 2013b. « La médiation culturelle : une notion mana ou de l'usure du sens », dans Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas et Pauline Vessely (dir.), *Les mondes de la médiation*

- culturelle. Volume 1: Approches de la médiation*, Paris, l'Harmattan, 2016.
- Caune, Jean (dir.). 2010. « Les territoires et les cartes de la médiation ou la médiation mise à nue par ses commentateurs », dans *Les Enjeux de l'information et de la communication*. Disponible à l'adresse web suivante: [w3.u-grenoble3.fr/les\\_enjeux](http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux).
- Caune, Jean. 2006a. *La démocratisation culturelle: une médiation à bout de souffle*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- Caune, Jean. 2006b. *Culture et communication. Convergences théoriques et lieux de médiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- Caune, Jean. 1999a. *Pour une éthique de la médiation culturelle: le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- Caune, Jean. 1999b. *La culture en action, de Vilar à Lang: le sens perdu*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- Caune, Jean. 1995. « La médiation artistique: un concept, une histoire », dans *Passage public(s). Points de vue sur la médiation artistique et culturelle*, Lyon, ARSEC.
- Cassirer, Ernst. 1972. *Philosophie des formes symboliques*, Paris, Minuit.
- Certeau, Michel de. 1975. *L'invention du quotidien. Tome 1. Arts de faire*, Paris, UGE.
- Certeau, Michel de. 1980. *La culture au pluriel*, Paris, Christian Bourgois.
- Chavigny, Dominique. 1995. « Les conditions du débat », dans *Passage Public(s). Points de vue sur la médiation artistique et culturelle*, Lyon, ARSEC.
- Debray, Régis. 1981. *Critique de la raison politique ou l'inconscient religieux*, Paris, Gallimard.
- Dufrenne, Mikel. 1974. *Art et politique*, Paris, UGE.
- Foucault, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- Gaudibert, Pierre. 1980. « La modernisation de l'héritage: le perte du sens », *Les cahiers de l'animation*, 30.
- Gaudibert, Pierre. 1977. *Action culturelle. Intégration et/ou subversion*, Paris, Casterman.

- Jauss, Hans Robert. 1990. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- Jeanson, Francis. 1973. *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Seuil.
- Kuhn, Thomas. 1983. *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion.
- Lamizet, Bernard. 1999. *La médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan.
- Lévi-Straus Claude. 1950. « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- Panofsky, Erwin. 1975. *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit.
- Schnapper, Dominique. 1995. « Quelques réflexions de profane sur l'État providence culturel », dans *Toutes les pratiques culturelles se valent-elles? Hermès*, 20, Paris, CNRS.
- Sfez, Lucien et Gérard Coultée. 1990. *Technologies et symbolique de la communication*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.



# La médiation culturelle entre besoin de légitimation et critique de l'hégémonie culturelle<sup>1</sup>

Carmen Mörsch

*À ce stade, on peut se demander s'il existe une possibilité de sortir de ces multiples enchevêtrements. Si la pédagogie fait partie des technologies de domination les plus décisives, peut-il y avoir une médiation artistique progressiste ou émancipatoire? [...] La question est cruciale, car un entre-deux – une pédagogie « neutre » – n'existe pas<sup>2</sup>.*

Marchart, 2005 : 40

- 
1. Ce texte est un extrait du rapport *Le temps de la médiation. Une publication électronique sur la médiation culturelle*, publié par l'Institute for Art Education de la Haute école des arts de Zurich (ZHdK), sur mandat de Pro Helvetia, à la suite des conclusions de l'accompagnement scientifique du « Programme Médiation culturelle » (2009–2012).
  2. Traduction par l'auteure.

## 1. L'expression « médiation culturelle »

Lorsqu'elle est apparue en France dans les années 1980, l'expression « médiation culturelle » était surtout liée au travail de relations publiques et à la transmission de connaissances. Elle était pratiquée non seulement dans les arts, mais aussi dans le domaine de la protection des monuments et du patrimoine. Elle s'affiliait donc à des pratiques de travail éducatif et de diffusion qui existaient depuis longtemps dans le domaine culturel. Cette signification de la « médiation culturelle » comme transmission de savoir est aujourd'hui encore courante et correspond à la majeure partie de la pratique actuelle.

Grâce entre autres à l'action de la filière « Médiation culturelle de l'art », fondée en 1994 à l'Université Aix-Marseille et marquée par la sociologie et la linguistique, il s'est développé en parallèle un concept spécifique de médiation des arts, dont l'hypothèse de départ veut que l'art ne puisse être compris par tous sans connaissances préalables, puisqu'il résulte souvent d'un acte individuel qui s'oppose à la collectivité. Mais en même temps, l'art doit être rendu accessible à la collectivité au sens d'une démocratisation de la culture (Caune, 1992 ; Caillet, 1995). Face à ces interdépendances conflictuelles, la « médiation culturelle » est comprise moins comme une transmission de savoir que comme l'instauration de flux d'échanges entre le public, les œuvres, les artistes et les institutions, et sa mission comme la mise en relation des différents points de vue. L'essentiel du travail de médiation est alors de favoriser la perception individuelle des œuvres par les participant.e.s. Il n'est pas question de combler les lacunes de compréhension, mais plutôt de les prendre pour points de départ d'un dialogue et d'une expérience esthétique (Caune, 1999). Dans l'idéal, ce processus d'échanges fait se rencontrer différentes manières de s'exprimer, dont l'analyse commune fait partie intégrante de la « médiation culturelle de l'art ».

Parallèlement à cette conception très particulière, l'usage courant de « médiation culturelle » recoupe d'autres notions comme celle d'« action culturelle » (qui désigne surtout la diffusion d'une offre culturelle loin des centres, vers la périphérie) ou celle de « diffusion », proche du marketing. Par ailleurs, l'on trouve des expressions

plus spécifiques comme « médiation artistique » pour la transmission de techniques ou de procédés artistiques, ou « médiation culturelle de musée » pour le travail dans les musées. De plus en plus souvent, la « médiation culturelle » s'introduit également dans le champ d'activité de l'animation culturelle (Della Croce, Libois et Mawad, 2011). L'« animation culturelle » est rattachée au domaine social. Elle renvoie à la revendication qui s'est imposée dans l'éducation populaire, au début du XX<sup>e</sup> siècle, de voir les participant.e.s s'émanciper grâce à la pratique culturelle, qui posséderait la capacité de changer la société.

## **2. Discours de légitimation de la médiation culturelle**

Les décideurs de politique culturelle et éducationnelle et les organismes de soutien financier font preuve d'un intérêt croissant pour la médiation culturelle et ses multiples facettes. Cela n'est pas sans conséquence pour la pratique de la médiation : cette dernière commence en effet à se professionnaliser et à se différencier en adoptant divers objectifs, méthodes et justifications. Il ne s'agit plus seulement de lancer des activités de médiation et de mobiliser les fonds et l'enthousiasme nécessaires à leur réalisation. Face aux différents arguments en faveur de la médiation culturelle, il devient nécessaire de prendre position et de justifier les particularités de sa démarche. Une nécessité qui ne concerne pas seulement la pratique de la médiation, mais également les politiques de soutien et la gestion des institutions.

Ce texte propose une orientation. Il esquisse les stratégies de légitimation auxquelles la médiation culturelle recourt dans le contexte actuel. En insistant sur la notion de stratégies, on signale le fait qu'aucune légitimation ne peut être neutre ou objective. Dans son plaidoyer en faveur de la médiation culturelle, chaque stratégie poursuit des objectifs qui la dépassent – comme, par exemple, imposer certaines conceptions sur la fonction sociale de l'art, sur les finalités de la formation, sur l'essence du fonctionnement de la société et sur la contribution que peut y apporter l'individu. Afin de rendre le conflit des arguments

plus sensible, les critiques que l'on peut adresser à la stratégie de légitimation concernée sont également présentées. Finalement, le texte évoque les conséquences significatives de ces oppositions et critiques pour la médiation culturelle, lorsqu'elles sont véritablement prises au sérieux.

### 3. Légitimation : la médiation culturelle comme facteur économique

L'année 2009 a été déclarée « Année européenne de la créativité et de l'innovation<sup>3</sup> ». Les pays de l'Union européenne ont donc reçu des subventions pour réaliser des projets en adéquation avec cette thématique, dont le message-clé était présenté comme suit sur le web : « la créativité et l'innovation contribuent à la prospérité économique ainsi qu'au bien-être social et individuel ». L'économiste Richard Florida, auteur de l'ouvrage *The Rise of the Creative Class*, publié en 2002, a été l'un des ambassadeurs de cette initiative : son livre a fortement contribué à faire prendre conscience aux politiques ainsi qu'aux urbanistes que la figure du « penseur non-conformiste et créatif » constituait un facteur économique et de positionnement territorial pertinent et donc un élément-clé face à la concurrence internationale. En maints endroits, les subventions de l'Année européenne de la créativité et de l'innovation ont été investies dans des projets de médiation culturelle<sup>4</sup>.

Un autre indice confirme l'importance de la légitimation économique de la médiation culturelle : la *Feuille de route de l'UNESCO pour l'éducation artistique*, un document-cadre de lobbying essentiel et

- 
3. Disponible à l'adresse web suivante (Europa. Synthèses de la législation de l'UE) : [http://europa.eu/legislation\\_summaries/culture/l29020\\_fr.htm](http://europa.eu/legislation_summaries/culture/l29020_fr.htm), consultée le 1<sup>er</sup> avril 2015.
  4. Citons ici l'exemple de l'Autriche. Dans ce contexte, le partenaire de projet le plus important du gouvernement autrichien était Kulturkontakt Austria, une organisation qui impulse une dynamique décisive dans le domaine de la médiation culturelle. Kulturkontakt Austria a participé activement à l'initiative européenne avec son concours *Projekt Kreativität Europa* destiné aux écolières et écoliers.

largement diffusé, dont l'adoption et la publication internationales ont eu lieu en 2010 à Séoul, Corée du Sud, lors de la Seconde Conférence mondiale sur l'éducation artistique. On peut y lire le passage suivant :

Dans les sociétés du XXI<sup>e</sup> siècle, on constate une demande croissante d'employés faisant preuve de créativité, de flexibilité, d'adaptabilité et d'innovation. Les systèmes éducatifs doivent donc évoluer en fonction de cette nouvelle donne. L'éducation artistique dote les élèves de toute cette palette d'outils, leur permettant de s'exprimer, de développer leur sens critique dans le monde qui les entoure et de s'engager activement dans les divers aspects de l'existence. L'éducation artistique offre en outre aux nations un moyen de développer les ressources humaines nécessaires à l'exploitation de la richesse de leur patrimoine culturel. L'utilisation de ces ressources et de ce patrimoine est essentielle si les pays souhaitent mettre en place des industries et des entreprises culturelles (créatives) solides et durables. Ce type d'industries peut jouer un rôle-clé dans le renforcement du développement socioéconomique de nombreux pays moins avancés. (UNESCO, 2006 : 5-6)

Cet argumentaire en faveur de la médiation culturelle se focalise surtout sur ses avantages économiques. Il souligne l'importance de la médiation culturelle, non seulement pour la stimulation des éléments constitutifs de la personnalité indispensables au développement économique, mais aussi pour l'économie créative. Comme déjà au temps des grandes expositions universelles au XIX<sup>e</sup> siècle, au moment où le dessin fut introduit dans l'enseignement général, le développement d'aptitudes artistiques ou créatives chez le plus grand nombre possible de gens est compris comme un investissement dans le potentiel de développement de l'industrie culturelle, mais aussi de l'économie en général. Il existe d'autres arguments économiques en faveur du soutien à la médiation culturelle : la revalorisation de certains quartiers grâce à la présence d'artistes, la contribution de l'économie culturelle et créative au produit national brut, et une plus grande flexibilité et inventivité de la population active lorsque celle-ci s'intéresse aux arts. Et pour finir, la médiation culturelle contribue à former des producteurs.trices, mais aussi des consommateurs.trices mieux informé.e.s et plus motivé.e.s.

## **4. Légitimation : la médiation culturelle favorise les capacités cognitives et diverses formes d'intelligence**

La confrontation que la médiation culturelle met en œuvre avec les arts est soi-disant idéale pour favoriser les capacités cognitives, mais aussi l'intelligence émotionnelle, sociale, visuelle-spatiale ou encore physique-kinesthésique. Les tenants.e.s de cet argument allèguent que la société de l'information, telle que nous la connaissons et qu'elle se développera à l'avenir, est beaucoup plus dynamique et plus hétérogène que toutes celles qui l'ont précédée. C'est pourquoi l'apprentissage est soumis à de rapides mutations, tant dans ses contenus que dans ses formes. Des concepts comme l'apprentissage tout au long de la vie et l'éducation informelle sont essentiels pour tout projet éducatif contemporain. De ce point de vue, la médiation culturelle est particulièrement bien armée pour préparer les gens aux défis du capitalisme cognitif. En 1993, des neuroscientifiques américains ont lancé une étude qui devait prouver que l'écoute de la musique de Wolfgang Amadeus Mozart favorisait des performances cérébrales plus élevées, en particulier en matière de représentation spatiale et de mathématiques – ce que l'on a appelé « l'effet Mozart » (Rauscher *et al.*, 1993). Une étude de longue durée, conduite entre 1992 et 1997 dans les écoles primaires de Berlin, a prétendu prouver l'effet positif de l'enseignement de la musique sur le comportement social des enfants et sur leur capacité de concentration (Bastian, 2002). Même si aucune étude comparative n'a pu confirmer les résultats de ces deux premières études et que leur démarche méthodologique a été critiquée (Jansen-Osmann, 2006), elles continuent depuis à fournir des arguments essentiels en faveur de l'encouragement de la médiation culturelle.

Dans ses travaux de recherche à l'Université de Leicester, Eilean Hooper Greenhill (2007) a développé les *Generic Learning Outcomes*<sup>5</sup> (résultats d'apprentissage génériques), un argumentaire clair sur les

---

5. Voir le site de Museums, Libraries and Archives Council disponible à l'adresse web suivante : <http://www.inspiringlearningforall.gov.uk/toolstemplates/genericlearning> (consultée le 3 juin 2015).

effets positifs de la médiation culturelle sur l'apprentissage. Selon cette étude, l'on constaterait une augmentation des connaissances dans les domaines suivants : « connaissances et compréhension ; compétences/ attitudes et valeurs ; plaisir, inspiration et créativité ; comportement durant l'activité et progression ». Ils ont été développés comme un instrument d'autoévaluation à l'usage des institutions culturelles, en particulier des musées et bibliothèques.

## **5. Légitimation : la responsabilité fiscale exige que le public-cible soit élargi à toutes les couches de la population**

L'argument selon lequel la médiation culturelle est nécessaire à l'élargissement des publics de la culture pour des raisons fiscales a pour effet d'établir la légitimité d'une culture et d'un art élitistes accessibles à un public plus large. Il part de l'hypothèse que les institutions culturelles financées par les impôts ne peuvent se justifier que si elles attirent le public le plus large et le plus hétérogène possible. Si tel n'était pas le cas, cela signifierait que l'ensemble de la communauté fiscale soutient les intérêts d'une minorité. « Culture pour tous », le célèbre slogan souvent associé à cette stratégie de légitimation dans l'espace européen germanophone, reprend le titre du livre publié en 1979 par Hilmar Hoffmann, l'ancien directeur de la culture de Francfort. Or, sa revendication ne se limitait pas à rendre accessible la « culture dominante », qui ne constituait que l'un des éléments importants de sa réflexion. Elle enjoignait aussi d'accepter au titre de productions culturelles les pratiques et les produits de la culture paysanne ou ouvrière – par exemple la colombophilie. Elle proposait de les encourager et de les promouvoir au sens d'un partage culturel et au même titre que les offres des institutions culturelles, plutôt fréquentées par des personnes mieux rémunérées, et au bénéfice d'une éducation formelle plus élevée. Elle avait pour objectif de dissoudre – ou du moins de remettre en question – la frontière séparant la « culture dominante » de la « culture populaire » (Hoffmann, 1979).

## 6. Légitimation : la médiation culturelle facilite l'intégration

De même que l'*approche fiscale* demande que l'art financé par les impôts soit accessible à toutes les couches de la population, l'*approche intégrative* critique le fait que les institutions de la culture dominante excluent des pans entiers de la société. La médiation culturelle devrait amener les laissés-pour-compte vers les offres artistiques et culturelles existantes et ainsi les motiver à prendre part à la culture. Cet argument a pour fondement le principe démocratique de l'égalité de traitement. Concrètement, l'idée d'intégration fait allusion à ces groupes sociaux qui, du fait des inégalités sociales, ont un accès limité à l'éducation et au bien-être, ou s'écartent autrement des habitudes, des besoins ou des activités de la majorité, par exemple parce qu'ils sont handicapés. Dans ces cas, la médiation culturelle est vue comme un outil capable de réduire les inégalités de répartition des ressources en permettant à ces groupes de participer à la culture.

## 7. Légitimation : les arts comme patrimoine culturel

« Les programmes d'éducation artistique peuvent aider les gens à découvrir la diversité des expressions culturelles offertes par les industries et les institutions culturelles, tout en développant leur sens critique envers ces dernières », énonce la *Feuille de route pour l'éducation artistique* de l'UNESCO, le document de lobbying en faveur de la médiation culturelle qui suscite un large intérêt dans de nombreuses régions du monde et produit des effets concrets sur les politiques éducationnelles et culturelles. Le même document rappelle que, dans la Déclaration universelle des droits de l'homme, la libre participation à la vie culturelle de la communauté et la jouissance des arts sont considérées comme des droits humains universels et devraient être rendues accessibles à tous. Cette stratégie de légitimation repose sur une vision des arts comme un patrimoine culturel universel précieux. De ce point de vue, s'adonner aux arts est fondamentalement positif pour tout un chacun, quels que soient ses intérêts, ses convictions,

son mode de vie, sa situation et ses objectifs. Celles et ceux qui ne s'en rendent pas compte par eux-mêmes devraient être amené.e.s aux arts par la médiation culturelle. Et comme ils et elles sont nombreux.ses – comme le dit l'argumentation –, il convient d'allouer à la médiation les ressources correspondantes.

Historiquement, l'idée que les (beaux) arts sont un patrimoine culturel fondamentalement positif pour l'ensemble de l'humanité, et qu'ils s'adressent à tout le monde, est née à l'époque des Lumières. Elle se trouve déjà dans les écrits sur l'éducation esthétique formulés par Friedrich Schiller au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle (Schiller, 1759). Elle s'est imposée – notamment grâce à l'engagement de la *Reformpädagogik* dans l'espace germanophone – à la faveur de la reconnaissance de l'éducation artistique au début du XX<sup>e</sup> siècle – pour devenir partie intégrante de la notion bourgeoise d'éducation. Elle est restée jusqu'à nos jours la légitimation majeure de la médiation culturelle et, au-delà, du soutien à la culture, et elle développe son influence dans toute l'Europe, mais également au-delà comme le montre, entre autres, la présence internationale de la *Feuille de route pour l'éducation artistique* de l'UNESCO, mentionnée plus haut.

## **8. Légitimation : la médiation culturelle comme possibilité de contribuer activement à l'élaboration des arts et de leurs institutions**

Cette légitimation est centrée sur le potentiel de co-construction généré par la médiation culturelle et ses participant.e.s en lien avec les programmes, contenus et pratiques des institutions culturelles. En suscitant et en rendant possibles les changements, elle dépasse la simple nécessité d'intégrer et de prendre part, et vise à la transformation des institutions elles-mêmes. Ainsi Rustom Bharucha, dramaturge, metteur en scène et écrivain, rappelle que les institutions culturelles ont hérité de la société bourgeoise et civile l'idée qu'elles se font d'elles-mêmes. Or, les mutations vertigineuses auxquelles est soumis le monde autour d'elles font naître de nouvelles conceptions

de l'opinion publique, de la politique et des formes et pratiques de représentations culturelles, qui remettent en question et transgressent les concepts bourgeois traditionnels. Les institutions culturelles sont ainsi menacées de perdre de leur importance. D'après Bharucha, elles feraient donc mieux de s'ouvrir davantage à la collaboration avec les autres domaines et protagonistes sociaux. Elles devraient admettre des prises d'influence et un questionnement liés à des points de vue plus diversifiés. Il ne s'agit pas ici seulement de l'accès à l'institution « mais du droit à questionner ses privilèges supposés et sa lecture de l'histoire » (Bharucha, 2000 : 19). Bharucha « [...] demande donc qu'au lieu de nous enfermer dans la boîte – que ce soit la “boîte noire” du théâtre ou la boîte ultra-blanche, climatisée et exempte de poussière du musée –, nous nous ouvrons à ces énergies apparemment perturbatrices qui agissent “au-delà” de la boîte et qui peuvent nous aider à créer de nouveaux liens entre le public et le privé, le civil et le politique » (Bharucha, 2000 : 19)<sup>6</sup>. Cet argumentaire soutient donc que non seulement la médiation culturelle satisfait la revendication démocratique de la participation à la culture, mais elle contribue activement au développement continu des institutions.

## **9. Légitimation : la médiation culturelle comme correctif aux injustices sociales**

Presque toutes les déclarations s'engageant pour le soutien de la médiation culturelle attribuent à cette dernière une grande capacité à combattre ou du moins à soulager les problèmes sociaux. C'est ainsi, par exemple, que l'on justifie le lancement de projets de médiation culturelle à des fins thérapeutiques dans le domaine de la santé, de l'animation sociale, des activités de quartier et de jeunesse ou au cours des processus d'urbanisme. Cette approche mentionne certains effets sur les individus concernés, comme une conscience de soi renforcée, le goût de l'engagement et du risque ou des améliorations dans le comportement social. Par ailleurs, elle souligne aussi les effets sur

---

6. Traduction des deux citations par l'auteur.

le contexte social et la société dans son ensemble – en rappelant par exemple que les projets de médiation culturelle favorisent la cohésion, l'envie de participer à la co-construction de son environnement, la création de réseaux locaux ou le règlement de conflits (Matarasso, 1997).

Ces dernières années, un cas a fait l'objet de larges discussions. Il s'agit du projet *Rhythm Is It!*<sup>7</sup>, dans lequel l'Orchestre philharmonique de Berlin et le metteur en scène Royston Maldoon ont travaillé sur le ballet *Le Sacre du Printemps* avec des élèves de Berlin. Le film tiré de ce projet met en relief les changements de comportement induits chez les élèves. Le projet a servi d'impulsion à de nombreux autres projets de danse menés au sein des écoles en Europe. Le même genre d'argumentaire est avancé par le projet *Superar*<sup>8</sup> qui a pris pour modèle le réseau croissant des orchestres de jeunesse vénézuéliens dit *Fundación del Estado para el Sistema de Orquesta Juvenil e Infantil de Venezuela* (FESNOJIV), surnommé *El Sistema*. Ce dernier permet aux enfants des quartiers pauvres du Venezuela de suivre des cours d'instruments de musique classique et leur donne la possibilité de donner des concerts en orchestre. Un film a également été réalisé au sujet de *El Sistema*, avec l'objectif de rendre visibles ses effets et de démontrer comment il a changé la vie des enfants qui y ont participé.

Le succès de ces films révèle le grand intérêt manifesté par l'opinion publique pour les projets de médiation culturelle revendiquant une forme de légitimation sociale. L'inscription de cette légitimation dans la mémoire collective n'est pas fortuite. Elle possède une longue histoire, à l'instar de l'argument selon lequel l'art est un bien culturel important pour l'ensemble de la population : dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, certains quartiers des villes industrielles anglaises ont vu apparaître ce qu'on a appelé des « galeries philanthropiques » – fondées par des pasteurs, des animateurs.trices sociaux ou même par les ouvrières eux-mêmes – dans lesquelles l'art avait pour

7. Pour plus d'informations sur *Rhythm Is It*, voir le site disponible à l'adresse web suivante : <http://www.rhythmisit.com> (consultée le 8 juin 2015).

8. Pour plus d'informations sur *Superar*, voir le site disponible à l'adresse web suivante : <http://superar.eu/> (consultée le 8 juin 2015).

objet d'empêcher la population extrêmement pauvre de sombrer dans l'alcoolisme et de l'éduquer aux valeurs bourgeoises et protestantes.

## 10. Critiques envers les stratégies de légitimation

Une médiation culturelle qui se comprend comme une pratique critique est, face à cette situation de légitimation, sujette à des tensions. Ses représentant.e.s se sentent obligé.e.s de faire du lobbying en faveur de leur champ d'activité afin d'accroître leur légitimité vis-à-vis des institutions, du champ artistique et des décideur.euses de la politique culturelle et éducative. Or dans le même temps, ils et elles sont conscient.e.s des critiques formulées envers ce genre de légitimations ; ils et elles en sont d'ailleurs souvent les auteur.e.s<sup>9</sup>.

L'une des critiques essentielles porte sur l'instrumentalisation des arts et de leur médiation, vus comme des facteurs de succès économiques et de positionnement territorial des institutions. Dans cette optique, le potentiel des arts réside justement dans une réflexion sur ce qui est inutile, non exploitable, provocateur, inconfortable, difficile à évaluer, autre et non transposable. De ce point de vue, des initiatives comme le « Certificat de compétence Culture », délivré par l'Union fédérale allemande pour l'éducation culturelle des jeunes (Deutsche Bundesvereinigung für Kulturelle Jugendbildung) aux jeunes qui participent à des offres de médiation culturelle, sont un pas dans la mauvaise direction, car elles suggèrent que la médiation culturelle se justifie par son utilité sur le marché du travail au sens d'une « employabilité » accrue des participant.e.s. Implicitement, cela présuppose une « économisation » de l'art et de l'éducation. Une compétitivité et une motivation accrues sont considérées comme fondamentalement bénéfiques, tandis que l'on omet de dire que les arts sont souvent porteurs

---

9. Ceci vaut pour l'auteure de ce texte et pour certains protagonistes comme Nora Landkammer, Nanna Lüth, Javier Rodrigo, Nora Sternfeld, Rahel Puffert, Stephan Fürstenberg, Janna Graham et beaucoup d'autres encore, qui participent activement à la constitution du champ d'activité de la médiation culturelle et contribuent simultanément, par leurs textes analytiques et programmatiques, au discours critique sur ce champ.

de visions différentes sur le développement de la société. Il convient en outre de constater que, jusqu'à présent, la précarisation de celles et ceux que l'on appelle les « créatifs.ves » se poursuit, malgré la revalorisation de leur champ d'activité. Dans un contexte de dérégulation des marchés et des systèmes sociaux, les qualités que l'on leur attribue – flexibilité, goût du risque, motivation et performance, sens de la responsabilité – les prédisposent parfaitement à servir de modèles.

Insister sur les « effets de transfert » de la médiation culturelle en renvoyant aux enseignements des neurosciences, c'est également se référer au paradigme de la compétitivité. C'est aussi se focaliser sur le développement et l'accroissement individuels de la performance sans prendre en compte le contexte social. Ajoutons que les justifications neuroscientifiques de la médiation culturelle ont tendance à définir comme seule et unique « culture » les concepts conservateurs d'une culture dominante canonisée. Dans cette optique, les parents devraient jouer à leurs embryons de la musique classique et non du punk-rock.

Sur le territoire anglais en particulier, où plusieurs études ont eu une influence massive sur la politique de soutien à la culture, notamment *Use or Ornament?* de François Matarasso, qui en 1997 a fait la liste des cinquante effets de transfert positifs de la médiation culturelle, des critiques s'élèvent pour mettre en doute la validité de ce genre d'études, qu'elles relèvent des sciences neurologiques ou sociales (Merli, 2002). Tandis que les arguments inspirés de la neurologie se concentrent sur la performance cognitive individuelle, les recherches issues des sciences sociales, comme celle de Matarasso, soulignent les effets de transfert positifs de la médiation culturelle dans le contexte social et sur le comportement social. Ce que l'on peut reprocher à cette forme de légitimation, c'est qu'elle remplace la participation politique réelle par la « participation culturelle ». L'on peut citer ici l'exemple d'un gouvernement conservateur de l'un des Länder allemands qui, dès son arrivée au pouvoir, a réduit les subventions accordées aux initiatives régionales antiracistes et obligé, dans le même temps, les écoles d'art de la région à organiser des projets dans les écoles obligatoires « à fort quotient de migrant.e.s » (Mörsch, 2007). Dans ce cas de figure, l'on s'est non seulement trouvé confronté à un déplacement de

la lutte contre ce problème des causes vers les victimes, mais on a en plus assisté à une culturalisation implicite d'un problème politique et sociétal. Le problème s'aggrave encore en ce qu'il fait peser un double poids sur la notion de culture :

Le recours à la notion de culture est entaché d'un vice d'identification, car une culture ne se définit que par opposition à d'autres cultures. Au nom de la culture, l'on réinterprète régulièrement le remplacement des valeurs traditionnelles, caractéristique de la modernité, en un fantasme d'autodéfinition emphatique qui porte en soi une définition asymétrique des différences culturelles selon des caractéristiques dominantes et inférieures. [...] De ce point de vue toute culture doit être considérée comme coloniale. (Rölli, 2006 : 30–41)

Le postulat que la formation culturelle est en soi « bonne pour tout le monde » doit donc être relativisé, car cette formation présuppose souvent, du moins implicitement, la transmission de valeurs occidentales, identificatoires et nationalistes<sup>10</sup>. À l'inverse, le postulat d'un encouragement de la « diversité culturelle » dissimule le risque d'un essentialisme ethnique, car il renvoie ces personnes aux pratiques culturelles de leurs pays d'origine – des attributs en outre assignés par une instance extérieure. Et l'on n'offre guère une autre place au sein du champ culturel aux gens ainsi ciblés (Steyerl, 2007 : 21–23). Cette remarque critique acquiert une actualité particulière, car l'on observe actuellement un glissement du « racisme biologique » vers le « racisme culturel ». Les agressions racistes, le contrôle étatique, le durcissement des lois et les comptes-rendus dans les médias s'orientent de plus en plus selon une matrice d'oppositions définies comme « culturelles », comme « islamiques par opposition à occidentales » (Taguieff, 1998).

C'est sans doute avec les meilleures intentions du monde qu'a été formulée la consigne adressée aux écoles d'art pour la jeunesse que nous avons évoquée plus haut. Cependant, ce genre de démarche tient rarement compte, dans le travail censé provoquer des changements, du contexte social responsable de l'inégalité de traitement. En règle

10. Pour une solide mise en œuvre de ces concepts dans le contexte canadien contemporain, voir Ruben Gaztambide-Fernández (2013).

générale, ces arrangements considèrent qu'il appartient aux individus de surmonter leur situation et de faire preuve d'intérêt. Quant aux attributions paternalistes sous-entendues dans le ciblage de groupes minorisés, elles sont tout aussi peu remises en question. De plus, l'idée d'intégration a ceci de problématique qu'elle considère la culture et ses institutions comme des faits incontestables, comme des réalités bonnes et utiles à tout un chacun, non soumises à la nécessité de se transformer.

## **11. Une médiation dans les arts critique de l'hégémonie culturelle**

Cette synthèse fait ressortir clairement un point commun à toutes les critiques de la médiation qui ont été mentionnées : elles voient dans des conditions sociales et des accords apparemment naturels ainsi que dans des contextes apparemment neutres, comme les établissements culturels ou éducatifs, une condition de base pour la reproduction des inégalités et la constitution des normes sociales. L'on a donc affaire à des critiques de structures hégémoniques.

Plusieurs auteur.e.s, toutes et tous impliqué.e.s aussi bien dans la réflexion théorique que dans le travail de médiation, ont formulé des lignes directrices pour d'autres modes d'action, visant à déplacer et à remanier l'ordre hégémonique, ainsi qu'à convenir d'une médiation artistique vue comme une pratique critique et transformatrice (Sternfeld, 2005 ; Sturm, 2002 ; Mörsch, 2009). Il convient de les rappeler ici, comme nous l'avons fait pour les critiques susmentionnées. Une médiation culturelle qui se comprend comme une pratique critique des structures hégémoniques souligne le potentiel représenté par l'expérience de la différence dans l'éducation artistique et oppose au concept d'efficience la revalorisation de l'échec, des mouvements exploratoires, des processus ouverts et d'une inutilité offensive comme un facteur de perturbation. Au lieu de faire croire aux individus que la volonté de s'améliorer en permanence est la meilleure option de

survie, elle leur ouvre des espaces où – en plus de la distraction, du plaisir, du goût de l'action, de l'entraînement de la perception et de la transmission du savoir – ils pourront identifier et résoudre leurs problèmes. Des espaces où le désaccord peut être vécu comme constructif.

Où des attributions apparemment aussi naturelles et positives que l'amour de l'art ou la volonté de travailler seront remises en question, où l'on pourra débattre de ce qu'est réellement une bonne vie et de la façon de créer une bonne vie pour toutes et tous. Où il s'agira donc moins d'un apprentissage tout au long de la vie que d'un apprentissage qui prolonge la vie.

Cette pratique critique ouvre des espaces d'action dans lesquels personne n'est discriminé en raison de son âge, de son origine, de son apparence, de ses aptitudes physiques, de son sexe ou de son orientation sexuelle, dans lesquels l'on ne produit pas et l'on ne prend pas pour point de départ des soi-disant connaissances sur les autres, mais dans lesquels, au contraire, on agit avec partialité, dans le sens d'une réflexivité communicative et pédagogique.

Des espaces dans lesquels il est donc nécessaire d'examiner sa propre situation privilégiée de médiateur.trice culturel.le, de la déjouer et de l'investir stratégiquement en faveur d'un plus grand sentiment de justice. Car, malgré une pénurie matérielle potentielle et une possible position de faiblesse à l'intérieur de l'institution, la plupart des médiateurs.trices culturel.le.s détiennent beaucoup de privilèges, comme la bonne couleur de peau, l'accès aux bonnes connaissances et à la bonne culture (Castro Varela et Dhawan, 2009).

De tels espaces de médiation culturelle ont pour caractéristiques constitutives une certaine réflexivité envers la notion de culture, une résistance active à la «culturalisation» des conflits et des problèmes politiques ainsi qu'une réflexivité envers les valeurs et les mythes liés à l'«art». Le travail de médiation sert en conséquence à discuter du fonctionnement des arts et de leurs systèmes partiels.

Au lieu d'«encourager les surdoué.e.s» et de prôner l'«épanouissement de soi», l'on tente d'y transmettre de façon transparente des outils d'apprentissage. Cette tentative implique une réflexion sur son

propre point de départ et sur ses propres conditions d'action, ainsi que sur le potentiel des arts (également perçu collectivement et par-delà les frontières liées aux connaissances et à la langue) pour concevoir, intervenir, interpréter et transformer. Et, pour boucler la boucle, ce travail repose sur la capacité particulière des arts à donner à tout cela des formes qui restent polysémiques et qui, dans le meilleur des cas, se soustraient à l'instrumentalisation.

Comme nous l'avons indiqué plus haut, l'essai d'une mise en œuvre de la médiation culturelle comme pratique critique est une entreprise qui déstabilise à plus d'un égard. Dans un champ qui, actuellement, est encore fort occupé à lutter contre sa dévalorisation, sa précarisation et son processus de légitimation, cette approche multiplie les écueils. En effet, outre qu'elle suppose une remise en question permanente de soi-même, elle n'emporte pas forcément l'adhésion de l'ensemble des médiateurs.trices. Par ailleurs, la médiation culturelle critique ne dispose pas d'une histoire documentée à laquelle elle pourrait se référer. Il n'y a pas très longtemps encore, elle ne constituait qu'un domaine de la pratique, ce qui explique la jeunesse de son histoire et de son système théorique.

Toutefois, le nombre des médiateurs.trices culturel.le.s actuellement intéressé.e.s par le développement des multiples facettes d'une pratique critique, se basant sur les propositions énoncées plus haut, augmente. Ils et elles développent ces approches, tiraillé.e.s entre leur attitude critique envers certaines structures hégémoniques et leur besoin de se légitimer. L'on peut décrire leurs approches comme deux stratégies qui sont liées : la formation de réseaux pour renforcer et développer leur position personnelle en la replaçant dans un contexte collectif d'une part, et d'autre part la lutte, inhérente à toute critique d'hégémonie, pour acquérir eux-mêmes une certaine hégémonie et avec elle créer des alliances. La mise en réseau des médiateurs.trices intéressé.e.s par une pratique critique est en phase de constitution en de nombreux endroits. Les rencontres, et surtout les cycles de rencontres, sont à cet égard essentielles parce qu'elles leur permettent de se retrouver et de poursuivre leurs discussions. Ainsi en Autriche, le cycle « Educational

Turn» du réseau *schnittpunkt. ausstellungstheorie und praxis*<sup>11</sup> a réuni, durant trois années consécutives, des acteurs et actrices très différent.e.s pour leur permettre d'en débattre (Jaschke et Sternfeld, 2012). «Practicas dialogicas» (Rodrigo, 2007), le cycle de rencontres développé en Espagne par Javier Rodrigo et Aida Sanchez de Serdio Martins, suivait la même approche : ces rencontres se sont également déroulées tous les ans dans différents musées espagnols et ont fortement contribué à instaurer un réseau informel de médiateurs.trices critiques. Depuis 2012, un réseau international, appelé *Another Roadmap* a été établi<sup>12</sup>, avec comme moteur la lecture critique de la *Feuille de route pour l'éducation artistique* de l'UNESCO. Cette feuille de route fait clairement apparaître le dilemme qui se pose à une médiation culturelle critique envers les structures hégémoniques. D'une part, du point de vue d'une médiation culturelle critique, il faut saluer ce genre d'initiative. D'autre part, les justifications avancées dans ce document prêtent le flanc à toutes les critiques évoquées dans ce chapitre. Ainsi, les concepts de « culture » et d'« éducation » auxquels se réfère le document dénotent un point de vue occidental qu'il universalise, sans remettre en question leur histoire coloniale ; par ailleurs, il entend l'éducation par les arts comme un moyen de produire une main-d'œuvre flexible et d'atténuer les tensions sociales ; un concept de création artistique indigène y prédomine qui comprend cette dernière comme « tradition » et non comme faisant partie de la production culturelle contemporaine ; enfin, il recourt à un concept conservateur de la famille (et à une description de la perte des valeurs morales en rapport étroit avec ce concept) qui ne correspond pas à la pluralité des formes sociales existantes et vécues.

---

11. « *schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis* est un réseau ouvert et transnational de personnes agissant dans le champ des expositions et des musées ou s'y intéressant. Plateforme extérieure au système institutionnel, *schnittpunkt* offre à ses membres la possibilité de participer à des échanges, des informations et des discussions interdisciplinaires. Rendre visibles les modèles d'interprétation et d'action institutionnels comme étant conditionnés par la culture et la société est l'un de ses objectifs, de même que la constitution d'une opinion publique critique et réfléchie sur la mise en exposition et les musées ». Document de présentation de *schnittpunkt* (Jaschke Sternfeld, 2012).

12. Voir le site disponible à l'adresse web suivante : <http://another.zhdk.ch/>.

Comment s'en étonner ? Comme tout document négocié au cours d'un processus international, la *Feuille de route pour l'éducation artistique* de l'UNESCO reflète de maintes manières l'ordre hégémonique et ne représente donc pas les positions de celles et ceux qui voient la raison de leur travail justement dans des contre-projets à cet ordre. Mais, simultanément, ce document a eu pour effet que les acteurs.trices de la médiation culturelle ont commencé à se percevoir comme un groupe professionnel, actif au niveau mondial. En étudiant le document de l'UNESCO et d'autres prises de position du même genre, ce réseau international, intitulé *Another Roadmap*, développe des recherches et des projets. Son objectif est, d'une part, d'élaborer d'autres justifications pour la médiation culturelle en se fondant sur des exemples ; et d'autre part, d'amorcer la rédaction d'une histoire de la médiation culturelle qui tienne compte de sa dimension mondiale, du transfert des concepts d'art et d'éducation dans le colonialisme, mais aussi de la révision de ces concepts dans un contexte postcolonial. Tout ceci, non pour se positionner hors de toute contradiction, mais pour, de l'intérieur, contribuer activement et dans une perspective critique, aux débats actuels sur les raisons de faire de la médiation culturelle.

\* \* \*

Que la critique des structures hégémoniques ne se positionne pas hors de la réalité, c'est ce que démontre, sous un autre angle, une étude effectuée en 2012 sur les modèles commerciaux adoptés par les médiateurs.trices indépendant.e.s en Autriche, en Allemagne et en Suisse. Contrairement à l'hypothèse de départ, l'auteure en vient à la conclusion que les médiateurs.trices à orientation critique et artistique ont économiquement davantage de succès que celles et ceux qui adoptent une position affirmative par rapport au champ artistique et dont l'offre se situe plutôt dans le domaine de la prestation de service (Pütz, 2012). Un fait que l'on peut, entre autres, imputer à leurs connaissances globales du système, acquises grâce à leur approche critique, qu'ils et elles sont capables de mettre au service de la prospection de projets. Que ce soient surtout des organisations publiques de la culture et de l'éducation qui leur confient ces mandats tendrait

à indiquer que les propositions d'action d'une médiation culturelle critique sont parvenues, du moins en certains endroits, dans le *mainstream*.

## Références bibliographiques

- Bharucha, Rustom. 2000. « Beyond the Box », *Third Text*, 14, 52, p. 11–19.
- Castro Varela, Maria do Mar et Nikita Dhawan. 2009. « Breaking the Rules. Bildung und Postkolonialismus », dans Carmen Mörsch et l'équipe de recherche de la documenta 12 (dir.), *Vermittlung: Kunstvermittlung 2. Zwischen Kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts*, Zurich, Diaphanes, p. 339–353.
- Caillet, Elisabeth. 1995. *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, Coll. Muséologies.
- Caune, Jean. 1999. *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, Coll. Communication, médias et société.
- Caune, Jean. 1992. *La Culture en action. De Vilar à Lang, le sens perdu*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, Coll. Communication, médias et société.
- Della Croce, Claudia, Libois, Joëlle et Rima Mawad. *Animation socioculturelle. Pratiques multiples pour un métier complexe*, Paris, l'Harmattan, Coll. Animation et Territoires.
- Florida, Richard. 2002. *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, New York, Basic Books.
- Gaztambide-Fernández, Ruben. 2013. « Why the arts don't do anything. Toward a new vision for cultural production in education », *Harvard Educational Review*, 83, 1, p. 211-237.
- Hoffmann, Hilmar. 1979. *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt, S. Fischer.
- Marchart, Olivier. 2005. « Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie », dans Schnittpunkt Beatrice Jaschke et Nora Sternfeld (dir.), *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Vienne, Turia und Kant, p. 34–58.

- Matarasso, François. 1997. *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, London, Comedia.
- Merli, Paola. 2002. «Evaluating the social impact of participation in arts activities. A critical review of François Matarasso's *Use or Ornament?*», *International Journal of Cultural Policy*, 8, 1, p. 107–118.
- Mirza, Munira (dir.). 2006. *Culture Vultures. Is UK arts policy damaging the arts?* London, Policy Exchange.
- Mörsch, Carmen. 2007. «Im Paradox des grossen K. Zur Wirkungsgeschichte des Signifikanten Kunst in der Kunstschule», dans Carmen Mörsch et Sabine Fett (dir.), *Schnittstelle Kunst – Vermittlung. Zeitgenössische Arbeit in Kunstschulen*, Bielefeld, Transcript, p. 360–377.
- Mörsch, Carmen, und das Vermittlungsteam der documenta 12. 2009. *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts*, Zurich, Diaphanes.
- Pütz, Joline. 2012. *Mapping der Selbstständigkeit in der Kunstvermittlung. Eine Untersuchung anhand von vier Beispielen aus der Schweiz, Österreich und Deutschland*, Masterarbeit im Master of Arts in Art Education, Vertiefung Ausstellen und Vermitteln, Zürcher Hochschule der Künste.
- Raunig, Gerald. 2007. *Ulf Wuggenig: Die Kritik der Kreativität*, Vienne, Turia und Kant.
- Rodrigo, Javier (dir.). 2007. *Prácticas dialógicas. Intersecciones entre Pedagogía crítica y Museología crítica*, Palma de Mallorca, Museu d'Art Contemporani a Mallorca Es Baluard.
- Röllli, Marc. 2006. «Gilles Deleuze: Kultur und Gegenkultur», dans Stephan Moebius et Dirk Quadflieg (dir.), *Kultur. Theorien der Gegenwart*, Wiesbaden, VS Verlag, p. 30–41.
- Rauscher, Frances H., Shaw, Gordon L. et Catherine N. Ky. 1993. «Music and Spatial Task Performance», *Nature*, 365, 1993, p. 611.
- Schiller, Friedrich. 1795. «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen», *Erstveröffentlichung* dans Die Horen, Nr. 1, 2, 6.
- Schnittpunkt, Jaschke, Beatrice et Nora Sternfeld (dir.). 2012. *Educational Turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*, Vienne, Turia und Kant.

- Sternfeld, Nora. 2005. « Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung », dans Schnittpunkt, Beatrice Jaschke et Nora Sternfeld (dir.), *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Vienne, Turia und Kant, p. 15–33.
- Steyerl, Hito. 2007. « Kultur: Ein Begriff ohne Grenzen. Alltag und Verbrechen », dans Sylvia Köchlk (dir.), *Fields of TRANSFER. MigrantInnen in der Kulturarbeit*, Vienne, IG Kultur, p. 21–23.
- Sturm, Eva. 2002. « Kunstvermittlung als Widerstand », *Schöppinger Forum der Kunstvermittlung. Transfer. Beiträge zur Kunstvermittlung*, 2, p. 92–110.
- Taguieff, Pierre-André. 1998. « Die Metamorphosen des Rassismus und die Krise des Antirassismus », dans Ulrich Bielefeld (dir.), *Das Eigene und das Fremde. Neuer Rassismus in der Alten Welt?*, Hamburg, Hamburger Edition, p. 221–268.
- UNESCO, *Feuille de route pour l'éducation artistique. Conférence mondiale sur l'éducation artistique: Développer les capacités créatrices pour le 21ème siècle. Lisbonne, 6-9 mars 2006*. Disponible à l'adresse web suivante: [http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/CLT/pdf/Arts\\_Edu\\_RoadMap\\_fr.pdf](http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/CLT/pdf/Arts_Edu_RoadMap_fr.pdf) (consulté le 3 juin 2015).

# La médiation culturelle face aux nouveaux paradigmes du développement culturel

Marie-Christine Bordeaux

Il est impossible de dissiper complètement les ambiguïtés inhérentes à l'usage du syntagme « médiation culturelle », mais il n'est pas inutile de les préciser. La recherche française hésite en effet entre deux postures : théoriser le travail des médiateurs culturels ; ou bien élaborer le concept de médiation sans référence particulière à ce travail, en s'intéressant principalement aux phénomènes de circulation, de transmission, de communication ou plus largement de fonctionnement de la culture. La deuxième posture est la plus fréquente, car l'intérêt pour les principes et le fonctionnement prime assez souvent sur l'intérêt pour l'agir. Ce fait s'explique aussi par l'importance prise par l'élaboration conceptuelle de la médiation en information-communication (Bordeaux et Caillet, 2013 : 147-148), bien qu'elle soit également investie, voire réinvestie, avec une certaine vitalité par la sociologie de l'art et de la culture<sup>1</sup>.

---

1. On peut notamment citer, à cet égard, le colloque « Les mondes de la médiation » organisé par le GDRI OPuS à Paris en octobre 2013.

Dans ces recherches, on peut distinguer trois conceptions de la médiation culturelle. Tout d'abord, la médiation comme métier et comme ensemble de compétences professionnelles. La reconnaissance d'une profession émergente, liée à la place de plus en plus centrale de la question des publics, est ainsi à l'origine de l'intérêt pour la médiation en France, avec l'ouvrage fondateur d'Elisabeth Caillet (1995). Ensuite, la médiation comme fonction dans la culture : instaurer ou restaurer du lien social, toucher des individus ou des groupes sociaux éloignés, intensifier les liens culturels, moderniser l'héritage de l'animation socioculturelle et de l'éducation permanente. Enfin, la médiation comme idéal, c'est-à-dire comme projet politique de transformation du système culturel.

Le dialogue mené depuis quelques années entre chercheurs français et québécois ainsi que l'évolution récente des politiques culturelles au Québec ont joué un rôle unificateur entre les conceptions développées de part et d'autre. Cependant, le Québec a développé une vision que nous qualifierons d'inclusive : la dimension socioculturelle de la médiation est affirmée, et la figure du médiateur n'est pas opposée à celle de l'artiste dans la mesure où l'artiste est considéré et se considère lui-même comme un médiateur. Pour le dire autrement, les rôles importent plus que les statuts. Action socioculturelle, développement culturel, art communautaire, participation sont inclus dans la définition de la médiation. Celle-ci est analysée comme une technologie sociale (Fontan, 2007 : 4) mise au service du développement culturel. Il s'agit de penser ensemble démocratisation et démocratie culturelles, accès à la culture et expression culturelle (Lafortune, 2013 : s.p.).

En France, la réflexion est marquée par la coupure historique inaugurée en 1959 entre champ socioculturel et champ culturel, ce qui fait de la médiation, aux yeux de certains, un vecteur du retour du refoulé dans le champ culturel et non un enjeu de réel changement. Elle est marquée par une autre coupure historique entre champ culturel et champ éducatif, datant de la même époque, que les politiques d'éducation artistique et culturelle menées depuis 1983 ne parviennent pas à résoudre totalement. Ces coupures affectent le statut et le rôle du médiateur, comme on le voit dans le développement récent de formes artistiques participatives, qui reposent essentiellement, voire

exclusivement, sur les artistes. La participation apparaît donc comme une forme d'intervention sociale qui pourrait, en remettant l'artiste au centre du dispositif, supplanter le médiateur.

C'est pourquoi nous faisons l'hypothèse que la médiation, fonction tournée vers l'accueil, l'éducation non formelle et l'élargissement des publics, est, dans le cas français, confrontée aux nouveaux paradigmes du développement culturel plus qu'elle ne les maîtrise. Quels sont ces nouveaux paradigmes, dans quelle mesure se distinguent-ils de celui de la médiation<sup>2</sup> et dans quelles sphères sont-ils élaborés ? Pour répondre à ces questions, nous analyserons les notions qui ont successivement cristallisé les attentes d'une époque en matière de culture, et permis de signifier les orientations majeures de politique culturelle prises par rapport à ces attentes. Cette analyse nous conduira à constater que la médiation ne parvient pas, malgré ses promoteurs et l'idéal politique qui lui est souvent assigné, à devenir elle-même un paradigme des politiques publiques. Nous examinerons ensuite l'émergence récente de nouveaux paradigmes et les défis qu'ils posent à la médiation.

## 1. La doctrine de l'action culturelle : de l'ambition initiale à la perte de sens

Le terme *action culturelle* apparaît dans les années 1930, dans les écrits de recherche sur le loisir et l'éducation populaire (Urfalino, 1996 ; Waresquiel, 2001). Il s'agit d'une formule opératoire permettant d'associer deux termes reliés à des mondes différents : la culture et l'action (au sens d'engagement militant). Elle est ensuite réemployée par Malraux pour désigner les missions des Maisons de la culture :

- 
2. Nous suivons en cela Jean-Marie Lafortune (2013 : s.p.), qui considère la médiation comme un paradigme du développement culturel : un « modèle d'action privilégié par les milieux institutionnels de la culture désireux d'étendre leur audience, mais également par les milieux socio-artistiques œuvrant au renforcement de la citoyenneté », des « perspectives professionnelles critiques qui favorisent la valorisation, l'inclusion et la transformation culturelles ».

création, diffusion et animation<sup>3</sup>. Comme on l'oublie parfois, ces institutions employaient, à l'origine, des animateurs culturels, dont la fonction était proche de celle des médiateurs d'aujourd'hui : élargissement des publics, liens avec les réseaux de différents champs sociaux (comités d'entreprises, syndicats, établissements scolaires), actions destinées à rapprocher l'institution et la population. Cette fonction diffère cependant dans la mesure où les animateurs culturels, bien qu'employés par des institutions culturelles, étaient proches de l'esprit de l'animation socioculturelle et de l'éducation populaire, et accomplissaient une fonction critique par rapport aux productions culturelles. Certains d'entre eux développaient aussi la culture scientifique, comme ce fut le cas dans les premières années de la Maison de la culture de Grenoble, en amont de la création du CCSTI<sup>4</sup> en 1979.

L'action culturelle devient donc le paradigme de l'ère Malraux. Elle est confiée à la Direction du théâtre du ministère de la Culture dès 1961, puis à la MDC<sup>5</sup> en 1979, à la DDC<sup>6</sup> en 1982, mais disparaît en 1986 de l'organigramme du ministère. Les avatars successifs de la DDC<sup>7</sup> ne parviendront pas, par la suite, à remédier à l'affaiblissement de la notion et à la parcellisation des actions qui en relèvent (éducation artistique, politique de la ville, publics atypiques et empêchés).

- 
3. Selon Urfalino, « Culture, action culturelle, mots étendards de cette politique, ne suscitaient pas d'interrogation sur leur contenu car ils ne délimitaient pas un domaine, mais une mission : un projet social et politique fondé sur la puissance des œuvres d'art et l'exclusion de tout souci pédagogique ou d'une problématique du temps libre. La force de cette formulation fut de faire d'une pierre trois coups : fonder la spécificité et l'identité d'une administration composite ; inscrire la politique culturelle dans le dessein gaulliste de refondation de la nation française par l'État ; reprendre à son compte les idéaux culturels de la gauche » (Urfalino, 1996 : 328).
  4. Centre de culture scientifique, technique et industrielle.
  5. Mission du développement culturel.
  6. Direction du développement culturel.
  7. SDEC (Sous-direction de l'environnement culturel) en 1986 ; DDF (Délégation au développement et aux formations) en 1990 ; DDAT (Délégation au développement et à l'action territoriale) en 1999 ; DDAI (Délégation au développement et aux affaires internationales) en 2004 ; Secrétariat général en 2010.

Le rôle ambigu confié à l'animateur culturel place celui-ci dans une tension constitutive entre des missions relevant de la démocratisation culturelle (facilitation de l'accès aux œuvres) et de la démocratie culturelle (reconnaissance de l'égale légitimité des expressions artistiques et culturelles, et facilitation de l'accès pour tous aux outils nécessaires à cette expression), entre le culturel et le socioculturel. Cette tension sera la cause de la disparition de la plupart des animateurs culturels engagés lors de la création des Maisons de la culture. Ils sont remplacés par des services de relations publiques qui ne prennent plus en charge la fonction d'éducation permanente et de formation à l'esprit critique. Par ailleurs, l'action culturelle se banalise et devient synonyme de politique culturelle, notamment dans les municipalités. Aujourd'hui, si les DRAC<sup>8</sup> ont presque toutes encore un conseiller chargé de l'action culturelle, celui-ci est essentiellement chargé de suivre la politique de la ville et les actions territoriales. Le terme a presque disparu du référentiel du ministère, comme on peut le lire dans la formulation des cinq actions opérationnelles du programme 224 « Transmission des savoirs et démocratisation de la culture »<sup>9</sup>.

---

8. Directions régionales des affaires culturelles (services déconcentrés du ministère de la Culture).

9. Il s'agit de la nouvelle organisation générale du budget de l'État mise en place par la LOLF (loi organique relative aux lois de finances) en 2006. Ces actions sont les suivantes jusqu'en 2013 : soutien aux établissements d'enseignement supérieur et insertion professionnelle ; soutien à l'éducation artistique et culturelle ; soutien aux établissements d'enseignement spécialisé ; actions en faveur de l'accès à la culture ; action culturelle internationale. Les actions en faveur de l'accès à la culture recouvrent la politique de la ville, les programmes culture-hôpital, culture-prison, culture-handicap, les conventions de développement culturel, les aides aux territoires prioritaires. Dans le projet de Loi de finances 2014, les actions en faveur de l'accès à la culture (action 4) cessent d'être distinguées et sont fusionnées avec l'éducation artistique et culturelle (action 2) dans une nouvelle action unique (Soutien à la démocratisation et à l'éducation artistique et culturelle), conformément à la priorité politique en faveur de l'éducation artistique affirmée par Aurélie Filippetti au début de son mandat de ministre de la Culture en 2012.

## 2. La doctrine du développement culturel

Contrairement à l'action culturelle, dont la définition peut être qualifiée d'hésitante, voire bricolée, on peut véritablement parler de doctrine à propos du développement culturel, qui se présente comme une forte solution de rechange à la politique de Malraux. Lors du colloque de Bourges de 1964<sup>10</sup>, Joffre Dumazedier inscrit le développement culturel dans le développement social et le définit en ces termes : « une mise en valeur des ressources physiques et mentales de l'homme en fonction des besoins de sa personnalité et de la société » (Moulinier, 2012 : 4). Augustin Girard, chef du service des études et recherches du ministère des Affaires culturelles, en fournit en 1972 une définition plus large :

Le développement culturel n'est donc plus désormais pour les sociétés et pour les individus un luxe dont ils pourraient se passer, l'ornement de l'abondance : il est lié aux conditions même du développement général. Ses finalités ne sont pas décrétées à partir de telle ou telle conception philosophique de l'homme : elles découlent des besoins profonds des sociétés aux prises avec leur transformation. (Girard, 1972 : 1)

Quelques années plus tôt, il précisait : « Ce que nous recherchons, par l'expression "développement culturel", c'est un concept opérationnel [...]. Il vise, dans le processus de développement de la société – processus spontané ou orienté – la part non économique et non purement sociale de ce développement » (Girard, 1968 : 11). Le développement culturel se situe aussi dans le sillage du développement personnel, sous l'influence de la psychologie humaniste et de nouvelles méthodes psychothérapeutiques, aux États-Unis dans les années 1950 et en Europe dans les années 1960, engendrant de nouvelles pratiques de transformation de soi. Il a enfin des liens avec le développement territorial et avec le développement social. Sous l'impulsion de Jacques Duhamel, le ministère de la Culture opère, au début des années 1970, une synthèse entre ces deux dimensions du développement. Le ministère soutient

---

10. Ce colloque était intitulé « La recherche scientifique et le développement culturel ». Les actes ont été publiés dans le n° 22 de *L'Expansion de la recherche* (avril-mai 1965).

des projets ayant pour objectif l'émancipation et l'épanouissement des personnes, en s'appuyant sur des dynamiques locales.

La notion de développement culturel n'est pas non plus étrangère à celle de développement économique, malgré les convictions d'Augustin Girard, défenseur d'une ligne humaniste. Ce rapprochement a suscité des critiques dès la fin des années 1970. Ainsi, Pierre Pascallon, directeur de la Faculté des sciences économiques de l'université de Clermont-Ferrand, écrit-il dans une contribution de 1982 aux travaux de l'UNESCO intitulée « La dimension culturelle du développement » : « [cette notion] laisse à penser que le processus du développement est avant tout un processus économique et que la culture n'est qu'un élément surajouté de ce processus économique central » (Pascallon, 1982 : 1). Sa critique est renforcée par la dénonciation de la prétention universaliste du modèle de développement occidental et la condamnation d'un développement culturel influencé par des théories évolutionnistes de la culture conduisant à la différenciation entre cultures développées et sous-cultures. Son approche, centrée sur la quête de « modèles de développement culturels spécifiques », relève de la théorie du développement endogène et de la préservation des identités culturelles promues dès les années 1970 par l'UNESCO. Elle préfigure des travaux ultérieurs sur la diversité culturelle et des travaux plus contemporains sur les liens entre culture et développement durable, mais n'a, à l'époque, aucune influence sur la politique culturelle française.

Malraux s'était appuyé sur le IV<sup>e</sup> Plan (1962-1965) en privilégiant la construction de grands équipements. Duhamel s'appuie sur le V<sup>e</sup> et le VI<sup>e</sup> Plan (1966-1970, 1971-1975) qui préconisent des équipements modestes et polyvalents. Il privilégie donc le rôle des relais culturels, des animateurs et des médiateurs : « le développement culturel passe par la reconnaissance par les pouvoirs publics du rôle de *relais* indispensable que jouent les collectivités locales, communes et départements, les comités d'entreprise et les associations culturelles, de jeunesse et d'éducation populaire » (Wangermee et Gournay, 1988 dans Moulinier, 2012 : 6). Parallèlement, un service des « interventions culturelles » est créé en 1976 (il sera maintenu jusqu'en 1986), afin de réperer, de soutenir et de créer des formes innovantes en matière

d'intervention artistique et culturelle. L'innovation, concept-clé en matière de soutien public à la création, est ainsi étendue à l'intervention artistique dans le champ social. Le FIC (Fond d'intervention culturelle, financé par une contribution de chaque ministère concerné), créé en 1971, fait preuve de son efficacité aussi bien dans la gouvernance interministérielle induite par sa structure de financement que dans le rôle de ses chargés de mission, agents de développement culturel agissant aux côtés des acteurs locaux, mais dotés d'une vision à l'échelle nationale.

### 3. L'éducation populaire et l'animation socioculturelle

Puisant ses racines dans les mouvements sociaux du XIX<sup>e</sup> siècle, voire dans la Révolution française, l'éducation populaire ne peut être résumée par une définition univoque car elle rassemble des acteurs divers et parfois opposés<sup>11</sup>, mais elle s'appuie historiquement sur un projet éducatif et sur l'idée que « des acteurs en position médiane, entre la classe possédante et la classe ouvrière, vont en quelque sorte tenter de jouer les médiateurs. » (Poujol, 2005 : 127). Elle connaît plusieurs phases historiques de réactualisation, c'est-à-dire de redéfinition de son objet. Ainsi, dans les années 1950 et 1960, l'urgence est à la recréation du lien social dans les grands ensembles urbanistiques répondant aux besoins de logement de la population. C'est la période d'émergence de l'animation socioculturelle, dont la définition semble se superposer à celle de l'éducation populaire : « toute action dans ou sur un groupe – ou une collectivité, ou un milieu – visant à développer les communications et à structurer la vie sociale, en recourant à des

---

11. Bien qu'il soit d'usage courant d'évoquer l'« éducation populaire » au singulier, Geneviève Poujol rappelle que cette notion sert d'étendard à des mouvements sociaux d'obédiences politiques diverses et opposées, mais qui « partagent cette utopie que l'Éducation peut établir un autre rapport entre les masses et les élites ». (Poujol, 2005 : 127)

méthodes semi-directives<sup>12</sup>». Franck Lepage note cependant qu'à l'époque « l'animation socioculturelle [prend] le contrepied de l'éducation populaire [...] sans que l'on s'en rende nécessairement compte » (Lepage, 1997 : 17). En effet, l'éducation populaire repose en grande partie sur un modèle d'action inspiré par l'école<sup>13</sup>, tandis que l'animation socioculturelle repose sur un modèle antiscolaire (Moulinier, 2012 : 2). De plus, la notion de « jeunesse » n'a pas la même définition à la Libération, dans les années 1960 et de nos jours : elle désigne les forces vives de la nation, y compris les jeunes adultes, puis les jeunes en difficulté et les jeunes de banlieue (Lepage, 1997 : 26). Les militants historiques de l'éducation populaire considèrent que le projet politique d'éducation de tous, tout au long de la vie, s'est dissout à partir de cette époque dans la production de services auprès de certaines catégories de la population conformément aux injonctions des collectivités locales, principaux financeurs des activités socioculturelles. Dans ce sens, l'animation serait ce qui reste quand l'éducation populaire, en tant que projet politique, a disparu.

Au cours de la même période, mise à l'écart des politiques culturelles et concurrencée en son sein par l'animation socioculturelle, l'éducation populaire s'affaiblit progressivement car son projet est profondément culturel : plusieurs auteurs la considèrent en effet comme la dimension culturelle du changement social après avoir été celle du mouvement ouvrier (Lepage, 1997 : 15 ; Maurel, 2012 : s.p.). Alors que les travaux de Bourdieu montrent, dès les années 1960, le rôle déterminant de la culture dans les mécanismes de domination sociale, les militants de l'éducation populaire définissent au contraire la culture comme « l'ensemble des stratégies mobilisées par un individu pour survivre à la domination » (Lepage, 2012 : 159).

---

12. Haut comité de la Jeunesse, Commission « Équipement-Animation », groupe de travail sur la formation des animateurs, CINAM, 1966 : 15 (cité par Moulinier, 2012 : 2).

13. Geneviève Poujol et Michel Simonnot rappellent que l'éducation populaire se caractérise par une « idéologie éducative » : « L'accès aux connaissances est perçu comme une condition incontournable de l'épanouissement des hommes et des femmes, voire un moyen de libération de l'oppression et de l'exploitation. » (Poujol et Simonnot, 2001 : 92)

Quant à la profonde division entre champ culturel et champ socioculturel, elle est bien résumée par Geneviève Poujol et Michel Simonnot :

L'animation socioculturelle résout la question des inégalités sociales face à la culture par un changement de définition de cette dernière : l'animation construit la conception d'une culture spontanée partagée parce que déjà possédée par tous. Il ne s'agit plus que de la révéler à chacun. Il n'est pas question d'apprentissage, d'acquisition, de techniques, de codes. Ainsi, la répartition de la culture dans la société, ainsi que ses conditions de production et d'appropriation, ne dépendraient pas de déterminants structurels institutionnels ou sociaux (l'école, les musées, la richesse, les classes sociales), mais de la libération de capacités individuelles enfouies dans la personne. (Poujol et Simonnot, 2001 : 94)

#### **4. La « diffusion sociale de la culture » et l'action culturelle confiée aux artistes**

L'arrivée de Jack Lang ne renouvelle pas profondément les paradigmes précédents. Son action se caractérise par une habile synthèse entre État esthétique (Malraux) et État partenaire (Duhamel), que l'on peut résumer par l'idée d'État animateur d'un « tout culturel » : l'expression désigne à la fois l'ouverture continue du champ culturel aux genres mineurs et le fait que le ministère de la Culture anime de plus en plus une politique publique (autres ministères, collectivités territoriales) qu'il ne finance pas directement ou ne finance qu'en partie. Cependant, le doublement du budget de l'État et l'effet d'entraînement sur les collectivités territoriales donnent l'impression d'une rupture avec ses prédécesseurs. Cet État animateur durcit cependant l'opposition entre animateurs, médiateurs et artistes, en faisant des artistes les premiers et souvent les seuls acteurs de l'action culturelle auprès de publics divers, au point que leurs médiations s'apparentent parfois à de l'automédiation (Bordeaux, 2011 : 29).

Pierre Moulinier (2012 : 13) propose l'expression « diffusion sociale de la culture » pour caractériser la nouvelle ère de politique culturelle ouverte par Lang, où les artistes deviennent les nouveaux médiateurs, laissant aux chargés de projets culturels le soin concret d'organiser

opérationnellement la rencontre avec les publics. Il s'agit bien, en effet de diffusion et de politique de l'offre, mais portées par une dynamique nouvelle et des moyens démultipliés qui suscitent des formes inédites de popularisation de la culture et de légitimation des cultures marginales ou alternatives.

Certes, le métier de médiateur accède un peu plus tard, dans les années 1990, à une véritable reconnaissance, mais ce fait est en grande partie dû à l'engagement volontariste d'Elisabeth Caillet au sein de la DDF, à partir de son expérience dans la culture scientifique et dans les musées (Bordeaux et Caillet, 2013 : 140-150). La dénomination de « médiateur » s'invente en 1982 à la Cité des sciences, et la spécialité « médiation » entre dans les métiers du patrimoine de la fonction publique territoriale à partir de 1984, puis dans les métiers de la fonction publique d'État. Le dispositif « Emplois jeunes », en 1997, permet d'embaucher plus de 15 000 personnes (Bureau, Gomel *et al.* : 18) sur des emplois de médiateurs, mais le plus souvent ceux-ci n'ont de médiateur que le nom (Bordeaux, 4-5 décembre 2008 : s.p.). La majorité d'entre eux exercent des fonctions généralistes d'administrateur, ce qui engendre jusqu'à aujourd'hui un effet de brouillage de l'identité professionnelle des médiateurs culturels.

## **5. L'échec relatif de la médiation comme vecteur de dialogue avec les fédérations d'éducation populaire au cours des années 1990**

Les critiques contre la médiation ont été et sont encore nombreuses en France. Les acteurs culturels la considèrent tantôt comme trop consensuelle et apolitique en raison de son positionnement dans les institutions culturelles, tantôt comme susceptible de raviver de vieilles querelles en opérant un retour vers l'animation socioculturelle. Les acteurs socioculturels se méfient d'une notion qui, tout en permettant un rapprochement stratégique entre champs culturel et socioculturel au cours des années 1990, pourrait bien servir de prétexte à une appropriation, par la culture institutionnelle, des missions traditionnellement confiées aux animateurs. Ils considèrent la médiation comme un

artefact produit par le ministère de la Culture pour servir ses intérêts et continuer à creuser l'écart avec le monde associatif, rejeté du côté de la médiation sociale.

Ces méfiances et ces hésitations se sont exprimées dans un ouvrage collectif publié en 1995, *Passages Public(s)*, issu des interventions et des discussions entre le ministère de la Culture et sept fédérations d'éducation populaire<sup>14</sup> au cours d'un séminaire national de formation intitulé « Médiation artistique et culturelle<sup>15</sup> ». La médiation apparaît alors comme une notion nouvelle, différente des formulations précédentes (éducation populaire, animation socioculturelle, action culturelle) et permettant de sortir par le haut des blocages historiques entre champ culturel et champ socioculturel. Élisabeth Caillet, qui organise cette formation, publie à la même période un ouvrage qui fait encore référence, où elle présente la médiation comme une synthèse entre l'action culturelle et l'animation culturelle, entre animation socioculturelle et transmission par les professionnels de la culture, entre culture cultivée et culture populaire, entre individu et masse, entre éducation et accompagnement (Caillet, 1995 : 15-23). Dans son esprit, la médiation est une reformulation actualisée de l'éducation populaire, qui s'exerce désormais dans les services des publics des structures culturelles, et désigne ainsi un nouveau métier culturel.

Pour autant, les fédérations s'interrogent sur l'impact de cette notion nouvelle dans leur propre champ. Elles craignent que la médiation échoue à légitimer l'animation dans le champ culturel, et qu'au contraire elle la supplante. En introduction au séminaire, Dominique

---

14. CEMEA, Foyers ruraux, Léo Lagrange, Ligue de l'enseignement, Maisons des jeunes et de la culture (MJC), Peuple et culture, Francas.

15. Ce séminaire a fait largement appel aux chercheurs, notamment : Luc Carton (Fondation Travail-Université), Jean Caune (Université Stendhal Grenoble 3), Patrick Champagne (EHESS), Antoine Hennion (École des Mines), Raymonde Moulin (EHESS), Emmanuel Pedler (EHESS), Laurence Rouleau-Berger, Guy Saez (CNRS), Jean-Pierre Sarrazac (Paris 3). La plupart des publications de référence de certains de ces chercheurs sur la médiation culturelle sont postérieures à ce séminaire dont le rôle ne doit pas être sous-estimé dans la stimulation de la production scientifique consacrée au concept de médiation.

Chavigny, chef de département à la DDF<sup>16</sup>, affirme en effet : « Les pratiques de la médiation ne peuvent se confondre avec celles de l'animation. Elles requièrent en effet des didactiques, des connaissances et un investissement spécifiques de la part des professionnels de la culture, du secteur de l'animation ou du champ social » (Collectif, 1995 : 7).  
 Peuple et Culture, tout en soulignant l'intérêt d'un dialogue, répond :

une formation à la médiation artistique et culturelle ne peut, en ce qui nous concerne, être envisagée comme le moyen de provoquer ou d'accompagner l'émergence d'un nouveau métier qui serait conçu en dehors des stratégies d'animation, d'éducation et de développement. Au contraire, il nous semble que le travail engagé doit à terme permettre l'inscription d'une sensibilisation aux dynamiques culturelles dans tous les cursus de formation, initiale ou permanente, des acteurs de l'éducation populaire. (Collectif, 1995 : 33)

Pour les MJC, Franck Lepage<sup>17</sup> note : « la culture convint de se doter d'une "ambition sociale" et l'éducation populaire se rappela que la transformation culturelle était bien plus sa mission que la réparation, le rattrapage, ou la redistribution » (Collectif, 1995 : 28). Malgré les apports des chercheurs, qui tentent de définir une approche globalisante de la médiation<sup>18</sup>, les actes de ce séminaire témoignent d'une appropriation assez relative de la médiation par les principaux acteurs de l'éducation populaire et du secteur socioculturel.

Par la suite, ce dialogue entre le ministère de la Culture et les fédérations d'éducation populaire se poursuivra et aboutira en 1999 à la signature d'une charte d'objectifs entre le ministère de la Culture et huit fédérations d'éducation populaire<sup>19</sup>, dont le nombre sera ensuite

---

16. Délégation au développement et aux formations du ministère de la Culture.

17. Alors chargé du développement culturel et de la communication à la Fédération française des MJC.

18. On peut citer par exemple Luc Carton : « On comprend que l'éducation populaire, dont ce fut le projet historique, puisse se redéfinir aujourd'hui dans la médiation artistique et culturelle » (Collectif, 1995 : 103).

19. Cette démarche a été récemment confortée et élargie par la signature en juillet 2015 d'une Charte d'engagements réciproques entre l'État, le mouvement associatif et les collectivités territoriales (Disponible à l'adresse web suivante :

porté à onze<sup>20</sup>. La référence à la médiation y est dans un premier temps présente, mais incluse dans d'autres préoccupations : éducation artistique et culturelle, pratiques en amateur, formation des acteurs socioculturels. Dans un second temps, lors du renouvellement de cette charte sous la forme de conventions pluriannuelles d'objectifs, cette référence disparaît. Les objectifs des conventions 2012-2014 portent sur la formation des animateurs, le maillage du territoire, l'accès à la culture, les amateurs, l'éducation tout au long de la vie. La médiation n'est plus utilisée comme une notion passerelle entre culturel et socioculturel et échoue à porter un projet de renouvellement des politiques culturelles.

C'est pourquoi nous considérons qu'il n'y a pas véritablement eu de paradigme de la médiation au cours des années 1990 et 2000, contrairement au paradigme du développement culturel, qui avait durablement structuré les politiques publiques. En revanche, la conceptualisation de la médiation se développe rapidement dans la recherche<sup>21</sup>, ce qui offre un horizon de légitimité aux médiateurs.

---

[http://lemouvementassociatif.org/wp-content/uploads/2014/02/charte\\_denagements\\_reciproques.pdf](http://lemouvementassociatif.org/wp-content/uploads/2014/02/charte_denagements_reciproques.pdf).

20. Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active (CEMEA), Collectif inter-associatif pour la réalisation d'activités scientifiques et techniques internationales (CIRASTI), Confédération des maisons des jeunes et de la culture de France (CMJCF), Fédération des centres sociaux et socio-culturels de France (FCSF), Fédération française des maisons des jeunes et de la culture (FFMJC), Confédération nationale des foyers ruraux (CNFR), Fédération nationale des FRANCAS, Fédération Léo Lagrange, Ligue de l'enseignement, Peuple et culture, Union française des centres de vacances et de loisirs (UFCV).
21. Au point que, dans une étude récemment commanditée par le Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture, le médiateur culturel est présenté comme « une fiction qui renvoie davantage à l'importance prise au plan théorique par le concept de médiation dans le champ culturel, ainsi qu'à l'usage qu'en ont fait certaines politiques publiques de soutien à l'emploi, plutôt qu'à une réalité » et comme un professionnel défini par un spectre d'activités particulièrement hétérogène (Auboin, Kletz et Lenay, 2010 : 3).

## 6. Les nouveaux paradigmes du développement culturel

On voit depuis peu apparaître trois nouveaux paradigmes : la participation des habitants, le rôle de la culture dans le développement durable et la revendication des droits culturels.

Si, au Québec, la médiation inclut l'art communautaire, fondé sur une création partagée entre un groupe social et un artiste, la situation est assez différente en France où la dimension communautaire est peu mobilisée. Les œuvres participatives s'inscrivent plutôt dans la mouvance de l'esthétique relationnelle, théorisée par Nicolas Bourriaud (2001). Ce courant est issu des situationnistes et des expérimentations du groupe Fluxus, et pose la relation humaine comme première à l'œuvre. Il s'agit d'inventer des formats de relations sociales qui remettent en question les formes canoniques de l'art. L'esthétique relationnelle dépasse l'opposition traditionnelle entre l'autonomie du monde de l'art et les usages sociaux de l'art. Le public est invité à devenir acteur, souvent éphémère, d'une œuvre qui ne pourrait exister sans sa présence et son activité. Dans cette conception, l'artiste a cependant une place centrale car il est concepteur du dispositif, de la démarche, et revendique son statut d'auteur de l'œuvre.

Les œuvres participatives s'inscrivent aussi dans le sillage des arts de la rue, des activités hors les murs, et dans la revalorisation récente de la figure de l'amateur. Elles témoignent d'une appropriation, dans le champ artistique, des nouvelles normes démocratiques, ou du moins de la volonté de renouvellement de ces normes. La participation est ainsi souvent liée à une volonté de prise de conscience politique et à un projet d'émancipation du spectateur. Cependant, comme dans le cas de l'esthétique relationnelle, même lorsqu'il n'y a pas d'autre acteur que le public, ce sont les artistes qui jouent un rôle central, et non les membres de la population ou du public invités à participer. Dans le spectacle vivant, selon une tradition récente qui va de Robert Hossein à Roger Bernat, leurs « œuvres » sont conçues pour fonctionner avec des participations limitées au temps de la représentation et sont diffusées dans les réseaux traditionnels de programmation.

C'est donc dans une troisième catégorie, celle des créations partagées, qu'on trouve en France les expériences les plus proches de l'art communautaire au Québec. Ce sont des créations qui procèdent d'une demande de groupes sociaux, sensibilisés par une proposition d'artiste ou d'institution, mais qui veulent conserver la maîtrise du processus, orienté vers des questionnements qu'ils ont eux-mêmes élaborés. Les Nouveaux commanditaires, dispositif mis en place et soutenu par la Fondation de France, l'événement Veduta (Biennale d'art contemporain de Lyon)<sup>22</sup> sont des exemples de ces démarches.

Dans les trois catégories que nous venons d'évoquer, l'art sous-tend une volonté de renouvellement des normes démocratiques. Il s'agit d'investir l'espace public, au sens politique du terme, par le biais d'une pratique expressive. Cependant, comme nous le soulignons avec Françoise Liot, « la prolifération d'œuvres participatives est une alternative qui ne dit pas son nom – et qui ne peut en tenir lieu – à un déficit de démocratie culturelle » (Bordeaux et Liot, 2012 : 12). De plus, il arrive que les participants soient de simples figurants dans des formes artistiques qui les dépassent, et la conscientisation n'est pas plus au rendez-vous que l'autonomisation ou l'émancipation. On assiste souvent à une sorte de déplacement de la question politique vers le champ de l'art, tandis que stagne la question de la participation citoyenne à la vie publique.

L'Agenda 21 de la culture est une forme récente de renouvellement des politiques culturelles. Il est issu de la Réunion mondiale pour la culture de Porto Alegre en 2002 et inspiré de l'Agenda 21 créé en 1992 pour repenser la question du développement durable dans les villes. La culture y est présentée comme le quatrième pilier du développement durable, au même titre que l'environnement, l'inclusion sociale et l'économie. L'Agenda 21 repose sur quatre outils : une stratégie culturelle locale, mise en débat et inscrite dans un document accessible à tous ; une charte des droits et responsabilités culturelles ; un conseil de la culture associant les citoyens et les organisations de la société

---

22. Veduta est issu des méthodes participatives de l'Art sur la place, manifestation co-élaborée avec les structures socioculturelles de l'agglomération lyonnaise et inspirée du défilé de la Biennale de la danse.

civile ; une évaluation régulière de l'impact culturel. Cette politique promeut la diversité culturelle, l'interculturalité, l'éducation de tous à la culture, à tous les âges de la vie, l'encouragement à l'expression artistique de chacun, la participation à la vie culturelle et aux débats qui s'y attachent, la juste rémunération du travail artistique. Dans les villes adhérentes à l'Agenda 21 de la culture, le soutien aux pratiques en amateur, l'éducation artistique et culturelle, les dynamiques culturelles locales sont particulièrement développées. Ces villes se heurtent cependant à une difficulté commune : l'instauration d'un réel débat public, qui n'associe pas seulement les spécialistes et les acteurs culturels, et qui puisse peser sur les choix politiques.

Les droits culturels sont revendiqués par l'Agenda 21 et inscrits dans son document de référence<sup>23</sup>. Ils sont cependant traités à part dans notre réflexion, car ils constituent à eux seuls un changement majeur de paradigme par rapport au droit à la culture, tel qu'il est inscrit dans le Préambule de la Constitution française de 1946. Il s'agit de penser le droit à la culture comme un droit humain, et non comme la base d'une politique de démocratisation de la culture. Les droits culturels, tels que les présente la déclaration de Fribourg<sup>24</sup>, font référence à l'identité et au patrimoine culturels, aux droits des communautés culturelles, à l'accès et à la participation à la vie culturelle, à l'éducation, à la formation, à l'information et à la coopération culturelle. Contrairement aux politiques culturelles traditionnelles, fondées sur le partage de biens considérés comme universels et transcendants, les droits culturels sont fondés sur l'identité, les libertés et les capacités des individus. Bien que l'approche par les droits culturels soit encore très globale, il y a là une possibilité de renversement de perspective qui pourrait contribuer à un renouvellement important des politiques publiques de la culture.

\* \* \*

---

23. Élaboré et approuvé en 2004 par CGLU (Cités et gouvernements locaux Unis).

24. Cette déclaration, présentée en 2007, est issue des travaux de l'Institut interdisciplinaire d'éthique et des droits de l'homme, animé par Patrice Meyer-Bisch, coordonnateur de la Chaire UNESCO pour les droits de l'homme et la démocratie (Université de Fribourg).

Comment se situent les médiateurs et la médiation par rapport à ces paradigmes contemporains ? On constate que les réseaux de médiateurs professionnels (association Médiation culturelle en France, Culture pour tous au Québec) sont des relais efficaces pour faire connaître ces nouvelles pratiques et ces nouvelles conceptions, en invitant des chercheurs et des conférenciers à présenter leurs travaux et leurs idées. Cette sensibilité des médiateurs à des modèles qui proposent un renversement des organisations traditionnelles est sans doute à mettre en relation avec le fait qu'ils sont durablement situés en bas de l'échelle hiérarchique de la reconnaissance professionnelle, des responsabilités et des revenus dans la culture, et qu'ils font l'expérience quotidienne, au contact des publics et dans leur vécu professionnel, des mécanismes de domination. Dans des travaux précédents (Bordeaux, Burgos et Guinchard, 2005 ; Bordeaux, 2008), nous avons montré comment l'investissement des médiateurs culturels auprès de populations particulièrement éloignées de l'offre culturelle provient souvent de l'expérience personnelle de l'illégitimité culturelle.

Cependant, les médiateurs, du fait de leur situation subalterne, ne peuvent pas opérer eux-mêmes ni susciter les changements auxquels aspire une partie d'entre eux. Ils agissent plutôt comme des passeurs d'idées, au contact régulier des artistes, des publics, des élus et des chercheurs, et mettent en œuvre, de manière locale, des actions de micro-changement, dans la mesure où ils parviennent à faire financer leurs expérimentations. En France, leur rôle a été historiquement défini comme celui d'auxiliaires de la démocratisation culturelle (amélioration de la diffusion et de la réception), et il est difficile de saisir quel pourrait être leur rôle dans un processus de démocratie culturelle. À moins de les redéfinir comme animateurs culturels de communautés, chargés de renforcer leur pouvoir d'agir dans le domaine culturel. Mais dans ce cas, il faudrait qu'ils puissent être employés par ces communautés, au moins pour une partie d'entre eux, ou bien par des associations relais ou structures ressources, ce qui différencierait ces nouveaux médiateurs aussi bien des médiateurs traditionnels que des animateurs socioculturels. On voit ainsi se développer, à côté des structures classiques de diffusion, différents types de réseaux intermédiaires répondant mieux aux préoccupations sociales

de notre époque : Culture du cœur, Caravane des dix mots, chargés de mission culture dans des structures consacrées à l'action auprès des plus défavorisés, réseaux professionnels de médiateurs. Sans compter des relais plus anciens dans divers domaines : éveil culturel du jeune enfant, développement rural, politique de la ville, insertion sociale, lutte contre l'illettrisme, coordination des écoles de musique, de danse et d'art dramatique, éducation artistique et culturelle, etc. C'est un mouvement qui pourrait s'intensifier, compte tenu de la crise actuelle des financements publics. Le rôle et le positionnement des médiateurs culturels pourraient donc évoluer dans le contexte des changements induits par les nouveaux paradigmes du développement culturel, qui sont eux-mêmes fondés sur de nouveaux idéaux politiques. C'est pourquoi, si les médiateurs culturels ne peuvent être les agents d'une mutation du système culturel, l'évolution de leur positionnement et de leur rôle devrait être un marqueur important de ces changements politiques.

### Références bibliographiques

- Aubouin, Nicolas, Kletz, Frédéric et Olivier Lenay. 2010. *Médiation culturelle: l'enjeu de la gestion des ressources humaines*, ministère de la Culture (DEPS), Culture Études. Disponible à l'adresse web suivante : [www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/cetudes-2010-1.pdf](http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/cetudes-2010-1.pdf) (consultée le 24 octobre 2014).
- Bordeaux, Marie-Christine et Élisabeth Caillet. 2013. « La médiation culturelle : pratiques et enjeux théoriques », *Culture & Musées*, Hors-série, p. 139-163.
- Bordeaux, Marie-Christine et Françoise Liot (dir.). 2012. « La participation des habitants à la vie artistique et culturelle », *L'Observatoire*, 40, p. 7-12.
- Bordeaux, Marie-Christine. 2011. « La médiation culturelle, symptôme ou remède ? Pistes de réflexions pour les arts de la scène », dans *La médiation culturelle dans les arts de la scène*, Lausanne, La Manufacture, p. 23-36.
- Bordeaux, Marie-Christine. 4-5 décembre 2008. « La médiation culturelle en France, conditions d'émergence, enjeux politiques et théoriques »,

- Colloque international sur la médiation culturelle, Culture pour tous/UQAM, Montréal. Disponible à l'adresse web suivante (Culture pour tous): <http://www.culturepourtous.ca/forum/> (consultée le 17 décembre 2014).
- Bordeaux, Marie-Christine. 2008. « Un agir communicationnel propre à l'action culturelle: la médiation culturelle confrontée au phénomène de l'illettrisme », *Culture & Musées*, 11, Arles, Actes Sud, p. 59-77.
- Bordeaux, Marie-Christine, Burgos, Martine et Christian Guinchart. 2005. *Action culturelle et lutte contre l'illettrisme*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube.
- Bourriaud, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel.
- Bureau, Marie-Christine, Gomel, Bernard, Iehl, Corinne et al. 2001. *Les emplois-jeunes dans la culture. Usages et enjeux d'une politique de l'emploi*, Paris, La Documentation française.
- Caillet, Elisabeth. 1995. *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, Coll. Muséologie.
- Collectif. 1995. *Passages public(s). Points de vue sur la médiation artistique et culturelle*, Paris, Ministère de la culture et de la francophonie, Délégation au développement et aux formations / ARSEC.
- Fontan, Jean-Marc. 2007. « De l'action à la médiation culturelle: une nouvelle avenue d'intervention dans le champ du développement culturel », *Cahiers de l'action culturelle. Regards croisés sur la médiation culturelle*, 6, 2, p. 4-14.
- Girard, Augustin. 1968. « Développement et politique culturelle », *Éducation et Culture* 8, p. 11-12.
- Girard, Augustin. 1972. *Développement culturel: expériences et politiques*, Paris, UNESCO.
- Lafortune, Jean-Marie. 2013. « De la démocratisation à la démocratie culturelle: dynamique contemporaine de la médiation culturelle au Québec », dans Laurent Martin et Philippe Poirrier (dir.), *Démocratiser la culture. Une histoire comparée des politiques culturelles*. Disponible à l'adresse web suivante (Université de Bourgogne): <http://tristan.u-bourgogne.fr/> (consultée le 24 octobre 2014).
- Lepage, Franck. 2012. « Qu'est-ce que la culture ? » dans Collectif, *Éducation populaire: une utopie d'avenir*, Paris, Les Liens qui libèrent, p. 159.

- Lepage, Franck (dir.). 1997. *L'éducation populaire ou la culture en actions. Les stages de réalisation, 50 ans d'aventure artistique*, Document INJEP, Hors-série n° 5.
- Maurel, Christian. 2012. *Éducation populaire et transformation sociale*, conférence à la Fondation Gabriel Péri, 23 mai 2012. Disponible à l'adresse web suivante : <http://www.gabrielperi.fr/assets/files/pdf/cmaurel.pdf> (consultée le 17 décembre 2014).
- Moulinier, Pierre. Juillet 2012. *La démocratisation culturelle dans tous ses états*, document de travail du Comité d'histoire du ministère de la Culture. Disponible à l'adresse web suivante : [file:///C:/Users/bordeaum/Downloads/Ecrits%20sur%20la%20démocratisation%20cult%20\(8\).pdf](file:///C:/Users/bordeaum/Downloads/Ecrits%20sur%20la%20démocratisation%20cult%20(8).pdf).
- Pascallon, Pierre. 1982. *La dimension culturelle du développement*, document de travail, Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, 36 p., non publié. Disponible à l'adresse web suivante : <http://unesdoc.unesco.org/images/0004/000492/049267fb.pdf>.
- Poujol, Geneviève. 2005. « Éducation populaire : une histoire française », *Hermès*, 42, p. 126-130.
- Poujol, Geneviève et Michel Simonnot. 2001. « Militants, animateurs et professionnels : le débat "socioculturel-culturel" (1960-1980) », dans Pierre Moulinier (dir.), *Les associations dans la vie et les politiques culturelles*, Paris, ministère de la Culture, Les travaux du DEP, p. 89-105.
- Urfalino, Philippe. 1996. *L'invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française.
- Wangermee, Robert et Bernard Gournay. 1988. *La politique culturelle de la France. Programme européen d'évaluation*, Conseil de l'Europe/La Documentation française, Paris.
- Waresquiel, Emmanuel de (dir.). 2001. *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse / CNRS Éditions.



# Droits et médiation culturels, ou les « arts » de la réciprocité

Patrice Meyer-Bisch

Le « milieu » est une notion intime et sensible, car il est en même temps dedans et dehors, entremêlé, sur la peau et dans la peau. Et pourtant, toute capacité culturelle est vécue comme une libération, précisément, du lien voulu entre ce qui naît en soi et ce qui vit autour de soi. Une médiation culturelle signifie qu'entre deux acteurs se trouve un *medium*, à la fois lieu entre-deux (ou *mi-lieu*, espace d'interprétation non fermé), *lieu environnant* (composé d'œuvres, de personnes et acteurs divers), et *moyen* de communication (outil, discipline d'interprétation). Cette mixité du *medium* est notre problème : c'est un mixte de *savoirs*, à la fois disciplines culturelles et *saveurs* existentielles, car elles touchent directement à l'identité des personnes, de leurs liens sociaux et des institutions. Ce *medium* n'est pas un simple savoir à transmettre pour interpréter une œuvre ou entrer en contact avec un « étranger », c'est un « écosystème culturel » interne et externe aux personnes. Les acteurs et les savoirs, ou ressources culturelles, y interfèrent en grand nombre. Je vais tenter de montrer pourquoi une médiation culturelle est toujours une « inter-médiation » à l'intersection d'une grande diversité d'acteurs et de ressources. Selon cette approche systémique, une réduction en logique de « transaction » de celui qui sait à celui qui ne saurait pas n'est légitime, ni du point

de vue de l'éthique politique, car la dignité des personnes et de leurs savoirs ne peut être réduite et encore moins ignorée, ni du point de vue pratique, car le mépris de la complexité des savoirs-ressources est la meilleure façon de constater et maintenir des « non-publics ». L'enjeu principal est celui des droits culturels de chacun, ces droits qu'il exerce seul ou /et en commun.

La polysémie de la notion de « médiation culturelle » est ici approchée à l'aide d'une grammaire : celle des droits culturels au sein de l'ensemble systémique des droits humains. La thèse est que toute médiation culturelle peut être décrite et analysée avec cette « corbeille » de normes. À l'inverse, tout accomplissement, ou réalisation, d'un ou de plusieurs droits culturels correspond concrètement à l'exercice réussi d'une ou de plusieurs formes de médiations culturelles. L'avantage non négligeable de cette approche est d'inscrire théories et pratiques des médiations dans une *légitimité démocratique* exigeante, celle du développement optimum des libertés fondamentales inter-reliées. Nous sommes au cœur de toute culture démocratique forte, fondée sur les pratiques permanentes de médiations de savoirs, et donc d'instruction mutuelle. Il s'agit de préciser les fonctions des droits culturels (1), pour valoriser le lien intime entre les personnes et les œuvres (2) et éclairer ainsi la puissance des disciplines culturelles entre médiations culturelle et sociale (3).

## 1. Une réalisation réciproque des droits culturels

Les deux instruments juridiques de l'UNESCO sur la diversité culturelle<sup>1</sup> ont permis d'attirer l'attention sur les rapports entre diversité et droits culturels, selon une logique de protection mutuelle : le droit pour chacun de parler la ou les langues de son choix implique le respect et l'entretien d'une diversité linguistique de qualité. Les droits

---

1. *La Déclaration universelle sur la diversité culturelle* (2001) qui nomme les droits culturels en son article 5 et la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* (2005).

culturels sont considérés comme une grammaire de la médiation culturelle (1.1) au principe même de la qualité du tissu social (1.2).

## 1.1 Les droits culturels forment une grammaire de la médiation

Les droits culturels ne sont pas des droits à la différence, car cette expression est sans contenu. Classiquement il s'agit, au sein de l'ensemble des droits de l'homme, du droit à l'éducation et du droit de participer à la vie culturelle<sup>2</sup>. On pourrait les symboliser dans l'expression : « les droits de savoir, ou les droits aux savoirs », à condition de prendre la notion de « savoir » dans toute son extension de la plus intellectuelle à la plus sensuelle (saveur), de la plus politique à la plus intime. La dignité en jeu dans ce groupe de droits est la liberté d'identifier et de s'identifier. Pour cela, il faut accéder à une richesse suffisante de références culturelles pour exercer ses libertés. Les droits culturels désignent les droits et libertés pour une personne, seule ou en commun, de choisir et d'exprimer son identité et d'accéder aux références culturelles comme à autant de ressources qui sont nécessaires à son processus d'identification, de communication et de création. Ce sont les droits qui autorisent chaque personne, seule ou en commun, à développer ses capacités d'identification, de communication et de création. Ils constituent les capacités de lier le sujet à ses « œuvres » (savoirs portés par des personnes, des choses et des institutions) et aux milieux dans lesquels il évolue. Autrement dit, ils rendent le sujet capable de puiser dans les œuvres comme en autant de références qui sont des ressources indispensables à son développement. Par exemple, le droit à la langue n'est pas seulement un droit ordinaire et fonctionnel, c'est l'accès à une capacité d'impression et d'expression, de conceptualisation et de communication, qui donne accès à toutes les autres capacités. C'est un savoir circulant et hospitalier : il consiste à développer, meubler et habiter une grande maison autorisant des

---

2. Le droit à l'éducation (art. 26 de la Déclaration universelle des droits de l'homme, articles 13 et 14 du Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels) et le droit de participer à la vie culturelle (art. 27 de la Déclaration et article 15 du même Pacte).

rencontres dans les croisements et interprétations de sens. Il en va ainsi de toute discipline culturelle : à chaque fois l'ouverture à une capacité de liberté de communication et de responsabilité d'interprétation.

De façon assez évidente, on peut facilement admettre qu'une médiation culturelle soit interprétée comme une interaction permettant à des personnes de développer leur droit de participer à la vie culturelle. Il s'agit en effet de partager une « vie culturelle » comprise comme un ensemble d'activités liées à autant de ressources culturelles, et non de transmettre simplement un donné. Nous les avons synthétisés dans la déclaration des droits culturels, dite « Déclaration de Fribourg », texte « issu de la société civile » avec la collaboration de nombreux experts, afin de déployer ce groupe de droits encore peu développés au sein de l'ensemble indivisible et interdépendant des droits humains<sup>3</sup>. Cette approche se distingue totalement d'une logique de « consommation culturelle » ou de réponse publique aux « besoins » des usagers. Nous sommes dans une relation de droit, digne et réciproque. On peut admettre une dialectique qui permet d'aller dans le sens de la « démocratisation culturelle » et de la « démocratie culturelle »<sup>4</sup>, mais à condition de comprendre que, dans l'un et l'autre sens, ce ne sont pas seulement des besoins essentiels à satisfaire, mais des droits, des

- 
3. La déclaration des droits culturels, dite « Déclaration de Fribourg » rassemble et explicite huit droits culturels. Elle est accessible, avec beaucoup d'autres sources sur : [www.droitsculturels.org](http://www.droitsculturels.org). Voir notre commentaire : Meyer-Bisch et Bidault (2010 : § 0,12 et 3.8). Sur la vie culturelle : « la vie culturelle désigne une expérience de partage des savoirs et des œuvres, à tous les niveaux de l'existence, permettant à une personne ou à un groupe d'exprimer son humanité et les significations qu'il donne à son existence et à son développement » (§5.3, p. 64). Ces travaux ont été et sont encore partiellement menés en lien avec les organes des Nations Unies, notamment le Comité des droits économiques, sociaux et culturels (son Observation Générale 21 de 2009) et la Rapporteuse spéciale dans le domaine des droits culturels, madame Farida Shaheed ; voir ses précieux rapports sur : <http://www2.ohchr.org/french/issues>.
  4. Selon la définition proposée sur le site de la Ville de Montréal (<http://montreal.mediationculturelle.org>), il s'agit d'élargir et d'approfondir l'accès de la population, en particulier des plus démunis, aux moyens de création individuelle et collective (démocratie culturelle), ainsi qu'à l'offre culturelle professionnelle (démocratisation culturelle).

libertés et des responsabilités que chacun doit pouvoir exercer, seul et en commun.

Comme tous les autres droits de la personne, les droits culturels garantissent à chacun du lien social libre et digne : en l'espèce, une reconnaissance et une valorisation de ses savoirs et saveurs propres, et un accès à l'espace critique d'interprétation. Cette approche se reconnaît ici à trois caractéristiques.

- *Une définition large, mais profonde de la culture* : l'expression « artistique et culturel » n'est pas logique, car les arts sont partie intégrante du domaine culturel, au même titre que les langues, les sciences, les religions et les modes de vie, et il y a de nombreuses interactions entre ces disciplines. Isoler l'art pour ensuite chercher des médiations est tout de même une position contradictoire.
- *Personnalisme* : une médiation culturelle ne peut se faire entre deux « cultures » supposées : elle se réalise entre des personnes qui vivent chacune dans des milieux très composites, ou « écosystèmes culturels » dans lesquels interagissent de nombreuses ressources culturelles, « porteuses de valeur, d'identité et de sens<sup>5</sup> » ; nous sommes éloignés de tout essentialisme des cultures, sans négliger pour autant les pressions collectives.
- *Réciprocité* : des approches non réciproques de la médiation culturelle, celles qui consistent à traduire simplement un contenu culturel à quelqu'un qui est censé tout ignorer, sont au mieux une sorte de vulgarisation. Lorsqu'un musée fait cet effort légitime vers « le public » il devrait nommer ce travail avec des noms comme « présentation » ou « traduction », ou « vulgarisation », selon les cas. La médiation est plus que cela : elle implique une réciprocité – certes asymétrique – dans la pénétration d'une œuvre.

---

5. Voir la Convention de 2005 : « considérant que les activités, biens et services culturels, ont une double nature, économique et culturelle, parce qu'ils sont porteurs d'identités, de valeurs et de sens... » (18<sup>e</sup> considérant).

## 1.2 Les intermédiations culturelles, étoffe du tissage social

Les approches non réciproques sont en fait une violence, car elles ignorent à la fois les droits des personnes et la puissance des œuvres ouvertes à tous. Il ne s'agit donc pas de transactions et de consommations, mais de « tissage », d'intermédiation complexe entre des personnes et toutes sortes de savoirs en leurs milieux. Le culturel ne se met pas benoîtement au service du « vivre ensemble » social, il est l'essence même des liens sociaux à l'intime de chacun et de sa capacité de nouer et de dénouer, et donc aussi à l'intime du social. Il est l'étoffe même de la texture sociale<sup>6</sup>. Il n'a d'emprise sur le tissu social que s'il développe sa propre puissance. La raison en est qu'il n'y a pas hétérogénéité entre deux domaines : le culturel est fondement du social, puisqu'il est l'essence des liens. Cela n'enlève rien aux relations de pouvoirs. Toute *texture* sociale se forme, se développe, se maintient et s'adapte, à partir d'un *tissage* de savoirs sensibles. Là se situent les principales sources de développement, mais aussi de souffrances et de conflits. Ce n'est pas une vision irénique qui réduirait l'importance accordée aux conflits sociaux. Au contraire, ceux-ci sont compris dans leur gravité, au principe de ce qui fait la capacité d'agir, individuellement ou en commun : la reconnaissance ou le déni de ses savoirs *propres*. Des hommes et des femmes en souffrance sociale dont les savoirs ne sont pas pris en considération sont doublement mutilés dans leurs capacités : leur problème visible et leurs possibilités de trouver, choisir et assumer eux-mêmes leur chemin de libération. Il en va de même pour les professionnels du travail social qui sont témoins de cette souffrance et qui, étant peu, ou pas, légitimés à l'analyser, à la partager et à la faire remonter, se trouvent souvent eux-mêmes en souffrances croisées : celles dont ils sont les témoins et celles qu'ils subissent en ne pouvant partager leurs révoltes et leurs espoirs. Le manque de sens est désespoir.

---

6. J'ai développé ce thème dans « Cultiver la texture sociale, comprendre le potentiel social des droits culturels » (2014).

Cette approche transversale de la culture est légitime et opérationnelle, parce qu'elle est herméneutique : le culturel se comprend alors comme le travail qui a permis et permet la circulation du sens au travers des différents modes de vie. Chaque domaine culturel, en tant que circulation de savoirs, est développeur de liens. Les savoirs, compris de façon bien incorporée et vécus comme autant de saveurs, constituent la matière des liens avec les autres, les structures, les choses et soi-même. *Le culturel est la texture même du tissage social* : la qualité, la souplesse, la solidité de son *étoffe*. C'est par le croisement des savoirs que chacun s'identifie lui-même et identifie les liens qu'il choisit et développe, et ceux auxquels il renonce. Le culturel, compris comme circulation du sens, est ce qui permet de toucher et d'être touché, de dégager la puissance des sens et du sens dans un va-et-vient entre les personnes et les œuvres. Les œuvres/ouvrages ont leur puissance de médiation et sont ressources nécessaires pour l'effectivité des droits culturels.

Nous avons dégagé et testons dans nos recherches une méthode pour observer et analyser la réalité de la médiation culturelle comme processus traversant toutes les politiques publiques. Six sortes d'interconnexions sont identifiées et recherchées à l'aide d'une collecte de cas d'écoles avec cartographies<sup>7</sup>. Je n'évoque ici que l'une d'entre elles afin de montrer la qualité des liens : l'interconnexion des disciplines, celle qui fait l'unité et la diversité fondamentales du champ culturel. La méthode consiste à utiliser les chemins interdisciplinaires, non pas ceux qui contestent chaque disciplinarité, mais ceux qui cherchent leurs correspondances, leurs valorisations mutuelles, leurs frontières et leurs allers-retours. L'inter-discipline implique bien entendu une logique d'inter-acteurs. C'est ainsi qu'on attirera des adolescents déscolarisés à participer à une activité littéraire, en leur montrant des

---

7. Voir notre programme *Paideia* : « Observation des politiques publiques au regard des droits culturels », mené conjointement avec Réseauculture21 sur mandat de quatre départements français : [www.droitsculturels.org](http://www.droitsculturels.org). Notamment les brochures en ligne : *Du droit à la culture aux droits culturels* (2014) ; *Les droits culturels dans la démocratie* (2015). Nous développons six sortes d'interconnexions : inter-acteurs, inter-disciplines, inter-temps, inter-lieux, inter-économies et inter-public(s).

livres comme des médias originaux, inter-reliés à des auteurs vivants (leurs ouvriers), à des photos, des films, des lieux, des musiques, des jeux scéniques, etc. *L'interdisciplinarité est une multi-invitation*. Une médiation multidirectionnelle, multi-sensible, a plus de chances de rejoindre et éveiller les désirs des invités, mais aussi des acteurs culturels, interpellés et conduits par eux. Il n'y a plus un acteur et « son » public, mais une interaction publique, car l'acteur culturel, dès lors qu'il invite à participer à une prestation, devient public, co-créateur de public.

## 2. La proximité entre les personnes et les œuvres : le lien intime

Chaque droit de la personne est une relation à trois termes ; le troisième est souvent méconnu, alors qu'il permet l'interface entre l'approche personnaliste et ses dimensions sociales et collectives (2.1) ; le *medium* des droits culturels éclaire l'importance sensible de ces milieux communs (2.2). Chaque droit culturel permet ainsi de tracer un chemin libre et vif dans la texture sociale (2.3).

### 2.1 Les termes d'une relation à trois : l'inclusion des tiers

Une médiation n'est pas qu'une transaction. Toute relation duale relève de l'illusion techniciste, d'une réification de l'« œuvre », une approche condescendante et une approche passive du public ; c'est une perte de sens selon un schéma linéaire simple :

« œuvre » → médiateur → « public-cible »

L'œuvre est alors considérée comme valant par elle-même, le médiateur y joue le rôle de vulgarisateur envers un public qui est réputé n'avoir pas, ou peu, de connaissances pertinentes en la matière. Le savoir à transmettre se réduit à un ensemble de *renseignements*. Dans la pratique, si ceux-ci sont compris comme un *enseignement* (une

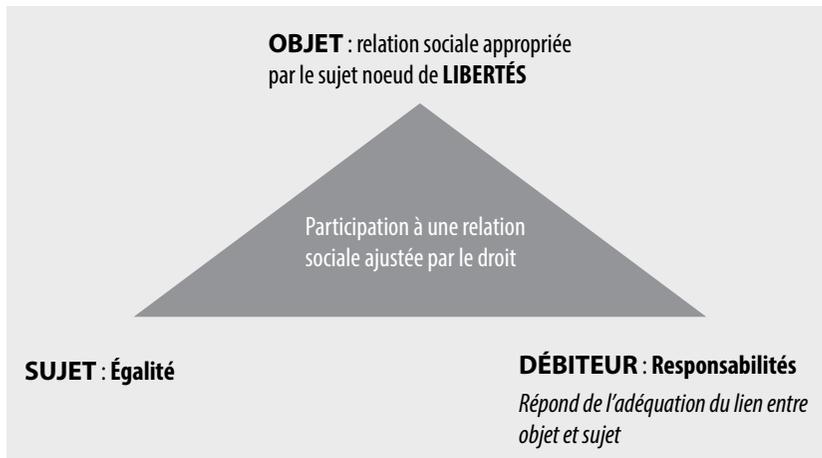
pédagogie permettant aux apprenants de s'approprier des signes qui font sens) cette approche n'est pas critiquable : elle peut être descendante sans condescendance. Mais l'œuvre, comme les personnes en présence, est un ouvrage offert pour travailler à l'intersection de multiples savoirs et saveurs.

Toute relation sociale entre deux partenaires est nécessairement une relation de tiers inclus<sup>8</sup>. C'est ce tiers qui nous intéresse : le *medium* de la médiation. Ensemble de savoirs/saveurs porté par des personnes et déposé en d'innombrables œuvres, tous ces savoirs sont en « intermédiation » dans la mesure où ils font apparaître du sens<sup>9</sup>. Un domaine est culturel dans la mesure où il permet la circulation du sens. Cela concerne aussi bien les sciences que les arts, les modes de vie et les conceptions du monde. Dit autrement, la notion de médiation est logiquement dialectique au sens le plus fort du terme : c'est le troisième terme qui nous intéresse : non une synthèse définitive qui annulerait thèse et antithèse, mais un « tiers-savoir » parmi d'autres possibles, nouveau emportant et élevant (*Aufhebung*) la dynamique du choc entre deux savoirs. Les personnes se rencontrent dans la fréquentation d'une œuvre qui les désarçonne.

Nous avons besoin d'un schéma non linéaire, celui qui met l'œuvre (comprise comme un ensemble d'œuvres en interaction) entre les personnes, confrontant leur propre intimité à une autre intimité, à géométrie variable, déposée là, devant et entre elles<sup>10</sup>. Un tel schéma

- 
8. J'ai développé cette approche depuis 20 ans en éthique économique. Voir Borghi et Meyer-Bisch (1995).
  9. Voir Jean Caune (1999 : 12) : « S'il fallait re-donner un sens à la notion de médiation, aujourd'hui banalisée au point de qualifier tout processus de mise en relation, le mythe de Babel pourrait servir de cadre de pensée. Ce mythe exprime en effet la nécessité de distinguer la double fonction de la médiation : d'une part établir des liens entre les hommes, dans le temps présent et à travers les générations ; d'autre part, introduire la visée d'un sens qui dépasse la relation immédiate pour se projeter vers l'avenir ».
  10. L'intime est ce qui est au plus profond à l'intérieur (*intimus*, superlatif correspondant au comparatif *interior*), et l'extime – adjectif très peu usité – est ce qui est le plus profond à l'extérieur (*extimus* de *exterior*). Intime et extime se ressource mutuellement. J'ai développé ce thème notamment dans l'article déjà cité : « Cultiver la texture sociale » (2014).

a l'avantage de proposer une approche beaucoup plus puissante de l'œuvre/ouvrage. La dynamique des droits culturels sert ici logiquement de ressource. Comme pour les autres droits de l'homme, la relation n'est pas celle de la satisfaction des besoins d'un « usager » ou/et d'un « consommateur », mais le développement de capacités au sein d'une relation sociale digne. Celle-ci est toujours tripartite car l'objet du droit qui lie les porteurs de droits et les porteurs d'obligations est lui-même une relation. C'est un droit, une liberté et une responsabilité intime – parce que mettant en jeu la dignité – de participer à une relation. L'objet de cette relation est lui-même un « nœud de libertés », une expérience de réciprocités.



**FIGURE 1** LA RELATION DE DROIT ET LES TROIS DIMENSIONS DE LA DIGNITÉ HUMAINE

## 2.2 Le *medium* : les œuvres – ouvrages

Il ne faut jamais séparer une œuvre de ses ouvriers, ni de celles et ceux qui ont pu et pourront s'en servir. Une œuvre n'est qu'une trace, un fragment de présence. C'est un moment dans une activité, à la fois résultat d'un travail et source d'autres travaux, un *fragment d'ouvrage*

que ses auteurs ont déposé pour que d'autres s'en servent et aillent plus loin, s'ils y parviennent.

Une œuvre est d'abord un *medium* d'interactions avec des inconnus, un ensemble de savoirs/saveurs qui nécessite apprentissage et communication avec des personnes capables de donner, d'initier. L'œuvre prend diverses formes ou moments et désigne tout à la fois le travail et son résultat<sup>11</sup> qui consiste à déposer/exprimer du savoir dans des :

- *gestes*, qui sont autant de gestations : gestes personnels, interpersonnels ou collectifs : événements, fêtes, protestations, spectacles, cultes, etc.
- *choses*, de toutes sortes : livres, films, partitions, nourriture, vêtements, maisons, villages et villes, chemins, etc.
- *institutions* (au sens large) : organisations civiles (associations), publiques (État, communes, Services, etc.) ou privées (entreprises), toutes comprises comme des communautés culturelles dans la mesure où elles sont organisées autour de valeurs culturelles communes, et structures (Constitution, lois, coutumes, etc.).

Gestes, choses et institutions sont un peu comme les trois états complémentaires de l'œuvre : par les gestes, nous créons des choses et des situations, qui à leur tour nous aident à développer nos gestes ; l'ensemble se concrétisant et s'écrivant dans le temps et dans les tissus sociaux, qui forment des institutions ; celles-ci à leur tour nous aident à développer gestes et choses : usages. La trame commune à cette dynamique de l'œuvre, interpersonnelle, matérielle et sociale, se trouve probablement dans la notion d'*habitus* : ce terme désigne, dans la philosophie d'Aristote, reprise au Moyen Âge, avant d'être réinterprétée par la phénoménologie, puis par Bourdieu : le savoir qui s'incorpore progressivement, la culture comme « seconde nature » disait Aristote. L'ouvrier qui déploie son ouvrage quotidien en des œuvres s'incorpore au fur et à mesure qu'il progresse en son savoir-faire, les savoirs auxquels il donne du corps. *Il y a comme une habitation mutuelle entre*

11. Selon une des oppositions constitutives du terme culture, comprise comme travail ou comme résultat, comme création ou comme œuvre.

*l'œuvre et l'ouvrier, entre l'œuvre et celles et ceux qui en jouissent. Un habitus est une activité acquise, un fonctionnement (qui peut devenir habitude au sens souvent péjoratif, quasi mécanique), c'est un savoir qui nous habite en nous permettant d'habiter. C'est une capacité de désir et d'étonnement, une soif d'impression et d'expression. Savoir et saveur ont la même étymologie (*sapere* signifie goûter). À mon sens, le savoir le plus intellectuel est aussi le plus sensible, au fond de l'être intime et sur sa peau, dans ses doigts et au principe de ses gestes. Notre puissance culturelle peut être décrite comme notre capacité de toucher et d'être touché, ... d'être soi-même multiplement médiateur.*

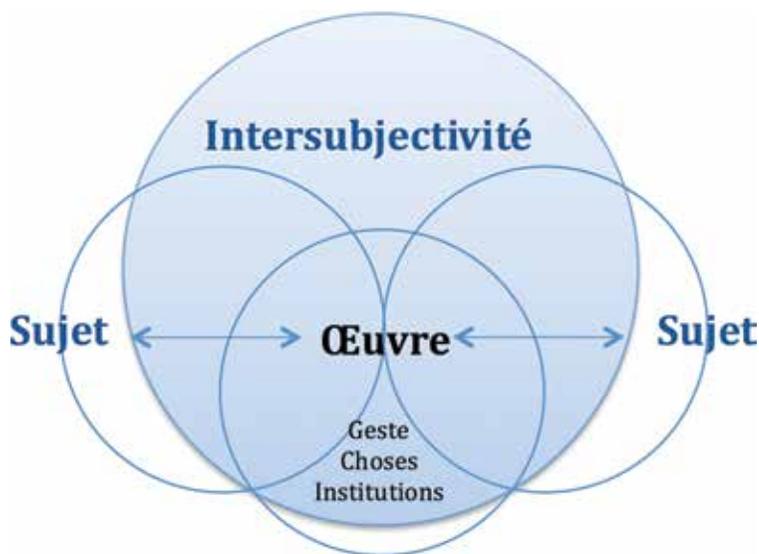


FIGURE 2 L'INTERSUBJECTIVITÉ MÉDIATISÉE PAR L'ŒUVRE

J'ai placé dans cette figure les œuvres entre les sujets, comme leur lieu commun qui leur permet de se joindre : chaque sujet reste cependant lui-même, tout en se joignant à autrui par des œuvres. Il n'y a pas fusion, chacun reste autonome et crée un espace d'hétéronomie acceptée, et pourtant il y a interpénétration : l'œuvre culturelle n'est pas extérieure aux personnes, elle les pénètre autant qu'elle les

exprime, puisqu'elle met en question identité, valeur et sens. Il n'y a pas non plus communication « naturelle » : toute intermédiation est elle-même une œuvre culturelle. Les trois sortes de savoirs sont en interaction : ceux des deux personnes ou groupes de personnes, et ceux qui sont présentés dans les œuvres. Le travail de médiation est une culture d'ajustement des gestes pour atteindre l'adéquation nécessaire, qu'il s'agisse du cadeau échangé ou partagé, de la famille, de l'organisation ou de l'institution. Toutes ces œuvres sont interprétées et entretenues en commun, si ce n'est bâties de toutes pièces. L'intersubjectivité représentée est réalisée par des personnes grâce à des ouvrages vivants, mais il convient, naturellement, de comprendre qu'elle interfère de mille façons avec d'autres intersubjectivités qui forment le tissu socioculturel, ou écosystème culturel de chacun. Deux caractéristiques peuvent ainsi être ajoutées aux trois indiquées plus haut :

- *Proximité interactive des personnes et des œuvres* : il y a une intimité dans la médiation culturelle, en même temps qu'un enjeu central pour le tissage social ; les œuvres forment des inter-liens intimes entre les personnes et entre leurs groupes et institutions.
- *Systémique* : les personnes et les œuvres interagissent en des systèmes complexes, multiples « inter-médiés ». L'approche systémique est inséparable de l'approche basée sur les droits de l'homme, car ceux-ci sont indivisibles et interdépendants, tous entremêlés.

Chaque œuvre partagée avec le développement des savoirs nécessaires est espace d'hospitalité, porteur d'identité, de valeur et de sens ; cet espace est la *toute première ressource de paix*, à l'intérieur de soi, des familles, des groupes et d'une nation. On ne le reconnaît pas assez. Ce n'est pas seulement une école de tolérance, mais un ensemble de ressources puissantes, des ressources d'admiration en réciprocité. Une médiation est école des désirs. La privation de participation aux œuvres est, on le comprend alors, la première source de violences.

## 2.3 Les chemins d'intermédiation : réalisation des droits, libertés et responsabilités

Chaque droit culturel est un chemin qui permet de se lier aux choses, aux autres et à soi<sup>12</sup> ; il passe par des témoins qui sont autant de ressources : des personnes et des œuvres. C'est ici que la dynamique concrète des droits culturels est éclairante. Je ne fais que l'indiquer. La jouissance du droit est un cheminement qui permet à chacun, seul ou en commun :

1. de vivre librement une riche *identité* culturelle,
2. cela implique d'accéder et de participer à des *œuvres* culturelles, (encore faut-il qu'elles existent),
3. cela suppose d'acquérir la capacité personnelle de choisir et d'approprier des *références*, c'est-à-dire les savoirs nécessaires à l'accès aux savoirs disponibles (encore faut-il avoir appris à connaître),
4. cela permet enfin de jouir d'une *réciprocité créatrice*, permettant d'interpréter, inventer (encore faut-il un espace de confiance).

On est loin de l'accès à « la culture ». On peut tracer ici plusieurs chemins combinant les droits culturels, tels qu'ils sont répertoriés et énoncés dans la Déclaration de Fribourg. Le droit de choisir et respecter son identité culturelle (art. 3, al. 1) implique celui de connaître et de voir respecter sa propre culture ainsi que les cultures qui, dans leurs diversités, constituent le patrimoine commun de l'humanité (al. 2). Cela n'est possible que par la liberté de choisir de se référer ou non à une ou plusieurs communautés culturelles (au sens très large

---

12. Danielle Sallenave, dans *Le Don des morts* (1992 : 13), un essai sur la littérature, exprime très bien ce chemin de multi-médiation : « Ce qui sépare un "homme cultivé" d'un homme qui ne l'est pas, ce n'est pas seulement la possession d'un bien : c'est un chemin qui n'a pas été parcouru, un travail qui n'a pas été fait. Mieux : c'est un lien qui n'a pas été noué avec le monde. Car la culture n'est pas seulement un trésor de connaissances et de jouissances ; la culture est ouverture au monde, arrachement et construction de soi. Si donc la privation de culture sépare les hommes entre eux, si elle creuse entre eux un fossé, elle fait pire encore : elle les sépare et d'eux-mêmes et du monde. »

de communautés de savoirs, y compris communautés scolaires et professionnelles), sans considération de frontières, et de modifier ce choix (art. 4). Cela permet la réalisation du droit à l'éducation et à la formation tout au long de la vie (art. 6) couplé à son droit voisin, celui de communiquer, de s'informer et d'informer (art. 7). La matière de ceux-ci est la connaissance et l'appropriation des patrimoines culturels, comme autant de disciplines - ressources (art. 3, al. c). Enfin l'ensemble donne sa substance au droit d'accéder et de participer librement, sans considération de frontières, à la vie culturelle à travers les activités de son choix (art. 8)<sup>13</sup>.

Notre *medium* est cet espace d'intersubjectivité – qui ne fusionne pas les subjectivités mais les élève – par la médiation des savoirs et de leurs objets. Les œuvres/ouvrages témoignent de cette intersubjectivité active. C'est une dynamique, une intentionnalité qui émane des personnes (expression) et les pénètre (impression) par le témoignage, ou la puissance, des œuvres. En ce sens, l'intersubjectivité est un cumul, une multiplication par interaction des libertés par leur instruction mutuelle. L'objet des droits culturels est une ressource qui permet à la vie de circuler, de constituer des chaînes de valeurs, composées d'autant de boucles de « fertilisation » entre les personnes par les œuvres. Se cultiver, c'est parcourir, et choisir, des chemins de rencontre en tous sens.

Pour montrer que l'œuvre est un moment intermédiaire, un *lieu*, *mi-lieu* et *milieu* de vie culturelle, tout à la fois *fin* et *moyen*, il est possible de la représenter par un cercle d'activité.

---

13. Je remercie ma collègue Johanne Bouchard, qui propose ce chemin. Les droits forment un système et peuvent, par conséquent, se prendre en toutes sortes d'autres boucles, selon les situations.

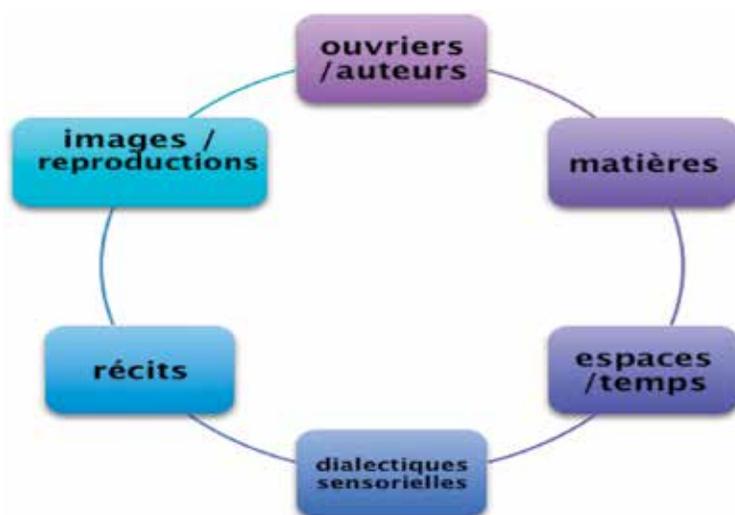


FIGURE 3 L'OUVRAGE INTERMÉDIAIRE

### 3. Les disciplines culturelles instruisent l'intermédiation sociale

L'intermédiaire se situe entre « la culture » supposée pure et « le social » avec ses luttes, ses discriminations et exclusions à corriger ; l'écosystème culturel est leur lieu commun. Le culturel au sens fondamental et donc large, traversant tous les modes de vie, reste une fin en soi : la soif de connaître, de reconnaître et de partager des reconnaissances au principe de tous les liens. Sans cette jouissance des droits culturels, il n'y a pas de subjectivité possible, pas d'autonomie et pas de liens sociaux choisis et assumés. Quelle est cette puissance culturelle (3.1), cette brèche d'interprétation et donc de liberté dans tous les liens (3.2) ?

#### 3.1 La puissance culturelle *entre* les personnes et les œuvres

Qu'est-ce qui fait la « puissance » d'une œuvre, qui la rend porteuse d'identité, de valeur et de sens ? Dit autrement, dans quelle mesure un

bien ou une activité, y compris de la vie ordinaire, est-elle culturelle ? Qui peut estimer cette capacité de « conducteur de sens » d'une œuvre ? Personne n'a les capacités de le faire en position de surplomb. Il est seulement possible d'observer l'extrême fécondité d'une œuvre sur la libération et la créativité d'autres personnes et de soi-même. Chacun pour lui-même est potentiellement capable d'interpréter un « accord de valeurs » entre des ressources hétérogènes qui se répondent. Mais toutes les œuvres n'ont pas le même pouvoir pour tous, naturellement.

Il s'agit de rendre sensibles les liens entre les trois savoirs : ceux qui sont portés par les présentateurs ou auteurs, les œuvres, les destinataires. Le défi spécifique aux droits culturels est le manque de désir des personnes (rendues anonymes dans les expressions de « publics » empêchés, éloignés, voire la pire : « non-publics<sup>14</sup> »). Celui qui ne connaît pas la puissance d'un domaine culturel, parce qu'il n'a jamais eu le privilège d'y être bien invité, ne connaît pas non plus son désir potentiel. Cela ne signifie pas qu'il n'en a pas. Toute offre culturelle implique en effet d'aller chercher le désir dans la personne ou le groupe de personnes visé. C'est un objet d'admiration proposé à un désir d'admiration singulier, possédant ses propres expériences. Lorsque cette rencontre se fait, l'offreur se nourrit du désir des demandeurs et une réciprocité s'installe. Le désir, cependant, n'est pas qu'un besoin d'évasion, une curiosité plus ou moins forte pour un ailleurs, il est désir de sens, et donc de partage d'une interprétation. Il n'y a pas de médiation sans création d'un nouveau langage commun. Dans la médiation culturelle, chacun doit être co-auteur.

Plus précisément, cette valorisation mutuelle de disciplines qui se répondent peut décrire la capacité des personnes et celle des œuvres. La richesse de l'œuvre et celle des personnes (la diversité et la qualité de leurs références) se répondent et constituent la fécondité du travail culturel.

- Du côté des personnes, les références acquises et si diverses, vécues, appropriées (le capital culturel incorporé au sens de

14. Lorsqu'un acteur culturel considère les « non-publics » il leur fait injure. Il doit comprendre que c'est cet acteur qui ne parvient pas à être public. Sur cette question, voir Marie-Christine Bordeaux (2010).

Bourdieu) constituent ses multiples capacités en confrontations permanentes. Chacun vit en effet des « dialectiques identitaires » (entre valeurs universelles et particulières, entre un et multiple, en soi et les autres, etc.).

- Du côté de l'œuvre, la valorisation des contrastes (de couleurs, de sons, de matières, de durées, d'espaces), et des correspondances, constitue son potentiel d'universalité<sup>15</sup>. Capacités et potentiels se nourrissent mutuellement et forment le lieu de la créativité.

Cette « puissance contrastive » de l'œuvre offre aux personnes un objet de correspondance pour vivre leurs dialectiques identitaires, et ainsi développer leur conscience. C'est ainsi qu'une maison, par exemple, offre une hospitalité dialectique entre l'ouvert et le fermé, le clair et l'obscur, la mémoire et le présent, les contrastes de matières. Elle est prolongement symbolique des corps, ressource pour vivre l'habitation de soi et de ses liens intimes, elle est lieu/moyen, ou *medium* de médiations. Ces médiations ne sont pas que des chaînes d'émotions : elles s'écrivent (ici dans une architecture, et de façon générale dans toute discipline culturelle, y compris dans l'art de la cuisine) et s'offrent à la lecture. Une médiation demande un récit, car elle ne peut être réduite à la spontanéité de l'adhésion ou du refus.

### 3.2 Toute intermédiation est un récit qui ouvre sur les brèches de l'interprétation

Essence significative du social, le culturel ne produit pas du « vivre ensemble », mais un espace politique, ce qui est tout différent. Les chemins de traverse entre les corps des personnes et les matières sont éveils des sens, de leurs intelligences et de leurs gestes. Mais le culturel implique un travail d'écriture/lecture, quelle qu'en soit la discipline (peinture, photographie, scénographie, architecture, géographie et autres sciences, histoires familiales autant que nationales, cuisine, etc.). Les arts ne sont pas les seuls à montrer les fractures et les

---

15. C'est toute l'œuvre puissante de Gaston Bachelard qui est ici convoquée avec bonheur.

dissensions. Les sciences en font autant, ainsi que les religions quand elles sont vivantes et hospitalières, et les modes de vie. Plus généralement encore, il convient de rétablir les continuums entre « arts » aux sens techniques et « arts » au sens esthétique (une correspondance heureuse entre les sens), et sciences. N'y a-t-il pas dans toute discipline culturelle une triangulation entre la fin (l'art pour l'art, la science pour la science), les techniques de réalisation /création et les utilités (rien de plus utile que l'art, la science, un mode de vie, etc.) ? Il serait assez facile de développer le rôle de cette triangulation dans toute médiation qui doit communiquer : passion, disciplines et utilités centrales.

Le culturel est étoffe des liens, en oppositions dialectiques ; à l'opposé du « ciment social », c'est un espace de rencontres et de débats. Les récits, qui donnent du sens à l'œuvre en la contextualisant de diverses façons, sont une des conditions essentielles. Toute œuvre est langage et territorialisation<sup>16</sup> ; le langage est matrice de tout ouvrage et doit montrer les liens personnels entre l'œuvre et l'ouvrier<sup>17</sup>. « Mais cette médiation narrative ne conduit ni à la fusion de celui qui parle et de celui qui écoute, ni au recouvrement du sens du récit par son contenu. La médiation du récit n'est pas la transmission de sa signification : elle construit une relation avec celui qui la reçoit ; elle ouvre une brèche, celle de l'interprétation. » (Caune, 1999 : 266) Là est le point essentiel qui lie les libertés intimes et les libertés extimes. À la liberté intérieure des personnes correspond l'espace d'interprétation que l'œuvre/ouvrage présente. L'espace interne /externe des libertés instruites par les raisons partagées, tel est l'espace public : cet espace vide commun à tous, mais d'un vide qui appelle fortement la création et l'intelligence partagées.

On ne peut souder, ni les personnes entre elles par une solidarité transparente, bien ou mal-pensante, ni les personnes avec leurs milieux

---

16. Voir, dans ce volume, la contribution de Constanza Camelo-Suarez (2017 : 314) sur l'art contextuel : « je traite l'espace public et le corps comme des matériaux d'art, car ils sont des territoires où le dispositif biopolitique se déploie. »

17. En faisant référence à Annah Arendt, Constanza Camelo Suarez (2017 : 316) note justement : « L'acte ne prend un sens que par la parole dans laquelle l'agent s'identifie comme acteur ».

composites par une continuité illusoire, naturaliste, culturaliste ou techniciste, étouffant chaque fois les libertés. *Une médiation culturelle ne peut être qu'un partage d'interprétations*. Il s'agit de dégager des systèmes de sens qui permettent d'interpréter des systèmes de signes qui donnent accès à des capacités d'interprétation. La paix est le fruit non pas d'une prétendue homogénéité culturelle et d'un commun langage qui assure la « solidarité ». Non, elle est le fruit d'une conscience commune du vide, d'un manque / désir fondamental de savoir, auquel chacun, d'où qu'il vienne et quel qu'il soit, est *appelé* à participer. C'est le sens de la notion de « public » : la participation à un espace libre et ouvert, d'autant plus libre qu'il est instruit d'une diversité de savoirs vivants. Ce n'est pas seulement un droit pour chacun, c'est un appel de tous à chacun : à ses libertés d'opinion, de pensée, de conscience, et toutes les autres libertés, mais plus précisément aux savoirs qui autorisent ces libertés et que ces libertés autorisent : des libertés *instruites*, ou libertés culturelles. Des libertés instruites de leurs responsabilités.

C'est une paix difficile à trouver ; elle doit passer par un consentement, celui du vide à deux faces : positif, l'espace commun d'interprétation et de critique, mais aussi « négatif », l'insuffisance de nos savoirs pour répondre aux défis les plus graves de pauvretés et de violences. Entre libertés et responsabilités, les droits culturels impliquent un double respect en dialectique : celui pour les libertés des personnes et celui pour le respect des œuvres, sans lequel les ressources ne peuvent être entretenues et développées. Dans le travail collectif d'interprétation, l'essentiel est de partager une attitude de « respect critique » : selon cette position essentielle au regard des droits, des libertés, mais aussi des responsabilités culturels, tout peut être critiqué, mais dans le respect des « règles de l'art », à savoir des connaissances acquises<sup>18</sup>. La médiocrité est autant dans une liberté d'expression anarchique que dans une absence de libertés. Sans une exigeante critique mutuelle dans un espace ouvert à la raison, des libertés vite satisfaites ne sont que de petites pousses que n'importe quel pouvoir peut récupérer ou étouffer. Le travail culturel est à un autre niveau, un niveau qui fait

---

18. Je ne peux ici développer cette notion centrale mais délicate. Voir Meyer-Bisch et Bidault (2010 : 45).

mal, car nous nous savons tous en situation d'insuffisance de connaissances vitales face à la puissance de savoir, dans les sciences, comme dans les arts ou la vie quotidienne des familles et des entreprises. « Tous les chagrins sont supportables si on en fait un récit. »<sup>19</sup> Dans la mesure où nos sociétés sont démocratiques, elles partagent ce chagrin d'impuissance face aux diverses formes de pauvretés, d'exclusions et de violences.

Pour que ce chagrin puisse être porté au niveau politique, celui de l'espace public tracé par l'ensemble des droits et libertés, encore faut-il travailler sur ce que j'appelle les « chaînes de savoirs » comprises comme autant de « chaînes de valeurs » : celles qui sont entre les disciplines culturelles et leurs acteurs, entre les professionnels et les amateurs parmi bien d'autres catégories, mais surtout entre ceux qui ont souffert le maximum et les autres. Quelle médiation culturelle après le génocide du Rwanda ? Il faut aller chercher les douleurs sèches et inaudibles, les résiliences, leurs tendresses et leur sens difficiles à croire. Cette œuvre majeure, au moins après chaque drame, est condition de démocratie. Une inter-médiation est une chaîne de savoirs, compris comme autant de valeurs, à porter de personnes à personnes, de récits en récits, d'ouvrages en ouvrages.

La médiation – toujours une intermédiation – n'est pas seulement *entre* des personnes par des œuvres, elle est *entrée* dans une richesse culturelle très sensible, physique et spirituelle, personnelle et sociale, tout à la fois. Chacun a le droit de vivre ce privilège de libertés et de réciprocités, dans le respect des différences et asymétries de savoirs, ... et de découvrir une responsabilité qu'il ne soupçonnait pas. Non pas qu'une classe de « savants » soit en mesure d'imposer leur pouvoir usurpé ; mais tous ceux qui sont porteurs d'une capacité de traduction dans une ou plusieurs disciplines culturelles, autrement dit

---

19. Phrase mise en exergue du chapitre IV de *La condition de l'homme moderne* d'Hannah Arendt (consacré à la définition de l'action et de l'œuvre), et citée par Boris Cyrulnik (2002 : 118). C'est en effet toute la logique de la résilience qui, à mon sens est au cœur d'une culture démocratique du politique : comment faire naître et renaître les actions et les acteurs de la glaise morbide de la passivité, des cloisonnements, des ignorances ? Comment faire renaître le lien vivifiant et réciproque entre les paroles énoncées et écrites et les actes ?

d'interprétation, ont en partage cette responsabilité culturelle, j'ose dire, d'excellence, d'où qu'elle vienne. Le politique est-il autre chose que les « arts » de réciprocités, ce qui suppose et garantit l'instruction mutuelle à travers, et grâce à, toutes les asymétries de savoirs ? En réalité, nous sommes responsables de l'ignorance d'autrui, par notre propre ignorance de leurs savoirs.

### Références bibliographiques

- Bordeaux, Marie-Christine. 2010. « Il n'y a pas de public spécifique », dans Françoise Liot (dir.), *Projets culturels et participation citoyenne. Le rôle de la médiation et de l'animation en question*, Paris, L'Harmattan, p. 35-48.
- Bouchard, Johanne, Stefania Gandolfi et Patrice Meyer-Bisch (dir.). 2013. *Les droits de l'homme : une grammaire du développement*, Paris, L'Harmattan.
- Camelo Suarez, Constanza. 2017. « Brûler ses peurs : un récit de pratique en art contextuel et transmission culturelle », dans Marcelle Dubé, Nathalie Casemajor, Jean-Marie Lafortune et Ève Lamoureux (dir.), *Expériences critiques de la médiation culturelle*, Presses de l'Université Laval, 2017, p. 305-320.
- Borghini, Marco et Patrice Meyer-Bisch (dir.). 1995. *La corruption, l'envers des droits de l'homme*, Fribourg, Universitaires Fribourg Suisse.
- Caune, Jean. 1999. *La médiation culturelle*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- Cyrułnik, Boris. 2002. *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob.
- Lamizet, Bernard. 1999. *La médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan.
- Meyer-Bisch, Patrice. 2014. « Cultiver la texture sociale, comprendre le potentiel social des droits culturels », *Vie Sociale*, 5, p. 11-25. Disponible à l'adresse web suivante (CAIN) : <http://www.cairn.info/publications-de-Meyer-Bisch-Patrice--18769.htm>.
- Meyer-Bisch, Patrice et Mylène Bidault. 2010. *Déclarer les droits culturels. Commentaire de la Déclaration de Fribourg*, Zurich et Bruxelles, Schulthess et Bruylan.
- Sallenave, Danielle. 1992. *Le Don des morts*, Paris, Gallimard.

# La citoyenneté culturelle

## Considérations théoriques et empiriques

Christian Poirier

La participation culturelle, sur les plans aussi bien empirique que conceptuel, est une notion éminemment complexe et polysémique. Ce texte propose de discuter du concept de citoyenneté culturelle afin de comprendre, mettre en question et analyser les relations entre les individus, les institutions culturelles et, plus globalement, le champ culturel. Cette notion a émergé de façon inductive d'une recherche portant sur la participation culturelle des jeunes à Montréal (Poirier *et al.*, 2012). Cette étude a pour objectif principal de mieux saisir et comprendre les diverses facettes de la participation aux arts et à la culture chez les jeunes. Nous nous intéressons à l'ensemble des activités artistiques et culturelles réalisées par des individus et des groupes sur les plans de la création, de la production, de la diffusion, de la consommation/fréquentation, ainsi qu'à l'évolution temporelle de ces pratiques culturelles. Pouvant se situer à des degrés variés de participation et d'engagement, ces activités s'inscrivent dans une conceptualisation

de la culture comme étant la création, la circulation et la réception d'œuvres, de textes et de culture immatérielle qui possèdent du sens, de la signification pour les individus et les communautés. L'important ici est le sens herméneutique qu'un individu accorde à une activité et qu'il qualifie de culturelle.

Sept dimensions principales sont explorées dans cette étude : les activités et les pratiques culturelles réalisées ; les contextes et lieux associés à celles-ci ; les raisons et motivations en lien avec les arts et la culture ; les processus de transmission de l'intérêt et du goût pour la culture ; l'environnement numérique ; les impacts individuels et collectifs de la culture ; les perceptions et représentations de la culture. Outre une revue de la littérature portant sur la participation culturelle des jeunes, le devis méthodologique, de nature qualitative, est composé d'entretiens semi-dirigés (37) et de groupes de discussion (4). Cinquante-huit jeunes furent ainsi rencontrés de mars à mai 2012. Cette recherche adopte d'emblée une posture compréhensive (Max Weber) visant la typicalité (identification et compréhension, en profondeur, d'une diversité de pratiques culturelles et de rapports aux arts et à la culture) plutôt que l'exhaustivité statistique (Small, 2009). L'échantillon, constitué de personnes amateurs, a été élaboré selon cinq principaux critères : diversité des pratiques et des secteurs culturels ; jeunes âgés entre 12 et 34 ans<sup>1</sup> ; ensemble de l'Île de Montréal ; dimensions linguistique et ethnoculturelle ; genre<sup>2</sup>.

Ce texte se concentre sur les dimensions conceptuelles de la citoyenneté culturelle. Nous discutons d'abord de certains éléments contextuels associés à la participation culturelle. Nous proposons ensuite une généalogie de la citoyenneté culturelle, puis exposons ses principales composantes.

- 
1. Rappelons toutefois que nous questionnions les participants sur les origines, le développement et l'évolution de leurs rapports aux arts et à la culture.
  2. La justification ainsi que le détail de ces critères sont décrits dans Poirier *et al.* (2012).

## 1. La participation culturelle : éléments contextuels

Nous souhaitons ici mettre l'accent sur sept éléments qui permettent de contextualiser la citoyenneté culturelle ainsi que la participation aux arts et à la culture. On peut d'abord repérer un élargissement de la notion même de culture. Ainsi, au XIX<sup>e</sup> siècle et durant une grande partie de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la culture a été associée à un idéal civilisationnel d'élévation de l'esprit. Cette culture « classique » mettait de l'avant des pratiques telles que la littérature, la musique classique, l'opéra, le théâtre. Le développement des moyens de communication de masse, qu'il s'agisse des journaux, des magazines, de la radio, du cinéma ou de la télévision, a ensuite considérablement transformé ce paysage culturel, intégrant les industries culturelles. Plus récemment, la notion de culture s'est encore élargie afin d'englober la créativité, les industries créatives, les villes créatives et les quartiers créatifs (incluant pôles et districts culturels) (Poirier et Roy-Valex, 2010). Une panoplie de secteurs, selon les sociétés, s'ajoute ainsi aux définitions usuelles de la culture, qu'il s'agisse du multimédia, du jeu vidéo, du cirque, etc. D'une définition assez précise et délimitée de la culture, nous serions passés au « culturel », lequel englobe des aspects jusque-là inédits qui sont liés aux façons dont les individus et les communautés définissent ce qui relève de la culture (Bellavance et Poirier, 2013).

Les pratiques culturelles ont également connu une complexification qui remet en question la séquence « canonique » et linéaire de création-production-diffusion-fréquentation-consommation. Il convient de la sorte de réfléchir en termes aussi bien de linéarité que de circularité. Le terme « prosommateur », contraction de producteur et de consommateur, résume ces tendances, notamment avec l'avènement du numérique (Deuze, 2006). Il en résulte un certain « brouillage » des frontières entre amateurs et professionnels ainsi que des enjeux associés aux processus de rémunération (droits d'auteur) des créateurs. Ceci étant dit, le prosommateur n'a pas remplacé un modèle d'affaires également basé sur la distinction entre producteurs et consommateurs. Qui plus est, ces nouveaux modèles contribuent au redéploiement du capitalisme (Ritzer et Jurgenson, 2010), alimentant de nombreuses

entreprises associées à la « nouvelle » économie, qu'il s'agisse d'Apple, de Google ou de Netflix, pour ne prendre que quelques exemples. Les canaux de création et de diffusion se sont cependant complexifiés et contribuent aussi, potentiellement et de façon différenciée selon les différents secteurs culturels, au développement de domaines plus indépendants ou alternatifs. Les dynamiques et tensions classiques entre culture *mainstream* et indépendante sont, de la sorte, reconduites dans d'autres sphères.

Les publics sont également pluriels. La culture a d'abord longtemps été associée aux adultes, les enfants étant plutôt cantonnés aux « loisirs ». On peut à cet égard repérer une extension progressive de l'arrimage entre les arts et différentes catégories d'âge, notamment les jeunes et les personnes âgées. De plus, en ce qui concerne les jeunes, une extension similaire vers le bas des âges (pratiques adolescentes, puis celles des enfants, etc.) est perceptible. La jeunesse a également tendance à s'« allonger », d'où notre volonté d'inclure des personnes trentenaires. Cette diversification se traduit aussi sur le plan ethno-culturel. Il existe à cet égard un défi d'intégration de ces réalités sur le plan de la recherche, des institutions culturelles et médiatiques et des politiques culturelles.

Les impacts de la culture sur les individus et les communautés doivent également être pris en compte. D'abord centrée, comme nous l'évoquions, sur des fins d'élévation individuelle et, comme nous le verrons dans un instant, de construction des États-nation (la culture et l'identité « nationales »), la culture a, à partir des années 1980, été arrimée à ses effets multiplicateurs sur le plan économique. Toutefois, plus récemment, d'autres dimensions ont été intégrées, qu'elles soient psychologiques, sociales, politiques ou autres (Arts Council of England, 1993, 2003, 2014; Australia Council for the Arts, 2014; Belfiore et Bennett, 2010; Connecticut Commission on Culture and Tourism, 2004; Galloway, 1995; Guetzkow, 2002; Landry *et al.*, 1993; Matarasso, 1997; McCarthy, Ondaatje, Zakaras et Brooks, 2004; National Endowment for the Arts, 2009). Il convient donc de réfléchir en termes d'impacts « élargis » de la culture (Poirier, 2005).

Les dispositifs d'action publique ont plus ou moins suivi ces évolutions. Partant d'une approche qualifiée d'« élitiste », les politiques culturelles ont par la suite mis de l'avant des objectifs de démocratisation de la culture (du « haut » vers le « bas »), et sont aujourd'hui confrontées aux défis de la mise en place d'une démocratie culturelle, laquelle ajoute une logique allant du « bas » vers le « haut » dans le cadre d'une dialectique réciproque entre les différents acteurs (citoyens, organismes, institutions, etc.) (Bellavance, 2000). Une perspective transversale est aussi mise de l'avant, dont les enjeux liés à la diversité des expressions culturelles (Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, UNESCO) ainsi que l'Agenda 21 de la culture constituent des révélateurs, avec un accent placé sur l'importance de la prise en compte de la culture dans l'ensemble des sphères sociétales.

Plus largement, il importe de considérer les dynamiques associées à la gouvernance plutôt qu'au gouvernement *stricto sensu*. L'univers politique a en effet connu une diversification de ses acteurs (Hudon et Poirier, 2011) et le champ culturel n'en est pas exempt. Groupes d'intérêt, associations citoyennes, organisations bénévoles, coalitions sont ainsi venus élargir les formes contemporaines de représentation des intérêts. Des appels à l'engagement accentué du secteur privé (mécénat), empruntant notamment au modèle américain, sont également régulièrement lancés par certains acteurs.

Une autre évolution a trait aux territoires impliqués. Les politiques culturelles se sont en effet historiquement construites et déployées selon un cadre national, lequel s'est élargi dans certains systèmes politiques fédéraux, dont le Canada, qui ont connu un développement des compétences culturelles au sein de plusieurs paliers gouvernementaux (Gattinger et Saint-Pierre, 2011 ; Saint-Pierre et Audet, 2010). Ce contexte de double compétence – et de concurrence – s'est complexifié avec l'importance acquise par les villes et le développement de politiques culturelles municipales, et même de politiques culturelles à l'échelle des arrondissements et des quartiers. Du local à l'international (passant notamment par le Web), on assiste à une diversification des lieux où se pratique, circule, se consomme la culture et s'« organise » le champ culturel.

## 2. La citoyenneté culturelle : généalogie

Culture et citoyenneté constituent *a priori* deux notions bien distinctes, qui engagent également différentes pratiques et représentations. La citoyenneté est d'emblée associée à l'appartenance publique à une communauté politique donnée. À cet élément est lié un statut de citoyen auquel est rattaché un certain nombre de droits et de responsabilités. Cette conception classique et juridique de la citoyenneté est dominante et forme la base de la plupart des démocraties libérales, du moins en ce qui concerne le statut octroyé aux individus sur le plan politique. Ainsi, on naît ou on « devient » Canadien et, de la sorte, on acquiert certains droits, encadrés par différentes constitutions et chartes. Cette approche de la citoyenneté met de l'avant une égalité formelle entre les citoyens et repose sur une série de postulats : séparation entre le privé et le public, l'individuel et le collectif, la culture et la politique, les espaces du quotidien et institutionnels, notamment. Or ces dichotomies peuvent être remises en question. Effectuons d'abord la généalogie du concept.

La citoyenneté culturelle peut être conçue comme une « quatrième » phase de l'évolution du concept de citoyenneté (Hartley, 2010 ; Roche, 1992 ; Stevenson, 2001 ; Turner, 1993, 2001). Thomas H. Marshall (2009 [1950]) a bien identifié les trois premières « séquences » qui se déploient dans la foulée des grandes révolutions (britannique, américaine, française) et de l'élargissement du principe démocratique durant les siècles suivants : aspects (droits) civils, politiques et sociaux. Le volet civil concerne un ensemble de droits associés aux libertés de la personne : liberté d'expression et de pensée, droit de propriété, droit à la justice, etc. Il connaît des évolutions constantes selon les époques.

La perspective politique s'est constituée avec l'émergence et le développement des États-nations au XIX<sup>e</sup> siècle. Elle signifie principalement le droit de participer à la sphère politique, en tant qu'électeur ou en tant qu'élus. L'appartenance à un pays (la citoyenneté canadienne, par exemple) est fortement liée à cette composante politique. Le droit de vote, d'abord restreint à une partie « favorisée » de la population, fut par la suite progressivement étendu à d'autres catégories (femmes, électeurs plus jeunes (abaissement de l'âge du vote), personnes

emprisonnées, etc.). Toutefois, malgré ses visées intégratrices, ce type de citoyenneté peut potentiellement poser problème concernant la reconnaissance d'une diversité élargie d'appartenances identitaires.

Les droits sociaux se manifestent de leur côté dans la foulée de la mise en place de l'État-providence (années 1950, 1960 et 1970) et témoignent d'une imbrication de l'individuel et du collectif: droit à un soutien financier minimum, à un filet de sécurité sociale, à l'éducation, à la santé, au logement, etc.

Peu étudiée jusqu'au tournant des années 2000 (Pakulski, 1997 ; Vega et Boele van Hensbroek, 2010), la composante culturelle se décline sous deux formes principales (Pawley, 2008)<sup>3</sup>. La première remet en question l'hégémonie de l'identité nationale comme fondement essentiel de la citoyenneté et repose principalement sur une définition de la culture conçue en termes d'identités et de différences culturelles. Plusieurs communautés ont, depuis les années 1960, 1970 et 1980, revendiqué une légitimité sociale et politique fondée aussi bien sur la communauté nationale que sur l'appartenance à un groupe culturel spécifique. La diversité culturelle « pluralise » ainsi la notion traditionnellement singulière de citoyenneté. Cela s'est traduit, selon les sociétés, par l'enchâssement dans la constitution d'un ensemble de droits. Selon Renato Rosaldo (1994), la citoyenneté culturelle constitue une sorte d'oxymoron volontaire destiné à rappeler qu'une véritable démocratie implique le respect et la promotion de la différence, tout en combinant cette perspective avec le principe libéral de l'égalité. Cette recherche d'un équilibre entre les pratiques culturelles minoritaires et la communauté élargie constitue d'ailleurs un défi majeur des sociétés contemporaines<sup>4</sup>.

La seconde forme de citoyenneté culturelle est celle qui nous intéresse plus particulièrement car elle s'articule à une approche de la culture non pas selon une perspective ethnoculturelle mais en termes d'arts

3. Pawley en identifie trois, que nous ramenons toutefois à deux.

4. Voir également les analyses de Charles Taylor, Will Kymlicka et de nombreux autres théoriciens de la différence.

et de culture (le champ culturel), intégrant cependant les dimensions ethnoculturelles, telles qu'abordées dans notre recherche.

Toby Miller (1998, 1999, 2007) souligne l'importance des institutions culturelles et médiatiques en cela qu'elles permettent, ou non, aux citoyens de participer à la vie collective de leur communauté. Or ces institutions sont, selon lui, dominées par une logique néolibérale qui éloigne les citoyens de la communauté de même que la culture du politique. Il en résulte une citoyenneté culturelle axée sur la consommation, « pacifiée », non oppositionnelle. Liesbet Van Zoonen (2005) est de son côté plus optimiste, proposant un rapprochement avec les acteurs institutionnels ou l'utilisation des textes de la culture populaire (cinéma, télévision, livres, etc.) dans une optique politique, contestataire ou alternative. Les contributions rassemblées sur ce dernier point dans l'ouvrage collectif *The Politics of Popular Culture. Negotiating Power, Identity, and Place* (Nieguth, 2015) peuvent être pertinentes. La citoyenneté ici déclinée se réalise également au quotidien dans - et par - la culture même, les contenus culturels étant mobilisés comme ressources pour la citoyenneté, d'où l'importance de leur présence et de leur accessibilité.

Nick Stevenson (2001) soutient pour sa part que la citoyenneté culturelle représente, dans le contexte d'une sphère publique riche sur le plan culturel, la capacité de se détacher de sa propre perspective et de comprendre celle de l'autre. Qui plus est, la culture constituant un système de symboles et de significations, le pouvoir dans les sociétés contemporaines repose de plus en plus, selon Stevenson, sur la capacité de contrôler ces codes symboliques, soit le pouvoir d'élaborer du sens. Cette construction élaborée à partir des contenus culturels peut aussi bien renforcer l'idéologie dominante que permettre le développement de représentations différenciées et indépendantes.

*Cultural citizenship can be said to have been fulfilled to the extent to which society makes commonly available the semiotic and material cultures necessary in order to make social life meaningful, critique practices of domination, and allow for the recognition of difference under conditions of tolerance and mutual respect. (Stevenson, 1997: 42)*

Cela signifie aussi que la participation culturelle en tant que citoyenneté active est associée à la capacité de comprendre ce qu'est la culture et ce qui est donné à voir comme culture, ainsi qu'à la possibilité d'interpréter une variété de contenus culturels. Voilà pourquoi David Chaney (2002) va jusqu'à affirmer que la citoyenneté culturelle est devenue particulièrement importante dans la perspective de l'établissement d'une véritable démocratie (peu importe l'échelle territoriale). Culture et politique, culture et sphère publique, sont ici étroitement liées (McGuigan, 1996). Les travaux de René Boomkens (2010) et Dick Stanley (2006) concernant la citoyenneté culturelle ainsi que ceux de Jean Burgess, Marcus Foth et Helen Klæbe (2006), de Luke Goode (2010) et de William Uricchio (2004) à propos des liens entre citoyenneté culturelle et environnements numériques sont à situer dans cette perspective. Colin Mercer (2002) propose de son côté une approche « opérationnelle » de la citoyenneté culturelle en lien avec les politiques culturelles<sup>5</sup>.

Certains auteurs, sans la nommer de cette façon, ont également posé les prolégomènes de la notion de citoyenneté culturelle. Raymond Williams (1969: 128) a notamment démontré que la démocratie culturelle repose sur deux droits fondamentaux, à savoir le droit de transmettre du contenu culturel et le droit d'en recevoir, tant sur les plans de l'accessibilité que de la pluralité des contenus. Qui plus est, la culture est aussi bien *ordinaire* (1983; 2001 [1958]), c'est-à-dire qu'elle fait partie de la vie de tous les jours, et *extraordinaire*, dans la mesure où elle amène l'individu à aller au-delà de ses propres intérêts particuliers vers un dépassement de lui-même et dans la rencontre avec autrui. Le sociologue a de surcroît analysé toute la complexité des phénomènes culturels, animés aussi bien par des dynamiques de commercialisation, de massification et de standardisation, que de segmentation et de diversification (Poirier, 2015a). Ajoutons à la réflexion de Williams qu'il importe de porter une attention particulière à la culture populaire, lieu d'expression de possibilités et de circulations culturelles aussi bien dominantes qu'alternatives (Poirier, 2015b).

---

5. Voir également UNESCO (1999).

La culture peut, selon Hannah Arendt (1972), constituer une solution à ce qu'elle qualifie de crise du politique (déficit démocratique, perte des liens sociaux, etc.), pouvant permettre de transcender sa propre individualité et, par l'accès à une œuvre, de se mettre en posture dialogique avec autrui. Les individus ont ainsi accès à un espace public potentiellement élargi, donc à la démocratie et au politique, c'est-à-dire la discussion et la délibération collective concernant le vivre-ensemble et ses valeurs (Hudon et Poirier, 2011). Cela rejoint de façon cruciale la notion de citoyenneté culturelle ; nous y revenons plus loin.

Les propositions de Paul Ricœur (1990) concernant l'identité narrative peuvent également être évoquées. S'éloignant d'une conception essentialiste de l'identité, Ricœur démontre que celle-ci est une construction au sein de laquelle la mise en récit de soi et des autres constitue un processus fondamental. Or, les arts et la culture contribuent de façon importante à cette dynamique identitaire, aussi bien individuelle que collective, d'expression et d'établissement de relations avec les autres, notamment sur les plans herméneutiques de l'écoute, de l'interprétation et de la compréhension d'autrui et des textes culturels (Poirier, 2004). Il y a ainsi, collectivement, création de liens symboliques, de sens partagé et discuté.

### **3. La citoyenneté culturelle : éléments de définition**

Cette section présente les caractéristiques principales de la citoyenneté culturelle telles qu'élaborées à partir de notre recherche portant sur la participation culturelle des jeunes à Montréal.

Un premier aspect concerne les moyens de création, de production, de diffusion, de consommation et de circulation culturelles. Il s'agit ainsi d'une perspective appréhendant les multiples voies d'appropriation et d'accès aux œuvres et aux institutions, allant du bas vers le haut, des citoyens aux institutions, ces dernières contribuant à l'établissement des conditions propices à l'épanouissement culturel des individus et des communautés. Nous sommes ici dans une perspective de démocratie culturelle, qui peut aussi mettre de l'avant la poursuite

d'objectifs de démocratisation culturelle, ces deux logiques d'action publique pouvant ainsi se conjuguer.

Si les institutions culturelles demeurent importantes, la citoyenneté culturelle témoigne de la création d'espaces culturels à l'extérieur de celles-ci, de relations d'individus à individus. Nous avons ainsi rencontré un groupe de jeunes qui, faute d'équipements culturels adéquats, réalisent leur pratique de la danse au sein d'un centre commercial. Apparentés à des « non-publics », ne figurant pas dans les statistiques culturelles, ces jeunes n'en sont pas moins actifs culturellement, se filmant aussi et diffusant les vidéos sur le Web avec d'autres groupes de danseurs à l'étranger. Une meilleure prise en compte de la pluralité des dispositifs non-institutionnels est requise afin de complexifier la lecture des différentes formes de participation culturelle.

Notons à cet égard le rapport de la Connecticut Commission on Culture and Tourism (2004), repris dans l'Étude sur l'engagement dans les arts en Ontario (WolfBrown, 2011 : 11), qui propose cinq « modes » de participation culturelle : création et invention (créer une œuvre) ; interprétation (interpréter une œuvre existante) ; repérage et collection (constitution d'une collection de films, de disques, listes de lecture sur les ordinateurs et appareils numériques, etc.) ; observation ou écoute (voir un film, assister à une pièce de théâtre) ; rencontre et appréciation de l'art ambiant (entrer en contact, de façon fortuite, avec une murale ou une œuvre d'art dans l'espace public). Les « frontières » entre ces formes de participation sont complexifiées avec la circularité potentiellement induite par les dispositifs numériques.

Les impacts élargis de la culture représentent un autre élément important de la citoyenneté culturelle : contribution au développement identitaire, confiance en soi, santé physique et psychologique, prévention du décrochage scolaire, etc. Les impacts sociaux sont également importants, la culture constituant un vecteur de lien social, de rencontres interpersonnelles, d'interactions avec « autre » que soi (rencontres interculturelles, par exemple), un espace dialogique. Les arts et la culture contribuent aussi au développement d'un sentiment d'appartenance au quartier et à la ville, tout en favorisant les interactions sur le plan international.

La culture est ainsi appréhendée dans la diversité de ses significations, aussi bien individuelles que collectives, ce dont témoignent certaines représentations particulièrement révélatrices fournies par les jeunes rencontrés dans le cadre de notre étude<sup>6</sup>.

Je pense qu'au-delà d'une motivation, c'est un instinct. Je pense que ça vient vraiment naturellement ... c'est comme un moyen d'expression, une forme de thérapie, en même temps. Une espèce d'exutoire, puis ça s'impose vraiment.

Ça va te faire en sorte que, même au quotidien, tu vas avoir plus des ressources mentales pour trouver des solutions. Je pense que tu peux appliquer même l'art, au quotidien, justement, parce que c'est une forme de créativité, là, ça fait que, oui... c'est nécessaire. [...] Tu as une connexion aussi sur tes émotions, quand tu as la culture. Donc, tu fais les choix plus éclairés, plus posés, plus réfléchis, aussi, puis plus engagés.

[C]'est comme une partie de moi, c'est difficile, c'est comme la même chose que si on enlevait ma main, ça serait comme [Rires] c'est trop difficile de vivre sans ça.

*It's hard because it takes so much of your time, so then when you're not dancing, you don't know what to do with yourself. So I definitely think I'd be lost without it.*

Sans ça, je serais un gros robot là, un gros légume.

Bien, ça détermine en quelque part fondamentalement qui on est. Qu'est-ce qu'on raconte, c'est qui on est. Donc à la base, l'expression artistique, ça raconte. Donc c'est assez essentiel, surtout au Québec dans un contexte culturel comme le nôtre.

[C]'est la source de la vie, c'est..., ça prend de la culture pour qu'on avance dans une société, pour qu'on ait une identité personnelle,... qu'on ait une différenciation internationale et un rayonnement international, ça prend absolument de la culture. Euh... pour moi, c'est vraiment, c'est les poumons de... la vie, comme l'Amazonie, c'est les

---

6. La question posée aux participants est particulièrement complexe : « Qu'est-ce que la culture pour toi ? Comment définirais-tu la culture ? »

poumons de la terre, bien, la culture, c'est... les poumons de chaque société [...].

La portée éminemment politique de la culture est également mise de l'avant, le politique étant entendu dans le sens large du terme, c'est-à-dire « l'ensemble des pratiques et des représentations que des individus, des groupes et des institutions développent au sein de plusieurs champs d'action selon des modalités impliquant des intérêts, des conflits et des rapports de force » (Poirier, 2007 : 39). Est donc ici prise en compte la dimension positivement conflictuelle du social (Coser, 1982 [1956] ; Freund, 1983 ; Thuderoz, 2000), du politique (Hudon et Poirier, 2011 ; Nachi, 2011) et de la culture (Caune, 1999 ; Lamoureux, 2009), en termes d'expression d'intérêts et de représentations diverses et potentiellement divergentes, et de discussion, délibération et négociation concernant ceux-ci.

Une telle perspective inclut en outre la considération d'une pluralité d'acteurs qui animent la sphère politique, notamment la société civile organisée, le tissu associatif, composant une gouvernance culturelle et politique<sup>7</sup>. Les parallèles sont d'ailleurs plutôt saisissants concernant l'évolution et les transformations de la culture et du politique, les deux sphères étant interpellées par des dynamiques et transformations qui mettent en question les rapports entre les individus, les organisations et les institutions.

\* \* \*

La citoyenneté culturelle se situe dans le prolongement de la démocratie culturelle, mettant de surcroît l'accent sur les volets aussi bien verticaux (individus et institutions) que transversaux (individus à individus), ainsi que sur les impacts élargis et différenciés des arts et de la culture. Elle met également au premier plan aussi bien la perspective herméneutique (création d'un espace dialogique) que les dimensions politiques de la culture.

---

7. Le lecteur intéressé trouvera dans Poirier et Andrew (2004) et Hudon et Poirier (2011) une analyse plus détaillée de la notion de gouvernance ainsi qu'une discussion critique concernant certaines formes que celle-ci peut prendre.

Cette conception de la participation culturelle est liée à une prise en compte de la pluralisation de l'espace public ainsi qu'à une reconnaissance de la légitimité de l'expression d'individus ou de groupes plus alternatifs ou marginalisés par le *mainstream* au sein d'espaces culturels et politiques diversifiés. Il s'agit, contrairement à la citoyenneté dite « formelle », d'une citoyenneté substantielle et différenciée selon les identités des individus et les différents groupes d'appartenance dans le cadre de la création, de la production, de la diffusion, de la fréquentation/consommation et de la circulation des contenus culturels.

La citoyenneté culturelle participe, avec la médiation culturelle, à un même espace de questionnements analytiques et empiriques concernant la participation culturelle et, plus globalement, le rôle des arts et de la culture dans la société. Différente des conceptions « classiques » de la médiation, elle rejoint cependant certaines approches récentes en lien avec cette dernière, plus dialectiques dans les rapports entre individus et institutions culturelles, comme celle de la « médiation » proposée par Jean-Marie Lafortune (2008, 2012). La citoyenneté culturelle constitue cependant une médiation pouvant être potentiellement sans médiateur, sans institutions, mais toujours avec des dispositifs, que ceux-ci soient artistiques et culturels, technologiques, numériques ou autres.

D'autres chantiers associés à la citoyenneté culturelle pourraient être développés. Si notre étude porte sur les jeunes de 12 à 34 ans, il serait pertinent d'étendre la recherche aux personnes âgées, ici également dans une perspective d'analyse des impacts élargis des arts et de la culture. Un élargissement de la recherche à l'extérieur de Montréal serait également indiqué<sup>8</sup>. Enfin, il va de soi que des recherches de nature comparée avec d'autres territoires et contextes provinciaux et nationaux seraient requises.

La citoyenneté culturelle constitue, selon nous, une clé interprétative pertinente afin de comprendre le champ culturel contemporain et

---

8. Des forums régionaux portant sur la citoyenneté culturelle des jeunes sont organisés en 2014-2016 par plusieurs conseils régionaux de la culture, lesquels conduiront à un forum national. Une analyse de l'appropriation de la notion dans le cadre de ces forums serait d'ailleurs très instructive.

les diverses formes de participation aux arts et à la culture. Elle peut ainsi contribuer aux réflexions et actions des acteurs et chercheurs actifs au sein de l'écosystème culturel.

## Références bibliographiques

- Arendt, Hannah. 1972. *La crise de la culture*, Paris, Gallimard-Folio.
- Arts Council of England. 1993. *The Social Impact of the Arts*.
- Arts Council of England. 2003. *Measuring the Economic and Social Impact of the Arts: A Review*.
- Arts Council of England. 2014. *The Value of Arts and Culture to People and Society. An Evidence Review*.
- Australia Council for the Arts. 2014. *Arts in Daily Life: Australian Participation in the Arts*.
- Belfiore, Eleonora et Oliver Bennett. 2010. *The Social Impact of the Arts: An Intellectual History*, New York, Palgrave Macmillan.
- Bellavance, Guy (avec la collaboration de Micheline Boivin et Lise Santerre). 2000. *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle? Deux logiques d'action publique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- Bellavance, Guy et Christian Poirier. 2013. « Culture et économie. De quelques récits structurants depuis le XIX<sup>e</sup> siècle », dans Geneviève Sicotte et al. (dir.), *Fiction et économie. Représentations de l'économie dans la littérature et les arts du spectacle, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Coll. Monde culturel, p. 21-44.
- Boomkens, René. 2010. « Cultural Citizenship and Real Politics: The Dutch Case », *Citizenship Studies*, 14, 3, p. 307-316.
- Burgess, Jean, Marcus Foth et Helen Klæbe. 2006. « Everyday Creativity as Civic Engagement: A Cultural Citizenship View of New Media », *Communications Policy & Research Forum*, Sydney, 25-26 septembre.
- Caune, Jean. 1999. *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- Chaney, David. 2002. « Cosmopolitan Art and Cultural Citizenship », *Theory, Culture & Society*, 19, 1-2, p. 157-174.

- Connecticut Commission on Culture and Tourism. 2004. *The Values Study. Rediscovering the Meaning and Value of arts Participation*, Hartford, The Wallace Foundation's State Arts Partnerships for Cultural Participation (START) Program.
- Coser, Lewis A. 1982 (1956). *Les fonctions du conflit social*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. Sociologies.
- Deuze, Mark. 2006. « Participation, Remediation, Bricolage: Considering Principal Components of a Digital Culture », *The Information Society*, 22, p. 63-75.
- Freund, Julien. 1983. *Sociologie du conflit*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. La politique éclatée.
- Galloway, Susan. 1995. *Changing Lives: The Social Impact of the Arts*, Edinburgh, The Scottish Arts Council.
- Gattinger, Monica et Diane Saint-Pierre (dir.). 2011. *Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada. Origines, évolutions et mises en œuvre*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Coll. Gouvernance et gestion publique.
- Goode, Luke. 2010. « Cultural Citizenship Online: The Internet and Digital Culture », *Citizenship Studies*, 14, 5, p. 527-542.
- Guetzkow, Joshua. 2002. « How the Arts Impact Communities: An Introduction to the Literature on Arts Impact Studies », Prepared for the *Taking the Measure of Culture Conference*, Working Paper Series, 20, Princeton, Center for Arts and Cultural Policy Studies, Princeton University.
- Hartley, John. 2010. « Silly Citizenship », *Critical Discourse Studies*, 7, 4, p. 233-248.
- Hudon, Raymond et Christian Poirier. 2011. *La politique, jeux et enjeux. Action en société, action publique, et pratiques démocratiques*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Coll. Sociologie contemporaine.
- Lafortune, Jean-Marie. 2008. « De la médiation à la médiacion: le double jeu du pouvoir culturel en animation », *Lien social et politiques*, 60, p. 49-60.
- Lafortune, Jean-Marie (dir.). 2012. *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, Coll. Publics et Culture.

- Lamoureux, Ève. 2009. *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Les Éditions Écosociété, Coll. Théorie.
- Landry, Charles, Franco Bianchini et Maurice Maguire. 1993. *The Social Impact of the Arts. A Discussion Document*, Stroud, Comedia.
- Marshall, Thomas H. 2009 (1950). « Citizenship and Social Class », dans Jeff Manza et Michael Sauder (dir.), *Inequality and Society*, New York, W. W. Norton and Co., p. 148-154.
- Matarasso, François. 1997. *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, Stroud, Comedia.
- McCarthy, Kevin F., Elizabeth H. Ondaatje, Laura Zakaras et Arthur Brooks. 2004. *Gifts of the Muse. Reframing the Debate about the Benefits of the Arts*, Santa Monica/Arlington/Pittsburgh, The Wallace Foundation, RAND Research in the Arts.
- McGuigan, Jim. 1996. *Culture and the Public Sphere*, Londres, Routledge.
- Mercer, Colin. 2002. *Towards Cultural Citizenship: Tools for Cultural Policy and Development*, Hedemora/Stockholm, The Bank of Sweden Tercentenary Foundation & Gidlunds Förlag.
- Miller, Toby. 1998. *Technologies of Truth: Cultural Citizenship and the Popular Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Miller, Toby. 1999. « Introducing... Cultural Citizenship », *Social Text*, 69, p. 1-5.
- Miller, Toby. 2007. *Cultural Citizenship. Cosmopolitanism, Consumerism, and Television in a Neoliberal Age*, Philadelphie, Temple University Press.
- Nachi, Mohamed (dir.). 2011. *Actualité du compromis. La construction politique de la différence*, Paris, Armand Colin, Coll. Recherches.
- National Endowment for the Arts. 2009. *Art-Goers in Their Communities: Patterns of Civic and Social Engagement*, NEA Research Note # 98.
- Nieguth, Tim (dir.). 2015. *The Politics of Popular Culture. Negotiating Power, Identity, and Place*, Montréal-Kingston, McGill-Queen's University Press.
- Pakulski, Jan. 1997. « Cultural Citizenship », *Citizenship Studies*, 1, 1, p. 73-86.

- Pawley, Laurence. 2008. « Cultural Citizenship », *Sociology Compass*, 2, 2, p. 594-608.
- Poirier, Christian. 2004. *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité? Tome 1 L'imaginaire filmique*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Poirier, Christian. 2005. « Vers des indicateurs culturels élargis? Justificatifs des politiques culturelles et indicateurs de performance au Québec et en Europe », dans Caroline Andrew, Monica Gattinger, M. Sharon Jeannotte et Will Straw (dir.), *Accounting for Culture: Thinking Through Cultural Citizenship*, Ottawa, The University of Ottawa Press, Governance Series, p. 235-256.
- Poirier, Christian. 2007. « Cinéma et politique : perspectives pour une analyse filmique du politique », dans Trudy Bolter (dir.), *Cinéma anglophone et politique: Vers un renouveau du sens*, Paris, L'Harmattan, Coll. Champs visuels, p. 21-43.
- Poirier, Christian. 2015a. « Raymond Williams et les industries de la culture et des communications. Culture, capitalisme et démocratie », dans Jean-François Côté et Anouk Bélanger (dir.), *Raymond Williams et les sciences de la culture*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Coll. Sociologie contemporaine, p. 43-70.
- Poirier, Christian. 2015b. « Politics, Identity and the Economy in Quebec Cinema: Film Narratives and the Movie Industry », dans Tim Nieguth (dir.), *The Politics of Popular Culture. Negotiating Power, Identity, and Place*, Montréal-Kingston, McGill-Queen's University Press, p. 131-146.
- Poirier, Christian et Caroline Andrew. 2004. « Décision et consultation au niveau local. Dynamiques et tensions entre la démocratie représentative et la démocratie consultative à Ottawa », dans Robert Le Duff et Jean-Jacques Rigal (dir.), *Démocratie et management local*, Paris, Dalloz, Coll. Études, p. 35-51.
- Poirier, Christian et Myrtille Roy-Valex. 2010. *L'économie créative: Bilan scientifique et analyse des indicateurs de la créativité*, Rapport de recherche présenté à Patrimoine canadien – Groupe de recherche sur les politiques/Politique, gestion stratégique et secrétariat francophone.
- Poirier, Christian, Mariève K. Desjardins, Sylvain Martet, Marie-Odile Melançon, Josianne Poirier et Karine St-Germain Blais (avec la collaboration de Yanick Barrette). 2012. *La participation culturelle des*

*jeunes à Montréal. Des jeunes culturellement actifs. Version intégrale, Rapport de recherche réalisé pour Culture Montréal.*

- Ricoeur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions Le Seuil.
- Ritzer, George et Nathan Jurgenson. 2010. « Production, Consumption, Prosumption: The Nature of Capitalism in the Age of the Digital “Prosumer” », *Journal of Consumer Culture*, 10, 1, p. 13-36.
- Roche, Maurice. 1992. *Rethinking Citizenship: Welfare, Ideology and Change in Modern Society*, Cambridge, Polity Press.
- Rosaldo, Renato. 1994. « Cultural Citizenship and Educational Democracy », *Cultural Anthropology*, 9, p. 402-411.
- Saint-Pierre, Diane et Claudine Audet (dir.). 2010. *Tendances et défis des politiques culturelles. Cas nationaux en perspective*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Coll. Chaire Fernand-Dumont sur la culture.
- Small, Mario Luis. 2009. « “How Many Cases Do I Need?” On Science and the Logic of Case Selection in Field-based Research », *Ethnography*, 10, 1, p. 5-38.
- Stanley, Dick. 2006. *Recondita Armonia. Réflexions sur la fonction de la culture dans la construction de la citoyenneté*, Note politique n° 10, Étude réalisée pour le Conseil de l'Europe, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe.
- Stevenson, Nick. 1997. « Globalization, National Cultures and Cultural Citizenship », *The Sociological Quarterly*, 38, 1, p. 41-66.
- Stevenson, Nick. 2001. « Culture and Citizenship: An Introduction », dans Nick Stevenson (dir.), *Culture & Citizenship*, Londres, Sage, Politics and Culture. A Theory, Culture & Society Series, p. 1-10.
- Thuderoz, Christian. 2000. *Négociations. Essai de sociologie du lien social*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. Le sociologue.
- Turner, Bryan S. (dir.). 1993. *Citizenship and Social Theory*, Londres, Sage, p. 1-18.
- Turner, Bryan S. 2001. « Outline of a General Theory of Cultural Citizenship », dans Nick Stevenson (dir.), *Culture & Citizenship*, Londres, Sage, Politics and Culture. A Theory, Culture & Society Series, p. 11-32.
- UNESCO. 1999. *Theme 1. Adult Learning and the Challenges of the 21st Century. 1b Cultural Citizenship in the 21st Century: Adult Learning and Indigeneous Peoples*, Hambourg, UNESCO Institute for Education.

- Uricchio, William. 2004. «Cultural Citizenship in the Age of P2P Networks», dans Ib Bondebjerg et Peter Golding (dir.), *Media Cultures in a Changing Europe*, Bristol, Intellect Press, p. 139-164.
- Van Zoonen, Liesbet. 2005. *Entertaining the Citizen: When Politics and Popular Culture Converge*, Oxford, Rowman and Littlefield.
- Vega, Judith et Pieter Boele van Hensbroek. 2010. «The Agendas of Cultural Citizenship: A Political-Theoretical Exercise», *Citizenship Studies*, 14, 3, p. 245-257.
- Williams, Raymond. 1969 (1962). *Communications*, Londres, Chatto & Windus.
- Williams, Raymond. 1983. *Culture*, Glasgow, Fontana Paperbacks.
- Williams, Raymond. 2001 (1958). «Culture is Ordinary», dans John Higgins (dir.), *The Raymond Williams Reader*, Malden, Blackwell, p. 10-24.
- WolfBrown. 2011. *Étude sur l'engagement dans les arts en Ontario*, San Francisco.

# Partie 2

**MÉDIATION, INTERPRÉTATION,  
ÉDUCATION : PARENTÉS  
ET RENOUVÈLEMENT DU DIALOGUE**



# Médiation et interprétation dans le champ muséal nord-américain

Raymond Montpetit

Réfléchir à la médiation en contexte muséal, c'est aller au cœur des missions des musées, telles qu'elles se définissent aujourd'hui. En effet, l'histoire des musées peut se lire comme une lente ouverture réelle à leurs divers publics, comme une prise en compte progressive des attentes et des besoins des visiteurs de toute catégorie. D'abord lieux d'études fréquentés par des connaisseurs, artistes, collectionneurs, scientifiques avérés ou en devenir, ce n'est que dans un deuxième temps que les grands établissements muséaux en sont venus à vraiment prendre en compte leur mission d'éducation populaire, à s'adresser à la variété des publics et à adopter peu à peu les changements que cela doit entraîner quant aux approches pratiquées et, en particulier, aux manières d'accueillir les visiteurs et d'exposer les objets.

Nous allons ici examiner en premier comment un réseau influent en muséologie de l'histoire, le National Park Service (NPS) américain, a développé et mis en place, à partir des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, une approche désignée dès les années 1930 d'« interprétation », qui a su contextualiser les objets en les exposant *in situ* et en les présentant à l'intérieur de thématiques susceptibles de les rendre

« parlants » pour tous. Pour mieux raconter l'histoire, les muséographies choisies misent aussi sur des moyens technologiques, dans une approche multimédiatique.

Dans un deuxième point, nous montrons la pénétration de ce courant au Québec par l'action de Parcs Canada, et comment cette approche a été déterminante dans le renouveau de la muséologie qui a suivi les années de la Révolution tranquille. Nous terminons en identifiant deux niveaux où joue la médiation, celui du musée comme institution et celui de l'exposition comme dispositif de médiation médiatique qui s'adresse à ses visiteurs en tant que récepteurs actifs. Nous concluons sur les ancrages et sensibilités différentes de ces deux notions apparentées.

## 1. Les parcs nationaux américains

Si aujourd'hui la notion de médiation vient penser l'action des musées envers les publics, celle d'interprétation a longtemps assumé, dans le contexte américain, un rôle similaire. Sous ce vocable d'interprétation, cette pratique en est bien une de médiation et de rencontre entre d'une part le discours spécialisé des recherches en histoire et, d'autre part, le monde des références et des représentations des visiteurs de maintenant.

Aux États-Unis, l'attention au public et à ses besoins n'a cependant pas attendu la fin du XX<sup>e</sup> siècle pour se manifester dans les pratiques des musées, non pas, bien sûr, sous la désignation de « médiation », mais d'abord sous celle d'éducation, puis surtout sous celle d'interprétation. Pour s'assurer de dépasser les cercles restreints des connaisseurs et pour s'adresser adéquatement à tous, plusieurs musées ont été appelés à examiner les comportements des visiteurs, à multiplier les « moyens d'accompagnement » et les « aides à la visite » aptes à faire comprendre et apprécier par un plus grand nombre ce qu'ils exposent. « *When U.S. museums were established [...] "education" was one of their primary purposes* » (Cassin, 2006 : 21).

L'histoire de l'éducation dans les musées américains a évidemment connu des hauts et des bas, entre autres en fonction des orientations de leurs différents directeurs et des relations de pouvoir entre conservateurs et éducateurs. Mais comme le montrent certains analystes, malgré des tensions entre éducation populaire et professionnalisme, une synthèse s'est mise en place à partir des années 1870 pour définir un modèle dominant pour les musées américains : « *This synthesis, the "American compromise" has remained this basic model of museums in America down to the present [...]. Thus, by 1870, the form of the modern American museum as an institution which simultaneously provides popular education and promotes scholarly research was completely developed* » (Orosz, 1990 : IX)<sup>1</sup>.

Ainsi, bien avant que ne circulent les mots « média » et « médiation », des musées ont pris au sérieux leur fonction éducative en y consacrant des ressources humaines et financières. Nous voudrions ici porter notre attention sur un réseau muséal particulier, celui des parcs nationaux américains (National Park Service) qui a, dès sa création, pris plusieurs initiatives pour répondre aux besoins de ses publics et mettre en place une approche et des dispositifs particuliers de « médiation/interprétation » capables d'instaurer une rencontre efficace avec ses visiteurs. C'est dans ces parcs que se sont implantés, dès les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, des musées et des *visitor center* aménagés afin d'interpréter et de faire mieux comprendre à tous ce que ces sites naturels ou historiques conservaient et leur donnaient à voir sur place. Le premier *park museum*, apparu en 1904 dans le parc de Yosemite, en Californie, a rapidement été repris dans tout le réseau, surtout en profitant des programmes de travaux publics gouvernementaux du *New Deal* conçus pour lutter contre le chômage dû à la crise économique des années 1930. L'approche adoptée dans les expositions est thématique et narrative : on retrace, par exemple, la formation géologique et l'histoire humaine du site jusqu'à l'époque de sa protection comme parc national. Les collections viennent en appui aux thèmes traités.

---

1. Orosz (1990 : 3) ajoute que cette synthèse entre éducation populaire et recherche professionnelle « *determined the form of the modern american museum: an institution devoted simultaneously to discovering new truths and educating the public about them* ».

Cette méthode servira de modèle aux autres musées qui suivront. « *Almost all park museums used a narrative approach, with exhibits sequentially arranged to present a series of related ideas illustrated by carefully chosen objects and graphic supplements* » (Lewis, 1993 : 160). En 1941, le service des parcs publie un *Field Manual for Museums* dans lequel on affirme que les musées de parcs remplissent les mêmes fonctions que les autres musées, mais qu'ils ont un caractère propre qui tient au fait qu'ils interprètent le parc, ses composantes et les phénomènes généraux qui le concernent. On y lit : « *In a sense the park as a whole may be regarded as an exhibit and the museum as an explanatory label. This concept underlies all park museum work* » (Burns, 1941 : 24). Un tel ancrage met l'accent non pas sur les objets pour eux-mêmes, mais sur ce qu'ils permettent de comprendre et de communiquer aux visiteurs, en termes de messages et de significations.

La méthode de travail impose, dès les années 1935, la production d'un document nommé *museum development plan* : un spécialiste muséologue le rédige, en collaboration avec les historiens du service. Ce document précise quels sont les faits et les idées à communiquer au public ; une fois la matière connue, il détermine le nombre et la nature des unités d'exposition qui seront à mettre en place pour ce faire. Il est suivi par un *exhibition plan* détaillant tous les contenus et les moyens d'exposition utilisés. De telles expositions narratives sont typiques dans les parcs nationaux : « *These exhibits represented the state of the art for park museums before World War II. Each exhibit concerned one logical segment of a sequential park story and typically occupied a freestanding case* » (Burns, 1941 : 88). Durant ces mêmes années, le Park Service organise des tables rondes sur le thème du rôle qui incombe aux objets authentiques pour la recherche et l'interprétation de l'histoire.

Dans les parcs, les aides à la visite et les moyens que l'on qualifierait aujourd'hui de médiation constituent bien des éléments essentiels et centraux de la muséologie pratiquée. Un observateur de l'époque émet ce commentaire sur la mise en exposition :

*Illustrations were chosen on the basis of effectiveness. Even when pertinent objects were available, they were rejected if other devices seemed*

*better [...]. The result is a historical museum almost without relics! In their place specially prepared paintings assume considerable importance. Maps, diagrams and models are used frequently. Most of the historical objects that are displayed merely supplement the vital illustrations and are placed on the floor of the cases. (Burns, 1941 : 88)*

Si, dans les parcs naturels, les expositions sont vues comme un complément utile à la visite du site, dans les parcs historiques elles se révèlent encore plus indispensables, car sans interprétation ceux-ci restent, de l'avis des responsables, muets pour bien des visiteurs :

*Generally speaking, historical parks need interpretation more than natural and recreational parks do. Natural parks, typically encompassing spectacular or outstandingly scenic natural features, may be enjoyed aesthetically by most visitors regardless of whether they understand the geologic or biologic phenomena underlying them.*

*But although many historical parks have aesthetic appeal and some accommodate active recreation, few can be greatly appreciated without some explanation of who lived or what occurred there. At historical parks, too, altered or missing features are often restored or reconstructed to better "tell the story." In far greater proportion than at parks established for other purposes, the Service's task at its historical areas – indeed, the basic rationale for its involvement with such areas – is interpretation. (Mackintosh, 1986)*

Le parc naturel agit comme une destination de détente et de loisir suffisante en elle-même ; dans un site historique, loisir et récréation font aussi partie de la visite, mais ces aspects n'y sont pas dominants parce que l'importance de tels lieux repose non pas sur des caractéristiques naturelles spectaculaires, mais sur les événements passés qui s'y sont déroulés. Et ces événements eux-mêmes, pour revêtir toute leur importance, doivent être saisis comme un moment à l'intérieur d'une dynamique historique plus générale. Un agent d'un parc naturel décrit cette différence :

*The principal difference is that in a scenic park the visitor has a definite objective; he comes to see the colored canyons, the waterfalls, the big trees, the geysers and the wildlife. [...] But the visitor to a Military or Battlefield park comes to visit the place where a great event in our history occurred. With due respect to historians all battlefields look much alike*

*and there is monotony in lines of overgrown trenches or battery sites; as there is in museums with exhibits of arms, bullets, and records. Only a student or historian can pretend to be deeply interested in the details of each battle. For the average visitor it is necessary to compress the event into a comprehensive whole, and if possible to color and dramatize it to create interest and make lasting impressions.* (John R. White, 1941. «Memorandum to Director, Dec. 6, History Division, National Park Service», cité dans Barry Mackintosh)

La présentation de façon colorée et dramatisée de ce « tout » revient à l'interprétation. Aussi tôt qu'en 1964, le National Park Service crée une nouvelle section la Motion Pictures and Audiovisual Services ; pour bien raconter l'histoire reliée au site, on se tourne alors de plus en plus vers des productions audiovisuelles, la collection d'artefacts exposés venant à sa façon compléter, matérialiser et « authentifier » par sa présence, le récit narré. « *Exhibits had to fit into a new interpretive equation in which audiovisual elements became a prime factor*<sup>2</sup> » (Lewis, 1993 : 173). Dans le même esprit et pour bien représenter les événements d'époque reliés au lieu, les années 1960 voient aussi les parcs nationaux multiplier les interventions théâtrales de *living history*<sup>3</sup> avec interprètes costumés jouant des personnages d'époque. Ces formes de dramatisation vont aussi dans le sens d'une médiation

2. Le directeur de ce nouveau service « *initiated the design and production of an impressive series of award-winning films and slide-sound programs tailored to specific park visitor centers* » (Lewis, 1993 : 173).

3. Voir la définition suivante de *living history*: « *living history can be defined as an attempt by people to simulate life in another time. Generally, the other time is in the past [...] to interpret material culture more effectively usually at a living museum.* » (Anderson, 1991 : 3) En français, on parle « d'histoire vivante » ou plus souvent de « reconstitution historique » ; elle peut être professionnelle et prise en charge par un musée, ou pratiquée par des groupes amateurs d'intéressés.

Aux États-Unis, le *living history* s'implante sur une grande échelle dans les années 1930 pour animer l'histoire au village restauré de Colonial Williamsburg et se répand ensuite dans plusieurs sites historiques. Le Pionner Village de Salem prétend être « *the first living history museum in the United States, opened in June, 1930* ».

Au Canada, le premier musée utilisant le *living history* serait, en 1938, le Fort Henry à Kingston en Ontario, sous l'impulsion de Ronald L. Way. Il implanta

grand public, elles ajoutent aux bâtiments et aux objets matériels un aspect humain, en évoquant les gens et les activités du temps passé. « *What open air museums are all about is theatre [...]. Living history provides actors for the sets and, in its developed phases, drama as well* » (Burcaw, 1980 : 5). Les expositions évoluent donc et mettent à profit le potentiel des technologies et du design moderne des années 1960. Elles se font moins chronologiques et séquentielles et plus thématiques, avec souvent un parcours libre, cela à mesure que d'autres moyens audiovisuels prennent en charge la tâche de livrer le récit voulu. Ces avancées dans la mise en exposition pratiquées dans les parcs seront aussi manifestes en 1967 dans plusieurs pavillons d'Expo 67, tenue à Montréal.

Retenons que, dès les débuts, les parcs nationaux américains n'ont pas été centrés prioritairement sur des collections appréciées d'un cercle d'initiés et de connaisseurs ; ils n'ont pas eu ensuite à se « démocratiser », afin de passer d'un tel cercle restreint à une fréquentation grand public, ils ont été institués dès le départ pour le public, en tant que lieux d'éducation interprétant à son intention le site et ses collections et les inscrivant dans l'histoire. Les dispositifs mis en place sont ainsi axés sur l'interprétation aux visiteurs et sur ce qu'ils pourront retenir de leur expérience de visite. Comme le rappelle un historien du service, tout ce qui est fait dans un parc historique doit converger vers cet objectif ultime d'interprétation :

*our first obligation, in accepting the custody of an historic site, is preservation. However, our program considers preservation as only a means to an end. The second phase is physical development, which seeks a rehabilitation of the site or area by means of restorations and reconstructions. The third and most important phase is interpretation, and preservation and development are valuable in proportion to their contribution to this phase.* (Floyd Flickinger, cité dans Unrau et Williss, 1983 : 168)

Nous reconnaissons dans cette approche générale plusieurs éléments que Freeman Tilden décrira et développera dans son livre sur l'interprétation devenu un classique, *Interpreting our Heritage* publié en

---

aussi le *living history* dans les années 1950 à Upper Canada Village ainsi qu'à la forteresse de Louisbourg, en Nouvelle-Écosse.

1957. Ce livre jouira d'une grande influence et inspirera les mutations que connaîtra la scène muséale au Québec à partir des années 1970 dans le secteur des musées d'histoire, d'ethnologie, de société et de civilisation.

Venue des parcs naturels et historiques, la notion d'interprétation ne se limite pas à ce réseau, elle est très présente dans la pensée muséale anglophone et s'est étendue à tout le champ des musées. Cela serait dû, affirme le muséologue bien connu E. P. Alexander, au fait que dès les années 1935, le terme éducation avait acquis, dans le milieu muséal américain, des connotations négatives :

*As American museum education programs blossomed [...] some reaction set in against the very word education. Certain museum leaders feared that it connoted an authoritarian type of learning [...] They considered interpretation a better word to describe the learning process that went on in museums; it was informal and voluntary and contained a large measure of recreation.<sup>4</sup> (Alexander, 1979 : 195)*

Dans *Excellence in Practice: Museum Education Principles and Standards* (2002 : 11), l'American Alliance of Museums (AAM) montre bien l'élargissement de la définition de l'interprétation à tout le secteur des musées ; elle en fait le concept clé de leur mission éducative, concept qui englobe tout ce que ces établissements produisent à l'intention de leurs visiteurs. On peut y lire ceci au mot *interpretation* dans la section sur la définition des termes :

*Interpretation: The media/activities through which a museum carries out its mission and educational role.*

- *Interpretation is a dynamic process of communication between the museum and the audience.*
- *Interpretation is the means by which the museum delivers its content.*

---

4. Il ajoute : « *Those who carry out the interpretation process in museums have at hand a whole panoply of methods from which to choose – sensory experiences, multimedia and audiovisual productions, personable guides, demonstrations, self-guided tours, labels lectures, publications, and many others* » (Alexander, 1979 : 196).

- *Interpretation media/activities include, but are not limited to: exhibits, tours, Web sites, classes, school programs, publications, and outreach.*

De telles affirmations montrent le rôle central de l'interprétation qui se trouve au cœur de toute la dynamique de diffusion des contenus muséaux aux publics, visiteurs réels ou virtuels.

Regardons maintenant du côté de la muséologie au Québec pour comprendre sa rapide évolution depuis les années 1970.

## **2. La muséologie au Québec après la Révolution tranquille : interprétation et médiation**

Au Québec, on peut affirmer que la structuration du réseau muséal et la multiplication des établissements qui, à partir des années 1970, ont suivi la Révolution tranquille se sont en grande partie faites sous l'influence du courant américain de l'interprétation, tendance qualifiée aussi par certains de « virage vers les visiteurs ». Le thème du « retard du Québec » et celui d'un nécessaire rattrapage ont touché le champ muséal comme plusieurs autres secteurs culturels et sociaux. En 1971, le ministère des Affaires culturelles instaure une « Direction générale des musées » suivie, en 1974, par le « Service des musées privés » avec un programme de soutien financier. « Au tournant des années 1970, on assiste au Québec à l'éclatement de la formule muséale traditionnelle. Pour le plus grand plaisir des visiteurs – qui se font de plus en plus nombreux –, les musées thématiques se multiplient, de même que les musées locaux et régionaux, les centres d'exposition, les centres d'interprétation et les lieux historiques » (MCCQ, en ligne). Parcs Canada qui relève du gouvernement fédéral devient alors actif au Québec avec l'ouverture de « centres d'interprétation » dans plusieurs sites historiques dont il a la responsabilité. D'autres lieux historiques provinciaux reprennent aussi à leur compte des approches d'interprétation et la désignation « centre d'interprétation », reprise du *Visitor*

*Center* des parcs nationaux américains<sup>5</sup>. Plusieurs nouveaux musées ont alors été fondés et d'autres se sont modernisés et transformés au moment où un courant de renouveau et d'ouverture sans précédent se manifeste. Cela explique en partie la longueur d'avance que plusieurs ont reconnue un temps à la muséologie d'ici, quant à la mise en exposition et à la communication, avance devenue manifeste avec la création d'établissements comme le Musée de la civilisation (1988) et de Pointe-à-Callière (1992), avant que cette tendance centrée sur les visiteurs ne s'étende ensuite un peu partout et qu'elle emprunte, plus récemment dans le monde francophone, le nom de médiation. Plusieurs muséologues ayant travaillé pour Parcs Canada et ayant été influencés par ses méthodes et ses sites ont, par la suite, œuvré pour d'autres types de musées<sup>6</sup>. Aussi nous sommes d'avis que la muséologie au Québec n'a pas attendu la montée de la notion de « médiation » pour prendre des initiatives et mettre à l'ordre du jour des pratiques d'interprétation susceptibles d'aller à la rencontre des publics, de les impliquer et de s'adresser adéquatement à tous ceux qui franchissent les portes d'un établissement muséal.

Examinons plus avant la notion de médiation, pour mettre en évidence sa parenté avec celle d'interprétation.

La Ville de Montréal définit ainsi la « médiation culturelle » : « Le terme médiation culturelle est employé au Québec depuis les années 2000 pour désigner des stratégies d'action culturelle centrées sur les situations d'échange et de rencontre entre les citoyens et les milieux culturels et artistiques »<sup>7</sup>. Selon une telle définition, on peut dire que les musées ont toujours été des lieux et agents de médiation, en faisant qu'un « certain public » du moins puisse y venir, à la rencontre de leurs

---

5. Pour souligner le 50<sup>e</sup> anniversaire de la création du National Park Service en 1966, le gouvernement américain lance *Mission 66* un programme d'investissement d'environ un milliard de dollars sur 10 ans qui, de 1956 à 1966, dote de nombreux parcs d'un *Visitor Center* moderne et fonctionnel. Cette opération est remarquée au Canada.

6. Pensons par exemple à des gens comme René Rivard, Francine Lelièvre et Renée Huard formés à Parcs Canada.

7. Voir en ligne : [montreal.mediationculturelle.org/quest-ce-que-la-mediation-culturelle](http://montreal.mediationculturelle.org/quest-ce-que-la-mediation-culturelle).

diverses collections. La forme qu'a prise cette rencontre programmée a eu à se modifier, au Québec comme partout ailleurs, à mesure que les musées ont voulu vérifier s'ils s'adressaient efficacement à un large public, cela pour s'assurer qu'ils remplissaient bien leur rôle de « service public » et mettaient en œuvre les volontés politiques de leurs autorités de tutelle pour lesquelles la question de l'accessibilité devenait une priorité.

Ici, l'État subventionnaire est bien placé pour fixer cet objectif aux établissements qu'il soutient. En 1994, l'*Énoncé d'orientations* pour le réseau muséal québécois sous-titré « S'ouvrir sur le monde », adoptait comme objectif central celui de « conserver le patrimoine culturel et de le rendre accessible à la population du Québec »; la ministre y déclarait d'entrée de jeu : « Au nombre des grands objectifs [...] d'une Politique culturelle figure celui de rendre la culture et toutes ses manifestations accessibles à l'ensemble de nos concitoyens et concitoyennes. [...] Au-delà de leur vocation de montrer ce qui s'est fait et ce qui se fait, les institutions muséales ont celle de nous apprendre le pourquoi et le comment des choses qui ont forgé toutes les cultures<sup>8</sup>. » (MCCQ, 1994: V)

La *Politique muséale* de 2000 va dans le même sens avec sa première orientation, « Les citoyens d'abord », en demandant que les musées situent « les publics au centre de leurs préoccupations » (p. 24). Apprendre aux visiteurs « le pourquoi et le comment » exige un développement de l'action muséale et, en particulier, du dispositif d'exposition. On assiste alors au passage d'un musée centré sur l'exposition de collections dans des salles permanentes plutôt statiques, à un musée qui va au-delà de la simple « mise en vue » adéquate des collections vers des expositions thématiques qui « tiennent un propos » et donnent des pistes de lecture, à l'aide des supports médiatiques et d'activités culturelles et éducatives diverses.

Prise dans son sens large, la médiation aujourd'hui est ainsi une composante essentielle de toute action muséale: elle exprime, dans son

---

8. Cet accent mis sur le « pourquoi et le comment » semble appeler des présentations qui vont au-delà de la simple exposition/contemplation des artefacts, vers leur interprétation et médiation. Nous aurons à y revenir.

sens le plus englobant, la relation établie entre ce que le musée produit et ses publics, elle affirme la présence sociale de l'institution dans la collectivité, en tant que « lieu de partage des savoirs » ouvert à tous. Puis, plus spécifiquement, en ce qui a trait aux expositions, la notion recouvre le dispositif de la mise en exposition avec tous ses supports médiatiques. La médiation consiste alors en « toute une gamme d'interventions menées par les établissements muséaux afin d'établir des ponts entre ce qui est exposé (le voir) et les significations que ces objets et sites peuvent revêtir (le savoir) » (Montpetit, 2011 : 215-233), significations que le musée cherche à communiquer. Il s'agit donc d'une stratégie de communication à caractère éducatif, qui mobilise autour des collections exposées (le patrimoine matériel) des technologies diverses, pour mettre à la portée des visiteurs des moyens de mieux comprendre certaines dimensions des collections (dont le patrimoine immatériel), en se les appropriant.

La médiation comprend ainsi les expositions et leurs dispositifs spatiaux discursifs, mais aussi ce qui a lieu autour des salles d'exposition ; elle reprend ce que les notions voisines d'interprétation, d'activité éducative, d'action culturelle et d'animation véhiculaient déjà dans le champ muséal. Élisabeth Caillet (1995 : 171) écrit, par exemple, que « l'action culturelle fait œuvre de médiation auprès des publics » ; oui, mais n'est-ce pas aussi le cas des activités d'interprétation, d'animation et d'éducation ?

La médiation cherche parfois à dépasser l'explicatif et à favoriser le partage et l'échange des expériences vécues par les visiteurs dans la sociabilité de la visite ; elle promeut alors une dynamique interactive de « significations coproduites », celles communiquées par les concepteurs et celles échangées entre visiteurs. Peut-être qu'au sens fort, la médiation concerne alors avant tout cette stratégie d'échanges réciproques et de contributions des visiteurs aux contenus qui sont exposés. J'y reviendrai plus loin.

La médiation semble donc jouer à plusieurs niveaux :

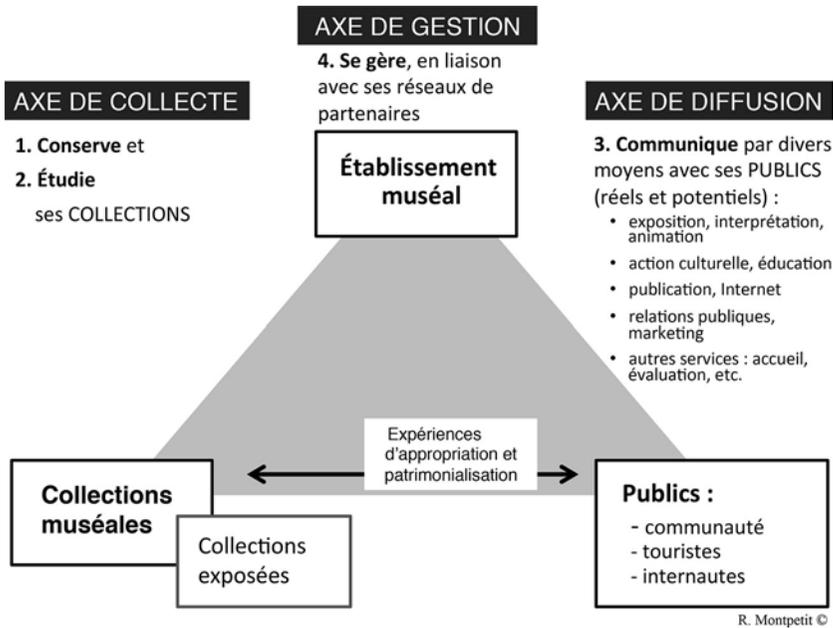
- en premier lieu, elle concerne le musée lui-même, comme institution patrimoniale qui établit une relation entre ses contenus et les publics ;
- ensuite, elle a doublement trait à l'exposition : d'abord en tant que celle-ci est le dispositif sémiotique spatiodiscursif par lequel le musée s'adresse prioritairement à ses visiteurs ; ensuite, par la variété des activités qui entoure et complète désormais l'exposition, avant, après et même hors de la visite ;
- enfin, la médiation opère à l'intérieur de la réception de chacun, l'expérience de visite et le sens qu'elle prend étant médiatisés par la culture préalable et les références de chacun.

Examinons plus avant le musée comme institution de médiation et l'exposition comme dispositif, pour conclure avec un mot sur les visiteurs en tant que récepteurs actifs.

## 2.1 Le musée, institution de médiation

Commençons par regarder du côté du musée lui-même. Comment a-t-on défini les fonctions des musées ? Et quelle place y revient aux actions de médiation ? Sans faire ici l'histoire exhaustive de la pensée sur les musées, remontons aux années 1970, alors le muséologue J. Veach Noble (1970 : 16-20) propose un modèle classique en cinq fonctions qui se maintient encore de nos jours : collectionner, conserver, étudier, interpréter et exposer. L'International Council of Museums (ICOM) maintient aussi cinq fonctions similaires dans sa définition officielle amendée en 2007. « Le musée acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement. » Notons que cette définition ne parle ni d'interprétation, ni de médiation, ces fonctions étant fort probablement implicites dans celles d'exposer et de transmettre. Dans les années 1980, le muséologue hollandais Peter Van Mensch (1992) ramène ces fonctions à trois en mettant de l'avant une fonction globale de communication : dans ce modèle les musées conservent, étudient

et communiquent. Nous avons repris à notre façon dans le schéma suivant ces grandes fonctions, en les rattachant aux trois pôles de toute action muséale que constituent l'établissement muséal, ses collections et ses publics, et en ajoutant une quatrième fonction qui, sans être proprement muséale, s'impose néanmoins pour tous les établissements, celle de la gestion. Autour de ces trois pôles, nous retrouvons donc un axe de collecte regroupant deux fonctions, un axe de gestion et un axe de diffusion qui concerne tout ce que le musée diffuse et communique aux publics.



Ce diagramme définit le musée comme un agent de médiation entre les deux axes où il œuvre, celui de la « collecte » et celui de la « diffusion/communication », qui est orienté vers les publics. Cela le rapproche de la définition que le muséologue Jean Davallon donne de la médiation culturelle en écrivant :

Celle-ci peut être définie fonctionnellement : elle vise à faire accéder un public à des œuvres (ou des savoirs) et son action consiste à construire

une interface entre ces deux univers étrangers l'un à l'autre (celui du public et celui, disons, de l'objet culturel) dans le but précisément de permettre une appropriation du second par le premier. (Davallon, 2003 : 38)

Avec le mot « médiation », l'accent est placé à la fois sur le rôle du musée et sur celui des publics, actifs eux aussi dans la production de sens par leur réception-appropriation. D'autres, comme le muséologue François Mairesse, insistent sur un aspect plus spécifique, en liant la médiation aux initiatives qui cherchent l'inclusion de tous les publics, particulièrement ceux des classes « défavorisées ».

Le concept d'inclusion sociale [...] va ainsi rapidement être utilisé par les musées, ceux-ci réaffirmant leur rôle social par le biais d'actions en faveur de publics fragilisés. Dans les pays francophones, c'est le terme de médiation qui, plus large que celui d'éducation, poursuit la logique de l'action culturelle et l'intègre aux nouvelles méthodes d'approche du musée. Les concepts de médiation culturelle ou d'inclusion sociale – et celui de musée inclusif qui sont actuellement à l'ordre du jour – se développent ainsi depuis une quinzaine d'années. (Mairesse, 2012)

La médiation prend ici un sens spécialisé et plus restreint, comme si elle intervenait principalement en situation de crise, pour tenter de rejoindre les non-publics, les publics « à distance » ou en rupture avec le monde des musées. La médiation tente alors un rapprochement et met en place des actions spécifiques susceptibles de surmonter les fractures sociales. On constate alors que dans le champ muséal, la médiation s'applique tantôt « philosophiquement » dirions-nous, à toute la programmation publique offerte, tantôt plus « socialement » aux seuls efforts particuliers d'inclusion dirigés vers les publics moins favorisés.

Voyons maintenant le second point, celui qui prend en compte la médiation qui joue non plus à l'échelle du musée, mais à celle de l'exposition.

## 2.2 L'exposition, lieu de médiation médiatique

On peut, à notre avis, distinguer deux grandes figures du geste d'exposer. Dans une première figure, nous sommes sous l'emprise des

collections qui se déploient dans les salles permanentes qui, pour ainsi dire, les logent. C'est un espace peu hiérarchisé en termes de logique communicationnelle, aménagé pour contenir et mettre en vue. Nous sommes devant l'ordre tacite des choses qui se donnent à voir, surtout à l'intention de connaisseurs qui savent les regarder. « *Row and row of glass-covered boxes of uniform size greeted the public arranged as space permitted [...] labels were of interest to scholars and specialists* » (Kulik, 1989 : 10). Les seuls outils de médiation qui interviennent quelques fois dans ce contexte sont le catalogue et la visite guidée, deux méthodes qui laissent intact l'aménagement de l'espace d'exposition lui-même.

Puis, une deuxième figure, nous l'avons vu, se répand, celle de l'exposition d'interprétation. Celle-ci va au-delà du simple montrer, pour devenir « *a showing and a telling* » selon le muséologue Ellis Burcaw : « *a display is a showing, an exhibit is showing and telling [...]. The term exhibit carries the connotation that something has been added to the objects shown (interpretation) in order to accomplish something of importance (education in the broad sense)* » (Burcaw, 1983 : 115). Le propre de l'exposition interprétative est de conjuguer précisément le *showing* et le *telling* – la mise en espace et la mise en discours – dans le média particulier qui est le sien, et que le designer Giles Velarde nomme le « *three-dimensional informative space* » (Velarde, 1988 : 14). En effet, une nouvelle conception de l'espace, avant-gardiste dans les années 1930, devient peu à peu le média d'expression propre des nouvelles muséographies, pour lesquelles l'espace lui-même est mis au service de la communication et se fait pour ainsi dire communicationnel ou informationnel, comme dit G. Velarde : « *[d]isplaying to sell; displaying to delight; displaying to persuade; all deal with the same basic commodity, three-dimensional informative space* » (1988 : 14).

Ce type d'espace est très différent de l'espace conçu comme simple contenant logeant des collections et qui caractérisait la première figure de mise en exposition ; ce nouvel espace est d'une autre nature, il est considéré comme un moyen de communication et constitue désormais une composante majeure du fonctionnement médiatique de l'exposition. Les muséographies de plusieurs centres d'interprétation de Parcs Canada des années 1970 innovent au Québec avec des mises en exposition qui tirent profit de cette conception nouvelle de l'espace

désormais communicationnel. Ces muséographies s'apparentent aussi à celles vues dans les pavillons d'Expo 67 et reposent sur cette même conception d'un espace communicationnel total.

Retenons donc qu'en contexte muséal, interprétation et médiation sont des pratiques qui, en bonne partie, se chevauchent. Comme la médiation, l'interprétation suppose un écart, une distance à surmonter entre ce qui est immédiatement perçu et les significations sous-jacentes des phénomènes naturels, culturels et historiques. Comme les outils de médiation, l'interprétation se matérialise dans des interventions humaines (l'interpersonnel) et dans des supports médiatiques qui s'ajoutent à la simple présentation (*display*) des objets. L'interprétation serait ainsi une forme particulière de médiation avec sa philosophie herméneutique inspirée du courant transcendantaliste américain et ses principes pragmatiques. F. Tilden parlait d'ailleurs de l'interprète comme d'un *middleman*, un intermédiaire.

L'interprétation, tout en étant attentive aux expériences des visiteurs et en leur reconnaissant le rôle de producteurs de sens, reste toutefois assez unidirectionnelle et à l'intérieur d'une logique de transmission, alors que certaines formes de médiation mettent plutôt l'accent sur le dialogue et la participation active des visiteurs. La médiation tend en effet, selon Jean-Marie Lafortune et Caroline Legault, « à l'établissement d'un rapport personnalisé et interactif avec les publics ou les citoyens » (Lafortune et Legault, 2012 : 41), elle donne la parole aux deux parties ; si l'interprétation peut aussi tendre vers une certaine interactivité, il nous semble qu'elle y accorde un rôle moins prégnant<sup>9</sup>.

---

9. Voir : Beverly Serrell (1996 : 10) qui écrit : « *What is "interpretation" itself? It is more than presenting information and more than encouraging participation. It is communication between a knowledgeable guide and an interested listener, where the listener's knowledge and meaning-making is as important as the guide's. It comes to museums (in the United States) from the more oral tradition of educational programming in the National Park Service, and it is far more interactive than traditional, formal educational models of teachers as deliverers and mediators of information* ». L'interprétation comporte donc aussi une part d'interactivité. Tilden (1957 : 11) écrit que l'interprétation a lieu entre « un interprète qui sait et un visiteur qui en sait moins sur ce sujet », mais que l'interprète doit réussir à relier ce dont il parle à des connaissances préalables des visiteurs.

Les possibilités ouvertes par les dispositifs interactifs et mobiles peuvent changer l'expérience de visite au musée : ces techniques permettent de faire entendre les voix des visiteurs, d'échanger avec eux, et même qu'ils ajoutent des contenus à ceux de l'exposition. Les salles d'exposition se font participatives pour rejoindre la réalité des visiteurs de moins de 35 ans, les *screenagers*. Qu'il s'agisse de réagir en temps réel à une exposition par un *feedback* rendu public, de livrer ainsi ses propres histoires et ses points de vue personnels sur une thématique, le « contenu généré par les visiteurs » (*Visitor generated content*) apporte des perspectives inédites que les musées commencent à peine à explorer. Cela a pour effet de relativiser la voix d'expertise et d'autorité du musée, qui doit reconnaître alors son rôle de simple facilitateur dans une démarche dont chaque visiteur a l'initiative et le mot final. Un tel changement est si profond que certains observateurs parlent alors d'un *postmuseum* défini comme un partenaire inclusif, « au service » de ses publics dans des échanges mutuels (Hooper-Greenhill, 2000 : 152).

Chaque visiteur cherche son propre chemin auprès de ce « musée facilitateur » et des différents univers culturels qu'il expose, conformément à l'affirmation du philosophe Paul Ricœur, que « nous ne nous comprenons que par le grand détour des signes d'humanité déposés dans les œuvres de culture » (Ricœur, 1986 : 116-117). Les musées offrent assurément des occasions privilégiées de cette médiation de soi par laquelle, au contact de la diversité exposée, nous sommes renvoyés à nous-mêmes et à cette petite part de l'aventure humaine qui est la nôtre et que nous cherchons à comprendre.

Que retenir de ce rapide examen de l'exposition ? Que l'exposition est à la fois un agent de médiation et de médiatisation. *Médiation* parce qu'elle concrétise la mission du musée d'être l'interface de rencontre entre collections et visiteurs. *Médiatisation* parce qu'elle installe son *three dimensional informative space*, ce média spatiodiscursif par lequel elle s'exprime, en y inscrivant objets choisis et visiteurs. *Médiatisation* aussi, parce que la mise en exposition utilise plusieurs autres supports médiatiques d'interprétation et peut alors être qualifiée de multimédiatique de par la gamme des moyens déployés. Enfin, *médiation* et *médiatisation* se poursuivent aussi hors exposition : une

synergie du « en salle » et du « en ligne » s'impose désormais de plus en plus, afin de maintenir les contacts du musée avec les publics, même indépendamment des expositions et de toute visite.

Aujourd'hui dans le monde francophone, la notion de médiation reprend donc plusieurs objectifs et pratiques qui, de ce côté de l'Atlantique, avaient cours sous la désignation « interprétation » qui s'est proposée depuis les années 1930 de prendre en compte les besoins réels des visiteurs et de les impliquer dans un échange à propos de ce qui est exposé. L'interprétation s'ancre dans une philosophie herméneutique qui travaille à la révélation du sens latent et à son partage, pour en favoriser l'appropriation par chacun, alors que la médiation prend davantage sa source, à notre avis, dans les stratégies d'inclusion et dans la création du lien social. La première relève d'une pédagogie active et multi-sensorielle, la seconde d'un processus de réconciliation des différends. Les deux démarches s'inscrivent ultimement dans une quête de mieux-être et de bonheur, bonheur personnel pour l'interprétation, mieux-être plus sociétal pour la médiation<sup>10</sup>.

Freeman Tilden qualifie les interprètes de *middlemen of happiness* parce que, sans pouvoir rendre les gens heureux, ils peuvent cependant offrir des éléments grâce auxquels les visiteurs ravivent en eux leurs aptitudes au bonheur<sup>11</sup>. Les actions de médiation cherchent aussi un tel réveil pour conduire à de meilleurs échanges et ouvrir sur des partages transformateurs. Pour ces deux approches, nous dirions

---

10. Constatons sans surprise qu'aux États-Unis, pays où la déclaration d'indépendance parle du droit de chacun « à la vie, à la liberté et à la poursuite du bonheur » (*Life, Liberty and the pursuit of Happiness*), l'interprétation propose comme résultat un accroissement du bonheur personnel, alors qu'en France, la médiation place plutôt l'accent sur les rapports sociaux et sur la culture comme moyen de création de lien social – enjeux plus collectifs et politiques. L'idée de lien social à créer est présente chez plusieurs penseurs de la médiation, par exemple chez Jean Caune (1996).

11. Freeman Tilden (1957 : 12). « *Neither the sublime qualities of the primitive national parks, nor anything the interpreter can say about them, can make anyone happy; but the one and the other, happily teamed, can offer those elements by which people can bring to life their capacities for happiness.* » L'auteur consacre son avant-dernier chapitre à « l'amateur heureux » (*happy amateur*) ; faire des visiteurs des amateurs heureux est le but qu'il assigne à l'interprétation.

que l'essentiel réside dans l'établissement de relations<sup>12</sup>. Au-delà des nuances et des filiations, les deux concepts expriment bien une volonté claire de se rapprocher de la diversité des publics d'aujourd'hui, de nouer avec eux des relations significatives et de leur donner un accès réel aux patrimoines conservés, objectifs devenus des mots d'ordre constamment répétés dans le monde muséal de ce temps.

### Références bibliographiques

- Alexander, Edward P. 1979. *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*, Nashville, AASLH Press.
- American Alliance of Museums. 2002. *Excellence in Practice: Museum Education Principles and Standards*, Washington, AAM.
- Anderson, Jay. 1991. *A Living History Reader. Museums*, Nashville, AASLH.
- Burcaw, G. Ellis. 1980. «Can history be too lively», *Museum Journal*, 80, 1, p. 5-7.
- Burcaw, G. Ellis. 1983. *Introduction to Museum Work*, Nashville, AASLH.
- Burns, Ned J. 1941. *Field Manual for Museums*, Washington, National Park Service.
- Caillet, Élisabeth. 1995. *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Cassin, Michael. 2006. «The American (U.S.) Experience. A Swinging Pendulum?», dans Anne-Marie Émond (dir.), *L'éducation muséale vue du Canada, des États-Unis et d'Europe: recherche sur les programmes et les expositions*, Québec, Éditions MultiMondes.
- Caune, Jean. 1996. «Pratiques culturelles, médiation artistique et lien social», *Hermès*, 20, p. 169-175.

---

12. Rappelons que le premier principe de l'interprétation que Tilden identifie concerne précisément cette nécessité d'établir des relations (*relate*) entre ce qui est interprété et «la personnalité ou l'expérience du visiteur» (Tilden, 1957: 9 et 12). Nous dirions que le visiteur type visé par l'interprétation est le «citoyen intéressé» (voir la note 10 plus haut), alors que la clientèle cible de la médiation en est souvent une définie comme éloignée ou même en rupture avec la sphère culturelle, d'où les connotations de conciliation et même de réconciliation de ce terme.

- Davallon, Jean. 2003. « La médiation : la communication en procès ? », *MEI Médiation et information*, 19, p. 37-59. Disponible à l'adresse web suivante : [www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue19/ilovepdf.com\\_split\\_3.pdf](http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue19/ilovepdf.com_split_3.pdf).
- Desvallées, André et François Mairesse (dir.). 2011. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 2000. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londres et New York, Routledge.
- Kulik, Gary. 1989. « Designing the Past : History-Museum Exhibitions from Peale to the Present », *History Museums in the United States*, Chicago, University of Illinois Press, p. 3-37.
- Lafortune, Jean-Marc (dir.). 2012. *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Lewis, Ralph H. 1993. *Museum Curatorship in the National Park Service 1904-1982*, Washington, NPS. Disponible à l'adresse web suivante : [www.cr.nps.gov/history/online\\_books/curatorship/toc.htm](http://www.cr.nps.gov/history/online_books/curatorship/toc.htm).
- Lewis, Ralph H. 1937. « The Vicksburg National Military Park Museum », *Museum News*, 14, 19, p. 7-8.
- Mackintosh, Barry. 1986. *Interpretation in the National Park Service: a Historical Perspective*, Washington, History Division, National Park Service, Department of the Interior. Disponible à l'adresse web suivante : [www.cr.nps.gov/history/online\\_books/mackintosh2/](http://www.cr.nps.gov/history/online_books/mackintosh2/).
- Mairesse, François. 2012. *Étude sur l'opportunité, l'étendue, les raisons et la valeur ajoutée d'un instrument normatif sur la protection et la promotion des musées et des collections*. Disponible à l'adresse web suivante : [www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/Mairesse\\_Etude\\_preliminaire\\_-\\_aspects\\_museaux\\_04.pdf](http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/Mairesse_Etude_preliminaire_-_aspects_museaux_04.pdf).
- Ministère de la Culture et des Communications du Québec. 1994. *Le réseau muséal québécois. Énoncé d'orientations. S'ouvrir sur le Monde*, Québec, Ministère de la Culture et des Communications, Québec.
- Ministère de la Culture et des Communications du Québec. « La muséologie, pour comprendre les cultures ». Disponible à l'adresse web suivante : [www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=4673](http://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=4673).
- Montpetit, Raymond. 2011. « Médiation », dans André Desvallées et François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, p. 215-233.

- Noble, Veach J. 1970. « Museum Manifesto », *Museum News*, 48, 8, p. 16-20.
- Orosz, Joel J. 1990. *Curators and Culture. The Museum Movement in America, 1740-1870*, Tuscaloosa et Londres, University of Alabama Press.
- Ricoeur, Paul. 1986. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil.
- Serrell, Beverly. 1996. *Exhibit Labels. An Interpretive Approach*, Walnut Creek, AltaMira Press.
- Tilde, Freeman. 1957. *Interpreting Our Heritage*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Unrau, Harlan D. et C. Frank Williss. 1983. *Administrative History: Expansion of the National Park Service in the 1930s*, Washington, National Park Service.
- Van Mensch, Peter. 1992. *Towards a methodology of museology*, Thèse (Ph. D.), Département d'histoire de l'art, Université de Zagreb.
- Velarde, Giles. 1988. *Designing Exhibitions*, Londres, Design Council.
- White, John R. 1941. « Memorandum to Director, Dec. 6, History Division, National Park Service », cité dans Barry Mackintosh, 1986. *Interpretation in the National Park Service: a Historical Perspective*.

# Ré-articulations éthiques et critiques de la médiation artistique et culturelle

Sylvie Lacerte

*Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs.*

Jacques Rancière (2008 : 29)

*L'Institut des arts de Détroit ne représente pas qu'une collection d'œuvres d'art, mais aussi une zone d'anarchie et de liberté où chacun se promène (ou flâne au sens benjaminien) et laisse aller son regard, observe le matériel et l'immatériel entrer en collision – où des observations déviantes sont permises, en dehors des frontières du travail et de la société. Lorsque nous pensons à des objets dans le musée, une histoire alternative de vestiges prend forme, une histoire que nous pouvons observer en toute sécurité et tranquillité, accompagnée de nos*

*propres pensées sur la culture et sur tout ce qui nous entoure, attendant juste d'être découvert.*

Cary Loren (2014 : 79)<sup>1</sup>

Qu'en est-il de la médiation culturelle aujourd'hui ? Plusieurs définitions de cette notion ont été énoncées et mises en pratique dans les universités et dans le milieu culturel<sup>2</sup>. À partir d'un concept souvent galvaudé, les diffuseurs et les producteurs culturels lui ont parfois attribué des rôles d'intervention communautaire, de ciment social, d'art thérapie ou encore de croissance personnelle. Le Conseil international des musées (ICOM – International Council of Museums) a légitimé la médiation culturelle et des programmes de formation sont apparus dans les trois cycles universitaires, plus particulièrement dans les pays francophones européens et au Québec. Bien de l'agitation autour d'une notion et d'une pratique qui ont parfois instrumentalisé l'art pour le rendre accessible au public sans toutefois qu'un lien véritable et durable ne s'établisse entre culture et société. Et force est de constater que les publics participent plus à des activités de savoir-faire qu'à des exercices de savoir-penser. Si les objets symboliques du patrimoine matériel et immatériel ne sont pas tous des œuvres d'art, la notion du conflit, particulièrement en art contemporain, a souvent été occultée de la médiation culturelle, au profit d'un discours nébuleux véhiculé par des médiateurs craintifs d'être taxés d'élitisme. Et pourtant le conflit est inhérent aux pratiques artistiques contemporaines.

Puisque l'art est producteur de sens, la médiation artistique et culturelle se doit d'avoir comme philosophie éthique la transmission du sens des objets symboliques aux récepteurs afin qu'ils puissent développer un esprit critique et intervenir à leur tour, comme des publics/

- 
1. Traduction libre par Sylvie Lacerte.
  2. Et notamment lors du colloque « Les territoires de la médiation culturelle : Échelles, limites, frontières » dans le cadre du Congrès de l'ACFAS au printemps 2014. Pendant les deux journées du colloque, beaucoup de temps fut consacré à tenter de définir la médiation culturelle, mais toujours en préservant un certain flou artistique et en tournant autour du sujet sans l'attaquer de front.

passieurs. Je soumettrai plus bas une version abrégée d'une définition de la médiation artistique que j'avais élaborée dans *La médiation de l'art contemporain* (Lacerte, 2007).

Mais, au-delà de la définition, il faut examiner les zones d'ombre et les failles qui hantent, si je puis dire, la médiation culturelle. La plus importante de ces failles est politique et loge à l'enseigne du système d'éducation public qui n'a pas encore su ou souhaité inclure, dans ses cursus pédagogiques, la fréquentation obligatoire des arts de la maternelle à l'université, pas plus que dans certains des corpus d'études des futurs maîtres dans les programmes universitaires en éducation<sup>3</sup>. L'enjeu éthique de la médiation culturelle est de former des êtres culturels et cultivés, tout en réduisant l'écart entre les élites favorisées et les citoyens qui le sont moins. Pour ce faire, il est impératif d'inscrire la fréquentation des arts, quelles que soient les disciplines, dans les cursus pédagogiques du primaire à l'université. Aussi, la formation des maîtres devrait être imprégnée de ce type de pédagogie.

## **1. Démocratisation et démocratie culturelle : polarisation entre deux concepts d'accessibilité aux arts et à la culture**

La médiation culturelle occupe le paysage culturel depuis plus de trois décennies en France et depuis une quinzaine d'années au Québec. Durant ces périodes, plusieurs ont prédit l'échec des politiques de démocratisation de l'art et de la culture mises en place dès 1959, en France, par André Malraux, premier titulaire du ministère des Affaires culturelles. Ces politiques ont entraîné, dans le sillage de la création d'actions de décentralisation, des activités artistiques et la mise en place de mécanismes de médiation culturelle dans les diverses communes et municipalités de l'Hexagone. Ces actions de médiation culturelle auraient obtenu, selon certains recensements, des succès mitigés, malgré quelques réussites indéniables. Mentionnons

---

3. Sauf exception, pendant quelques années à l'UQAM.

les actions militantes de médiation de l'art contemporain, créées et menées par le Centre national d'art contemporain (CNAC)<sup>4</sup> Le Magasin à Grenoble, dès l'année suivant sa fondation en 1986. Pensons au Palais de Tokyo à Paris, qui à son ouverture au début des années 2000 a mis la médiation culturelle à l'avant-plan<sup>5</sup>. Ajoutons à cela une action de médiation culturelle percutante avant la lettre, à New York cette fois, que l'on nommait alors *outreach*, au New Museum of Contemporary Art où, trois ans après sa création, soit en 1980, les agents de sécurité devinrent des *agents-double* (Lacerte, 2007) en intégrant la fonction de médiateurs culturels à leurs tâches de surveillance des œuvres. À ce jour le New Museum continue d'aller vers les diverses communautés qui composent les publics de son quartier, le Bowery, depuis qu'il s'y est installé en 2007, pour leur permettre de faire-sens des œuvres qui y sont présentées, tant par des activités de transmission du savoir que par des actions participatives. Ajoutons à cela la volonté de la Biennale de Montréal de réaliser des efforts en ce sens, qui se sont révélés dès ses débuts et jusqu'à ce jour, fort probants, malgré des ressources financières plutôt maigres.

Ce qui a aussi retenu l'attention, lors du colloque, est la polarisation qui existe encore entre démocratisation et démocratie culturelles. Je pense que les deux concepts ne sont pas antinomiques mais, au contraire, complémentaires. D'ailleurs, c'est par ou grâce à l'État-Providence

---

4. Les Centres nationaux d'art contemporain (CNAC) furent, avec les Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC), des créations du Gouvernement français sous la tutelle de Jack Lang alors qu'il était ministre de la Culture et de la Communication, dans le Gouvernement socialiste de François Mitterrand. Néanmoins, ces centres s'inscrivaient dans la foulée ou la poursuite du travail entrepris par André Malraux, avec la création des maisons de la culture. Ces structures de décentralisation de la culture « contemporaine » furent souvent contestées par les régions dans lesquelles on les trouvait « parachutées » par l'élite de la Capitale, mais aussi et surtout parce qu'elles mettaient de l'avant un art contemporain auquel personne ne s'identifiait.

5. Nous avons appris pendant le colloque, lors de la présentation de Raymond Montpetit, qu'au Louvre, sous la nouvelle direction de Jean-Luc Martinez, la médiation culturelle allait remonter considérablement dans la hiérarchie des fonctions du Musée. Fait vérifié dans le mot du Président-directeur général de l'institution, disponible à l'adresse web suivante : <http://www.louvre.fr/missions-et-projets> (consultée le 13 novembre 2014).

imaginé dans la foulée de l'après-guerre par le penseur et économiste britannique John Maynard Keynes, et mis en application dans les pays capitalistes sociaux-démocrates, que l'on a observé un souci de plus grande accessibilité aux patrimoines artistique et culturel<sup>6</sup>.

Au Québec, le discours sur et autour de la médiation culturelle est plus récent et fut rapidement associé à quelques organismes spécifiques, dont Culture pour tous ou encore le mouvement associatif Culture Montréal. Ces organisations ont substitué à la promesse de l'accessibilité à l'art et à la culture un discours fondé sur la « culture citoyenne », découlant des théories sur la démocratie culturelle ; concept par lequel les « citoyens » se prennent en main pour définir la culture dont ils ont besoin, souvent à partir de leurs origines socioculturelles et de leurs activités artistiques amateurs, menées par des intervenants de leurs communautés, des médiateurs en quelque sorte. L'on a vite fait d'opposer, tant en France qu'au Québec, dans la perspective d'un désengagement progressif des subsides de l'État, une démocratie culturelle active et dynamique à une démocratisation culturelle moribonde, où la culture de l'élite était transmise au goutte à goutte du haut de la pyramide vers le bas. La démocratisation culturelle s'essouffait peu à peu, disait-on, au vu des changements sociopolitiques des dernières décennies.

Mais qui met en place ces politiques de démocratisation ou de démocratie culturelles, si ce n'est une élite culturelle, politique et économique bien installée dans les arcanes du pouvoir ?

---

6. À ce titre, *Le musée imaginaire* d'André Malraux (1965) fut d'ailleurs un exemple de ce souci d'accessibilité à la culture du patrimoine mondial à travers les photographies d'œuvres et de monuments des patrimoines architecturaux et artistiques universels, reproduits dans cet ouvrage, ce qui en fait un exemple de médiation culturelle, avant la lettre. Mais en revanche, Serge Guilbaut (1983) attribue cette volonté d'accessibilité à de la propagande anti-communiste, particulièrement lorsqu'il s'agissait d'art moderne.

## 2. Et la médiation culturelle dans tout cela ?

La médiation culturelle est une méta-discipline qui englobe plusieurs outils, mécanismes et stratégies cheminant de l'action culturelle, mise de l'avant par les institutions ou les organismes culturels, les producteurs et les diffuseurs, jusqu'aux activités d'éducation, de sensibilisation, d'appropriation et de participation à l'art et à la culture. Activités et notions qui devraient, dans un monde idéal, être transmises, en premier lieu par la famille, et par l'école<sup>7</sup>, comme le souhaitait Pierre Bourdieu opposé à la vision élitiste d'André Malraux<sup>8</sup>. Mais la famille et l'école n'ayant que très rarement pris cette mission à bras-le-corps, pour différentes raisons socio-politico-économiques, l'art et la culture sont le plus souvent prodigués par les institutions culturelles qui ont pris le relais, souvent animées à l'origine par des motivations de survie pour recruter des nouveaux publics, mais de plus en plus par ce qui est devenu un réel souci de transmission, en se substituant dans les faits au mandat du ministère de l'Éducation. Nous y reviendrons.

Ces interventions de médiation culturelle, destinées à des publics très diversifiés, permettent d'offrir un accès au sens des œuvres et des objets culturels, à l'aune de la société actuelle. Nous sommes en face de plusieurs publics de tous âges (scolaires et adultes) et de toutes provenances socioéconomiques et socioculturelles. Il n'existe pas un seul public invisible, indivisible et monolithique. S'il est vrai que les activités de médiation culturelle doivent être conçues pour chacun des publics, il ne faut pas pour autant altérer la nature même, ou l'essence, des œuvres, car l'art, ou l'objet culturel, doit toujours demeurer en

---

7. La firme Hill Strategies a colligé plusieurs études parues entre 2009 et 2012, en Australie et aux États-Unis, à ce sujet. Disponible à l'adresse web suivante: <http://www.surlesarts.com/> (consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2013).

8. En dépit d'un effort d'accessibilité à la grande culture mondiale, André Malraux, estimait qu'elle devait être transmise de haut en bas, c'est-à-dire, du haut de la pyramide, représentant l'élite, vers sa base, la population qui n'était pas éduquée ou qui l'était moins que les bonzes qui la transmettaient.

place centrale de cette médiation, sinon il sera dilué et vidé de son contenu. Faute de quoi la médiation n'aura plus sa raison d'être<sup>9</sup>.

La médiation culturelle et artistique doit pouvoir offrir des clés aux divers publics pour leur permettre, dans des exercices de transmission de certains savoirs, de pénétrer les codes de l'art. Ce faisant les spectateurs, visiteurs ou regardeurs pourront forger eux-mêmes, avec ces nouveaux outils d'interprétation, leur appréciation des œuvres et artefacts auxquels ils sont convoqués tant sur les plans intellectuel, affectif, sensible que sensoriel. Au terme d'un exercice de médiation, le temps aidant (celle-ci se mesure dans la durée), les publics devraient pouvoir façonner un esprit critique qui leur permettra de saisir pourquoi ils apprécient, ou non, l'objet qui est devant eux. Car il ne s'agit pas ici de partir en croisade tentant à tout prix de convaincre la population d'aimer l'art contemporain, la danse ou l'ethnologie, mais de la sensibiliser à l'existence de ces disciplines, ces univers, et de lui permettre d'en découvrir les tenants et les aboutissants, en plus d'en tirer un certain plaisir. L'art et la culture n'incarnent pas une nouvelle religion et les médiateurs ne sont pas des prosélytes.

Le médiateur est un *middle man*, un passeur, un facilitateur, un interprète, un conteur, un traducteur, comme l'évoque Rancière. Il peut être (devrait être) un parent, une enseignante ou un professeur, un animateur, une guide de musée, une chorégraphe, un metteur en scène, un chef d'orchestre, une commissaire d'exposition, un historien, un scientifique ou encore une artiste. Chose certaine, ce passeur doit connaître un tant soit peu l'objet matériel ou immatériel de cette médiation pour que l'exercice soit réussi.

Conséquemment, la médiation culturelle et artistique, généralement interdisciplinaire et souvent complexe, appelle de multiples mécanismes pour se déployer. En revanche, ses moyens peuvent être simplissimes. Pour l'opinion publique, le terme médiation réfère surtout

---

9. Autrement dit, il ne faut pas demander à l'artiste de lénifier le contenu de son œuvre pour qu'elle soit mieux comprise par les publics, ou encore moins « choquante ». Mais c'est plutôt l'institution qui détient le devoir d'aller vers le public, en devisant des mécanismes ou des activités qui permettraient de mieux saisir ce qui est en jeu dans une œuvre ou un objet culturel.

à sa définition juridique, soit un espace intermédiaire qui autorise la résolution de conflits par divers compromis et stratégies. L'une des raisons qui concoure au malentendu autour de la médiation culturelle est que la notion du conflit en ait souvent été évacuée et, de ce fait, sa définition quelque peu pervertie. Un flou demeure, ce qui explique pourquoi l'œuvre d'art ou l'objet culturel soit parfois altéré au profit d'une application utilitaire. C'est alors que la médiation culturelle risque de se muer en activité d'art thérapie ou de croissance personnelle.

S'il y a médiation, c'est, dans la plupart des cas, que le conflit n'est pas résolu, qu'il soit latent ou déclaré, particulièrement lors de pratiques artistiques contemporaines. Dans certains cercles, on persiste à déclarer que l'accessibilité au sens et à la signification des œuvres est un faux problème. Ce n'est pas le cas. Anne Cauquelin (1992) avait même évoqué la « mise à l'écart du public », dès 1992.

Lorsque le New Museum, par exemple, met de l'avant des activités pour rejoindre des publics néophytes aux démarches artistiques contemporaines, cette institution en sème les bénéfices dans une communauté qui s'identifiera à elle par la suite et s'appropriera sa philosophie et les corpus qui la constituent<sup>10</sup>.

En général, les politiques préconisant la démocratisation et la démocratie culturelles ont plutôt été orientées vers le développement quantitatif des publics, par des stratégies de promotion/marketing (démocratisation) ou de participation citoyenne (démocratie). Cela, croit-on, permettrait de rejoindre ces fameux « *monsieur & madame tout le monde* » et les *non-publics*. Formules toutes faites qui expriment un certain mépris<sup>11</sup>. Bien que les discours sur les bienfaits éco-

10. Le Centre de diffusion Clark, Dare-Dare, Skol, la Galerie de l'UQAM, certaines maisons de la culture de Montréal, la Biennale de Montréal, le Musée de Joliette, etc., sont quelques-uns des exemples où la médiation de l'art contemporain est exercée de façon soutenue grâce à des activités originales qui prennent en compte les différents publics riverains ou scolaires et qui gardent l'art en place centrale sans édulcorer ses contenus, son esthétique ni sa portée.

11. L'expression *monsieur & madame tout le monde* est trop souvent condescendante. Elle est généralement utilisée par les acteurs mêmes du milieu culturel

nomiques de la culture nous aient été assésés *ad nauseam* depuis le milieu des années 1980 jusqu'à tout dernièrement, tant par la classe politique, les milieux des affaires que par les représentants culturels eux-mêmes, les arts et les artistes sont généralement sous-financés et les publics encore trop souvent repliés dans un nuage d'incompréhension.

### **3. La faillite du ministère de l'Éducation du Québec dans des mesures d'accessibilité aux arts par le réseau scolaire**

La fréquentation obligatoire des arts et de la culture, toutes disciplines confondues, par les élèves des niveaux primaire, secondaire et collégial, tel qu'énoncé plus haut, n'est toujours pas inscrite *de facto* dans les cursus pédagogiques du ministère de l'Éducation du Québec. Par crainte d'être targués d'élitisme, ou pour garder un pouvoir sur la transmission de la haute-culture, les énarques de l'éducation préfèrent laisser les citoyens dans un état d'acculturation et poursuivre leur marche « en avant » en tenant un discours économiste sur la culture. D'ailleurs avons-nous entendu parler de projets, de politiques ou d'engagements liés à la culture, lors de la dernière campagne électorale québécoise en 2014 ?

Plusieurs initiatives de rapprochement entre culture et éducation ont été ébauchées et amorcées au cours des dernières décennies entre les ministères concernés, mais jamais de façon concrète et pérenne. Ces

---

ou de la presse culturelle, pour démontrer que les activités ne s'adressent peut-être pas à cette tranche de la population. D'ailleurs lors des derniers États généraux du théâtre, il a été déclaré que « le théâtre n'était peut-être pas pour tous ». Quant à l'expression *les non-publics* elle est utilisée par le professeur/chercheur Yvon Laplante de l'Université du Québec à Trois-Rivières, pour définir les personnes qui ne se sentent pas concernées par les activités artistiques et culturelles pour des motifs majoritairement socioéconomiques. Cette expression me semble tout aussi problématique que la précédente, puisqu'elle repose plus sur un stéréotype qui a tendance à conforter la négation de cette partie de la population.

actions de rapprochement, bien que vertueuses, ne sont par ailleurs jamais devenues des programmes ou des enjeux électoraux, ce qui aurait affirmé le désir du monde politique d'en faire un projet de société important. L'accès à l'art et à la culture doit se situer sur le même pied que l'accès universel aux soins de santé, à l'éducation, à l'emploi, ainsi que des politiques environnementales visionnaires et l'intégrité des institutions publiques. Avec ce parti pris éthique, l'art et la culture ne se classeraient plus au bas de l'échelle hiérarchique des valeurs et ne seraient plus utilisés strictement au profit d'enjeux d'ordre économique, politique, ou symbolique paraissant soutenir, dans ses formes populistes, la question nationale du Québec<sup>12</sup>.

Dans son récent ouvrage, Pierre-Luc Brisson déplore la perte des repères dans le système d'éducation actuel par le rétrécissement des humanités dans les cursus pédagogiques des études du niveau secondaire. Il dit :

Or, à quoi devrait servir l'école publique et obligatoire si ce n'est à transmettre un certain héritage (culturel, historique, philosophique) qui est considéré comme important et qui contribue à définir notre identité collective. (Brisson, 2014 : 43)

À ce titre, une édition du journal *Le Devoir* du printemps 2014<sup>13</sup> présentait à la une un dossier sur la « surenchère culturelle ». Dans l'un des articles du dossier, Claude Edgar Dalphond, ancien conseiller politique au ministère de la Culture et des Communications, soulignait qu'en dépit de la suroffre culturelle, la fréquentation stagnait depuis au moins 20 ans. Que faire ? C'est simple. Je réponds : la fréquentation des arts professionnels par l'entremise de l'école, inscrite dans les programmes pédagogiques. Mais pas si simple en fait. Dans le même article, le professeur Claude Martin, spécialiste des politiques culturelles, rétorquait au journaliste Stéphane Baillargeon (2014) qui lui exposait la possibilité que l'éducation puisse détenir la solution :

12. Quoique les hommes et les femmes de l'élite politique (et culturelle) qui prônent la souveraineté du Québec semblent n'avoir jamais compris que l'art et la culture représentent des enjeux de taille au même titre que la langue, pour qui veut prétendre accéder à la société distincte.

13. Samedi et dimanche 26 et 27 avril 2014.

Le Ministère de l'Éducation ne veut rien savoir de ça. Il y aurait un énorme effort à faire. On a beaucoup fait de chemin mais il faudrait en refaire beaucoup. Ce qu'on a fait dans le passé devrait être refait à l'avenir, tout en s'adaptant aux nouvelles techniques et aux nouveaux publics. Quand la télé est arrivée, la culture canadienne-française n'est pas disparue, au contraire.

« Et voilà pourquoi votre fille est muette », aurait rétorqué Jean-Baptiste Poquelin ! Tout d'abord, la télé est « arrivée » en 1952 et nous sommes maintenant à des années-lumière de cette ère. Les médias ont évolué à la vitesse grand V, la société et la démographie aussi. Ce n'est pas parce que la « culture canadienne-française n'est pas disparue », que cela signifie que la société ait véritablement intégré les arts, la création et la culture dans sa vie quotidienne... et que l'on doive, de surcroît, se croiser les bras en regardant passer le train. L'assertion la plus inquiétante dans ce discours est que le ministère de l'Éducation aurait un « énorme effort à faire ». En effet, les changements de paradigme exigent des efforts, c'est clair. Des efforts financiers, des efforts de re-modélisation ou de reprogrammation, des efforts philosophiques et éthiques, des efforts tout court quoi, qui mèneraient vers une solution souhaitée, celle d'une médiation culturelle et artistique incorporée au système d'éducation public.

Plus loin dans le même article, M. Dalphond ajoute qu'il n'aime pas le terme *éduquer* car il le trouve condescendant. Faudrait-il alors changer le nom du ministère de l'Éducation ? Ne jouons pas avec les mots. La médiation culturelle et ses corolaires que sont la sensibilisation et l'action culturelles découlent tous de divers processus et stratégies pédagogiques et éducatifs. Comme on apprend à lire, à écrire et à compter, on peut aussi apprendre à lire des œuvres d'art et des objets culturels quelles qu'en soient leurs provenances. C'est ainsi que se forment l'esprit critique et surtout le désir de fréquenter la création. La seule manière d'y parvenir passe par des programmes de fréquentation des arts professionnels, au même titre que les autres matières obligatoires, afin d'introduire les élèves aux patrimoines artistique, scientifique et culturel universels. En conséquence, lors de leur propre pratique artistique, le cas échéant, les élèves pourraient en toute connaissance de cause réinventer la roue, cette fois, à la lumière

de modèles qu'ils connaîtraient un peu mieux. Mais surtout insérer, dans le parcours éducatif, un processus de savoir-penser et de savoir-faire qui leur permettra de prendre des décisions éclairées dans tous les domaines de la société dans laquelle ils apprennent à vivre.

#### **4. Venise comme étude de cas : mécénat privé et vestiges du XIX<sup>e</sup> siècle**

Le déficit actuel de la fréquentation artistique et culturelle au Québec nous démontre qu'il y a encore un long chemin à parcourir et que les choses ont très peu changé depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Les bourgeois « *connaisseurs* »/collectionneurs émettaient les diktats du beau et du bon goût, de ce qu'ils considéraient comme une œuvre d'art de qualité ou de génie. Le capital symbolique de l'art est encore aujourd'hui un atout puissant pour accorder à la classe dominante un statut particulier. Déjà au XIX<sup>e</sup> siècle le marché de l'art naissant était intimement lié à l'industrie du luxe. Alors qu'y a-t-il de si différent entre *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle* que nous présentait Walter Benjamin en 1935 et nos grandes villes mondialisées du XXI<sup>e</sup> siècle dans lesquelles le marché international de l'art contemporain et l'industrie du luxe vont main dans la main. Ces parangons de partenariats sont maintenant légion.

Par exemple, une pléthore de fondations en art contemporain a été créée par les papes et papesses de la mode et nouveaux capitaines de l'industrie du luxe. Citons : Miucca Prada avec ses musées à Milan et à Venise, le dernier établi dans la Ca' Corner della Regina, sur le Grand Canal. Toujours à Venise, la François Pinault Foundation a ouvert non pas un, mais deux musées : l'un à la Punta della Dogana au confluent du Grand Canal et du canal de la Giudecca<sup>14</sup> et l'autre au Pallazzo Grassi sur le Grand Canal. Ces musées font maintenant presque ombre à la Biennale de Venise, née en 1895 pour l'édification de la bourgeoisie européenne et qui maintenant présente plus de

---

14. Voir le musée à l'adresse web suivante : <http://www.palazzograssi.it/fr/musee/punta-della-dogana> (consultée en avril 2014).

démarches, disons « transgressives<sup>15</sup> ». Les fondations Pinault et Prada de ce monde détiennent des budgets stratosphériques et des sites de rêve à donner le tournis aux autres musées qui reluquent avec envie leurs collections d'artistes sidéraux. Les institutions muséales, telles que nous les connaissons, ne détiendront jamais les ressources financières de ces commandants de l'industrie du luxe. Et, étrangement, on ne peut reprocher à ces musées privés de lésiner sur leurs programmes d'éducation étoffés et leurs armées de médiateurs qui réalisent un réel travail de transmission et d'action culturelle auprès des divers publics, qu'ils soient néophytes ou initiés, scolaires ou adultes<sup>16</sup>.

Pendant ce temps, de ce côté-ci de l'Atlantique, la Ville de Détroit, au bord de la faillite, songeait, il y a encore peu de temps, à aliéner l'entière collection du Detroit Art Institute, pour trouver des fonds qui permettraient à son administration de remettre, autant que faire se pouvait, ses finances à flots<sup>17</sup>. Et chez nous, le poste de la direction de la médiation et de la programmation culturelle, créé il y a à peine deux ans dans l'un de nos musées d'État, fut l'un des premiers à être sabré, pour résorber le déficit de fonctionnement alors que se construit

- 
15. Particulièrement en 2013 avec l'installation somptueuse et pharaonique de l'artiste new yorkais d'origine italienne Rudolf Stingel, au Palazzo Grassi.
  16. Voir notamment, au sujet du mécénat privé en art contemporain, les deux articles de Michael Kimmelman (2003, 2008).
  17. Aux dernières nouvelles General Motors a annoncé, au printemps 2014, qu'elle injecterait des millions de dollars pour aider à garder l'institution à flot. À l'automne 2014 la Dia Foundation, de New York et Beacon, N.Y., a exprimé le souhait d'acheter en vrac la collection du Detroit Institute of Art. Ce qui a semé le doute dans les intentions de la Dia Foundation, à l'effet desquelles, elle pourrait par la suite aliéner la collection et ainsi sonner le glas de l'institution de Détroit. Une affaire à suivre... (voir l'adresse web suivante: [http://www.slate.com/blogs/moneybox/2014/11/07/detroit\\_exits\\_bankruptcy\\_city\\_s\\_pensions\\_saved\\_in\\_part\\_thanks\\_to\\_detroit.html?wpsrc=fol\\_fb](http://www.slate.com/blogs/moneybox/2014/11/07/detroit_exits_bankruptcy_city_s_pensions_saved_in_part_thanks_to_detroit.html?wpsrc=fol_fb), consultée le 7 novembre 2014). Les citoyens de Détroit ont finalement été rassurés lorsque la Ville de Détroit a récemment transmis la propriété de la collection au Detroit Art Institute (voir l'adresse web suivante: [http://www.nytimes.com/2015/04/04/arts/design/review-diego-rivera-and-frida-kahlo-in-detroit.html?smid=nytcore-ipad-share&smprod=nytcore-ipad&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2015/04/04/arts/design/review-diego-rivera-and-frida-kahlo-in-detroit.html?smid=nytcore-ipad-share&smprod=nytcore-ipad&_r=0), consultée le 3 avril 2015).

à grands frais une nouvelle annexe pour continuer de valoriser les collections. Cherchez l'erreur...

Parallèlement à toute cette agitation internationale dans le champ de l'art contemporain présenté dans la sphère privée, on s'occupe encore trop peu de la médiation de l'art contemporain dans maintes institutions publiques qui y sont vouées, même s'il est vrai que des efforts en ce sens ont été consentis au cours des deux dernières décennies. Néanmoins, beaucoup de résistances subsistent. L'art contemporain est en effet problématique pour nombre d'acteurs du milieu culturel. Depuis Andy Warhol, dans les années 1960, une minorité d'artistes « internationaux » ont atteint des notoriétés stellaires et leurs œuvres, des prix astronomiques dans le marché de l'art. Du même coup, on n'a jamais autant parlé d'art contemporain, tant dans les médias de masse que dans les magazines spécialisés de plus en plus nombreux. Mais, entre la galaxie de la *jet set* internationale de l'art contemporain et la dure réalité de la plupart des artistes qui s'adonnent à ces pratiques, il y a tout un monde. Et, paradoxalement, le « grand public » n'en sait pas beaucoup plus sur les démarches artistiques actuelles.

## 5. Constats

Après avoir analysé les tenants et aboutissants de la médiation des pratiques artistiques contemporaines depuis une quinzaine d'années<sup>18</sup>, il m'apparaît malheureusement évident qu'elle demeure encore le parent pauvre de la médiation culturelle, plus large. Sa nouvelle mouture

---

18. Outre mes études doctorales sur la médiation de l'art contemporain, j'ai aussi siégé au comité Culture/éducation de Culture Montréal (pour lequel j'avais produit un document rassemblant diverses définitions de la médiation et par extension formulé une notion de ce que pourrait être la médiation culturelle, mise de l'avant par CM – déposé le 7 décembre 2001). Ce comité s'est réuni de novembre 2001 à décembre 2003. De 2005 à 2007 j'ai aussi siégé au sein du GPAT (Groupe de travail sur le Patrimoine et le développement urbain) de Culture Montréal. De l'automne 2006 à janvier 2008 j'ai également participé aux travaux du Groupe de recherche sur la médiation culturelle, lié à l'ARUC sur l'Économie sociale, menée par le professeur Jean-Marc Fontan du département de sociologie de l'UQAM.

québécoise s'est imposée tel un rouleau-compresseur, en favorisant la participation de divers publics à des activités de sensibilisation culturelle et artistique, dans une optique de démocratisation ou de démocratie culturelles, selon l'institution ou l'association qui préconise ce type d'animation. Force est de constater qu'en général, les discours sur et autour de la médiation culturelle sont souvent lénifiants. L'on considère généralement que cette sensibilisation doit obligatoirement passer par des activités de participation active pour que les citoyens intègrent une forme d'art et souvent à travers la lunette de la culture qui les a vu naître. À cette enseigne la médiation culturelle reste trop souvent subordonnée à des fins d'intégration sociale, communautaire ou politique.

Les médiateurs actuels sont habituellement des travailleurs culturels qui n'ont pas fréquenté les récents programmes de formation en la matière. Certains s'improvisent médiateurs, sans nécessairement comprendre les tenants et aboutissants de cette notion, ou parfois, pour pallier le manque de ressources financières, en ayant recours à des programmes subventionnés ciblés pour de telles activités et mis en place au cours des dix dernières années. En revanche, plusieurs intervenants culturels font œuvre de médiation depuis longtemps déjà et fort bien d'ailleurs, sans forcément avoir été saisis de cette nouvelle tendance. Ceux-ci ont à cœur de créer des liens entre les productions artistiques et les publics. Les programmes universitaires de médiation culturelle, nous l'espérons, pourront former ceux qui accompagneront, à l'avenir, les populations les plus diverses, dans la fréquentation et la pratique des arts et de la culture<sup>19</sup>. N'oublions pas, il faut le répéter, que les premiers passeurs sont la famille et l'école. Pierre Bourdieu (1979) affirmait qu'amener un être à devenir culturel ne peut se réaliser sans l'aide commune ou conjointe de la famille et de l'école.

---

19. À ce sujet, une diplômée du programme Animation et recherches culturelles, de l'UQAM, m'avouait en décembre 2007, lors d'un séminaire de formation sur la médiation culturelle, qu'elle entendait ce jour-là l'expression « médiation culturelle » pour la première fois de sa vie. Ce concept n'avait jamais été abordé au cours de ses trois années passées au baccalauréat en ARC.

Conséquemment, ne sommes-nous pas encore et toujours à la croisée du *double-bind* entre la *High and low culture*, mais à l'envers? À l'époque où Hannah Arendt signait *La crise de la culture* (1954), les élites culturelles qu'elle qualifiait de philistins, honnissaient le divertissement et la culture de masse. Et maintenant une certaine élite intellectuelle prônant la médiation culturelle esquivait souvent, *a contrario*, l'accès à la culture dite cultivée ou plus pointue dont elle incarne pourtant l'une des parties constituantes. De là surgit un sentiment d'écartèlement entre la très rentable industrie du divertissement, le tout aussi lucratif marché international de l'art contemporain, la haute culture subventionnée et le communautarisme de bon aloi.

La médiation culturelle serait-elle devenue un prolongement du travail social? Ne voilà-t-il pas pourquoi il serait mal vu de parler d'art? Faut-il inlassablement ne discourir que de culture parce que c'est un tout englobant et apaisant? Vivons-nous une nouvelle crise de la culture, mais inversée? C'est un pernicieux retour du balancier, par lequel les diktats sont généralement énoncés par l'élite et où des titans s'affrontent en notre nom dans un combat à finir entre la *doxa savante* et la *doxa ordinaire* (Cauquelin, 1992).

\* \* \*

Il n'existe pas de recette miracle pour la mise en place d'activités de médiation artistique et culturelle découlant d'une philosophie qui nous guiderait vers un territoire éthique et une politique éclairée de l'accès aux arts, incluant la pratique amateur. Il est primordial de développer une volonté de rejoindre les publics avec des actions conçues à partir des œuvres, puisque l'œuvre ou l'artéfact doit demeurer en place centrale dans cette philosophie éthique de la médiation artistique et culturelle, tout en songeant aux publics qui fréquenteront ce patrimoine. L'art est l'expression d'une vision du monde, d'une pensée, d'une esthétique et d'une éthique, dans un contexte donné. L'art est l'amorce d'une relation à établir avec le monde en général et avec les individus en particulier.

Les stratégies de médiation culturelle doivent s'élaborer en concertation avec les intervenants des milieux politiques (ministères de

l'Éducation et de la Culture), scolaires, culturels, artistiques, communautaires, des affaires et de la population en général. Mais, ces initiatives doivent émaner de la base pour influencer sur le politique qui deviendra la courroie de transmission et qui soutiendra, de façons structurelle et financière, l'échafaudage d'activités et de programmes qui offriront aux divers publics l'accès au sens des œuvres. Seulement et seulement à la suite de ce cheminement pourrons-nous envisager le développement des publics.

### Références bibliographiques

- Arendt, Hannah. 1972. *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, Coll. Idées.
- Baillargeon, Stéphane. 2014. «La surenchère culturelle – La surproduction existe-t-elle?», *Le Devoir*, 26 et 27 avril, Montréal.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, Coll. Le sens commun.
- Bourriaud, Nicolas. 2009. *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël.
- Brisson, Pierre-Luc. 2014. *Le cimetière des humanités*, Montréal, Poètes de brousse, Coll. Essai libre.
- Cauquelin, Anne. 1992. *L'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. Que sais-je?.
- Guilbaut, Serge. 1983. *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hill Strategies. 2012. *Arts Education/Éducation artistique*, octobre. Disponible à l'adresse web suivante : <http://www.surlesarts.com/> (consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2013).
- Kimmelman, Michael. 2003. «The Greatest Generation», *New York Times Magazine*, 6 avril.
- Kimmelman, Michael. 2008. «The Patroness», *New York Times Magazine*, 23 mars.
- Lacerte, Sylvie. 2007. *La médiation de l'art contemporain*, Trois-Rivières, Éditions d'Art Le Sabord, Coll. Essai, 2007.

- Loren, Cary. 2014. «Permanent recollection. On the Detroit Institute of Arts», *Artforum*, janvier, p. 79.
- Malraux, André. 1965. *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, Coll. Idées.
- Martinez, Jean-Luc, *Mot du président directeur général du Musée du Louvre*. Disponible à l'adresse web suivante : <http://www.louvre.fr/missions-et-projets> (consultée le 13 novembre 2014).
- Palazzo Grassi. Disponible à l'adresse web suivante : <http://www.palazzo-grassi.it/fr/musee/punta-della-dogana> (consultée le 20 avril 2014).
- Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.
- Smith, Roberta. 2015. «Diego Rivera and Frida Kahlo in Detroit», *New York Times*, 3 avril 2015. Disponible à l'adresse web suivante : <http://www.nytimes.com/2015/04/04/arts/design/review-diego-rivera-and-frida-kahlo-in-detroit.html?smid=nytcore-ipad-share&smprod=nytcore-ipad&r=0> (consultée le 3 avril 2015).
- Weissman, John, *How Detroit exits Bankruptcy, Thanks to its Art Museum*. Disponible à l'adresse web suivante : [http://www.slate.com/blogs/moneybox/2014/11/07/detroit\\_exits\\_bankruptcy\\_city\\_s\\_pensions\\_saved\\_in\\_part\\_thanks\\_to\\_detroit.html?wpsrc=fol\\_fb](http://www.slate.com/blogs/moneybox/2014/11/07/detroit_exits_bankruptcy_city_s_pensions_saved_in_part_thanks_to_detroit.html?wpsrc=fol_fb) (consultée le 7 novembre 2014).

# Les médiateurs culturels et les modalités de croyance « en la victoire finale de la cause »

Nathalie Montoya

En matière d'action culturelle comme ailleurs, le militantisme n'est pas à la fête. L'heure serait à la critique, au désenchantement généralisé, aux engagements pluriels, équivoques et réversibles. Et pourtant, à l'ère du soupçon, les agents de la médiation culturelle passent bien souvent pour les derniers prosélytes d'idéaux révolus, formes résiduelles et anachroniques d'un militantisme culturel en perte de vitesse. Selon Passeron, la médiation culturelle se caractérise par la combinaison des « traits gestionnaires les plus caractéristiques de la culture technocratique et des dispositions de l'activisme issues de la vie associative », ce qui pousse ses agents, comme « dans toute profession médiatrice », à « engendrer une idéologie tendant à absolutiser la médiation qu'elle pratique » (2006 : 475).

C'est sans doute la prudence ecclésiastique, inscrite par l'apostolat quotidien au cœur de l'idéologie de la médiation, qui tend à rejeter vers la périphérie des préoccupations de ses agents, et surtout de ses responsables, les questions trop directes sur le sens de ses choix fondamentaux.

Se demander par exemple en quoi et jusqu'à quel point l'action culturelle a concrètement transformé le loisir ou le sentiment de l'art dans les masses qu'elle vise, au risque, [...] de devoir affronter une réponse non conforme à l'idéologie du corps, semblera toujours faire peser une menace sur les fins. (2006 : 475)

« Prudence ecclésiastique », « apostolat quotidien » : le soupçon qui pèse sur la croyance des médiateurs dans leur activité amène avec lui un vocabulaire religieux dont l'usage a une valeur incontestablement dénonciatrice. « L'illusion de toute militance peut-être plus trompeuse encore dans le cas du militantisme culturel [...], c'est pour les militants de se croire représentatifs de l'ensemble des masses sur lesquelles ils entendent agir » (Passeron, 2006 : 476). Selon l'auteur, la « foi en la victoire finale de la cause » conduit les médiateurs culturels à adopter des attitudes militantes et prosélytes, aveugles à l'ensemble des traits qui peuvent les séparer des « masses » auxquels ils s'adressent. Ainsi la nécessité de croire en la « victoire finale de la cause » tendrait à écarter les connaissances et les questionnements trop serrés qui risqueraient « d'amoindrir la dévotion aux tâches du jour ».

Les enquêtes de terrains tendent à faire apparaître une réalité plus complexe que les paradigmes explicatifs mis en avant par Passeron – paradigmes qui ont cependant le mérite de pointer vers « l'étude des modalités du croire », qui doit être, selon Fabiani, « impérativement incluse dans l'analyse des systèmes symboliques » (2007 : 9). En France, la médiation culturelle s'est développée à partir des années 1990 autour du projet de démocratisation de la culture inscrit au cœur des missions de service public des institutions culturelles. Les médiateurs culturels ont ainsi hérité de l'histoire institutionnelle de ce projet ainsi que des nombreuses critiques qui lui ont été adressées (Montoya, 2012). Les médiateurs culturels en France ont fortement intégré le discours d'échec de la démocratisation de la culture, sans toutefois renoncer complètement à cet idéal, devenu un « vœu pieux, [...] mauvaise conscience, des politiques culturelles françaises » (Martin, 2013). Entre le renoncement désenchanté à un projet tenu pour utopie irréalisable et des velléités à se réapproprier certains des termes de sa définition, les médiateurs culturels tendent à entretenir un rapport ambivalent au projet de démocratisation. À l'ère du soupçon

généralisé, de quelles façons les médiateurs culturels peuvent-ils encore croire à ce qu'ils font ?

S'interroger sur le sens de l'action amène à ouvrir l'« étrange "boîte noire" » (Collovald, 2002 : 177) qui recouvre les analyses du militantisme et de l'engagement chez les médiateurs culturels. Nous nous proposons d'explorer trois modalités de construction du sens de l'action. La première, la plus attendue et sans doute la moins courante, relève des formes de militantisme ou de charité qui orientent l'ensemble de l'action. La seconde repose sur les différents régimes axiologiques mobilisés par l'activité de médiation. Enfin, nous nous intéresserons à deux figures possibles de l'épreuve de réalité : la figure de la conversion, qui tend à se transformer, et le « moment où il se passe quelque chose », placé sous le signe de la quête de « l'étincelle ».

### **Présentation de la méthode et des matériaux utilisés**

Ces analyses s'appuient sur des enquêtes menées entre 2003 et 2008 sur différents dispositifs de médiation culturelle dans le cadre d'une thèse de sociologie sur la construction de la médiation culturelle comme activité professionnelle. Cette enquête a été complétée et actualisée entre 2010 et 2014 par le matériau recueilli sur les médiateurs dans le cadre d'une recherche sur les dispositifs d'éducation artistique en Seine-Saint-Denis (Bozec, Barrère, Montoya, 2013), sur un projet d'action culturelle mené par l'Opéra de Lyon (Péquignot *et al.*, 2011) et sur l'action culturelle dans le travail social.

Les enquêtes ont été menées dans plusieurs types de structures culturelles (lieux de spectacle vivant, festivals de musique, association développant des projets artistiques dans des établissements scolaires, centre d'art contemporain, etc.) et dans différents champs disciplinaires (théâtre, cinéma, danse, musique, arts lyriques, musées, art contemporain). La plupart des structures enquêtées sont situées en région parisienne (principalement Paris et Seine-Saint-Denis), à l'exception du dispositif d'accueil des festivaliers en Avignon mis en place par les CEMEA.

Les enquêtes ont été menées par observation des dispositifs de médiation et parfois au sein des services par participation à la préparation ou à l'analyse de ces activités. Près d'une centaine d'entretiens semi-directifs, portant sur la formation, la trajectoire professionnelle, l'exercice du métier et les formes d'activités, ont été menés avec des « médiateurs culturels », des « chargés de relations publiques », « animateurs », « intervenants », « conférenciers », etc.

Les prénoms des médiateurs ont été changés ; figurent l'intitulé de la fonction, l'âge, le type de structure dans lequel le médiateur est employé et l'emplacement géographique.

## 1. Les modalités de la croyance « en la victoire finale de la cause »

### 1.1 Le modèle militant : une forme de plus en plus réflexive

L'on pourrait s'étonner que les formes les plus classiques et les plus attendues du militantisme telles que les dénonces Passeron soient les plus difficiles à trouver sur le terrain. Il n'y a que chez les animateurs issus de l'éducation populaire, et chez quelques médiateurs engagés en politique, que l'on trouve des récits d'engagement dans l'activité qui mettent en avant la dimension « militante » de cette dernière.

Ces figures sont rares, les plus « capés » (Fabiani, 2008) des médiateurs issus de l'éducation populaire entretenant eux-mêmes des rapports distancés aux formes de militantisme traditionnel. Georges, bénévole au CEMÉA depuis plus de 40 ans, responsable des débats en Avignon, insistait sur la complexité des évolutions contemporaines du militantisme, entre professionnalisation et développement de formes de réflexivité avancées. À propos du militantisme « il ne savait plus quoi dire » ; il regrettait la professionnalisation de la médiation au détriment du bénévolat tout en se déclarant prudent sur les formes contemporaines de militantisme.

Lorsqu'il n'est pas explicitement rapporté à des formes de militantisme bien connues, comme celle de l'engagement bénévole dans une association d'éducation populaire ou dans un parti politique, le « militantisme » peut désigner ce que Passeron appelle le « dévouement aux tâches du jour ». Selon cette définition, on peut alors déceler des formes de « militantisme culturel » chez les médiateurs dont le discours et les pratiques révèlent un très fort engagement dans l'activité. Dans mon corpus d'enquête, deux médiateurs pouvaient être rapportés à ce modèle ; tous deux étaient passés par des moments de formation dans des lieux explicitement militants. Olivier évoquait ainsi la difficulté à préserver sa vie privée de sa vie professionnelle, qui requiert selon lui un engagement « militant » et « un peu maso » :

Je me suis souvent rendu compte que des gens consacrent leur vie [à leur travail] [...] Ce serait intéressant de faire une étude sociologique sur la proportion de divorcés ou de célibataires par rapport à la proportion nationale. [...] On est tous un peu militants, il y a un petit côté maso quand même.

(Olivier, chargé du champ social au sein d'un service de médiation culturelle, 30-35 ans).

Le récit d'Olivier fait parfaitement coïncider sa trajectoire avec l'exercice de cette activité un « peu militante », qui se traduit d'ailleurs par une sociabilité conforme à « ses préoccupations » :

C'est vrai que ma mère est prof, mon père travaille au CNRS, milieu super à gauche, ma mère communiste, mon père socialiste, donc c'est vrai qu'il y avait cette préoccupation sociale en permanence dans mon éducation.

Ces formes de militantisme s'accompagnent presque toujours de l'expression d'une mise à distance de « l'idéologie » prêtée aux militants traditionnels.

C'est intéressant de voir comment chacun réinterprète le dogme, parce qu'il y a un dogme quand même c'est très marx-communo-soixante-huitard et ça ne se renouvelle pas beaucoup. Je n'ai rien contre mais il faut quand même en rigoler.

(Elise, adjointe au chef de service de médiation culturelle, 30-35 ans).

Les médiateurs les plus proches des formes de militantisme culturel peuvent être rapportés à ce qu'Ion nomme « l'engagement distancié », qui se caractérise par « un écart des sujets acteurs à eux-mêmes comme aux structures d'appartenance et de sociabilité » (Ion, 2001 : 18).

J'ai eu l'idée de transmettre un rapport au monde au départ, car, lors de ma formation, on nous disait cela sans cesse à l'UFFEJ<sup>1</sup>. Mais dans la pratique, aujourd'hui, j'aurais du mal à dire cela : le cinéma est évidemment toujours une ouverture sur le monde, une découverte de l'autre et même des univers imaginaires. Mais c'est devenu quelque chose de très flou [...] J'ai besoin de réfléchir avec l'expérience [...]. Je ne suis pas engagée politiquement, ni militante, ça me fait un peu peur de m'enfermer dans une idée alors qu'il y a d'autres idées à défendre. Certains ont des œillères et j'en suis un peu écœurée.

(Hélène, chargée des publics, Cinéma, 25 ans).

On comprend qu'Hélène convoque un terme d'optique (« flou ») : ce sont des images construites par le militantisme culturel des décennies précédentes qui sont brouillées par l'exercice quotidien de l'activité.

## 1.2 Le modèle caritatif : « il faut y croire »

Les formes les moins réflexives de la croyance ne sont donc pas à rapporter au modèle du médiateur « militant ». Dans mes enquêtes, les discours qui véhiculent le moins « des questionnements serrés » sur les effets des actions de médiation sur « les masses qu'elles visent » pouvaient être référés à un modèle d'action caritatif qui conçoit de façon univoque la médiation comme un bienfait ou l'accomplissement d'un don. Le qualificatif « d'enchanté » appliqué à cette modalité de la croyance est justifié, d'une part, par l'absence de regard critique porté sur l'efficacité de l'action et, d'autre part, par le lexique fréquemment invoqué par les médiateurs. De façon symptomatique, une médiatrice déplorait fortement qu'un conseiller d'un rectorat ait écrit

1. UFFEJ : Union française du film pour l'enfance et la jeunesse, association d'éducation populaire œuvrant dans le secteur de l'éducation au cinéma.

un « mémoire carrément désenchanté » sur l'éducation artistique à l'école.

Il a fait un mémoire, complètement désenchanté, je ne sais pas comment il fait pour continuer après à travailler sur ces projets... Il parle de « prosélytisme culturel » et tout ça, je ne sais pas comment il fait après ça...

Telle qu'elle s'énonce dans les discours, cette modalité du croire est généralement associée à des trajectoires dans lesquels le désir « d'engagement social », plus ou moins expérimenté sous des formes bénévoles, est très présent. Ainsi Isabelle, responsable des actions en direction du « champ social » du Musée du Louvre, avait-elle été amenée à exercer cette activité par la combinaison d'un engagement bénévole de long terme dans une association d'alphabétisation, et un engagement dans un vestiaire pour les SDF, où elle avait elle-même organisé des concerts pour des enfants qui ne partaient pas en vacances. Cet engagement bénévole fut mené parallèlement à son activité professionnelle de programmatrice de concert de musique de chambre, jusqu'à ce que « l'opportunité » de faire coïncider sa « sensibilité sociale » avec sa foi en la « vertu réparatrice » de l'art apparaisse au sein du musée. Pour elle, son activité bénévole et sa profession renvoient à un désir d'être « utile aux autres », inspiré par son père qui avait une « sensibilité pour les gens qui étaient les plus démunis ».

Quand vous êtes un sdf et que vous dormez sur les cartons dehors, que vous êtes un être que l'on néglige, devant qui l'on passe, que vous n'existez pas aux yeux de la société, quand vous arrivez ici avec votre relais, que je vous donne un billet invité, déjà vous êtes quelqu'un [...] Il y a donc aussi ce côté qui élève dans le musée. [...] Il ne faut pas idéaliser non plus... Mais il faut avoir la foi.

(Isabelle, responsable du champ social (direction du public), Musée du Louvre, 40-45 ans).

La précaution contre la tentation d'idéalisation (« ne pas être dans des sphères ») qui marque le passage entre l'exemple (en l'occurrence le prodige de l'élévation du SDF alcoolique à l'estime de soi) et l'énoncé de l'impératif moral (« il faut croire ») paraît bien inutile ici : à la fois le pouvoir de révélation de l'œuvre, le caractère transcendant de la

culture (le beau qui élève) et la dimension sacrée de l'institution (qui fait l'objet d'une dévotion « passionnée ») sont constitués en objets de foi dont Isabelle dit bien qu'ils doivent être sans cesse réinstaurés.

Ce modèle est proche de ce que Passeron désignait sous le terme d'idéologie et que l'on préfère rapporter en des termes plus neutres à l'univocité du regard porté sur les publics auxquels la médiation s'adresse. La croyance univoque dans les bienfaits de la médiation repose en effet sur une représentation nécessairement simplifiée, modelée sur un « ethnocentrisme de classe », dirait Passeron, des réactions des groupes mobilisées.

Il se dévoile un nombre de choses incroyables devant les œuvres. [...] Les langues se délient, on est en groupe, il y a du monde, on est face à du beau, du beau dont forcément on ne sait pas ce que c'est, mais on se sent bien.

L'engagement d'Isabelle dans son métier est par ailleurs total :

J'ai la chance d'avoir un métier qui a du sens, je pense que si on peut chacun amener notre petite pierre dans la société, c'est comme ça que le monde changera.

La construction du sens de l'action s'appuie dans le modèle caritatif sur une glorification de ce qui est donné, au détriment d'une interrogation sur les conditions de réception de ce don et sur ce qui détermine son acceptation ou son refus.

Les modèles militant et caritatif ne peuvent rendre compte de l'ensemble des formes d'engagement dans l'activité des médiateurs culturels. Plutôt qu'un modèle cohérent qui rendrait compte de façon univoque et à priori de la façon dont les acteurs se représentent le sens de leur action et s'engagent dans une cause pour le défendre, il vaut mieux tenter de décrire les formes plus hybrides et plus ordinaires selon lesquelles les médiateurs s'engagent dans l'activité et construisent au quotidien des épreuves pour l'action.

## 2. Registres axiologiques de l'engagement dans l'activité

Les registres invoqués par les médiateurs culturels pour expliquer l'exercice du métier déploient généralement une large palette de justifications éthiques. Au contact du public et en relation constante avec la création artistique, les médiateurs culturels édifient un ensemble de normes relatives au type de relation avec le public à établir qui fondent l'exercice de l'activité.

Ainsi en va-t-il de la « sincérité », qualité fréquemment invoquée par les médiateurs culturels qui en font tout à la fois un principe éthique et une méthode efficace de travail :

Je ne leur vends rien moi. J'essaie d'être toujours sincère avec les enseignants. C'est à dire que si je pense qu'un spectacle n'est pas bon, je leur dis. [...] c'est ça qui me plaît aussi.

(Julia, responsable des actions pédagogiques, Théâtre l'Odéon, 31 ans).

Les qualités morales requises pour l'exercice de l'activité, comme la sincérité, sont aisément rapportées à une représentation plus générale de l'activité de médiation comme « élaboration du rapport à l'autre ».

En fait ce que j'aime, c'est pas en termes de métier, c'est en termes d'attitudes [...] On a une heure et demie pour avoir des relations avec les gens, c'est un vrai défi et je trouve que c'est toujours des relations sincères que je ne retrouve pas ailleurs... J'ai l'impression que dans ce travail je suis beaucoup plus naturelle et ça répond à des valeurs personnelles.

(Géraldine, responsable des actions en milieu scolaire, Cinémathèque, 31 ans).

Comme Géraldine, d'autres médiateurs évoquent le fait que l'adhésion à un ensemble de valeurs se soit accomplie progressivement, dans l'exercice de l'activité, à mesure qu'un certain nombre de valeurs ou de principes étaient découverts au sein de l'institution qui les emploie.

Et surtout, je trouve que c'est essentiel de travailler dans cette association qui défend des salles Art et Essai municipales, qui essaie de créer

un public de proximité, qui propose des films divers [...] On essaie de faire quelque chose, il y a une réflexion de fond qui n'est pas guidée par des intérêts de rentabilité financière.

(Bastien, coordinateur des activités pédagogiques, Cinéma 93, 27 ans).

Comme pour Bastien, les institutions culturelles fournissent souvent un cadre de socialisation et d'élaboration d'un rapport axiologique à leur activité. Souvent les médiateurs évoquent des « façons de faire » propres à l'institution ou à l'équipe de direction qui les emploie, qu'ils disent vouloir « défendre » :

La politique que défend M, c'est également celle que je défends, ça m'intéresse d'aller dans cette voie même si elle peut apparaître peu ouverte ; en fait je pense qu'elle l'est encore plus, parce qu'elle est très rigoureuse.

(Sophie, chargée des activités en direction du public scolaire, Musée du Jeu de Paume, 26 ans).

Les institutions culturelles s'offrent comme des lieux privilégiés de socialisation où peuvent s'éprouver les jugements de valeurs sur les œuvres en même temps que les modes d'adhésion à l'offre artistique de l'institution. Comme l'explique Sandrine, l'adhésion à l'institution et à sa programmation, elle-même produit de l'exercice de l'activité professionnelle dans les cadres fournis par l'institution, devient un moteur de l'engagement dans l'activité :

Ce qui est sûr c'est que moi je suis une fana des Rencontres, je trouve ça génial je trouve ça assez mortel ces spectacles là et je voudrais qu'il y ait un maximum de gens qui les voient [...] Et puis je trouve que tout ce que symbolisent les Rencontres, c'est super intéressant, la mixité des publics, etc. Et ici il y a une bonne équipe, un vrai esprit de médiation dans lequel je me retrouve.

(Sandrine, médiatrice, 35-40 ans).

Chez Sandrine, l'adhésion à son métier est localisé et circonstancié au cadre d'exercice de l'institution qui l'emploie et qui lui offre la possibilité d'investir une triple dimension sociale, esthétique, et

professionnelle des modes d'exercices de l'activité. L'inscription du travail dans le cadre d'une institution permet de s'insérer « dans un régime discursif et cognitif plus ou moins formalisé selon la norme en vigueur en son sein et offrant des ressources interprétatives pour s'approprier les événements du monde et les remettre dans l'ordre du discours » (Collovald, 2002 : 225).

L'activité de médiation culturelle s'offre alors comme une pratique de réactualisation permanente d'un rapport aux valeurs esthétiques, qui vient lui-même soutenir l'exercice ordinaire de l'activité. Ainsi sur le terrain d'exercice de leurs activités, face aux œuvres et aux publics, les médiateurs sont sans cesse confrontés au problème de l'expérience esthétique dont la spécificité réside selon Rochlitz (1998) dans le fait qu'elle demande toujours à être partagée. L'enquête ethnographique permet de saisir ces moments, précieux à la construction du sens de l'action, durant lesquels les médiateurs commentent les œuvres, les artistes et les discours sur ces derniers. Les moments d'unanimité ou d'émotion partagés autour d'un événement ou d'une œuvre révèlent la dimension esthétique et collective du travail d'adhésion à l'activité.

### **3. L'horizon de l'action : figures de l'épreuve de réalité**

#### **3.1 Les lentes transformations de la figure de la conversion**

« La conversion – du latin *conversio*, action de se tourner vers (Dieu) – implique que l'on quitte une certaine manière de vivre pour entrer dans une vie autre » (Auroux, 1998). La figure de la conversion, relative à l'idée qu'un ou plusieurs individus seront irréversiblement transformés par les expériences qu'ils auront accomplies, permet de rendre compte d'une représentation récurrente dans les discours des médiateurs culturels lorsqu'ils évoquent les effets possibles de leur action.

On a toujours l'idée que, dans la salle, un enfant va être marqué. En tout cas moi j'y crois.

(Frédéric, responsable du jeune public, Cinéma, 30-35 ans).

Si la marque imprimée par l'expérience esthétique est susceptible, dans cette représentation, d'avoir des effets durables sur la vie des individus, c'est que l'activité de médiation est aisément rapportée à sa dimension éthique de transformation durable d'une « relation au monde qui fait sens » (Weber, 1996 : 185). Elle se rattache à l'idée que la culture puisse être « une planche de salut » (Bergala, 2002 : 9).

Cette figure a également un caractère électif ; elle isole généralement, comme dans le récit d'Isabelle, un individu « touché » dans une masse insensible. Cette éléction a cependant un caractère démocratique dans la mesure où la figure de la conversion fait comme si les prédispositions étaient a priori également réparties dans la masse. Par ailleurs, conformément en cela aux traits caractéristiques de « l'idéologie médiatrice », la figure de la conversion à la culture et à l'art repose souvent sur un principe d'homologie entre la trajectoire imaginée ou prêtée à ces individus « marqués » et le parcours des médiateurs.

On croit tous au choc de la rencontre [...] Moi je suis fils de prolo, il y a un moment où il s'est passé un truc pour que je me dirige vers la chose théâtrale.

(Patrick Lardy, secrétaire général d'un centre dramatique national).

Moi je suis dans le qualitatif, je ne travaille qu'avec trois classes, mais bon, sur ces trois classes, s'il y en a deux élèves qui retournent au théâtre après, ben voilà quoi... Mais c'est parce qu'on reproduit également ce qu'on a vécu : les pas très bons élèves qui malgré tout sont un peu curieux, les gens qui sont un peu personnels mais pas très scolaires, moi je travaille un peu pour eux.

(Dominique, chargée des relations avec le public, festival de théâtre, 40 ans).

Enfin, l'infléchissement des conduites de vie prêtée par les médiateurs à ces opérations de conversion, conçues selon un principe d'homologie,

renvoie généralement aux figures bien connues de l'amateur ou de l'autodidacte en devenir. Les médiateurs prêtent ainsi à ces figures de convertis un « engagement à corps perdu dans quelque chose qui dépasse et déborde » et un rôle actif dans « l'accomplissement des expériences qui éprouvent les objets » (Hennion *et al.*, 2000 : 161) et les sujets de la passion pour l'art. Ce principe d'homologie est d'ailleurs confirmé par le fait que les trajectoires autodidactes, comme l'a montré Poliak (1992 : 119), ont souvent été durablement infléchies par « des rencontres décisives avec des intermédiaires culturels ».

Le monde scolaire offre une déclinaison un peu différente de la figure de la conversion. Celle-ci prend plutôt la forme de la révélation d'un mauvais élève : dans un projet artistique, au contact d'un artiste ou d'un ensemble d'œuvres, un élève révèle soudain des capacités et des centres d'intérêts insoupçonnés. Cette représentation est très présente dans le discours des médiateurs et joue un rôle central dans les procédures de légitimation des dispositifs d'éducation artistique ; comme la figure de la conversion, elle est généralement rapportée au parcours des médiateurs. La variante ultime de cette figure décrit l'infléchissement spectaculaire de la trajectoire scolaire et social du mauvais élève révélé, pacifié et réengagé dans le cadre scolaire par le contact avec l'art et l'engagement dans la création artistique (Bozec *et al.* : 2013).

La figure de la conversion tend cependant à laisser la place à des images plus nuancées, plus ouvertes ou plus indéfinies des changements opérés par l'acte de médiation. L'image du « seuil » par exemple, fréquemment convoquée par les médiateurs culturels, renvoie à l'idée que l'effet majeur des activités de médiation culturelle résiderait dans une forme « d'ouverture des possibles ».

Je pense qu'il y a peu d'élèves qui retournent à l'opéra après, je pense qu'il ne faut pas l'oublier. [...] Ce que nous souhaitons, c'est que, si un jour ces jeunes ont envie de rentrer dans un musée, un théâtre ou à l'opéra, ce ne soit pas un domaine réservé, ce soit aussi pour eux.

(Catherine, chargée de mission, Opéra de Paris, 55-60 ans).

La figure d'une initiation progressive permet également de sortir la médiation culturelle de l'image d'une action prosélyte et militante :

Moi je crois qu'on peut très bien vivre sans voir une pièce de théâtre, je trouve que c'est un droit, mais je trouve qu'il faut qu'on puisse permettre l'accès au plus grand nombre [...] Je trouve qu'on peut pas ne pas aimer le théâtre, [...] mais on ne peut pas ne pas y aller parce que, pour des raisons sociales.

(Olivier, chargé du champ social au sein d'un service de médiation culturelle, 30-35 ans).

La figure du seuil comme celle de la conversion peut oblitérer en partie le regard sur les effets de l'action : s'il suffit qu'un ou deux individus soit touchés durablement ou s'il suffit de rendre possible dans l'ordre des représentations la fréquentation des institutions culturelles, nul besoin de se pencher plus avant sur les conditions de réception des actions. « C'est la pauvreté de notre imagination », écrit Hirschman, « qui produit des images de changement "total" là où conviendrait une attente plus modeste » (2006 : 165). Si la figure de la conversion répond à l'attente d'un « changement total » opéré par l'action de médiation, la seconde figure importante dans la représentation des effets de l'activité par les médiateurs se rapporte à une expérience que les médiateurs convoquent sans qualifier et qu'ils assignent ordinairement à l'exercice quotidien de l'activité : l'image de l'étincelle permet d'en rendre compte.

### 3.2 « L'étincelle » : une quête ordinaire

Alors, ça va peut-être te paraître prétentieux ou optimiste, mais j'ai l'impression qu'à chaque fois, pendant les ateliers [organisés pendant les Rencontres Urbaines], il y a des moments où quelque chose se passe.

(Olivier, chargé du champ social au sein d'un service de médiation culturelle, 30-35 ans).

Sous la forme apparemment banale des récits de « moments où il se passe quelque chose », on trouve dans les discours des médiateurs culturels la figure commune et minimale d'une visée possible des

actions de médiation. Décrits en des termes souvent très généraux, rapportés au lexique de l'intuition (par l'usage presque systématique du verbe « sentir »), ces moments se réfèrent à un évènement que l'image de « l'étincelle » pourrait traduire.

L'évocation de ces moments désigne tout d'abord un mode d'appréhension intuitif et corporel des effets de l'action sur le public.

La récompense, on l'a dans le regard des enfants ; à un moment, on voit quelque chose, c'est une étincelle en fait, et on se dit que c'est bon, ça y est.

(Juliette, intervenante danse, école du X<sup>e</sup> arrondissement, Paris, 35 ans).

Ça se voit, ça se sent, c'est difficile à expliquer mais cela se sent.

(Paul, accompagnateur-médiateur, musée d'art contemporain, 30-35 ans).

On sent quand les choses passent ou pas et il peut y avoir de belles choses qui se passent.

(Martin, conférencier, musée d'art contemporain, 55-60 ans).

Le sentiment « qu'il se passe quelque chose » allié à la difficulté d'en objectiver les signes et à la rareté de cet évènement tend à le ranger du côté du merveilleux :

Des fois, dans les moments de restitution, ils sont vraiment touchés ; enfin on voit que ça les a touchés, qu'ils ont compris des choses [...] c'est presque magique en fait.

(Laetitia, médiatrice, festival de théâtre, 26 ans).

Ces moments sont souvent désignés par les médiateurs comme des moments de « reconnaissance » de l'action. Le terme « reconnaissance », dans sa polysémie, désigne deux éléments de compréhension de l'activité : d'une part la reconnaissance désigne une gratification qui signale un certain état d'achèvement du travail, « récompense », comme disent certains médiateurs, ou contre-don du travail effectué ; d'autre part, le verbe reconnaître désigne également ces instants

comme des moments d'identification de la vérité du travail. Ce sont des moments de « reconnaissance de l'action de médiation » au sens où, tout à coup, la vérité de cette action s'y donne à voir, elle y est soudain reconnue par les médiateurs.

L'une des vérités de l'action de médiation s'énoncerait donc dans cette phrase banale, prononcée par la majorité des médiateurs : « on sent qu'il se passe quelque chose ». La mobilisation du verbe « passer » ouvre à son tour plusieurs voies de compréhension. Ce verbe désigne à la fois un mouvement, qui pourrait être celui d'une transmission, et un évènement (quelque chose est en train d'arriver), qui pourrait être celui de la compréhension ou de la réception d'une œuvre.

J'ai vraiment aimé quand j'organisais des rencontres après les spectacles. [...] Il est tard, t'es crevée, et là il y a juste l'artiste et le groupe et tu lances un truc, la rencontre se fait et toi tu regardes, tu vois qu'il y a plein de questions qui fusent, que ça bouge, qu'il y a vraiment un truc qui se crée.

(Sandrine, médiatrice, 35-40 ans).

Entre les artistes, le groupe d'enfants ou d'adolescents et la médiatrice, le « truc » est clairement décrit comme le développement d'un dialogue dans lequel les « questions fusent » et les « choses bougent ».

Ça se sent, tout d'un coup, un extrait leur plait beaucoup, ou alors quand je trouve un nouveau biais pour les intéresser, et je sens que ça passe.

(François, intervenant/conférencier [Service des activités pédagogiques], Cinémathèque, 30-35 ans).

On peut alors qualifier davantage le contenu de ces moments : ils désignent des éclairs de compréhension, manifestations de l'enclenchement d'un processus d'apprentissage d'une façon d'appréhender les œuvres ou les objets culturels. L'image de la flamme ou de l'étincelle, évoquée par certains médiateurs, dirige à bon droit la compréhension vers le champ lexical de la lumière ou de l'éclair, souvent rapporté à l'expression de la mise en mouvement de la pensée. « Penser » a toujours à voir avec « le nouveau, l'actuel, le naissant », « ce qui est en train de se faire » (Deleuze, 1990 : 144). Ce que les médiateurs désignent par l'énoncé ordinaire d'un évènement difficile à décrire (« il se passe

quelque chose») est à rapporter à la participation à un mouvement de pensée, dans l'émergence d'une « actualité ».

Il faut penser mais sans nulle certitude, comme une simple imagination, qu'un moment, dans l'éclair d'un regard, un « possible » inconnu a tressailli – une grâce sensible, comme disaient les spirituels – qui, déployé longuement dans une existence, aurait révélé une vérité (mais peut-être l'a-t-il révélé?), une vérité singulière, inouïe. (Marin, 1997 : 53)

Le vocabulaire de la grâce que Marin emploie pour décrire l'éclair de « certaines rencontres » correspond à la fois au registre déployé par les médiateurs pour évoquer ces moments et à la transformation qu'il désigne, qui a quelque chose à voir avec la révélation, dans un moment de plénitude, d'un « manquement à soi ».

On peut essayer de raconter une rencontre seulement, une occasion, l'infini impensable de l'infime. [...] Il y aura alors toujours l'éclair d'un regard, « un bref éclair aigu qui blesse », [...] presque rien. Et cependant, pour qu'il y ait rencontre, il faut que chez l'un, l'autre ou les deux, [...], cet éclair laisse une trace [...], une résonnance comme un écho, trace, blessure, écho qui, chacun à sa façon, [...] désigne la rencontre comme essentiellement manquée. C'est là, dans ce manquement à soi, le moment de la grâce, de la plénitude. (Marin, 1997 : 53)

Les moments où « il se passe quelque chose » pourraient alors être à comprendre comme des moments d'accueil des œuvres comme une « expansion », un « plus-être » qui peu à peu contribue à façonner les identités (Ethis, 2004 : 14).

La quête de l'étincelle révèle une modalité commune de la fabrication du sens de l'action de médiation : elle en fait une action de transmission et de mise en mouvement de la pensée par la compréhension des œuvres et elle l'inscrit dans une temporalité particulière, dynamique et non uniforme. Les rythmes de l'avènement d'un sens de l'action ne sont pas ceux du travail au quotidien. Par ailleurs, si cette représentation est si largement partagée par les médiateurs, c'est qu'elle autorise toutes les hypothèses sur les traces que ces moments de soudaine compréhension peuvent laisser : à la fois des figures de la conversion opérée par le choc d'une révélation, et des formes ouvertes, produit d'un

relativisme ou d'un scepticisme affirmé sur les difficultés à mesurer, à l'échelle d'une vie, la portée de ces brèves étincelles.

\* \* \*

Le modèle militant et le modèle caritatif peuvent rendre compte partiellement des modalités de constitution et d'entretien d'une croyance dans ce que Passeron appelle « la victoire finale de la cause ». Mais l'image du militant de la cause culturelle, dévoué aux pratiques de prosélytisme et aveugle aux effets de son action, dénoncée par le sociologue, est bien éloignée de la réalité des formes d'adhésion à l'action – formes réflexives, précaires, parfois très tourmentées. Les formes de « militantisme culturel » combinent, contrairement à la représentation monolithique du militant dévoué à la cause et aveugle à certains de ses effets, une volonté de modérer la « dévotion à la cause » et de développer un regard critique et réflexif sur la pratique. Comme on l'a vu, l'exercice des activités de médiation engage les médiateurs, dans les espaces de socialisation offerts par les institutions, à effectuer un travail incessant de réactualisation des rapports aux valeurs. L'examen de quelques-unes des figures par lesquelles les médiateurs se représentent les effets de leur action permet de comprendre comment la construction du sens de l'action s'appuie sur l'exercice quotidien et réflexif de l'activité.

L'analyse de l'une des modalités religieuses du croire peut nous servir ici à ouvrir un dernier ensemble de remarques. Dans *Bonheur privé, action publique*, Hirschman commente une réflexion de Pascal sur la « jouissance effective » présente dans l'espoir chrétien d'accéder au royaume de Dieu<sup>2</sup>. L'auteur rappelle que dans la mise en œuvre d'une politique publique, « il y a toujours une grande part d'incertitude quant à savoir si l'effort sera ou non couronné de succès » (Hirschman, 2006 : 154). Cette incertitude amène selon lui un plaisir

---

2. « L'espérance que les chrétiens ont de posséder un bien infini est mêlée de jouissance effective aussi bien que de crainte; car ce n'est pas comme ceux qui espéreraient un royaume, dont ils n'auraient rien étant sujets; mais ils espèrent la sainteté, l'exemption d'injustice, et ils en ont quelque chose. (*Pensées*, 540, éd. Brunschvicg) » (Hirschman, 2006 : 149).

lié à l'engagement dans une lutte d'autant plus noble que le succès n'est pas assuré. Par ailleurs, l'engagement dans la lutte peut être source d'un plaisir supplémentaire dans la mesure où il est vécu comme un mode de transformation et de développement du sujet engagé. Les réflexions d'Hirschman permettent de revisiter, en les rassemblant dans une même perspective, les différentes voies suivies pour comprendre la façon dont les médiateurs donnent un sens à leur action : à travers la mise à l'épreuve des valeurs esthétiques et éthiques dans le travail, les médiateurs expérimentent des représentations du monde aussi bien que des représentations d'eux-mêmes et de leurs rapports aux autres. La satisfaction qu'ils en éprouvent et qui pourrait déterminer leur engagement dans l'activité mêle inextricablement les bénéfices propres à ces processus de constitution de *sujets* au travail à ceux que l'on peut retirer de la construction d'une activité dotée d'un sens éthique.

#### Références bibliographiques

- Auroux, Sylvain (dir.). 1998 (1990). *Article « Conversion », dans Dictionnaire des notions philosophiques*, Paris, Presses universitaires de France.
- Bergala, Alain. 2002. *L'Hypothèse cinéma. Petit Traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Bozec, Géraldine, Anne Barrère et Nathalie Montoya. 2013. *Les parcours « La Culture et l'Art au Collège » : enquête sur un dispositif d'éducation artistique et culturelle*, Université Paris-Descartes, Laboratoire CERLIS. Disponible à l'adresse web suivante : <http://www.seine-saint-denis.fr/La-Culture-et-l-Art-au-College.html>.
- Collovald, Annie (dir.). 2002. *L'Humanitaire ou le management des dévouements, enquête sur un militantisme de « solidarité internationale » en faveur du Tiers-Monde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Deleuze, Gilles. 1990. *Pourparlers*, Paris, Minuit.
- Ethis, Emmanuel. 2004. *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture - le spectateur imaginé*, Paris, L'Harmattan.
- Fabiani, Jean-Louis. 2007. *Après la culture légitime, Objets, publics, autorités*, Paris, L'Harmattan.

- Fabiani, Jean-Louis. 2008. *L'Éducation populaire et le théâtre - Le Public d'Avignon en action*, Grenoble, Presses Universitaire de Grenoble.
- Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart. 2000. *Figures de l'Amateur, formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française.
- Hirschman, Albert O. 2006 (1982). *Bonheur privé, action publique*, Paris, Hachette.
- Ion, Jacques (dir.). 2001. *L'Engagement au pluriel*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Marin, Louis. 1997. *De l'entretien*, Paris, Minuit.
- Martin, Laurent. 2013. « La démocratisation de la culture en France. Une ambition obsolète ? », dans Laurent Martin et Philippe Poirrier (dir.), *Démocratiser la culture. Une histoire comparée des politiques culturelles*, Territoires contemporains, nouvelle série – 5.
- Montoya, Nathalie. 2012. « Les médiateurs culturels et la démocratisation de la culture à l'ère du soupçon : un triple héritage critique », dans Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'histoire de Sciences-Po Paris, 2012-2014, *La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine*, Paris. Disponible à l'adresse web suivante : <http://chmcc.hypotheses.org/346>.
- Passeron, Jean-Claude. 2006 (c1991). *Le Raisonnement Sociologique, L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan.
- Péquignot, Bruno et al. 2011. *Évaluation du projet « Kaléidoscope acte II », Opéra de Lyon*, Université Paris Descartes, Laboratoire du CERLIS.
- Poliak, Claude. 1992. *La Vocation d'autodidacte*, Paris, L'Harmattan.
- Rochlitz, Rainer. 1998. *L'Art au banc d'essai, esthétique et critique*, Paris, Gallimard.
- Weber, Max. 1996. « Économie et société », dans *Sociologie des religions*, Paris, Gallimard.

# La médiation culturelle au prisme de l'éducation populaire : conjonctions et conjoncture québécoise<sup>1</sup>

Anouk Bélanger  
et Paul Bélanger

À l'hiver 2010, le Centre de loisirs et la bibliothèque de l'arrondissement Saint-Laurent de la Ville de Montréal proposaient à une douzaine d'adultes récemment immigrés un projet d'intégration à l'alphabétisation intitulé « On se raconte<sup>2</sup> ». Le projet avait pour

- 
1. Nous soulignons ici le rapport de recherche-action qui a permis cette réflexion croisée: *La pertinence des Centres d'éducation populaire de Montréal* (Bélanger, Bélanger et Labrie-Klis, 2014).
  2. « Venez explorer l'univers des mots et participer à la création d'un conte collectif en compagnie d'artistes professionnels tout en pratiquant votre français! » disait l'invitation aux adultes immigrés du quartier ne parlant pas français. Financé par le programme de subvention à la Médiation culturelle des arrondissements de la Ville de Montréal conjointement avec le MCCC, il s'agit également d'un projet que nous avons suivi dans le cadre d'une recherche sur les effets de la médiation culturelle à Montréal (Jacob et Bélanger : 2014). Voir une description plus détaillée de ce projet dans le rapport de recherche : <http://etude.montreal.mediationculturelle.org/project/on-se-raconte/>.

objectif de les amener à se familiariser avec la langue française en découvrant l'univers du conte et de réaliser un conte collectif sur leurs parcours d'immigration. Ce projet, animé par un artiste conteur et une médiatrice du Centre, visait la rencontre entre des adultes et le monde des mots. Bien qu'estampillé de plus d'une façon du sceau de la médiation culturelle, ce projet avait pourtant été conçu par l'Institut de coopération pour l'éducation des adultes (ICEA) et s'inscrivait dans la démarche de cet organisme. Il avait d'ailleurs été proposé dans le cadre de la *Grande lecture* prévue pour la semaine québécoise des adultes en formation (mars 2010). C'est donc formellement un projet d'éducation populaire, bien qu'officiellement un projet de médiation culturelle. Ce projet, fort intéressant et mené avec succès, implique des croisements qui sont à la fois banals et interrogeants quant aux champs de pratique respectifs de la médiation culturelle comme de l'éducation populaire. Signifient-ils un renouvellement des pratiques au carrefour de ces champs de pratique? Représentent-ils une transformation des contours respectifs des pratiques et du financement de domaines historiquement distincts? Est-ce que la médiation culturelle comme objet de financement public a remplacé d'autres domaines en les amalgamant sous ce vocable? Comment comprendre ces entrelacements et la médiation culturelle au prisme de ceux-ci?

Ce cas n'est pas sans rappeler le caractère ambivalent ou (alors) multiforme de la médiation culturelle ainsi que les formes multiples de participation au développement culturel d'une communauté (Fontan : 2007). Notion qui demeure un défi lorsqu'il s'agit d'en délimiter les contours conceptuels, la médiation culturelle est pourtant depuis une décennie au Québec le vocable reprenant un ensemble d'actions (approches, dispositifs, modalités) et de projets existants tout en désignant un renouvellement des pratiques artistiques, culturelles et éducatives ainsi que des modes d'expression et de socialisation. Ce texte propose donc de réfléchir à la médiation culturelle au prisme de l'éducation populaire au Québec, afin de dégager comment elles s'entrecroisent, se fertilisent et se distinguent. Il présente les parcours historiques de l'éducation populaire et de la médiation culturelle au Québec en les mettant en parallèle dans le mouvement plus large de démocratisation, afin de réfléchir aux devenir propres et potentiels

de la médiation culturelle et de l'éducation populaire. Ce faisant, nous espérons contribuer à la compréhension critique et à la réflexion que propose ce livre sur la médiation culturelle.

## 1. Parcours historique de l'éducation populaire

Le champ de l'éducation populaire est historiquement une enseigne sous laquelle vient se loger une part importante du processus d'éducation et d'émancipation. Il répond aux demandes éducatives non reliées au travail de la population adulte. Ce champ spécifique regroupe, d'un côté, l'éducation populaire organisée sous le mode de formations structurées non formelles s'adressant à l'ensemble de la population, et, d'un autre côté, la formation reliée à l'action de mouvements sociaux autonomes. Très concrètement, le premier mode s'incarne au Québec dans des Centres d'éducation populaire et des réseaux tels que l'Inter-CEP, regroupant les six Centres d'éducation populaire et communautaire de Montréal. Le deuxième mode se matérialise par le Mouvement d'éducation populaire et communautaire du Québec (MEPACQ)<sup>3</sup>, un regroupement de tables régionales en éducation populaire, incluant les organismes volontaires d'éducation populaire (OVEP) comme celui de l'Abitibi-Temiscaminque (REPAT)<sup>4</sup>. Un souci commun d'autonomisation du sujet, de renforcement de sa parole et de son pouvoir d'agir (*empowerment*) traverse ces deux modalités de formation tout au long de la vie (Bélanger, 2015).

De manière générale, l'éducation populaire renvoie autant à la notion d'émancipation des citoyens et citoyennes par une prise en charge collective et autonome de la dimension apprenante de l'humain, qu'aux demandes éducatives non reliées au travail salarié. Elle vise le développement des individus et des sociétés, et son lien avec les mouvements

---

3. Voir : <http://www.mepacq.qc.ca/a-propos-du-mepacq/historique-et-orientations/> (consulté le 2 mai 2016).

4. Voir : <http://www.lerepat.org/repapresentation> (consulté le 2 mai 2016).

sociaux et communautaires est indéniable<sup>5</sup>. Toutefois, ses manifestations passées comme actuelles incluent différentes formes organisationnelles, différents contenus, et répondent à de multiples besoins (qui peuvent diverger par rapport à ceux de la médiation culturelle). Plusieurs définitions, concepts, et mouvements différents renvoient à la pratique d'éducation populaire, rendant difficile d'en tracer les contours de manière définitive. L'Institut de coopération en éducation aux adultes (ICEA) propose de considérer l'éducation populaire comme une réponse à des demandes éducatives non reliées au travail ou à l'obtention d'une certification scolaire. L'éducation populaire se définit comme une fonction, plutôt qu'un métier, et l'animateur/éducateur se présente comme un militant du changement social. Il s'agit d'un domaine de formation très peu règlementé. Comme l'animation sociale ou socioculturelle, le champ de l'éducation populaire est peu institutionnalisé, « [...] tiraillé entre les divers univers institutionnels dans lesquels s'exercent les activités [...] » (Lebon, 2009 : 4) et se situant à l'intersection des secteurs de l'éducation, de la culture et du social. Dans le contexte québécois, historiquement, l'approche de *libération* domine ce champ et vise à émanciper l'individu et la collectivité dans une prise de conscience de sa réalité, de ses conditions de vie, afin de transformer son état, comme, par exemple, les formations organisées par les comités syndicaux de condition féminine.

L'histoire de l'éducation populaire commence en Europe dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, surtout au nord de ce continent. Aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, le terme éducation populaire référait surtout à la revendication pour le droit à l'éducation de la classe ouvrière. Cependant, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, par suite de la vague de démocratisation de l'éducation formelle des jeunes, l'éducation populaire désigne surtout la participation de la majorité populaire à des activités d'éducation des adultes, conçues avec la population visée et répondant à ses intérêts. On voit alors apparaître des initiatives éducatives organisées pour, par et avec la majorité (*ordinary people*), depuis les Workers Educational

---

5. Plus spécifiquement, l'émergence dans les années 1970 à Montréal de six CEP venait tenter d'institutionnaliser la pratique de cette forme d'éducation historiquement non- et in-formelle.

Associations (WEA) et le *community education* en Grande-Bretagne, aux cercles d'études (*study circles*) scandinaves, en passant par les universités populaires ou ouvrières au Canada, en Italie, en Suisse et en France, d'abord en lien avec le mouvement saint-simonien. Ce domaine de l'éducation des adultes se généralisa dans l'ensemble des pays industriels au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les premiers programmes, tels que les cercles d'études et les Hautes écoles populaires, seront mis sur pied à ce moment là dans les pays nordiques. Dans les pays en émergence, sur le continent africain et en Amérique latine, l'éducation populaire apparaîtra sous forme de mouvements autonomes au moment où ces pays lutteront pour se départir du colonialisme, soit à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale. L'éducation populaire vient alors en appui aux mouvements de libération nationale et s'inscrit donc dans des mouvements collectifs de revendication de droits et d'autonomie. C'est à ce moment là et dans un effort structurant des volontés de démocratisation et de consolidation des démocraties nationales qu'apparaissent les premières politiques publiques accompagnées de dispositifs institutionnels en Allemagne, en France, en Grande-Bretagne, au Japon et en Union soviétique<sup>6</sup>.

Au Québec, jusqu'à la Révolution tranquille, l'éducation populaire sera le fait d'initiatives volontaires de mouvements confessionnels à vocation sociale (par exemple, la Jeunesse ouvrière Catholique - JOC, fondée en 1932 à la suite des effets sociaux du krach boursier de 1929)<sup>7</sup>, de coopératives<sup>8</sup>, de fédérations syndicales (la FPTQ, devenue la Fédération des travailleurs et travailleuses du Québec - FTQ - et la CTCC devenue la Confédération des syndicats nationaux - CSN), et bien d'autres. Les premières politiques et premiers dispositifs publics seront créés à la fin des années 1960 et au début des années 1970, par

6. Voir le chapitre « L'éducation populaire » dans Bélanger (2015 : 127-146).

7. Voir l'historique de ce mouvement canadien, mais qui a aussi existé en France : <http://fondation-joc.org/1932-1945-les-deacutebutts-de-la-joc-et-ses-services.html> (consulté avril 2016).

8. La révolution coopérative au Québec, dont la Caisse populaire Desjardins est issue, a mené à ce que certains nomment le patrimoine coopératif québécois, ou le modèle coopératif québécois. Voir Simard et Allard (2013).

suite des rapports Ryan (Rapport du comité d'étude sur l'éducation des adultes, 1964, piloté par Claude Ryan) et Parent (Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec, 1964) qui ont radicalement transformé le paysage éducatif de la province en reprenant les recommandations du premier rapport (incluant la formation d'un ministère de l'Éducation, dont Paul Gérin-Lajoie fut le premier ministre). C'est alors que sont instaurés les programmes d'éducation populaire dans les services d'éducation des adultes des Commissions scolaires et des cégeps, et dans les services aux collectivités au niveau universitaire, de même que les programmes de soutien aux organismes volontaires d'éducation populaire (OVEP). Sont aussi créés à la même époque les six Centres d'éducation populaire (CEP)<sup>9</sup> de Montréal.

Dès le début de la Révolution tranquille à la suite de la publication du rapport Parent, et par l'entremise du ministère de l'Éducation, une direction générale de l'éducation permanente (DGEP) est mise en place. Son action porte sur trois secteurs: la formation générale, la formation professionnelle et l'éducation populaire, associée à l'action communautaire sous forme de formations non formelles offertes par les services publics à l'ensemble de la population, et de formations associées à l'action des mouvements sociaux. En 1971, la DGEP estimait que 114 622 personnes avaient participé à des formations en santé, en éducation parentale, en expression artistique ou sur l'histoire de leur quartier; ce chiffre passera à près de 305 000 en 1979. En 1973, les groupes d'éducation populaire se sont regroupés et, avec l'appui de

---

9. C'est à la fin des années 1960 que la Commission des écoles catholiques de Montréal (CECM), qui deviendra la Commission scolaire de Montréal (CSDM), prend la décision de créer, à la demande de groupes de citoyens de six quartiers, des centres autogérés d'éducation populaire. Le premier centre, le Carrefour d'éducation populaire dans le quartier de Pointe St-Charles, sera fondé en 1969, puis suivront la création des cinq autres centres: le Comité social Centre-Sud et le Comité d'éducation des adultes de la Petite Bourgogne et de Saint-Henri (CEDA) en 1971, le Pavillon d'éducation communautaire Hochelaga-Maisonneuve (PEC) en 1972, les Ateliers d'éducation populaire du Plateau en 1973 et le Centre éducatif et communautaire René-Goupil en 1977.

l'Institut de coopération pour l'éducation des adultes (ICEA)<sup>10</sup>, ils ont formé le Comité de coordination des OVEP (organismes volontaires en éducation populaire) du Québec. C'est lors d'une de ses assemblées générales que la définition de l'*éducation populaire autonome* (EPA) a été adoptée pour distinguer l'éducation populaire organisée par les services d'éducation des adultes s'adressant à l'ensemble de la population de celle réalisée par les mouvements sociaux et organismes communautaires et reliée à leur action collective.

La crise financière de la fin des années 1970 et du début des années 1980 fut l'occasion pour les gouvernements québécois d'alors de mettre fin aux programmes d'éducation populaire dans les Commissions scolaires et les cégeps, tout en maintenant le soutien aux OVEP. En 1981, ce comité est devenu le MEPACQ (Mouvement d'éducation populaire et d'action communautaire du Québec). Le MEPACQ a joué un rôle important pour la reconnaissance et le financement de l'EPA, qu'il définit ainsi :

L'éducation populaire autonome est l'ensemble des démarches d'apprentissage et de réflexion critique par lesquelles des citoyens mènent collectivement des actions qui amènent une prise de conscience individuelle et collective au sujet de leurs conditions de vie ou de travail, et qui visent à court, moyen ou à long terme, une transformation sociale, économique, culturelle et politique de leur milieu<sup>11</sup>.

Au cours des années qui suivirent, le MEPACQ a participé à plusieurs grands débats sur la défense des programmes sociaux contre les compressions sévères des budgets publics qui ont découlées de la crise économique mondiale. À ce moment, la Commission des écoles catholiques de Montréal (CECM) maintenait son appui aux

---

10. L'Institut de coopération en éducation des adultes, organisation non gouvernementale fondée en 1946, a pour but la promotion et l'exercice du droit des adultes à l'éducation et à l'apprentissage, en tenant compte de la diversité des projets et besoins et garantissant l'équité d'accès tout au long de leur vie. Voir : <http://www.icea.qc.ca/>.

11. Voir : <http://www.mepacq.qc.ca/education-populaire-et-luttes-sociales/quelques-definitions/> (consulté le 1<sup>er</sup> mai 2016).

six Centres d'éducation populaire et leur permettait d'occuper des bâtisses faisant partie de son parc infrastructurel. Durant les années 1980, et plus spécifiquement en 1982, la Commission d'étude sur la formation professionnelle et socioculturelle des adultes (CEFA) avait reconnu, dans son rapport, l'éducation populaire en tant qu'un des trois secteurs des services publics d'éducation des adultes, avec la formation scolaire ainsi que la formation reliée au travail (CEFA, 1982 : 673). Cependant, des compressions budgétaires sévères viendront dès 1983-1984 réduire les fonds destinés à l'éducation populaire tant dans les services publics que dans les organismes volontaires, et cela au profit des deux autres secteurs.

Au début des années 1990, le MEPACQ se dotera d'un *Cadre de référence pour un projet de société* et organisera une série d'activités en soutien aux groupes de base pour lesquels il constitue un lieu de réflexion et de prospective.

Le MEPACQ a aussi plus récemment œuvré à rappeler dans l'espace public que le champ de l'éducation populaire demeure dans les marges de la politique québécoise d'éducation des adultes. En 1990, on réformera le programme des OVEP en créant deux nouveaux programmes en appui à l'éducation populaire autonome (PSEPA) et à l'alphabétisation autonome (PSAPA), ces deux programmes rejoignant à eux deux plus de 800 organismes volontaires. L'année 2000 marque un changement significatif pour l'éducation populaire au Québec. En effet, dans les suites du Rapport Larose et de la politique de reconnaissance et de soutien de l'action communautaire en ayant découlé, et qui s'intitule *L'action communautaire : une contribution essentielle à l'exercice de la citoyenneté et au développement social du Québec*, on amalgamera l'action éducative structurée des Centres à l'éducation populaire informelle réalisée dans l'action collective. Cette politique a servi à la réalisation de travaux concertés des ministères et organismes gouvernementaux, par l'entremise du Secrétariat à l'action communautaire autonome du Québec, lequel avait la responsabilité de coordonner la mise en œuvre des orientations gouvernementales sur l'action communautaire. Dans le champ de l'éducation populaire, un des effets majeurs de cette politique sera son intégration au champ

plus large de l'action communautaire. Le ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport (MELS), par le biais du Programme d'action communautaire sur le terrain de l'éducation (PACTE), ne conservera que 132 organismes d'alphabétisation populaire, quelque 10 organismes de formation reliés à l'action communautaire, et 15 organismes d'action communautaire en appui au travail scolaire. Certes, la reconnaissance gouvernementale de l'action communautaire et de l'économie sociale constitue un acquis majeur, mais, du même coup, les activités spécifiques et l'approche propre à l'éducation populaire deviennent tributaires du bon vouloir des acteurs en place dans les réseaux associatifs et au sein des réseaux publics. Le terme même d'éducation populaire disparaît des politiques éducatives québécoises, sauf à la CSDM, par le biais du Centre de ressources éducatives et pédagogiques (CREP) et des six CEP, qui verront également leur continuité remise de plus en plus en question.

C'est donc depuis ces années (les années 2000) que l'éducation populaire est exclue de la politique québécoise d'éducation des adultes. Dans les années qui suivent, l'éducation populaire disparaîtra pratiquement complètement des services d'éducation des adultes des commissions scolaires et des cégeps. De la même façon, la Politique gouvernementale d'éducation des adultes et de formation continue de 2002 fera silence complet sur l'éducation populaire. Paradoxalement, la mission d'éducation populaire est de plus en plus reconnue par l'UNESCO comme un des piliers essentiels de l'éducation des adultes. Ainsi, le champ de l'éducation populaire, pourtant internationalement reconnu en éducation des adultes comme le souligne les rapports finaux des deux dernières Conférences internationales sur l'éducation des adultes, CONFINTEA V et VI, organisées par l'UNESCO, survit difficilement grâce à son intégration partielle et relative dans le programme d'action communautaire du gouvernement québécois (Québec, 2001) et plus particulièrement en conséquence du PACTE.

Ce glissement de l'éducation populaire des politiques d'éducation aux politiques d'appui aux milieux communautaires se base sur une certaine logique de rapprochement. Dans ses travaux, Hal Beder (1996) rappelle le lien privilégié des organismes et réseaux communautaires

(Community based organizations, CBO) avec l'éducation populaire. Il note que la pratique d'éducation populaire autonome est fondamentalement plus appropriée et adaptée au milieu communautaire qu'aux agences gouvernementales officielles pour les deux raisons suivantes: (1) l'approche horizontale et enracinée (*bottom-up*) de l'éducation populaire est plus compatible avec les méthodes utilisées dans les organisations communautaires; elle est alternative à l'approche didactique souvent plus verticale (*top-down*) des institutions d'enseignement; (2) l'éducation populaire est plus compatible avec l'orientation propre aux organismes communautaires, notamment en ce qui concerne le travail avec les populations locales, dans une visée de changement social et de promotion de la justice sociale. Ceci dit, plusieurs pays, dont le Québec au moment de la Révolution tranquille, ont aussi ouvert, dans leur réseau public d'éducation des adultes, des services d'éducation populaire. Or, contrairement aux pays nord-européens, la mission d'éducation populaire des commissions scolaires et des cégeps a connu à partir de 1985-86 le déclin sévère ci-haut mentionné, ce qui a eu comme effet concret pour les CEP, financés en grande partie par la CSDM, de se voir transformés en organismes communautaires. Les Centres avaient déjà tissé des liens forts avec les quartiers dans lesquels ils s'étaient développés et y menaient des actions de démarchages afin de bien saisir les besoins de la population, siégeaient aux tables de concertation de ces territoires, prêtaient ou louaient des locaux à des organismes, etc. De plus, les activités offertes par les Centres expriment la volonté de répondre aux besoins des personnes vivant en situation de pauvreté ou faisant l'objet d'exclusion ou de marginalisation sociales, tout comme les milieux communautaires. Cependant, c'est la formation des éducateurs, leur parcours professionnel et les valeurs de l'éducation populaire qui se trouvent ainsi sans légitimité formelle, et ceci, à moyen et long terme; ce qui a pour effet de dévaluer la singularité et l'apport de l'éducation populaire en propre.

Dans ce portrait historique trop bref qui met en lumière la tension de la reconnaissance internationale de l'éducation populaire avec son effacement des politiques en matière d'éducation au Québec, il ne

faudrait pas nier la résilience des mouvements, organismes et activités d'éducation populaire. En effet, à Montréal, les six CEP, créés au tournant des années 1960-70, ont réussi à demeurer en vie grâce à leur forte intégration dans leurs quartiers respectifs, à la ténacité de leurs équipes dirigeantes, à l'appui de la CSDM et aux luttes qu'ils ont menées. Ces centres constituent un pont historique important entre les développements issus de la Révolution tranquille et le retour espéré à une politique intégrale d'éducation des adultes<sup>12</sup>. Ces centres démontrent dans leurs activités l'importance et la pertinence de l'éducation populaire qui abolit les critères d'admission et les limites d'âge pour répondre aux demandes éducatives diverses de tous les citoyens et citoyennes des six quartiers couverts. La participation à des activités d'éducation populaire constitue, pour ces personnes, un moyen de renouer dans un rapport positif avec l'éducation et l'apprentissage<sup>13</sup>.

Le rapport de Bélanger *et al.* (2007) a documenté les actions et activités des six CEP de Montréal et mis en lumière la spécificité de leur environnement éducatif. Ainsi, l'approche des CEP vise à la fois l'émancipation des individus et la promotion collective; elle mise sur « le potentiel éducatif de chaque personne dans le contexte où elle se trouve » (Bélanger, 2007 : 94), c'est ce qui est à la base même du processus d'apprentissage développé par les centres. Plus encore, un deuxième volet de recherche partenariale menée avec quatre des CEP a permis de constater que leur présence comme telle, plutôt qu'une

- 
12. Une éducation des adultes qui serait axée sur une éducation tout au long de la vie, ne s'arrêtant pas au terme de la période de travail rémunéré, c'est-à-dire à 65 ans, et qui ne se limiterait pas au seul domaine professionnel ou scolaire.
  13. Ce contexte a toutefois conduit les centres à adopter une difficile stratégie financière où chacun a dû se donner une vocation officielle spécifique afin de recevoir un appui provincial (exemples : alphabétisation, loisir ou défense de droits, etc.). Ils ont ainsi réussi à maintenir et à bonifier l'appui historique exceptionnel de la Commission scolaire de Montréal (CSDM) qui se traduit par l'offre de locaux, de certains services et d'une subvention annuelle. Certains CEP ont aussi obtenu un appui de Centraide Montréal. Ces montages financiers n'arrivent toutefois pas à répondre aux besoins, au point même où le personnel de plusieurs centres, déjà maigrement rémunéré, a dû accepter une restriction salariale et des postes réguliers ont été supprimés.

série d'activités dispersées dans divers locaux, permet un effet synergique et une reconnaissance dans les quartiers. Très concrètement, les Centres constituent des pôles centraux du réseau communautaire de leur quartier, mais se distinguent toutefois par une approche éducative qui leur est propre.

L'éducation populaire est « l'ensemble des pratiques éducatives répondant aux projets de développement personnel et social des individus et des groupes dans la société » (Bélanger, 2015 : 127). Elle joue un rôle singulier pour l'accès et le développement de parcours éducatifs, d'inclusion sociale et de participation citoyenne. Par l'engagement dans des processus soutenus mais non évalués d'éducation aux arts, aux loisirs, à l'alphabétisation, à la cuisine, etc., les membres et participant.e.s acquièrent une autonomie, une émancipation individuelle puis collective, et au final, une participation sociale et citoyenne. En ce sens, l'éducation populaire contribue, à titre de pilier historique, au grand mouvement de démocratisation de nos sociétés. Elle partage ceci avec la médiation culturelle. En fait, les lignes de partage avec les milieux communautaires, le loisir socioculturel et la médiation sont poreuses et diffuses. L'éducation populaire développe des approches et utilise des activités qui peuvent aussi être mobilisées dans des projets de médiation culturelle, comme elle offre des cours qui sont également dispensés dans les programmes des centres de loisir.

L'apport spécifique de l'éducation populaire dans ses différentes dimensions repose sur : un appui à la promotion collective d'un milieu, une source de socialisation autonome et critique et donc d'émancipation, un lieu de production collective de savoirs, une expérience d'autogestion éducative et un laboratoire de nouvelles pratiques éducatives à l'écoute de la culture des milieux. (Bélanger, Bélanger et Labrie-Klis, 2014 : 11)

Certaines de ses dimensions recourent certes les pratiques de médiation culturelle, puisque celles-ci visent une participation sociale accrue, mais *l'éducation populaire* vise aussi le développement de la culture et des communautés, ainsi que l'animation des quartiers.

Si le contenu de certaines actions recoupe ceux de l'animation socioculturelle, par exemple l'initiation à l'informatique, l'approche structurée de formation de même que l'organisation des activités en séquences

structurées, il diffère dans la plupart des cas. Ces rapprochements ne se font pas non plus au gré d'un développement infrastructurel et politique homologue. La médiation culturelle, au Québec du moins, ne s'est pas instituée en lien formel ou réfléchi avec l'éducation populaire, mais émane du champ de la culture, et en suivant le mouvement large de la démocratisation. Si nous pouvons observer des similitudes, des emprunts et des rapprochements, les deux champs de pratique demeurent historiquement distincts et complémentaires.

## **2. Émergence de la médiation culturelle au carrefour des arts, du socioculturel et de l'éducation**

La notion de médiation culturelle a émergé au Québec beaucoup plus récemment afin de nommer et de structurer le renouvellement des pratiques artistiques et culturelles, incluant la part des professionnels et artistes, ouvrant de nouveaux modes d'expression et de nouveaux espaces de socialisation et de participation citoyenne. Ce renouvellement des pratiques se meut dans un contexte de rapprochement des institutions et formes institutionnalisées des publics et de la population pour créer un espace de rencontre (Lafortune, 2012). Cet espace de rencontre est un lieu où s'imagine, se met en acte et se pratique désormais une série d'activités dans la continuité actuelle du mouvement plus large de démocratisation amorcé au Québec dans les années 1960, dont fait partie le mouvement d'éducation populaire décrit précédemment. Si l'éducation populaire est contemporaine de la formation de mouvements collectifs et d'une notion générale du droit à l'éducation pour tous et tout au long de la vie, la médiation culturelle pour sa part émerge au moment où les questions d'exclusion et de segmentation sociales émergent. Elle est donc appelée à renforcer, voire à créer, un sentiment d'appartenance à la communauté, ainsi qu'à aménager des espaces et des occasions d'échanges culturels et interculturels. Elle est tributaire du développement des politiques publiques en matière de culture et s'inscrit dans l'histoire de ces politiques qui, au Québec, a suivi l'exemple français (action culturelle, démocratisation culturelle,

développement culturel, démocratie culturelle, etc.) et vise à combler les reliances sociales laissées dans l'ombre de la démocratisation de la culture. Plus concrètement, la démocratisation culturelle, en mettant l'accent sur la diffusion de la culture et des œuvres d'art légitimes, a d'abord été une politique d'accès aux œuvres formulée à partir d'une hiérarchie des œuvres et qui considérait la population en tant que public et indépendamment des terrains socioculturels de la vie quotidienne. La médiation culturelle donne place aux individus, aux échanges culturels et interculturels dans le processus symbolique de construction de sens et de lien social. La médiation semble se placer, d'une part, dans la continuation d'un rapprochement symbolique et sociopolitique entre les individus, la culture (les œuvres produites et la collectivité) et les institutions, mis en œuvre par la démocratisation culturelle, et, d'autre part, elle apparaît comme un renouvellement paradigmatique. Or, Jean Caune nous fait remarquer avec raison qu'il s'agit plutôt de l'effet d'un autre changement de paradigme, soit celui qui s'est opéré depuis les années 1970 sur la notion de culture elle-même. En effet, la notion de culture s'est lentement ouverte à l'interaction entre les individus et la communauté, comme un facteur de changement, plutôt qu'un patrimoine d'œuvres légitimes à faire découvrir. Les politiques culturelles québécoises des 20 dernières années placent effectivement la culture au cœur du développement urbain et régional et considèrent la culture comme un levier de cohésion sociale<sup>14</sup>.

La médiation culturelle qui émerge et se développe au cours des années 2000 (et une décennie plus tôt en France) met l'accent sur les échanges culturels et interculturels, et privilégie la réception plutôt que la diffusion en ce qui concerne les /es. C'est en cela qu'elle participe à la reconstruction du lien social, à la participation sociale, au sentiment d'inclusion et d'appartenance dans les quartiers. En reposant ainsi sur une conception de la culture qui inclut le vécu et l'expérience collective et ne se limite plus aux œuvres et à leur

---

14. *La politique culturelle du Québec: Notre culture, notre avenir*. Gouvernement du Québec (1992); *Montréal, métropole culturelle. Politique de développement culturel de la Ville de Montréal, 2005-2015*.

circulation, les politiques culturelles traversant la médiation culturelle se rapprochent de l'esprit, ou de l'intention sociopolitique, à la base de l'éducation populaire. De plus, en observant les pratiques et les projets concrets, on constate que la médiation culturelle ressemble à ou croise l'éducation populaire. Par exemple, les cours d'initiation à la peinture, la photo ou l'informatique, tout autant que les projets de théâtre d'intervention ou de murales collectives font l'objet de projets de médiation et figurent également dans les programmes d'activités d'éducation populaire de certains quartiers. Dans un cas comme dans l'autre, l'approche prime dans le processus. Ce qui distingue la médiation culturelle, du moins en terrain québécois, c'est le fait qu'elle émerge strictement du champ de la culture et des arts, lui-même séparé depuis des décennies du champ de l'éducation en termes de politique et de gestion ministérielle. La médiation culturelle se professionnalise et se codifie rapidement ; c'est une fonction et également un champ professionnel. Il existe déjà quelques formations de niveau collégial et universitaire (aux deux premiers cycles) ainsi que des formations ponctuelles offertes par les cellules régionales d'innovation ou par divers organismes culturels. En France, un Conseil Culture-Éducation populaire a même été créé, à la fin des années 1990, afin de clarifier le rôle de l'éducation populaire dans la médiation culturelle<sup>15</sup>, démontrant ainsi un développement du champ de l'éducation populaire plus structuré et appuyé par l'État.

Au cœur du grand mouvement de démocratisation, l'éducation et la culture furent l'objet de développements parallèles qui se croiseront et s'alimenteront par moments. Culture et éducation ici prises au sens large, incluant l'éducation populaire et la culture populaire. Au Québec, dans le parcours des politiques accompagnant le processus de démocratisation, les champs de la culture et de l'éducation ont fait l'objet d'une certaine séparation. Cependant, au sein de ces champs respectifs, s'est poursuivie une volonté d'inscrire une certaine éducation à la culture et de faire de la culture une école de la vie en société. Ce sont ces courants de fond qui permettent aujourd'hui les

---

15. Voir : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/charte-educ-pop.htm> (consulté le 24 avril 2016).

rapprochements, voire les confusions, entre la médiation culturelle et l'éducation populaire. C'est également par ces courants de fond se rejoignant par le biais d'une émancipation individuelle et collective que nous pouvons réfléchir à leurs différences et leurs complémentarités. Ainsi, les discours sur la médiation au Québec ne trouvent pas de cadre dans les politiques d'éducation comme telles, alors que les projets de médiation culturelle s'effectuent régulièrement dans les espaces scolaires formels et dans un esprit qui parfois rejoint l'approche de l'éducation populaire. Le moment présent est donc marqué, d'une part, par le risque que la médiation culturelle perde de son potentiel innovant au profit d'une identité floue, ainsi que, d'autre part, par le risque que l'éducation populaire perde sa singularité en étant avalée et confondue par une médiation culturelle elle-même en quête de sens. Autrement dit, on ne peut se contenter d'ériger la médiation culturelle en paradigme sans réfléchir aux écueils qu'impliquerait l'intégration indifférenciée de ces différentes formes de relations sociales incluant l'éducation populaire (Chavigny, 1995). Pour ce faire, l'enjeu se situe donc au delà d'une considération de la notion théorique de la médiation, dans « l'analyse compréhensive du sens des pratiques, de leur performativité sociale, de leur capacité à accompagner le changement » (Chavigny, 1995). Si la notion de médiation apparue récemment s'est rapidement répandue, comblant ainsi un vide dans les rapports de la société aux publics et aux citoyens et citoyennes, son usage indifférencié et sa professionnalisation rapide expriment certes le besoin de rechercher des espaces d'échanges et de refaire le tissu social, mais laisse planer une attente qu'elle ne pourra combler si elle n'arrive pas à générer des pratiques sensées et des effets pérennisés.

Les enjeux de la culture sont forts intéressants au croisement de ces champs. Dans le contexte actuel, les politiques culturelles misent sur une notion élargie de la culture, incluant la culture dite légitime, la culture populaire, la culture de masse, et permettent à la culture de jouer un rôle central dans le développement sociopolitique. Ceci ouvre la porte à un rapprochement des champs et des politiques d'éducation et de la culture comprise au sens large et non réduite à une hiérarchie d'objets culturels au service d'une éducation à une culture imposée.

Ajoutons à cela le champ du communautaire qui, depuis le rapport Larose, s'est également approprié des pratiques et une approche provenant de l'éducation populaire et qui se voit infiltré aujourd'hui par des projets de médiation culturelle.

\* \* \*

Prise dans son acception théorique générale, la médiation culturelle comprend tout un spectre de formes de participation à la vie et au développement socioculturel. Si aujourd'hui elle couvre sous son vocable plusieurs champs de pratiques, d'approches et de projets, il importe de saisir cette dynamique en termes de rapprochements et non de remplacement. L'activité de médiation culturelle vise, comme l'éducation populaire, une appropriation de savoirs et de compétences, vers une capacitation individuelle et collective. La médiation culturelle s'inspire et emprunte à l'éducation populaire, mais aussi à la médiation artistique et interculturelle, à l'animation socioculturelle ou à l'action communautaire.

Cette réalité de la médiation culturelle est centrale à notre avis. C'est donc une notion et une pratique à comprendre dans une écologie plus large qui elle, à travers divers projets, se meut en s'inspirant d'autres formes, en opérant des combinaisons temporaires, mais sans jamais avaler et faire disparaître ces autres formes. Plus qu'un simple et définitif dispositif d'action, la médiation culturelle, de ce point de vue, se présente bel et bien comme un moment et un élan dans le renouvellement des pratiques. Au-delà de son acception pour nommer les pratiques, il est intéressant de voir comment se (re)combinaient espaces de pratiques, approches et financement dans ces entrecroisements entre éducation populaire et médiation culturelle. Ces dimensions sont forts pertinentes pour caractériser autant le moment historique du mouvement large de démocratisation que ce qui revient en propre à la médiation culturelle, tout comme à l'éducation populaire<sup>16</sup>.

---

16. Il est aussi intéressant de rappeler les transformations des appellations selon les différentes époques, les différents gouvernements et les politiques mises en place. Notamment la Commission Jean en 1992 (<https://www.cse.gouv.qc.ca/fichiers/documents/publications/Avis/50-0386.pdf>) faisant en sorte que,

Entre autres choses, l'éducation populaire se caractérise par l'autogestion, l'autonomie revendiquée dans l'organisation de certains mouvements d'éducation populaire, le déroulement structuré des apprentissages, le démarchage dans le but de faire émerger les besoins des groupes de citoyens d'un quartier, la participation à long terme dans les réseaux sociocommunitaires et éducatifs des quartiers. La médiation culturelle, pour sa part, se développe par projets financés et sans que des lieux lui soient réservés, ce qui module les possibilités de pérennité et d'effet structurant. Les projets de médiation financés individuellement peuvent atteindre des objectifs d'échanges culturels et interculturels, participation et expression culturelles des citoyens et citoyennes. Pour le moment, la dernière décennie de structuration des pratiques et de professionnalisation marque l'intégration de cette fonction sur les terrains de l'éducation, de la culture et du social. Il sera intéressant de suivre l'évolution de l'institutionnalisation de la pratique de la médiation culturelle qui, contrairement à d'autres phases de développement politique, ne s'arrime pas à une infrastructure propre, mais est sujette d'abord et avant tout aux réseautages et échanges de pratiques et de lieux. Les rapprochements ainsi créés avec l'éducation populaire, entre autres, marquent un décloisonnement et des convergences porteuses.

L'aspect *concept parapluie* de la médiation culturelle, qui a l'avantage de rassembler une série de pratiques animant le champ social, activant la participation citoyenne, et élargissant l'accès et l'éveil à la culture, place cette dernière en tension entre un pôle de rapprochements porteurs et un pôle de convergence effectuant des emprunts, mais les fondant sous un vocable large dans l'espoir d'un effet global. Autrement dit, en formant un ensemble éclaté, elle a le potentiel de diluer ce qui caractérise différentes pratiques d'un point de vue historique (structures, champs et financement), mais elle a également l'opportunité de

---

depuis fin des années 1960, nous passons à une spécialisation de l'éducation populaire (alphabétisation communautaire, initiation à l'informatique, éducation parentale, formation environnementale, les compétences citoyennes en santé, formation syndicale, etc.). Cette spécialisation ajoute à l'étiollement du champ propre de l'éducation populaire publique et communautaire.

rendre productif des rapprochements nouveaux. Certains de ces rapprochements, tels que la médiation intellectuelle de l'organisme Exeko, font apparaître cette volonté de préciser les emprunts et ainsi de rendre d'autant plus claire l'intention de leurs pratiques de la médiation. De même, dans l'activité « On se raconte » mentionnée en introduction, nous pouvons entrevoir une proximité des pratiques évidente et donc l'intérêt de permettre de nouvelles juxtapositions, que ce soit au nom de la médiation ou au nom de l'éducation populaire. Il est à espérer que la médiation se développera en se donnant les moyens de clarifier le sens de ses actions et de ses emprunts. Il faudra certainement persister à travailler non seulement ses contours théoriques, mais également ses fonctions et ses spécificités afin qu'elle ne devienne pas, à terme, un concept réducteur, mais bien un concept porteur de rapprochements de pratiques historiques et nouvelles, provenant de divers champs de pratiques socioculturelles. Encore faut-il qu'elle ne s'érige pas entretemps en idéologie, figeant ainsi les politiques et les actions dans le cadre d'un discours qu'elle sert à reproduire et à faire circuler dans l'espace public. Il importe plutôt de rejoindre les objectifs socioculturels souhaités et ainsi de s'inscrire de manière constructive dans le mouvement historique long de la démocratisation.

### Références bibliographiques

- 1976. *Recommandation sur le développement de l'éducation des adultes*, UNESCO.
- 1997. *Rapport final*, CONFINTEA V : Conférence internationale sur l'éducation des adultes, UNESCO, Hambourg, Allemagne.
- 2009. *Rapport final*, CONFINTEA VI : Conférence internationale sur l'éducation des adultes, UNESCO, Bélem.
- 1992. *La politique culturelle du Québec : Notre culture, notre avenir*. Gouvernement du Québec.
- 2005. *Montréal, métropole culturelle. Politique de développement culturel de la Ville de Montréal 2005-2015*.

- Beder, Hal. 1996. « Popular education; an appropriate education; strategy for Community-Based Organizations », *New directions for adult and continuing education*, 70, été, p. 73-83.
- Bélanger, Paul. 2015. *Parcours éducatifs; Construction de soi et transformation sociale*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- Bélanger, Paul, Gisèle Bourret et Chantal Ouellet. 2007. *Rapport synthèse de la recherche: Six centres d'éducation populaire de Montréal: un bien commun*, InterCEP en partenariat avec le Service aux collectivités SAC-UQAM.
- Bélanger, Paul et Benoît Lévesque. 1992. « Le mouvement populaire et communautaire: de la revendication au partenariat (1963-1992) », dans Gérard Daigle (dir.) avec la collaboration de Guy Rocher, *Le Québec en jeux: comprendre les grands défis*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, p. 713-747.
- Bélanger, Anouk, Paul Bélanger et David Labrie-Klis. 2014. *La pertinence des Centres d'éducation populaire de Montréal*, rapport de recherche, Service aux collectivités SAC-UQAM en partenariat avec les Centres d'éducation populaires de Montréal.
- Caune, Jean. 2006. *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*. Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. Arts et culture.
- Caune, Jean. 1999. *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*, Presses Universitaires de Grenoble, coll. Communication, médias et sociétés.
- Chavigny, Dominique. 1995. « Les conditions du débat », dans *Passage Public(s). Points de vue sur la médiation artistique et culturelle*, Agence Rhône-Alpes de service aux entreprises culturelles.
- Fontan, Jean-Marc. 2007. « De l'action à la médiation culturelle: une nouvelle avenue d'intervention dans le champ du développement culturel », *Cahiers de l'action culturelle*, 6, 2, p. 4-14.
- Jean, Michèle S. 1982. *La Commission d'étude sur la formation professionnelle et socioculturelle des adultes (CEFA)*.
- Jacob, Louis et Anouk Bélanger. 2014. *Les effet de la médiation culturelle: participation, expression, changement. Rapport de recherche, phase II*, financé dans le cadre de l'entente sur le développement culturel entre

la Ville de Montréal et le ministère de la Culture et des Communications, 2010-2013.

Lafortune, Jean-Marie (dir.). 2012. *La médiation culturelle, le sens des mots et l'essence des pratiques*, Presses de l'Université Laval.

Lebon, Francis. 2009. *Les animateurs socioculturels*, Paris, La Découverte.

Simard, Jean-François et Maxime Allard (dir. ). 2013. *La Révolution coopérative. Un jalon d'histoire de la pensée sociale au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval.



# Arts, philosophie, marginalisations sociales et émancipation : la médiation intellectuelle, une pratique frontalière des sens

Maxime Goulet-Langlois

Avec la précieuse collaboration de Nadia Duguay  
et du Comité de recherche en médiation intellectuelle d'Exeko

*Je pense donc tu suis.*

Pierre Desproges, humoriste français

Nombreuses sont les formes de médiation à s'être instituées dans le cours des trois dernières décennies : médiation culturelle, médiation interculturelle, médiation artistique, médiation pénale, médiation sociale, médiation citoyenne, médiation familiale, médiation médicale, médiation cognitive (Lenoir, 1996), médiation pédagogique<sup>1</sup>... Et voici qu'une autre forme ouvre son chemin, la médiation intellectuelle.

---

1. Voir le dossier « Les médiations en question » par Balmer et Hébert (2009).

Aussi distinctes soient-elles les unes des autres, toutes ces formes de médiation ont pour tâche commune la mise en relation, directement ou indirectement, des êtres et des choses qui ne le sont pas, pas assez, ou qui ne le sont plus. Que tant de médiations émergent n'est peut-être pas si surprenant lorsqu'on considère (Caune, 2012 : VIII ; Balmer et Hébert, 2009 : 24) que les pratiques de médiation se déploient dans des sociétés en crise, des sociétés déchirées dont le tissu social, institutionnel, économique et politique n'est pas ce qu'il *devrait* être, car il engendre souffrance organisée et exclusion.

À l'instar des autres formes de médiation, c'est donc d'une vision normative sur fond de laquelle se profilent des manques, des besoins quotidiens et des recherches d'alternatives (Fontan, 2007) qu'émerge la médiation intellectuelle. C'est pourquoi cette dernière a senti la nécessité de se constituer en pratique autonome pour mieux répondre à ce qu'elle pose comme deux besoins centraux : l'inclusion sociale<sup>2</sup> et l'émancipation intellectuelle. On pourrait même dire l'inclusion sociale par l'émancipation intellectuelle.

Or, quoi que puisse faire résonner cette terminologie, ces besoins ne se font pas sentir sur un plan simplement théorique ou symbolique. Ils se sont plutôt clarifiés au fil de neuf années de pratique dans des milieux variés où transitent et vivent des personnes marginalisées et précarisées : criminalisées et incarcérées, en situation d'itinérance, utilisatrices de drogues, psychiatisées, vivant avec une déficience intellectuelle, victimes de discrimination et de racisme institutionnels. En effet, la médiation intellectuelle, fruit de la détermination de son instigatrice Nadia Duguay, est née dans la mouvance des activités d'Exeko, une organisation montréalaise dont la mission est l'inclusion sociale par l'innovation en culture et en éducation. Les premières ébauches de cette pratique ont vu le jour en 2006 dans un centre de détention québécois où le besoin urgent de faire vivre autrement les contextes pédagogiques était devenu manifeste. À travers son cours *Arts, Culture et Société*, Nadia Duguay élaborera donc un alliage

---

2. À ne pas confondre avec le concept d'« intégration sociale » – plier la marge aux normes existantes – ; l'inclusion désigne, selon Exeko, un processus de déconstruction des normes dominantes à partir de celles en marge.

pratique entrecroisant art performatif, philosophie, art relationnel, sciences sociales et médiation culturelle. Depuis, Exeko a mené des activités de co-réflexion et de co-création avec plus de 8 500 participants.

Ce travail soutenu, échelonné sur maintenant presque une décennie, trouve sa source dans le constat de l'urgence criante, particulièrement à l'heure de nos sociétés du savoir, de travailler à la reconnaissance du besoin *vital* qu'éprouve toute personne d'être : 1) estimée comme pleinement capable de penser et 2) considérée comme ayant, de surcroît, le besoin d'exercer cette faculté. Cette urgence se traduit directement, pour Exeko, en une réponse prenant acte du passage entre, d'une part, le constat théorique selon lequel les individus, dans les conditions sous lesquelles ils vivent aujourd'hui, ne sont pas assez libres de penser leurs milieux et leur monde, et, d'autre part, le constat pratique de la nécessité de multiplier les occasions, les lieux et les manières pour exercer cette capacité de penser<sup>3</sup>.

Nous nous attarderons donc à cette toute jeune « technologie<sup>4</sup> » qu'est la médiation intellectuelle en abordant les aspects suivants : 1) sa méthodologie, 2) les rapports qu'elle entretient avec le champ hétérogène de la médiation culturelle, 3) son rapport aux types de marginalisation intellectuelle et, finalement, 4) ses fortes affinités avec l'émancipation intellectuelle. On verra ainsi apparaître l'esquisse d'une cartographie de possibilités pratiques auxquelles travaille la médiation intellectuelle.

---

3. Selon cette logique, pour Exeko ([www.exeko.org](http://www.exeko.org)), la priorité va aux personnes marginalisées et précarisées.

4. Suivant Jean-Marc Fontan dans sa réflexion sur la médiation culturelle, la médiation intellectuelle a elle aussi ses airs de *technologie sociale*, car en plus d'être un outil d'intervention à part entière, elle offre « un nouveau répertoire d'action [complémentaire] pour les intervenants culturels » (Fontan, 2007 : 4).

## 1. Définition et méthode

La définition globale suivante permet de poser quelques repères préliminaires de cette cartographie.

La médiation intellectuelle est une pratique philosophique et pédagogique qui consiste à créer des situations égalitaires de réflexion collective et de partage de connaissances. Ces situations mettent en place des cadres de co-construction de la pensée critique et de l'analyse sociale là où les conditions peuvent en inhiber l'exercice. Cette pratique présume de l'égalité des intelligences et répond au besoin universel de penser et d'être reconnu comme un être pensant. Elle consiste en un ensemble de techniques qui facilitent l'appropriation et la création d'outils réflexifs en vue de favoriser l'émancipation intellectuelle des individus. Ces techniques donnent un nouvel accès à des connaissances, des opérations conceptuelles, des espaces d'expression, d'échange du savoir et des objets intellectuels. Celles-ci invitent les individus à résister aux dogmatismes, à la propagande, aux discriminations, à dépasser les mécanismes des préjugés et à se poser en tant qu'acteurs de transformations sociales<sup>5</sup>.

De cette définition chargée, retenons qu'il s'agit d'abord de situations (normalement à l'extérieur des cadres institutionnels d'enseignement) dans lesquelles les médiateurs<sup>6</sup> formulent une proposition à l'intention de participants avec qui cette proposition sera déconstruite, modifiée ou poursuivie, tout en s'assurant de favoriser le fait que tous présumement de l'égale intelligence de tous. En créant une telle situation, la médiation cherche à faire événement ; à provoquer des liens humains improbables, en investissant lieux, espaces, corps, gestes, pour en altérer légèrement les codes, la portée symbolique, en fendiller le quotidien, les habitudes, et encore s'exercer à l'inusité. Tout ceci a pour but d'instaurer un moment privilégié reposant sur les bénéfices de la fiction consciente et imparfaite selon laquelle on tente de laisser à « l'extérieur » nos conditions socio-économiques individuelles (et

5. Extrait des documents de présentation de la médiation intellectuelle sur le site d'Exeko : <http://exeko.org/remue-meninges-approches-et-reflexions> (consulté le 24 juin 2015).

6. Les médiateurs sont issus de champs disciplinaires variés : philosophie, arts du cirque, théâtre, sociologie, anthropologie, littérature, cinéma, histoire de l'art, art performatif, art visuel, etc.

autres déterminismes) pour se rencontrer, un temps, devenus penseurs et créateurs partageant un monde commun. On ne travaille pas, conséquemment, sur et à partir de notre identité; on opère plutôt une mise entre parenthèses, une sorte d'*epochè*, afin de désarmer les préjugés que nous pourrions entretenir les uns par rapport aux autres. Ces règles minimales du jeu permettent d'ouvrir davantage de possibilités de redéfinition de soi et de ses capacités. C'est à partir de là que nous amorçons la réflexion et la création sur les enjeux, les beautés et les ignominies, que nous déposons à la croisée des perspectives; des enjeux communs à propos desquels nous avons tous droit à une parole réfléchie, peu importe qui nous sommes, d'où nous venons ou ce que nous faisons. D'ailleurs, nous pourrions tout aussi bien être n'importe qui<sup>7</sup>. Affirmons ce moment privilégié, nous aurons amplement le « loisir » de revenir à nos identités assignées plus tard.

## 1.1 Une proposition

Ce qui instigue une situation de médiation intellectuelle, c'est une proposition; à l'intersection de la proposition esthétique et de la proposition argumentative, elle cherche à tirer profit des effets performatifs de l'ambiguïté de ce chiasme à la frontière des sens: la pensée comme acte d'art et l'art comme acte de pensée. La proposition se compose de techniques et de contenus multidisciplinaires visant des effets multisensoriels; le tout conçu pour les destinataires selon le contexte bien précis où ils se trouvent. De plus, cet agencement techniques-contenus doit d'abord assurer à tous des modalités d'accès aux styles, aux stratégies et aux outils de création et d'expression à teneur

---

7. « Pour moi, le problème général est celui de la capacité de *n'importe-qui*. Cette capacité se concrétise sous des formes collectives. On ne peut pas du tout penser la politique comme simple combinaison des attitudes individuelles. Ce qu'il y a à penser, ce n'est pas des grands sujets ou des petits acteurs, mais plutôt la constitution concrète de la capacité de *n'importe qui*: cela implique l'action de collectifs, lesquels reposent, bien entendu, sur des individus dotés de capacités à penser le monde par eux-mêmes. Mais la politique a ceci de spécifique qu'elle fait appel à des formes d'énonciation collective. » (Rancière, 2007)

réflexive. Les techniques sont issues de trois catégories<sup>8</sup> : 1) expérimentielle (théâtre invisible, impostures, *flash mob*, etc.), 2) réflexive (définir, comparer, justifier, carte heuristique, etc.) et 3) interactive (délocalisation, brise-glace, *hold-up*, etc.). Le contenu, lui, est toujours minimalement composé d'un *objet* et d'un *thème*. Par exemple, un thème pourrait être la nécessité sociale des différentes formes d'autorité et l'objet une courte vidéo résumant l'expérience du psychologue américain Stanley Milgram. Un thème est toujours puisé à même les trois grands axes thématiques : 1) esprit critique, 2) analyse sociale et 3) action citoyenne. Ces axes informent les angles d'approche des contenus choisis par les médiateurs. Les objets, quant à eux, peuvent être matériels ou conceptuels. Par exemple, le concept de « punition » pourrait être un objet que l'on aborderait avec le thème de justice comme arrière-plan. L'objet pourrait tout aussi bien être matériel ; une photo d'un moment marquant d'un soulèvement populaire bien connu, une citation, un enregistrement sonore, un pneu...

Le statut de proposition est particulièrement approprié pour une pratique qui remet en question les hiérarchies à l'œuvre dans les activités d'échange et de production de savoir. Les médiateurs n'enseignent pas des contenus que les participants doivent apprendre<sup>9</sup>. Si le médiateur reste un intermédiaire entre un objet ou une pratique d'un côté et des gens de l'autre, il n'incarne pas pour autant la figure du maître savant face à celle de l'élève ignorant. La proposition engage plutôt l'autonomie sensible et réflexive des gens qui en font la rencontre. Performer une proposition c'est aussi laisser ouverte la possibilité de son refus. En ce sens, le médiateur est celui que l'on charge du dynamisme de la

8. Pour en savoir plus sur les techniques et la codification générale de la médiation intellectuelle, voir la section « remue-méninges » du site de l'organisme : [www.exeko.org](http://www.exeko.org).

9. Il est assez étonnant de voir à quel point les termes de langue française désignant un rapport d'échange de savoir sont hiérarchiques : *instruction* « ordre, directive donnée par un supérieur à ses subordonnés » ; *didactique* « [qui] vise à instruire » ; *enseigner* « fait de transmettre un savoir de type scolaire » ; *pédagogie* « direction, ou éducation des enfants » ; *éducation* « art de former une personne, spécialement un enfant ou un adolescent » (dictionnaire en ligne : [cnrtl.fr](http://cnrtl.fr)). La médiation intellectuelle cherche justement à désigner un rapport d'échange qui ne soit pas chargé de telles racines hiérarchiques.

situation, mais il ne prétend pas avoir un accès privilégié à la vérité. Autant que possible, au moins d'un point de vue hiérarchique et en soulevant explicitement cet enjeu, il tâche de se faire participant au même titre que tous les autres acteurs en place. Bref, il ne s'agit pas de jouer à l'expert<sup>10</sup> ou à l'apôtre éclairé de tel ou tel objet, mais plutôt de « déconstruire cette relation entre initié et non-initiés » (Lamoureux, 2008 : 166). Dans ce processus de déconstruction, la figure du médiateur s'inspire de celle du maître ignorant telle qu'élaborée par Joseph Jacotot et reprise par Jacques Rancière<sup>11</sup> (1987).

À la manière d'une œuvre d'art (qui ne peut être vraie ou fausse), la proposition de médiation intellectuelle vise à provoquer une situation<sup>12</sup> mettant en scène<sup>13</sup> un objet (une esthétisation apportant une manière de voir et de sentir) appelé à être déconstruit, critiqué, dépassé, etc. Là où penser et sentir ne s'opposent plus, la réception de la proposition reste ouverte. On ne cherche pas à contrôler les effets et les interprétations qu'elle suscite, car le rôle de la proposition est d'instiguer une situation et de la nourrir au besoin (pour éviter, par exemple, de renforcer dogmatisme ou constructivisme

- 
10. Bien sûr des rapports d'autorité et de pouvoir informels persistent. Cette question est très complexe et demande un traitement en soi. Notons simplement ici que la médiation intellectuelle n'entretient pas d'illusion sur sa neutralité, mais elle persiste, sans jamais l'atteindre totalement, vers des visées de déhiérarchisation.
  11. À défaut de pouvoir s'étendre sur le sujet, précisons que le maître ignorant peut enseigner ce qu'il ignore puisqu'il met au défi la volonté de l'apprenant et encourage sa capacité à comprendre par lui-même sans devoir toujours s'en remettre à la sanction d'un maître qui viendrait cautionner la validité et la vérité de ce qui vient d'être compris.
  12. Imaginons, à titre d'exemple, 12 personnes assises sur des chaises en rond, dans une salle au rez-de-chaussée de la Maison du Père. Le médiateur chargé d'y tenir un atelier amène une proposition élaborée autour de l'énoncé directeur suivant : « Dans quelle mesure l'identité d'une personne est-elle une affaire de choix ? » Le médiateur amène un objet prenant la forme d'une grande affiche sur laquelle on voit côte à côte un homme d'affaires en complet cravate et un jeune punk de la rue dont le visage est entièrement tatoué.
  13. Dramatisation et philosophie font une belle paire. Par exemple, Deleuze thématise ce qu'il appelle la méthode de Nietzsche, c'est-à-dire une méthode tragique ou méthode de dramatisation de la pensée et des concepts (Deleuze, 1962 : 88).

radical). Au cœur d'un tel dispositif collectif, c'est l'intelligence de tous qui est mise à contribution, pensée créative et pensée analytique, dans l'objectif de formuler d'autres manières de voir et de sentir pour ainsi esquisser tour à tour des contre-propositions<sup>14</sup>. Co-réflexion et co-création s'imbriquent à travers des jeux de proposition/contre-proposition, prenant la forme de dialogues, de débats, d'installations ou d'œuvres en tous genres, et permettant à tous d'aménager des voies réflexives s'enrichissant des savoirs et expériences partagés. Loin de chercher à conformer les points de vue ou à établir un consensus, on cherche davantage à (s')entrouvrir l'horizon des possibilités ainsi qu'à développer d'autres rapports aux dissensus et à l'altérité, sans pour autant tolérer un relativisme d'opinions où tout se vaut.

## 2. Médiation culturelle et médiation intellectuelle à l'aune de trois acceptations de la notion de culture

On l'aura décelé dans ce qui précède, la médiation culturelle comme champ théorique et pratique hétérogène est une source d'inspiration<sup>15</sup> majeure pour la médiation intellectuelle. Ce champ étant vaste, polysémique et contradictoire, nous proposons ici d'esquisser un portrait des rapports entre médiation culturelle et médiation intellectuelle selon le découpage heuristique suivant : 1) la culture des beaux-arts,

---

14. Les contre-propositions, tout comme les propositions, peuvent être simples ou complexes. Il peut s'agir d'une reformulation de la question, d'une altération de définition, d'une inversion logique, d'une proposition de synonymie, de la refonte d'un argumentaire complexe, d'un réaménagement de l'espace, d'une performance théâtrale improvisée, etc.

15. La médiation intellectuelle a plusieurs sources d'inspiration et est bien consciente de la richesse des traditions qui la précèdent : pédagogie des opprimés (Freire, 2001), croisement des savoirs (Quart Monde-Université, 2008), philosophie pour enfants, nouvelles pratiques philosophiques (Goucha, 2007), cafés philosophiques, universités populaires, pédagogie de conscientisation (Ampleman, 2012), travail social communautaire, éducation populaire, éducation informelle (Beillerot, 2000), action culturelle, art communautaire, art performatif, etc.

2) la culture comme un « ensemble de manières de penser, de sentir et d'agir » et 3) la culture comme *bildung*.

## 2.1 La culture des beaux-arts

Selon nos observations, la médiation culturelle au sens artistique<sup>16</sup> recouvre la majorité des initiatives qui émanent du champ institutionnel. On désigne par-là des projets de médiation qui ont pour moyens ou fins des œuvres ou des pratiques artistiques émergeant des champs disciplinaires constitués tels le théâtre, la danse, la musique, la peinture, le cinéma, etc. En ce sens, Lafortune parle d'« [...] un champ de débats théoriques et de pratiques d'intervention autour des rapports qu'entretiennent l'art avec la participation sociale et la culture et le développement » (Lafortune, 2012 : 1). Dans cette conception de la médiation culturelle, l'art, du moins envisagé selon les conceptions des milieux de l'art, est le point focal sans lequel on ne saurait même parler de médiation culturelle. Or, pour la médiation intellectuelle, l'art n'est pas une condition *sine qua non*. Quoique les affinités entre les disciplines artistiques et la médiation intellectuelle soient considérables, la teneur centrale – consciente, affirmée et recherchée – de la médiation intellectuelle n'est toutefois pas l'objet d'art ou la pratique artistique en tant que telle, mais la réflexion créative que cela, tout comme autre chose, peut engager. Pour le dire simplement, le médium de création privilégié de la médiation intellectuelle c'est la matière de la langue et des idées<sup>17</sup> en tant qu'il engage les acteurs dans des rapports spécifiquement réflexifs à leur monde. Le contact aux œuvres ou aux pratiques artistiques reste cependant une voie privilégiée pour susciter des nouvelles façons de sentir. Ces nouvelles perspectives, ces déplacements de sens, ces façons *autres* de sentir et de voir sont parfois subtiles et immatérielles, mais elles ont pour la médiation

16. Certains auteurs parlent même directement de médiation artistique afin de bien séparer ce qui se fait dans le champ plus socioculturel. Voir notamment, le premier chapitre de l'ouvrage de Chaumier et Mairesse (2014).

17. On peut penser ici à Deleuze et à sa conception de la philosophie comme invention de concepts. Nous laissons ici volontairement de côté la discussion sur les recouvrements avec l'art conceptuel.

intellectuelle une valeur inestimable, car elles ouvrent la voie tant à des compréhensions qu'à des représentations alternatives et multiples des enjeux existentiels, collectifs et politiques. Ainsi, là où dans la voie ouverte par l'expérience artistique et esthétique la réflexion est parfois laissée à elle-même ou en suspend<sup>18</sup>, la médiation intellectuelle se propose de prendre l'expérience au bond pour faire de la réflexion sa matière et sa finalité propre. Au-delà des spécificités respectives, c'est donc dire que dans les actions de médiation culturelle, il y a déjà à l'œuvre des *moments* très similaires<sup>19</sup> à ceux de la médiation intellectuelle. Du sentir au comprendre, une forte continuité lie ces deux pratiques entre elles.

### 2.1.1 Complémentarité des moments

Par exemple, on pourrait très bien tenir une situation dans un musée. En plein antre des automatistes du Refus global, on se plongerait dans les toiles de Riopelle et de Borduas pour en explorer les caractéristiques formelles, mais en posant l'hypothèse qu'elles sont aussi des signes ou des symptômes des enjeux sociaux et politiques de l'époque. La médiation intellectuelle deviendrait ainsi prédominante à ce moment. Selon le cas, il pourrait s'agir de construire une réflexion autour des impacts de ladite Révolution tranquille sur le tissu social au Québec, ou encore sur la liberté d'expression individuelle et collective jusqu'à nos jours. Tout ceci en mobilisant le lieu spécifique du musée en tant qu'il rend possible et impossible certaines sensations et certaines réflexions. L'atelier pourrait même commencer sur une réflexion de style phénoménologique sur le « Palais des Muses », c'est-à-dire le musée lui-même, comme lieu et espace d'expérience simultanément vécue par tous. On peut imaginer comment, dans une telle situation, des moments de médiation culturelle, ici au sens traditionnel de la

---

18. « En d'autres termes, le caractère politique de la médiation, comme espace de débat et mise en transparence critique de l'incidence des jeux de pouvoir au sein de rapports sociaux, est généralement occulté. Ce constat constitue en soi une piste intéressante de recherche. » (Fontan, 2007 : 12)

19. En particulier, la médiation intellectuelle, telle que la thématise Ève Lamoureux (2010) serait très proche, en termes de ses objectifs, de ses moyens et de ses effets, de l'art communautaire.

médiation muséale, et des moments de médiation intellectuelle sont intercalés les uns dans les autres ; la prédominance du moment allant tantôt à l'un, tantôt à l'autre. Et si l'on retrouve ici une « action qui favorise la rencontre entre l'œuvre d'art et son destinataire (Caillet, Pradin, et Roch, 2000) » (Lafortune, 2012 : 1), cette rencontre, n'est pas pour autant une fin en soi, ou la volonté de développer de nouveaux publics ; elle sert plutôt de tremplin vers une expérience réflexive collective à soutenir, à cultiver et à développer en propre, et en tout lieu.

## 2. 2 « Ensemble de manières de penser, de sentir et d'agir »

La médiation intellectuelle entretient un rapport particulièrement privilégié avec ce deuxième sens sociologique et anthropologique du terme culture que l'on peut définir comme suit : « [...] un ensemble lié de manières de penser, de sentir et d'agir plus ou moins formalisées qui, étant apprises et partagées par une pluralité de personnes, servent d'une manière à la fois objective et symbolique, à constituer ces personnes en une collectivité particulière et distincte. » (Rocher, 2012 : 196)

Les styles de réflexion philosophique et sociologique inspirant profondément la médiation intellectuelle sont particulièrement propices à un examen des enjeux symboliques et sociaux. La culture devient ici tant objet d'analyse que prétexte à création. À ce titre, et spécifiquement en ce qui a trait aux outils idiosyncrasiques, notons que le champ des arts est aux actions de médiation culturelle ce que les sciences humaines et sociales sont à la médiation intellectuelle. À l'intérieur de cette dynamique et poursuivant des objectifs d'accessibilité, la médiation intellectuelle cherche simultanément à décloisonner les formes de pratiques de sciences humaines et sociales (Macherey, 2011 : 191), la pratique philosophique en particulier, à l'aide des ressources techniques qu'offrent les disciplines artistiques, car les manières de *penser* ne sont jamais que conceptuelles ; on pense toujours entre et avec les gestes propres à une pratique. Bref, pour décloisonner les contenus d'un champ de savoir, il faut aussi pouvoir en moduler la forme de

pratique. Ainsi, selon une visée permanente de métaréflexion propre à la médiation intellectuelle, les analyses culturelles et sociales sont donc aussi des occasions de mise en relief et de transformation des manières pratiques (ou méthodes) de production de ces mêmes analyses ; la culture intellectuelle devient contenu et contenant à la fois.

Du côté de la médiation culturelle, sa définition philosophique comme « [...] rapport entre le sujet et le monde par le biais du rapport esthétique » (Lamoureux, 2008 : 160), permettant « [...] à un sujet d'entrer en relation avec d'autres par le biais d'une expression qui lui donne une place dans une communauté » (Caune, 1999 : 22), est également au plus près de ce deuxième sens de culture. Pour la médiation intellectuelle, qui n'hésite pas à se qualifier de nouvelle pratique philosophique<sup>20</sup>, cette deuxième acception de la notion de culture résonne directement avec l'axe thématique de « l'analyse sociale<sup>21</sup> ». Considérant la priorité accordée au travail avec des personnes marginalisées, les situations visent à encourager la reconnaissance de personnes souvent « sans voix », à leur offrir un espace où se prononcer sur les enjeux sociaux, les décrire, en cibler les causes, en faire un diagnostic<sup>22</sup>. À cet égard, les situations peuvent être vues comme des dispositifs réflexifs d'écoute et de prise de parole<sup>23</sup> générant des

---

20. Pour plus d'information sur le réseau des nouvelles pratiques philosophiques voir la publication de l'UNESCO : *La Philosophie, une école de la liberté* (Goucha, 2007).

21. Rappelons que, tel que mentionné plus haut dans le texte, la médiation intellectuelle s'appuie sur trois axes thématiques pour organiser ses contenus : 1) esprit critique, 2) analyse sociale et 3) action citoyenne.

22. On pourrait imaginer une action de théâtre invisible avec des participants de l'Accueil Bonneau, action qui consisterait à se rendre en trois groupes de cinq personnes dans trois stations de métro pour se gratter en public de manière effrénée en raison des poux et des punaises. À partir de cette action, qui aurait pu être élaborée lors d'une séance précédente, on ferait une mise en commun des réactions du public observées. Puis, on pourrait ainsi alimenter une réflexion sur les préjugés et les stéréotypes sociaux véhiculés et entretenus à l'endroit de personnes en situation d'itinérance. Au fil d'autres ateliers, cette réflexion pourrait en venir à s'objectiver dans une courte publication (axe thématique « action citoyenne »).

23. Écoutez Guillaume Le Blanc dans le *podcast* : *Les nouveaux chemins de la connaissance*, « Penser la voix (2/4) vox populi, la voix en politique ».

médiations – ce qui ne veut pas dire vulgarisation, traduction ou porte-parole (Fischbach, 2009 : 81-87) – entre types de discours et de sensibilités appartenant à des milieux hétérogènes. Ce faisant les médiateurs tentent de garder actives des visées permanentes facilitant le développement de réflexions systémiques et critiques cherchant « à révéler les « technologies » d'intervention du pouvoir » (Lamoureux, 2008 : 168).

Le plan d'analyse de la culture au sens d'un « ensemble de manières de penser, de sentir et d'agir » est également de la plus haute importance, car la médiation intellectuelle n'est pas une pratique d'intervention psychologique qui chercherait à expliquer les comportements d'une personne à partir de ses états mentaux. Bien au contraire, le pari, tout particulièrement au fil d'un travail *avec* les populations marginalisées, est que le fait de passer par une analyse sociale des enjeux permet aux individus de mieux se situer, pour ensuite interpréter les dynamiques identitaires et psychiques. Les médiateurs ne sont pas des psychothérapeutes, des intervenants ou des travailleurs sociaux. Il est donc essentiel pour eux de signifier le plus clairement possible le registre spécifique de leur action. De plus, les analyses de type culturel sont toutes désignées pour remplir ce pari puisque toute personne est déjà toujours dans une ou des cultures, en fait l'expérience quotidiennement et en développe un savoir expérientiel. Cela place tous les acteurs en présence sur un plan égalitaire, car chaque personne se trouve « à égale distance », pour ainsi dire, de l'objet de la situation. Dans ce contexte, si l'on se sent tous légitimes et habilités à réfléchir cet enjeu et à s'exprimer par rapport à celui-ci, alors on favorise ainsi les conditions d'accès à la production de savoirs. Sous l'inspiration de la vision que propose la notion de démocratie culturelle, c'est ici, plus exactement, de la démocratie intellectuelle<sup>24</sup> qu'il s'agit ; multiplier les occasions de produire des savoirs (à travers des créations artistiques

---

24. Même dans un champ aussi critique des formes de domination que la philosophie la « réponse à la question posée par Elsa Dorlin de savoir si les subalternes peuvent philosopher reste donc l'objet d'une lutte dans l'activité philosophique elle-même, dont la finalité est la production de concepts qui troublent les ordres d'intelligibilité du réel » (Bentouhami, 2013 : 283).

ou non), et ainsi contribuer à l'expression et à la mise en forme de ce qu'est, de ce que pourrait être ou de ce que devrait être notre monde.

## 2. 3 *Bildung*

La troisième acception de culture, la *bildung* (Bollenbeck, 1996), connecte également avec la médiation intellectuelle qui n'hésite pas à proposer de nouvelles connaissances. Il s'agit ici du volet tirant vers la démocratisation des objets intellectuels et des types de pratiques intellectuelles. Du côté de la médiation culturelle, il va sans dire que plusieurs initiatives tentent également de faciliter l'élargissement de la culture générale des individus. Voici une définition de ce que l'on entend ici par *bildung*: « [...] la tradition allemande de la culture comme Bildung, c'est-à-dire comme processus de formation et de transformation de l'individu et de son rapport au monde par un dépassement des contraintes et des restrictions premières » (Voirol, 2013 : 288). Cette acception du terme culture fait partie des concepts issus des Lumières et contribue, avec d'autres concepts comme ceux de raison, de liberté et d'autonomie, à un idéal de « cultivation » ou d'autoformation continue de « l'espèce humaine » dans son ensemble et de la personne. Un tel idéal a pour objectif de stimuler le processus individuel de sortie hors de l'état de minorité<sup>25</sup> intellectuelle. En ce sens, chose qui n'est plus toujours évidente aujourd'hui, l'idée de culture fut jadis étroitement liée à celle d'émancipation.

La médiation intellectuelle cherche donc à cultiver<sup>26</sup> les connaissances, la découverte, l'autonomie intellectuelle et l'autodidactie, en

25. La référence va ici à Kant dans son célèbre *Qu'est-ce que les lumières?* [Was ist Aufklärung?] (1784). Dans ce texte l'auteur défend l'importance d'être en mesure de se prémunir contre les dogmes. Il souligne ainsi la nécessité pour chaque individu d'user de sa raison de manière autonome sans quoi il reste dans un état de minorité, c'est-à-dire sous la tutelle des dogmes. Lorsqu'une personne pense par elle-même, elle atteint alors l'état de majorité, c'est-à-dire qu'elle se défait de la tutelle et devient autonome par rapport au dogme. Cette réflexion de Kant s'inspire de la relation d'autorité entre un parent et son enfant.

26. Comme le propose Olivier Voirol, on trouve chez Schiller dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1794) avec le concept « d'être cultivé »

chérissant le souci particulier de donner accès aux outils logiques et analytiques (axe thématique « esprit critique ») afin que tous puissent mieux assurer leur autodéfense intellectuelle (Baillargeon, 2005). De plus, les propositions font en sorte que réciproquement et mutuellement les participants peuvent ouvrir les horizons des uns et des autres afin de dégager ensemble de nouvelles possibilités. Cela tend vers la célébration d'un hédonisme intellectuel fissurant les préjugés et l'éthos du savoir comme chose désincarnée, austère et grave. En corollaire, on cherche par-là à décomplexer et à revoir, selon des préoccupations plus pédagogiques et didactiques, les rapports troublés aux modes d'apprentissage que l'expérience scolaire a laissés chez plusieurs d'entre nous. La culture comme *bildung* est une manière d'ouvrir la voie à ce que chacun en arrive à se concevoir de plein droit comme penseur et créateur critique autonome capable de soigner sa propre curiosité.

### 3. Quatre formes majeures de marginalisation sociale

Outre les trois acceptions de la notion de culture qui structurent activement la médiation intellectuelle, un élément additionnel est essentiel à la contextualisation et à la compréhension générale de la pratique.

Pour bien cerner la médiation intellectuelle, il est crucial de saisir ce contre quoi elle est en lutte. Dans l'enchevêtrement panoramique des formes d'exclusion et de discrimination sociales, la médiation intellectuelle vise une forme spécifique, nommément la marginalisation intellectuelle et ses différents avatars. Afin d'examiner cette forme spécifique, il faut également situer les autres formes de marginalisation avec lesquelles elle combine ses effets.

En ce sens, les praticiens-chercheurs chez Exeko ont élaboré une schématisation des dynamiques de marginalisation afin de mieux

---

une théorisation particulièrement forte de la culture comme *Bildung* (Voirol, 2013 : 294).

comprendre leurs actions. Cette schématisation comporte quatre formes majeures de marginalisation sociale : 1) culturelle, 2) institutionnelle, 3) matérielle<sup>27</sup>, 4) intellectuelle. Ces formes de marginalisation correspondent à des ensembles de conséquences concrètes découlant d'actions ou de dispositifs basés sur des critères comme le sexe, le genre, la race, l'âge, les compétences, la langue, la religion, la culture d'appartenance, le métier, la diplomation, le statut juridique, les convictions politiques, la situation géographique, etc. Il y a donc deux niveaux à l'analyse, 1) les critères et 2) les formes de marginalisation. La majorité du temps, dispositif et action se fondent sur un ou plusieurs critères, par exemple le sexe ou encore le sexe combiné à la couleur de peau. Les effets concrets découlant de ce dispositif ou de cette action se traduisent en une marginalisation identifiable à une forme spécifique. Par exemple, la marginalisation de forme institutionnelle qui découlerait de l'action d'interdire, par le biais d'une loi votée par un groupe de députés, le droit de vote aux femmes en raison de leur sexe (critère).

Voici un autre exemple. Dans le cas des autochtones au Canada, une marginalisation basée sur le critère de la culture d'appartenance peut se traduire dans de multiples formes de marginalisation : matérielle (la grande disparité socio-économique entre allochtones et autochtones), culturelle (placement forcé des enfants dans des pensionnats catholiques), institutionnelle (la loi sur les Indiens de 1876) ou encore intellectuelle (la croyance instituée selon laquelle les « Indiens » ne sont pas intelligents et cultivés, car ils sont des primitifs). Un même critère de marginalisation provoque donc plusieurs conséquences qui engendrent différentes formes de marginalisation.

---

27. Nous définissons la marginalisation culturelle comme une exclusion de la participation (par le biais des arts par exemple) aux transformations de cet « ensemble [dominant] lié aux manières de penser, de sentir et d'agir » (Rocher, 2012 : 196). Nous définissons la marginalisation institutionnelle comme combinaison d'effets des dispositifs – matérialisés et institués – de gestion de la société tels que la loi, le système juridique, la forme des structures administratives, etc. Nous définissons la marginalisation matérielle comme limitation de l'accès aux ressources matérielles soutenant la vie (ex. : nourriture, hôpitaux, salaire, etc.).

Une telle schématisation ne prétend certes pas recouvrir la totalité des formes de marginalisation, on pourrait certainement raffiner l'analyse. L'objectif est ici topographique et pragmatique. C'est en repérant les contrastes entre la forme de la marginalisation intellectuelle et les autres formes de marginalisation, que l'on tente d'établir une compréhension détaillée de cette première comme ensemble formé de différents types de marginalisation intellectuelle. Cela permet de mieux faire évoluer la pratique de la médiation intellectuelle vers son objectif complexe d'inclusion sociale.

### 3.1 La marginalisation intellectuelle

Observons plus attentivement la marginalisation intellectuelle et ses différentes déclinaisons. Celle-ci renvoie à une subordination consciente ou inconsciente selon laquelle certaines personnes peuvent – car habilitées – participer à la conception de notre monde, à ses technologies et à ses normes, alors que d'autres – privées d'une telle capacité – doivent plutôt occuper le rôle réflexivement passif d'exécutantes. Pour le dire autrement<sup>28</sup>, c'est la croyance ou la convention protéiforme selon laquelle certains sont intelligents, peuvent donc penser par eux-mêmes, alors que d'autres doivent être pris en charge et mis sous tutelle, ce qui implique de devoir réfléchir à leur place; explicitement ou implicitement, de manière officieuse ou officielle. Par habitude ou à dessein, on leur retire autonomie et indépendance de réflexion. On peut parler d'un phénomène d'infantilisation intellectuelle sur le modèle du maître et de l'élève ou du parent et de l'enfant. C'est donc un jeu croisé de regards hétéronomes qui s'imposent à autrui, le tout combiné à une conception internalisée de soi comme subordonné.

---

28. On pourrait également définir la marginalisation intellectuelle comme un ensemble complexe de phénomènes de mise à l'écart (ou de relégation à l'état de subalterne) d'individus ou de groupes sur la base de la croyance selon laquelle ils ne sont pas habilités à penser par eux-mêmes ou que leur pensée n'est pas valable (pensons par exemple aux personnes vivant avec des troubles de santé mentale ou une déficience intellectuelle, en situation d'itinérance, toxicomanes).

Les praticiens-chercheurs chez Exeko ont développé cette réflexion sur la marginalisation intellectuelle au fil des années d'expériences pratiques dans plusieurs milieux ainsi qu'à l'aide d'appuis théoriques issus des sciences humaines et sociales. Au terme de cette réflexion, trois types prépondérants de marginalisation intellectuelle ont été relevés : 1) le « racisme de l'intelligence », 2) l'asservissement intellectuel et la 3) société du mépris<sup>29</sup>.

Le racisme de l'intelligence est un concept développé par Bourdieu pour montrer comment, à l'heure de nos sociétés du savoir, la scolarisation et les diplômes universitaires structurent et divisent la population :

Tout racisme est un essentialisme et le racisme de l'intelligence est la forme de sociodécrite caractéristique d'une classe dominante dont le pouvoir repose en partie sur la possession de titres qui, comme les titres scolaires, sont censés être des garanties d'intelligence et qui ont pris la place, dans beaucoup de sociétés, et pour l'accès même aux positions de pouvoir économique, des titres anciens comme les titres de propriété et les titres de noblesse. (Bourdieu, 1984: 264)

Dans sa version internalisée, ce racisme de l'intelligence est particulièrement observé dans les situations de médiation intellectuelle, car fréquemment des individus se diminuent, se subordonnent eux-mêmes en niant d'avance leur capacité à comprendre et à discuter en raison de leur faible scolarisation. Inversement, et pour ne mentionner que ces deux petits exemples, certains participants n'ayant pas de troubles de santé mentale et étant assez cultivés et scolarisés vont parfois refuser de participer à des situations en prétextant que les participants vivant avec des troubles de santé mentale ne sont de toute façon pas capables de comprendre et de dialoguer.

---

29. La question de la marginalisation intellectuelle est développée plus en profondeur dans d'autres textes produits par le Comité de recherche en médiation intellectuelle (CRMI) d'Exeko. Voir en particulier les textes des chercheurs-praticiens Daniel Blémur « La présomption d'égalité des intelligences » (janvier 2015) et William J. Beauchemin « Médiation intellectuelle – éducation reconnaissance et émancipation » (décembre 2013) disponibles sur le site d'Exeko.

La deuxième forme de marginalisation intellectuelle, l'asservissement intellectuel, est différente du racisme de l'intelligence en ce qu'elle ne table pas sur la valeur symbolique des titres scolaires, mais davantage sur les différentes relations et hiérarchies sociales permettant à certains d'imposer à d'autres un rôle ou une activité intellectuellement subalterne. Il s'agit donc moins de marquer la distance avec les titres scolaires, que d'exercer un pouvoir sur autrui, pouvoir légitimé par la supériorité de la position sociale conférant un plus grand droit et accès à l'exercice de l'intelligence.

L'asservissement économique reste au centre de la plupart des luttes des opprimés – salariés, petits paysans d'ici et d'ailleurs – mais il s'y ajoute aujourd'hui, de façon croissante, la conscience de l'existence des formes d'asservissement intellectuel, c'est-à-dire des relations sociales qui reposent sur l'attribution à certains, au moins pour certaines circonstances, de la qualité de penseur pour les autres. (Darré, 2011 : 7)

Un exemple marquant que donne Darré (2006) est celui des agronomes gouvernementaux imposant unilatéralement les « bonnes » nouvelles façons de cultiver aux fermiers et aux paysans. La production industrielle mondiale est également un asservissement intellectuel *de facto* dans la mesure où des millions d'êtres humains travaillant sur des chaînes d'assemblage sont réduits à un tel rôle d'exécutant qu'on n'a de cesse de finir par les remplacer par des machines. On peut supposer que ce type de division et de surspécialisation du travail entraîne des conséquences identitaires et psychiques favorisant l'internalisation de l'asservissement. Autre exemple, l'asservissement intellectuel peut également se traduire, dans une veine plus médiatique, par la manière dont les experts fixent les interprétations correctes d'un événement et dictent ainsi aux spectateurs quoi penser de l'événement (Herman et Chomsky, 2002). Autre exemple : à une question qui était posée, un participant répond « Je ne sais pas, je n'ai jamais pensé à ça, ce n'est pas à moi de parler de ça, je suis un sportif, je suis bon en musique aussi, mais je laisse ça aux autres les affaires intellectuelles de toute façon je n'aime pas trop ça ». L'asservissement intellectuel peut se transformer en autoexclusion ce qui a une incidence sur la conception que la personne a de son rôle social dans lequel l'activité intellectuelle n'est pas incluse.

La troisième forme de marginalisation intellectuelle, nommée la société du mépris, consiste en un phénomène d'exclusion mutuelle des individus appartenant à divers milieux sociaux : les militants scandant que les patrons sont des cons qui ne comprennent rien aux conséquences de leurs actions ; les bénéficiaires de l'aide sociale décrivant les fonctionnaires chargés de leur dossier comme des imbéciles qui ne savent rien de ce qu'ils vivent ; les allochtones des petites villes de régions éloignées affirmant que les Autochtones sont des bébés gâtés pas assez intelligents pour s'adapter à la vie moderne ; les étudiants en philosophie croyant que les étudiants des écoles de commerce sont des pauvres vendus incapables de comprendre ce qui compte vraiment pour l'existence...

Ainsi va la croyance en l'inégalité. Point d'esprit supérieur qui n'en trouve un plus supérieur pour le rabaisser ; point d'esprit inférieur qui n'en trouve un plus inférieur à mépriser. La toge professorale de Louvain est bien peu de choses à Paris. Et l'artisan de Paris sait combien lui sont inférieurs les artisans de province qui savent, eux, combien les paysans sont arriérés. Le jour où ces derniers penseront qu'ils connaissent, eux, les choses, et que la toge de Paris abrite un songe-creux, la boucle sera bouclée. L'universelle supériorité des inférieurs s'unira à l'universelle infériorité des supérieurs pour faire un monde où nulle intelligence ne pourra se reconnaître dans son égale. (Rancière, 1987 : 70)

Ce que Rancière nomme la société du mépris est un univers social dans lequel une certaine « passion de l'inégalité » a finalement donné forme à ce que l'on pourrait appeler un principe général d'expérience de la société c'est-à-dire *la présomption d'inégalité des intelligences*. L'hypothèse est ici que ce principe, aussi infondé soit-il ou plutôt aussi fermement ancré dans des habitudes et des croyances, a des effets destructeurs pour les rapports sociaux et contribue directement à l'exclusion, à la non-reconnaissance et à la marginalisation des acteurs et des milieux, les uns par les autres, sur la base du critère d'intelligence. Dans un tel contexte, comment engager un dialogue sur les choses communes, le vivre-ensemble et le politique si l'on présume à l'avance de l'infériorité de l'intelligence de notre interlocuteur ?

Le racisme de l'intelligence, l'asservissement intellectuel ainsi que la société du mépris, esquissés ici trop brièvement, nous aident à mieux

situer la spécificité de la marginalisation intellectuelle. Toutefois, cet examen en vase clos d'une seule forme de marginalisation n'est qu'analytique. La médiation intellectuelle entend d'abord s'attaquer à la marginalisation intellectuelle, mais les formes de marginalisation agissent de concert puisque les acteurs se trouvent souvent à l'intersection de différentes formes et en subissent les effets combinés. Spécifions également que peu importe la culture, le statut institutionnel, le sexe, la race, ou les ressources matérielles, on peut toujours être marginalisé intellectuellement et c'est en ce sens que la marginalisation intellectuelle a une portée transversale à la société entière.

#### 4. L'émancipation intellectuelle

À la lumière de ce qui précède, le second besoin central auquel entend répondre la pratique de la médiation intellectuelle est celui d'émancipation intellectuelle. Bien que la médiation culturelle puisse offrir des projets répondant parfois à ce besoin, elle n'en fait pas pour autant explicitement sa préoccupation centrale alors que pour la médiation intellectuelle l'inclusion sociale se négocie directement par voie d'émancipation intellectuelle.

«L'émancipation, c'est l'affirmation, pour soi-même et pour le reste de la société, du pouvoir de penser, d'inventer et de décider ce qu'on a à faire» (Darré, 2011 : 7). Autrement dit, il s'agit de prendre conscience de son autonomie et de son indépendance réflexive; «Osez penser par vous-même!» disait Voltaire. À ce titre, suivant les traces de Joseph Jacotot et de Jacques Rancière, les praticiens de la médiation intellectuelle explorent et vérifient sans cesse la portée pratique d'une posture éthique qu'ils nomment la *présomption d'égalité des intelligences*. Avec un peu d'imagination, cette présomption devient une expérience intellectuelle et sociale dont le devenir pourrait être à son tour celui d'un nouveau principe général d'expérience de la société. Sur le terrain et dans tous les projets, les médiateurs travaillant à Exeko encouragent donc tous les participants à postuler d'abord et avant tout l'égalité des intelligences en présence. Il ne s'agit pas par là d'une tentative visant à prouver empiriquement ou scientifiquement

que les intelligences sont égales (en termes de quotient intellectuel par exemple). Il s'agit plutôt d'une entreprise inlassable de vérification des effets performatifs de cette hypothèse de départ et de l'ouverture d'un espace où la croyance en l'incapacité, de soi ou d'autrui, est remplacée par la volonté de s'exercer et de se dépasser collectivement, car l'émancipation intellectuelle est ce processus qui nous rend témoin de cette intelligence qui est à l'œuvre, la même intelligence, dans toutes les affaires humaines. Cela est un point commun majeur sur la base duquel il restera toujours tant de nouvelles cultures à inventer.

\* \* \*

Le petit tour de piste que nous venons d'effectuer ici n'est qu'une réflexion préliminaire qui devra être poursuivie ailleurs. Entre autres, la question des impacts et des conditions de possibilités (administratives et institutionnelles) de la médiation intellectuelle serait certainement à examiner afin de donner un portrait plus complet des rapports entretenus avec la médiation culturelle.

Nous aurons tout de même réussi ici à exposer certaines des raisons pour lesquelles nous avons été pressés par le besoin de nommer plus spécifiquement notre pratique de médiation. Si face aux enjeux que pose le tissu social contemporain, la subjectivation politique a besoin d'expression, elle a certainement aussi radicalement besoin de réflexion. Et déjà, avec la médiation intellectuelle, c'est de l'à-venir de pratiques réflexives autres que nous voulons parler, car inventer un tel nom tient autant d'un souci descriptif visant à mieux comprendre ce que l'on fait, que d'un désir prospectif cherchant à nommer ce que l'on se risque encore à imaginer pouvoir faire.

## Références bibliographiques

- Ampleman, Gisèle, Linda Denis et Jean-Yves Desgagnés (dir.). 2012. *Théorie et pratique de conscientisation au Québec*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Baillargeon, Normand. 2005. *Petit cours d'autodéfense intellectuelle*, Montréal, Lux, Coll. Instinct de liberté.

- Balmer, Alexandre et Jacques Hébert. 2009. « Les médiations en question », *Nouvelles pratiques sociales*, 21, 2, p. 20-30.
- Beauchemin, William Jacomo. 2013. « Médiation intellectuelle – éducation reconnaissance et émancipation ». Disponible à l'adresse web suivante (Exeko) : <https://drive.google.com/file/d/0B6XWeOS4Wsw5dUUtO-GJCT0RjSVk/view?usp=sharing> (consulté le 29 novembre 2016).
- Beillerot, Jacky. 2000. « Médiation », dans Philippe Champy et Christine Étévé (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation*, Paris, Nathan.
- Bentouhami, Hourya. 2013. « Identités et cultures, pour un multiculturalisme négocié », dans Alexis Cukier, Fabien Delmotte et Cécile Lavergne (dir.), *Émancipation, les métamorphoses de la critique sociale*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, p. 251-284.
- Blémur, Daniel. 2015. « La présomption d'égalité des intelligences ». Disponible à l'adresse web suivante (Exeko) : <https://drive.google.com/file/d/0B-e-obRqVod4X01uZmI0bWxRZkU/view> (consulté le 29 novembre 2016).
- Bollenbeck, Georg. 1996. *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, Coll. Documents.
- Caune, Jean. 1999. *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*. Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- Caune, Jean. 2012. « Préface », dans Jean-Marie Lafortune (dir.). 2012. *La médiation culturelle, le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, Coll. Culture et publics, p. VII-XV.
- Charbonnier, Sébastien. 2013. *Que peut la philosophie ? Être le plus nombreux à penser le plus possible*, Paris, Seuil, Coll. L'ordre philosophique.
- Chaumier, Serge et François Mairesse. 2013. *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, Coll. U. Sciences humaines & sociales.
- Chouinard, Isabelle, Yves Couturier et Yves Lenoir. 2009. « Pratique de médiation ou pratique médiatrice ? La médiation comme cadre d'analyse de la pratique professionnelle des travailleurs sociaux », *Nouvelles pratiques sociales*, 21, 2, p. 31-45.

- Darré, Jean-Pierre. 2011. *Le pouvoir d'initiative et d'invention. Nouvel enjeu des luttes sociales*, Paris, l'Harmattan, Coll. Questions contemporaines.
- Darré, Jean-Pierre. 2006. *La production de connaissance pour l'action. Arguments contre le racisme de l'intelligence*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme et Institut national de la recherche agronomique, Coll. Broché.
- Deleuze, Gilles. 1962. *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Quadrige.
- Dorlin, Elsa. 2010. « Les subalternes peuvent-elles philosopher ? », dans Marcel Gauchet et Pierre Nora (dir.), *De quoi l'avenir intellectuel sera-t-il fait ? Enquêtes 1980/2010, Le Débat/Gallimard*, 2010, p. 374-380.
- Fischbach, Franck. 2009. *Manifeste pour une philosophie sociale*, Paris, La découverte, Coll. Théorie critique.
- Fontan, Jean-Marc. 2007. « De l'action à la médiation culturelle. Une nouvelle avenue d'intervention dans le champs du développement culturel », *Cahiers de l'action culturelle. Regards croisés sur la médiation culturelle*, 6, 2, p. 4-14.
- Freire, Paulo. 2001. *Pédagogie des opprimés*, Paris, La Découverte, Coll. [Re] découverte. Documents et témoignages.
- Goucha, Moufida (dir.). 2007. *La philosophie, une école de la liberté*, Paris, UNESCO.
- Herman, Edward S. et Noam Chomsky. 2002. *Manufacturing Consent. The Political Economy of the Mass Media*, New York, Pantheon Books.
- Kant, Emmanuel. 2006. *Vers la paix perpétuelle, Que signifie s'orienter dans la pensée, Qu'est-ce que les lumières ?*, Paris, Flammarion, Coll. GF.
- Lafortune, Jean-Marie (dir.). 2012. *La médiation culturelle, le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, Coll. Culture et publics.
- Lamoureux, Ève. 2008. « La médiation culturelle et l'engagement. Des pratiques artistiques discordantes », *Lien social et Politiques*, 60, p. 159-169.
- Lamoureux, Ève. 2010. « Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale », *Amnis*, 9. Disponible à l'adresse web suivante : <http://amnis.revues.org/314> (consultée le 22 juin 2015).

- Le Blanc, Guillaume. 2009. *L'invisibilité sociale*, Paris, Presses Universitaire de France, Coll. Pratiques théoriques.
- Le Blanc, Guillaume. 2013. « Penser la voix (2/4) vox populi, la voix en politique ». Disponible à l'adresse web suivante (Émission *Les nouveaux chemins de la connaissance*, Adèle Van Reeth, France culture) : <http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-penser-la-voix-24-vox-populi-la-voix-en-politique-2> (consulté le 15 juin 2015).
- Lenoir, Yves. 1996. « Médiation cognitive et médiation didactique », dans Claude Raisky et Michel Caillot (dir), *Le didactique au-delà des didactiques. Débats autour de concepts fédérateurs*, Bruxelles et Paris, De Boeck Université, Coll. Perspectives en éducation, p. 223-251.
- Macherey, Pierre. 2011. *La parole universitaire*, Paris, La fabrique.
- Nora, Pierre (dir.). 2010. *De quoi l'avenir intellectuel sera-t-il fait? Enquêtes 1980-2010*, Paris, Gallimard, Coll. Le Débat, p. 374-380.
- Quart Monde-Université et Quart Monde Partenaire, Groupe de recherche. 2008. *Le croisement des savoirs et des pratiques, quand des personnes en situation de pauvreté, des universitaires et des professionnels pensent et se forment ensemble*, Paris, Éditions l'Atelier/Éditions Quart Monde.
- Rancière, Jacques. 1987. *Le maître ignorant, Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10/18.
- Rancière, Jacques. 1998. *Aux bords du politique*, Paris, La fabrique.
- Rancière, Jacques. 2007. « Les territoires de la pensée partagée. Entretien avec Jacques Lévy, Juliette Rennes et David Zerbib », *EspaceTemps.net. Revue interdisciplinaire de sciences sociales*. Disponible à l'adresse web suivante : <http://www.espacetemps.net/en/articles/jacques-ranciere-les-territoires-de-la-pensee-partagee-en/> (consulté le 22 juin 2015).
- Rocher, Guy. 2012. *Introduction à la sociologie générale. L'action sociale*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- Schiller, Friedrich. 1992. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier, Coll. Domaine allemand bilingue.
- Voirol, Olivier. 2013. « Culture et émancipation », dans Alexis Cukier, Fabien Delmotte et Cécile Lavergne (dir.), *Émancipation, les métamorphoses de la critique sociale*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, p. 285-324.



# Partie 3

**PRATIQUES ENGAGÉES :  
CRÉATION ARTISTIQUE  
ET CONDITIONS  
DU « FAIRE PUBLIC »**



# L'art qui aime les gens : les pratiques artistiques socialement engagées et la lecture réparatrice

Heather Davis

Traduction par Marie-Michelles Deschamps  
et Nathalie Casemajor

*Faire de l'art qui aime les gens est plus important  
qu'aimer l'art.*

Pedro Reyes (Entrevue accordée  
à Hans Ulrich Obrist)

Ce chapitre examine à quel point la critique a déteint sur l'art contemporain et avance que les normes d'évaluation critique utilisées actuellement ne sont pas adéquates pour analyser les pratiques artistiques socialement engagées. À l'aide des concepts de *lecture réparatrice* et de *lecture paranoïaque* tels qu'exposés par Eve Kosofsky Sedgwick, il est toutefois possible de réévaluer à la fois la relation art et politique et les méthodes d'analyse critique. Ce texte explore dans un premier temps la relation existant entre le concept de lecture paranoïaque

et les définitions modernistes de l'art, puis suggère dans un second temps que l'art socialement engagé ouvre une perspective différente, davantage liée à une approche réparatrice. Pour cette raison, il semble nécessaire que les critiques adoptent aussi une lecture réparatrice lorsqu'ils analysent de telles pratiques, ce qui ne signifie pas pour autant délaisser la lecture critique, mais plutôt inviter à opérer selon un mode de critique qui émerge avec et par les projets, en les analysant selon leurs propres termes, en évitant de recourir à des catégories prédéterminées. Ce chapitre explore la question suivante : comment le rôle et la fonction de la critique façonnent-ils notre interprétation de la relation entre l'art et le politique au sein des pratiques artistiques socialement engagées ? Je commencerai par une brève comparaison entre le concept de médiation culturelle, issu du monde francophone, et celui d'art engagé (*socially-engaged art*), issu du monde anglophone, de façon à exposer leurs points de convergence et de divergence. Je développerai ensuite les notions de lecture réparatrice et de lecture paranoïaque telles que théorisées par Sedgwick et je poursuivrai avec l'analyse des moyens par lesquels ces discours critiques s'inscrivent au sein des pratiques artistiques socialement engagées. Enfin, je conclurai en proposant des méthodes d'analyse critique résonnant avec les pratiques elles-mêmes.

## 1. Médiation culturelle et art socialement engagé

Le terme « médiation culturelle » est couramment utilisé dans le monde francophone depuis les 25 dernières années (Chaumier et Mairesse, 2013 : 25). Malgré l'emploi répandu du terme, sa définition exacte reste contestée. Il a été souvent employé pour décrire un vaste ensemble d'activités culturelles, incluant l'éducation artistique, le commissariat, les services de visite guidée et d'interprétation muséale, la programmation culturelle, la scénographie et d'autres pratiques telles que l'art multimédia, l'art relationnel, l'art participatif ou les interventions publiques et sculpturales, dont par exemple l'initiative *Les Nouveaux commanditaires*. Appuyée sur une conception culturellement élargie de la notion de médiation, la médiation

culturelle mobilise les métaphores de l'échange, de l'interprétation et de la traduction. En d'autres termes, la médiation culturelle est un engagement créateur avec la compréhension du monde de quelqu'un d'autre. Comme l'écrivent Serge Chaumier et François Mairesse : « la médiation est là pour prolonger, servir d'une certaine manière, approfondir le lien, donner des occasions d'échanges à partir des contenus » (Chaumier et Mairesse, 2013 : 27). La médiation culturelle est cette négociation processuelle et commune avec les œuvres et les produits culturels, et peut être vue comme l'« agent facilitateur » de la culture (Chaumier et Mairesse, 2013 : 47).

La médiation culturelle cherche à résoudre les problèmes de distance et de séparation entre le public et les productions artistiques, et ce, en tenant compte des obstacles systémiques qui freinent l'accès à l'art et aux produits culturels, amplifiés par les inégalités structurelles fondées sur la race, la classe sociale et le handicap. On peut situer plus globalement ces pratiques dans la lutte pour la démocratisation de la culture inspirée par l'éducation populaire, et ce, à travers le travail de commissaires, d'éducatrices et d'artistes (Lafortune et Legault, 2012 : 40). Ici, l'accent est mis sur le processus, le type et la qualité de l'engagement, plutôt que sur l'accumulation de savoir et le processus d'articulation. Il s'agit d'un processus ouvert, visant idéalement à faciliter le discours critique et le débat public. Selon les mots de Chaumier et Mairesse, la médiation culturelle « est bien plus un projet dans lequel s'enracine la liberté de penser, d'échanger et ce faisant de construire l'espace civique de la démocratie » (Chaumier et Mairesse 2013 : 48).

Il n'existe aucun équivalent direct au concept de médiation culturelle dans le monde anglophone, bien que certaines pratiques artistiques et curatoriales partagent une éthique et des modes de faire similaires. Parmi celles-ci, mentionnons l'art participatif, les nouveaux modèles d'art public, l'art communautaire, l'art dialogique, l'art interventionniste, l'art socialement engagé et le domaine appelé *social practice* dans les milieux anglophones. Bien que distinctes, ces pratiques cherchent toutes à élargir la compréhension de l'art, de manière à le rendre plus démocratique tout en favorisant les transformations sociales et collectives. La définition qui s'apparenterait le plus à celle de la médiation culturelle serait celle du *socially engaged art*, une catégorie élargie

de productions artistiques qui utilisent le social comme médium et qui privilégient des approches démocratiques mettant l'accent sur le processus.

Ce type de pratique artistique est apparu à la suite d'une longue tradition de questionnements en Europe et en Amérique du Nord au sujet du rôle de l'art dans la société, et plus particulièrement en rapport avec la notion de modernisme. Claire Bishop a d'ailleurs démontré de manière convaincante que les pratiques artistiques socialement engagées peuvent remonter à l'époque des avant-gardes en Europe autour de 1917 et qu'elles émergent à nouveau avec la néo avant-garde en 1968, plus particulièrement sous le couvert des pratiques performatives et féministes, et encore une fois lors des expériences participatives de l'ère post-communiste, de 1989 jusqu'à aujourd'hui. Cet héritage moderniste n'est pas sans rapport avec la manière dont nous expérimentons et critiquons de nos jours l'art contemporain socialement engagé. En effet, les pratiques socialement engagées participent du modernisme, tout en fournissant une réponse aux formes dominantes des productions artistiques modernes, de même qu'aux perceptions du rôle de l'art dans la société qui en découlent. Comme le précise le critique Grant Kester, les projets des activistes et des artistes socialement engagés critiquent implicitement les avant-gardes modernistes et offrent des solutions de remplacement par rapport à ces mouvements dont eux-mêmes ont émergé. Il soutient également que les connaissances actuelles sur l'art et sa relation à la société et au politique émergent d'un paradigme moderniste et qu'elles sont soumises à la contingence historique, puisqu'elles ont émergé à un moment de rupture avec la période antérieure, qui opérait une fonction de transmission et d'idéalisation des formes du pouvoir social et politique. L'art moderne, au contraire, se prit à contester, perturber et déstabiliser ces formes de pouvoir, tout en établissant de nouveaux mécanismes de soutien à la production artistique : « au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, la provocation et la critique – d'abord un aspect occasionnel et accessoire des pratiques artistiques – en sont rapidement devenues l'orientation

première» (Kester, 2011 : 34)<sup>1</sup>. Au XX<sup>e</sup> siècle, l'art en est venu à être considéré comme autonome, indépendant du reste de la société et constituant un lieu privilégié de critique et de réflexion sur la société en général, selon l'esprit de la philosophie romantique de Friedrich Schiller. Néanmoins, la conséquence de ce rôle critique prêté à l'art a été d'accroître sa distanciation face au politique et aux contingences et compromis de la vie quotidienne.

Selon Kester, ce qui est déconcertant dans les pratiques socialement engagées et la raison pour laquelle leur réception est si inégale au sein du monde de l'art institutionnalisé, c'est qu'elles posent un défi à cette logique. Paradoxalement, en puisant dans la tradition de l'avant-garde son désir de rapprocher l'art de la vie, l'art socialement engagé conçoit l'art et les artistes non comme à distance, mais comme profondément ancrés dans la réalité quotidienne sociale et politique<sup>2</sup>. Ainsi, ce type de pratique respecte à la fois le projet de l'avant-garde tout en faisant s'effondrer la position autonome habituelle de l'art, déstabilisant ainsi sa position critique. En fait, les débats actuels concernant l'historiographie, la réception critique et l'institutionnalisation de l'art socialement engagé peuvent être appréhendés comme le point d'intensification de la relation problématique récurrente entre l'esthétique et le politique. Ainsi, l'art socialement engagé et son appareil critique permettent de saisir un large aperçu des formes contemporaines d'entendement du rôle de l'art dans la société. De plus, bien que les pratiques elles-mêmes suggèrent différentes manières de comprendre le rôle de l'art, notre langage critique et nos moyens d'analyse sont encore largement aux prises avec les paradigmes modernistes, et j'ajouterais encore qu'ils sont pris dans une conception particulière que la théoricienne Eve Kosofsky Sedgwick appelle « une lecture paranoïaque ».

Comme l'ont affirmé plusieurs critiques, l'intérêt pour l'art socialement engagé s'inscrit dans un contexte plus large de baisses croissantes de financement, de dérégulation et de mouvement massif vers

- 
1. Toutes les citations de sources anglophones ont été traduites par Marie-Michelles Deschamps et Nathalie Casemajor.
  2. Voir Grant Kester (2011 : 1-66). Pour une élaboration complète et une étude approfondie de cet argument, voir également Grant Kester (2004 : 17-49).

la privatisation du secteur public en cours depuis les 20 dernières années. De ce point de vue, la situation de l'art socialement engagé dans le monde anglophone est sensiblement différente de celle de la médiation culturelle en milieu francophone, puisque le financement de cette dernière s'est accru avec le processus de son institutionnalisation durant cette même période. Comme le mentionne George Yúdice (2003), la montée du néolibéralisme depuis les années 1970 a mis à l'écart les anciens services publics, entraînant une pression croissante sur l'industrie des arts et de la culture, enjoignant à combler les lacunes<sup>3</sup>. Yúdice affirme également que la culture est devenue une force palliative, c'est-à-dire que « la culture comme ressource est beaucoup plus qu'une marchandise; elle est le moment charnière d'un nouveau cadre épistémique [...] permettant de faire entrer dans l'ordre des priorités l'administration, la conservation, l'accès, la distribution et l'investissement dans la culture et ses effets » (2003 : 1). La description de la « cité créative » (*creative city*) par Richard Florida (2002) a incité plusieurs municipalités à injecter des millions de dollars en investissement dans le domaine des arts pour réaliser des projets de « renouvellement urbain », souvent un euphémisme pour désigner les processus de *gentrification* des quartiers, entraînant le déplacement forcé des foyers à faibles revenus. On a pu le constater de manière particulièrement évidente au Royaume-Uni sous le New Labour Party, dans un contexte où les arts ont dû se plier à l'évaluation quantitative et à la justification économique. Le rapport de François Matarasso (1997), souvent cité à ce sujet, apporte des preuves évidentes de ce changement de paradigme. L'historien de l'art Kerstin Mey l'illustre lui aussi clairement :

---

3. David Harvey définit le néolibéralisme comme « une théorie de pratiques politiques et économiques qui propose que le bien-être de l'individu progresse par un laisser-aller des compétences et des libertés entrepreneuriales individuelles au sein d'un contexte institutionnel qui se caractérise par de forts droits de propriété privé, le libre marché et le libre-échange » (2005 : 2). Il identifie l'émergence du néolibéralisme avec la prise de décision par Deng Xiaoping de libérer l'économie chinoise, le changement drastique dans les décisions politiques monétaires suivant la nomination de Paul Volcker en tant que président de la Réserve fédérale des États-Unis en juillet 1979, l'élection de Margaret Thatcher au Royaume-Uni en 1979, et celle de Ronald Reagan aux États-Unis en 1980.

En grande partie, ces initiatives administrées par un service central s'ancrent dans une logique instrumentale ; les interventions artistiques dans le domaine du social ont souvent été employées pour générer des retombées économiques et pour augmenter l'inclusion sociale, et ce, à travers l'amélioration de l'environnement physique, tout en utilisant le potentiel de l'art pour maintenir, façonner et transformer l'identité communautaire. (2010 : 331)

Cette orientation, à mi-chemin entre l'art et le capitalisme, a également été décrite par Luc Boltanski et Eve Chiapello dans *Le nouvel esprit du capitalisme*. Dans cet ouvrage, les auteurs soutiennent que la critique artiste du modèle fordiste a entraîné une flexibilité et une créativité croissante au sein de la main-d'œuvre (avec en corollaire, le travail contractuel, les heures supplémentaires non-payées, et les engagements précaires) augmentant – plutôt que déstabilisant – la production capitaliste, grâce à une renégociation des hiérarchies bureaucratiques traditionnelles. Les pratiques artistiques contemporaines multidisciplinaires se situent précisément au centre de ce cadre. Elles doivent négocier un équilibre précaire entre, d'un côté, participer au déclin de l'État providence en offrant précisément les services qui ont été coupés par les gouvernements fédéraux (l'éducation, la thérapie, le développement communautaire et l'embellissement), et de l'autre côté, répondre à ce contexte en créant de nouvelles formes et structures relationnelles entre les gens, entre elles, et le monde<sup>4</sup>. En fournissant de tels services, pour une fraction du coût normal, le problème est que les pratiques artistiques socialement engagées ont involontairement favorisé la privatisation accrue des ressources et des services sociaux, tout en contribuant aux problèmes engendrés par les projets de *gentrification*. Cependant, les défenseurs de telles pratiques soutiendront qu'il est nécessaire de travailler à améliorer la vie des gens, plutôt que d'attendre passivement le changement.

---

4. Un parallèle peut être établi entre l'augmentation du nombre des pratiques socialement engagées et l'implantation d'organismes non-gouvernementaux (ONG) en réponse au retrait de l'état providence. Les ONG (ou acteurs opérant en dehors des cadres de la souveraineté nationale) ont émergé en force après la crise du pétrole en 1973, au moment où l'état providence était sérieusement en déclin, permettant une alternative dans l'organisation des structures politiques (Miessen et Basar, 2006 : B30).

Les théoricien.ne.s sont également préoccupé.e.s par le rôle des pratiques artistiques socialement engagées elles-mêmes. En effet, elles semblent privilégier les relations interpersonnelles et l'expression individuelle plutôt que de favoriser une critique soutenue de l'oppression structurelle. Comme l'a montré Paola Merli, « aucun résultat de ces initiatives ne crée du changement, ni même une prise de conscience des conditions structurelles de l'existence quotidienne de la population ; elles ne font qu'aider à accepter ces conditions » (Bishop, 2012 : 14). L'art socialement engagé, et plus précisément l'art communautaire, a souvent été accusé de favoriser l'injustice systémique en évitant de résoudre directement les problèmes liés au racisme, à l'hétéro normativité, à la distinction fondée sur la classe, au patriarcat, et à la discrimination fondée sur la capacité physique, privilégiant plutôt des modes d'expression de soi et de la communauté.

## 2. Lecture paranoïaque

Bien que ces critiques soient dans une certaine mesure fondées, en ce qui concerne certains projets, et qu'elles aident à situer le contexte politique et économique dans lequel les pratiques artistiques socialement engagées émergent, je m'intéresse plutôt à la manière dont le discours critique entourant l'art socialement engagé peut être analysé dans la perspective de la théoricienne *queer* Eve Sedgwick, qui fait la distinction entre *lecture paranoïaque* et *lecture réparatrice*. S'appuyant sur la théorie psychanalytique développée par Melanie Klein et la théorie des affects de Silvan Tomkins, Sedgwick définit la paranoïa à travers cinq caractéristiques principales (2003 : 130). La paranoïa est anticipative ; c'est-à-dire que pour atténuer l'impact d'une rencontre ou d'un événement douloureux, le sujet se positionne comme connaissant d'avance la mauvaise nouvelle. La paranoïa est réflexive et mimétique ; elle procède par imitation et c'est de cette manière qu'elle est comprise ; elle est par ailleurs contagieuse. La paranoïa est, selon les mots de Tomkins, une théorie forte ; autrement dit, c'est une théorie qui couvre un large domaine et qui est animée par une impulsion généralisatrice. La paranoïa est également une théorie d'affects

négatifs qui opère par la négativité et inculque des affects négatifs chez la lectrice/spectatrice. Enfin, la lecture paranoïaque repose sur une croyance en la vertu de la mise en visibilité (*exposure*), suggérant qu'exposer toutes les injustices leur porterait en quelque sorte un coup d'arrêt. Selon Sedgwick, la lecture paranoïaque a progressivement remplacé la critique, excluant ainsi d'autres formes de recherche ou d'engagement en lien avec les problèmes du monde. Sedgwick définit ce que Paul Ricœur a appelé « l'herméneutique du soupçon » de la manière suivante :

habitudes critiques très répandues [...] qui, désormais, sont peut-être quasi synonyme de critique en tant que telle [...] et [qui] pourraient, de manière non intentionnelle, avoir eu un effet secondaire débilitant : au lieu d'éclairer, elles pourraient avoir rendu plus difficile l'exploration des rapports contingents locaux entre toute connaissance donnée et ses implications narratives ou épistémologiques pour pour qui cherche, connaît ou raconte. (2003 : 124)

La lecture paranoïaque structure depuis longtemps notre imaginaire critique et elle a assurément informé notre façon de penser et d'écrire sur l'art.

L'analyse de Sedgwick s'applique sans aucun doute à la critique théorique et à l'appareil critique mobilisé dans l'évaluation de l'art, mais selon moi, elle s'applique également au rôle des productions artistiques dans la modernité. Elle éclaire dans une certaine mesure la congruence croissante de la théorie critique et de l'art contemporain, telle qu'on la retrouve entre autres dans les monuments de l'artiste Thomas Hirschorn – un artiste contemporain qui construit des plateformes et des espaces de rassemblement au sein de quartiers à faible revenu pour accueillir des événements communautaires, les baptisant d'après des philosophes importants du XX<sup>e</sup> siècle – et aussi dans l'amalgame de théorie critique et d'art contemporain au sein d'événements tels que DOCUMENTA (13), où les artistes et les théoriciens participants furent invités à contribuer à la vision curatoriale globale. L'emploi de l'ironie, de la distanciation et de la confrontation est valorisé au sein des pratiques artistiques contemporaines, comme le démontrent par exemple les essais filmiques de Harun Farucki et le travail de Trevor Paglen, artiste qui photographie les plus importantes organisations

militaires de sécurité et de renseignements des États-Unis ; ou comme le montrent encore certaines pratiques performatives telles celles de Marina Abramovic, artiste qui utilise son corps comme pôle d'affects négatifs pour provoquer et déstabiliser le public. Cette tendance de l'art contemporain à adopter une lecture paranoïaque est sûrement bien illustrée par certaines œuvres de l'artiste Santiago Sierra. Fréquemment cité dans les travaux portant sur l'art socialement engagé, Sierra reproduit dans ses œuvres les mécanismes de l'inégalité économique et raciale dans le but de provoquer chez le spectateur un état de choc qui pourrait entraîner un changement social et politique. Il a par exemple déjà offert 30 \$ à des volontaires de La Havane pour leur tatouer une ligne dans le dos ; il a aussi payé un salaire minimum à des travailleurs étrangers sans papiers pour déplacer des blocs de ciment dans une galerie<sup>5</sup>. Le travail de Sierra illustre clairement ce que Sedgwick identifie comme paranoïaque. Premièrement, le résultat négatif est anticipé d'avance en reproduisant cyniquement les mêmes logiques d'exploitation et d'oppression à l'intérieur de la galerie que celles qui existent à l'extérieur. Deuxièmement, le travail est à la fois réflexif et mimétique ; il reproduit les conditions de travail extérieures en invitant les spectateurs à réfléchir sur les conditions de travail des migrants et des ouvriers en général. Troisièmement, il s'agit d'une théorie forte au sens où le travail est répété, avec des variations mineures dans plusieurs contextes, de manière à démontrer les conditions de travail inévitables et injustes des pauvres et leur généralisation par le capitalisme. Quatrièmement, ce travail se situe dans un champ d'affects négatifs (il est difficile d'imaginer que quelqu'un visitant ces expositions puisse en tirer un sentiment de bien-être). Et finalement, son mode de critique opère sur la base de la mise en visibilité, comme si le fait de reproduire l'oppression quotidienne

---

5. La pièce d'Arthur Smijewski intitulée *80064* (2004) est un autre exemple de pratique paranoïaque, à un degré plus extrême. Sa démarche, touchant à l'exploitation haineuse, a consisté à convaincre un vieillard juif de se faire tatouer à nouveau son numéro d'identification nazi sur le bras. Cette tendance est également visible dans des pièces plus réfléchies et attentionnées, telles que l'œuvre *Self-Sabotage* (2009) de Tania Bruguera, où l'artiste joue à la roulette russe avec elle-même de manière à mettre en question la notion de survie dans la pratique artistique.

en galerie nous permettait de prendre position et d'agir autrement que lorsque confrontées à la même situation dans la vie de tous les jours<sup>6</sup>. Ceci rappelle la logique négative nommée « esthétique orthopédique » par Kester (2011 : 35), reposant sur l'idée que les modes de perception et de cognition biaisés du spectateur seraient ajustés ou améliorés par le contact avec les œuvres d'art. Sierra semble être une cible facile de ce point de vue, mais cette logique de dévoilement est largement répandue en art contemporain. Je crois que ce type de performances visuelles paranoïaques jouent un rôle important en lien avec le discours critique, mais, pour reprendre les mots de Sedgwick, on peut se demander « ce que l'herméneutique du soupçon et la mise en visibilité ont à dire aux groupes sociaux qui subissent une violence largement fondée sur l'exhibition » (2003 : 140).

Voilà ce qui me semble être précisément le rôle de l'art socialement engagé dans l'art contemporain : former d'autres types de production de connaissances et d'expériences sensorielles, qui puissent exister à l'extérieur de l'herméneutique du soupçon ou d'une lecture paranoïaque de la société. Au lieu de reproduire et de rendre visible la violence qui est commune au sein des pratiques artistiques contemporaines, l'art socialement engagé emploie des méthodes davantage apparentées à l'activisme ou au théâtre : le soin quotidien, l'engagement, les processus se déployant dans la durée et la prise en compte de la contingence. L'art engagé peut donc être analysé selon ce que Sedgwick appelle une *lecture réparatrice*, notion qu'elle compare de manière éloquente mais toutefois peu élaborée avec l'amour : « parmi les mots qu'emploie Klein pour parler du processus réparateur se trouve l'amour » (Sedgwick, 2003 : 128). Elle met l'accent sur le fait

---

6. En ce sens, Claire Bishop souligne que, dans certains cas, l'art permet de créer un état d'intensification qui se manifeste comme un appel à l'action. Elle écrit : « ce qui est troublant avec la performance *Please Love Austria*, c'est que cette représentation *artistique* de la détention a une plus grande capacité à créer du dissensus au sein de la population qu'une véritable institution de détention » (Bishop, 2012 : 283). Par contre, je ne suis pas sûre si les protestations publiques déclenchées par cette performance, concernant le traitement accordé aux immigrants, ont permis un virage social et des changements de politiques, ou bien si elles ont plutôt permis de propager l'effet de spectacle ou l'efficacité de la performance elle-même.

que l'évaluation critique de ces deux modes de lecture émane de visions du monde qui ne sont pas si différentes. Selon elle, « les deux épistémologies semblent ancrées dans un pessimisme profond ; le motif réparateur de la recherche du plaisir n'arrive, après tout, selon Klein, que dans le dénouement d'une position dépressive. Mais ce que toutes deux cherchent à montrer – c'est-à-dire, ce qui les pousse à *regarder*<sup>7</sup> – varie nécessairement et considérablement. De ces deux lectures, pourtant, seul le savoir paranoïaque fait preuve d'une soigneuse capacité à renier sa force et ses motifs affectifs, dissimulant ainsi sa vraie nature » (Sedgwick, 2003 : 138). Le risque associé aux pratiques artistiques socialement engagées est que les interactions quotidiennes et les négociations qui composent les œuvres doivent répondre à certains critères esthétiques en plus d'expérimenter avec des formes sociales. Du point de vue d'une lecture paranoïaque, ces projets peuvent facilement sembler échouer des deux cotés, puisqu'une telle lecture cherche la sécurité et le confort dans le fait de pouvoir juger, d'avance et à distance, des formes de rapprochement entre l'art et la vie. Mais du point de vue d'une lecture réparatrice, les pratiques artistiques socialement engagées offrent plutôt une série de critères esthétiques contingents, qui se doivent d'être évalués selon leurs configurations et leur contexte propres, c'est-à-dire en se positionnant au milieu.

En ce qui concerne les projets socialement engagés qui s'étendent sur une dizaine d'années ou plus, les méthodes d'analyse et d'investigation, et donc les catégories critiques, voire la manière dont nous pensons l'art en relation avec la culture en général, requièrent d'adopter une démarche spécifique. Un fameux et bien connu exemple de projet socialement engagé est *Project Row Houses*, entamé en 1993 par l'artiste et activiste communautaire Rick Lowe, avec la participation de James Bettison, Bert Long, Jesse Lott, Floyd Newsom, Bert Samples et George Smith<sup>8</sup>. Situé au Third Ward de Houston, ce projet

7. Souligné dans le texte original.

8. Parmi d'autres exemples de projets d'art communautaire se déployant sur le long terme, on peut citer le *Side Street Projects* à Los Angeles, le *Spiral Garden* à Toronto, *The Village of Arts and Humanities* à Philadelphie, et le *Crossing Communities Art Project* à Winnipeg.

cherche à protéger l'architecture vernaculaire du site tout en impliquant la communauté afro-américaine qui l'habite en majorité, et ce, en créant des interventions artistiques autour de la notion d'identité, de la revitalisation des quartiers et de la capacitation (*empowerment*). Ce projet, toujours en cours, fut dès ses débuts un immense succès. La longévité de ces projets et l'intimité quotidienne accrue qui en découlent montrent bien les limites des critères d'évaluation fondés sur la lecture paranoïaque. La perspective de Sedgwick est donc particulièrement importante en ce qui a trait aux pratiques artistiques socialement engagées, notamment lorsqu'elle souligne que la prédominance des lectures paranoïaques « peut avoir inhibé plutôt que favorisé le déploiement et l'analyse des relations locales contingentes », et cela, d'autant plus dans le cas de productions artistiques qui sont uniquement composées de relations contingentes et locales. La quasi-totalité des spécialistes de l'art socialement engagé s'entendent sur le fait que les cadres de la critique portant sur ces pratiques doivent être déplacés hors du champ classique de l'histoire de l'art et de la critique artistique, et repensés afin de privilégier des outils plus souvent associés aux sciences sociales<sup>9</sup>.

### 3. Critique réparatrice : l'esthétique du soutien et l'amitié comme méthode

La notion de support telle que définie par Shannon Jackson peut se comprendre comme améliorative et plaisante, c'est-à-dire comme lecture réparatrice de la position de l'art socialement engagé. Issue du théâtre et des études performatives, Shannon Jackson a abordé cette

---

9. Bishop écrit que « d'un point de vue disciplinaire, toute analyse de l'art socialement engagé et des personnes qui y participent nécessite d'adopter une démarche méthodologique qui est, du moins en partie, sociologique » (2012 : 7). Même son de cloche chez Kester : « la nature participative et extemporanée de ces projets fait en sorte que les historiens et critiques doivent utiliser pour les analyser des techniques habituellement associées aux sciences sociales (recherche sur le terrain, observation participante, entrevues, etc.) » (Kester, 2011, 10).

discussion dans son livre *Social Works: Performing Arts, Supporting Publics*, en introduisant un concept qui transcende la question du rôle du politique au sein des productions artistiques et qui amorce un recentrement des enjeux de cet argument. Reconnectant les pratiques socialement engagées à leurs racines en arts performatifs et en théâtre, Jackson avance que le concept théorique de *support* peut mettre en relief les formes de soutien infrastructurel et institutionnel que ce type de pratique nécessite et fait valoir. Le support peut être compris comme tout type de soutien social, politique, physique et environnemental nécessaire à la réalisation d'une œuvre, qu'il s'agisse d'un projet d'art relationnel conçu pour une galerie, ou de projets d'art communautaire qui se déploient dans le temps et nécessitent un engagement continu auprès d'une localité géographique et d'un groupe social particulier. Dans la perspective suggérée par Jackson, « imaginer une esthétique de l'infrastructure ne consiste pas seulement à prendre un point de vue communautaire sur les arts, mais aussi à adopter un point de vue esthétique sur l'engagement communautaire ; cette posture interroge ce que le cadre esthétique fait pour et avec l'idée de communauté, et ce que le processus esthétique fait pour et avec les processus sociaux » (2011 : 212). Ici, Jackson s'inspire de l'idée d'infrastructures d'habitation ou infrastructures sociales développée par le théoricien AbdouMaliq Simone, de manière à composer un cadre conceptuel différent et adapté aux pratiques artistiques socialement engagées. Autrement dit, en prenant en considération la notion de support, elle adopte un type de lecture réparatrice qui la fait s'éloigner de la critique moderniste. Elle écrit que « pour certains, le “reniement du support” fut un stratagème nécessaire pour créer l'impression d'une œuvre d'art autonome » (Jackson, 2011 : 31). Au lieu de restreindre l'art au site privilégié de la critique (paranoïaque), Jackson invite à évaluer l'art socialement engagé en se fondant sur sa capacité à « provoquer une réflexion sur les systèmes contingents qui soutiennent l'administration de l'existence » (Jackson, 2011 : 29). En incluant la notion et le dispositif de support dans le processus de l'évaluation critique des pratiques artistiques socialement engagées, Jackson réclame non seulement la réévaluation du rôle et de l'autonomie de l'art, mais également la compréhension du fait que les

projets socialement engagés existent au sein de relations multiples et complexes avec d'autres institutions, incluant des instances gouvernementales et des agences de financement privé. Une telle position reconnaît sa propre intégration au sein de systèmes et d'institutions qui ne sont pas toujours désirables et qui impliquent de multiples négociations. La critique ne peut donc pas se replier sur la notion rassurante de pureté, ni en art, ni en politique.

D'un point de vue méthodologique, l'amitié comme méthode, développée par Lisa Tillman-Healy, propose une autre forme de lecture réparatrice tout en faisant écho aux structures de l'art socialement engagé<sup>10</sup>. Dans la mesure où les pratiques socialement engagées se construisent sur des relations durables entre les gens, que ce soit à travers des expériences intenses vécues sur une courte période ou lors de projets à long terme qui peuvent durer plus de 20 ans, il est difficile de ne pas développer des relations d'engagement et d'attachement avec les participants. L'amitié comme méthode commence par reconnaître les *supports* mutuels et interpersonnels qui surviennent entre les participants lors de projets artistiques à long terme. Cette méthodologie de recherche implique d'abandonner la présumée distance de l'auteur capable de porter un regard plus objectif sur l'art socialement engagé et de remettre en question les cadres épistémiques qui privilégient cette posture. À l'inverse, l'amitié comme méthode émerge d'un tournant critique en sociologie et en anthropologie dans la lignée des méthodologies anti-oppressives et féministes qui prescrivent à la chercheuse d'adopter une position réfléchie et engagée dans le cadre de projets à long terme. Les informations éventuellement perdues à cause d'un soi-disant manque d'objectivité peuvent être évaluées différemment dans un rapport intime et local, sachant que cette posture implique un ensemble complexe de relations éthiques continuellement renégociées. Comme l'indique Tillman-Healy, « en raison du déséquilibre de pouvoir entre les chercheuses et les participantes, les relations sur le terrain représentent toujours un potentiel

---

10. Pour une analyse plus approfondie de ce cadre méthodologique comme outil pour la recherche sur les pratiques artistiques socialement engagées, voir Heather Davis (2015 : 47-60 ; 2011).

de colonisation et d'exploitation. L'amitié comme méthode cherche à prévenir et à déstabiliser cette situation » (2003 : 744). Elle poursuit en expliquant que « l'aspect le plus important de cette démarche méthodologique est probablement le fait que la recherche s'effectue selon une éthique amicale, selon une position d'espoir, de compassion, d'empathie, de justice, et même d'amour » (2003 : 735). Ceci tient au fait que « lorsque l'on s'intéresse à l'humanité, aux combats et à l'oppression des autres, on ne peut tout simplement pas éteindre l'enregistreuse, tourner le dos, et quitter les lieux » (2003 : 743). Cette méthode reflète donc les pratiques et les revendications de l'art socialement engagé et plus particulièrement celles des projets à long terme, qui demandent aux artistes et aux participants de fournir un support continu, selon des modalités qui s'apparentent à l'amitié, ou qui finissent même par en devenir. Cette position éthique se reflète également dans l'évaluation que fait Kester des pratiques socialement engagées, lorsqu'il écrit que :

L'essentiel est de [...] développer les qualités nécessaires pour atténuer la violence et l'objectification dans nos rapports continus avec la différence, même après avoir accepté notre identité sociale relationnelle. Cultiver cette perspective requiert de déployer les interactions sociales dans le temps, tout en s'assurant que les modes d'expression, d'énonciation et de réception soient constamment modifiables et mutuellement adaptables. (Kester, 2011 : 12)

L'amitié comme méthode se développe donc sous la forme d'une pratique flexible et continuellement adaptée. C'est en travaillant avec les gens de manière approfondie et continue que l'on bâtit de la confiance et que l'on peut commencer à réévaluer notre perception du monde et de l'autre, particulièrement lorsque nous travaillons avec des personnes victimes de diverses formes d'oppression. J'ajouterais que cela est non seulement nécessaire dans les pratiques socialement engagées, mais que le cadre critique conçu pour analyser et comprendre ces pratiques requiert lui aussi un type d'engagement réciproque.

Toutefois, cela n'est pas toujours possible. Alors que les postes menant à la permanence deviennent de plus en plus rares et que les sources de financement pour les critiques indépendants sont de moins en moins nombreuses, et même virtuellement hors d'atteinte, la possibilité de

travailler au même endroit ou de s'engager dans une recherche sur plusieurs années – plutôt que sur les quelques jours ou quelques semaines nécessaires à la création d'une œuvre d'art plus traditionnelle – semblent de plus en plus difficile à concevoir dans le cadre des conditions de travail actuelles dictées par le capitalisme avancé. La capacité à rester en place est, de plus en plus, un privilège que peu d'entre nous peuvent se permettre<sup>11</sup>. À la lumière des étranges et intenses contradictions qu'entraînent le capitalisme, écrire sur un projet localisé, dans la durée, en embrassant la contingence et l'engagement nécessaire, devient un acte de résistance.

\* \* \*

La lecture réparatrice pousse à réévaluer la sphère critique de même que le rôle et la place de l'art et du politique. Au lieu de prétendre que l'art puisse être autonome, qu'il puisse échapper à la capitulation actuelle devant le système de marché, ou encore que l'art puisse en quelque sorte remplacer la sphère politique, les pratiques artistiques socialement engagées, à la lumière d'une lecture réparatrice, proposent de nouvelles manière de saisir les actions politiques et artistiques dans leur désordre et leur réciprocité, tout en valorisant l'engagement, la longévité, la durée, l'attention – valeurs implicitement associées au genre féminin – de manière à offrir des espaces de répit et de résistance. Ces pratiques illustrent ce que les activistes savent depuis bien longtemps : l'action politique est ardue, elle requiert des compromis, de l'attention et de l'engagement. Ce besoin d'engagement soutenu et durable peut d'ailleurs être à la fois évalué et cultivé à travers les pratiques artistiques socialement engagées. Et c'est en particulier pour cette raison que nous devrions prendre conscience de la manière dont nous produisons et critiquons l'art, en toute connaissance de

---

11. Je fais référence ici aux conditions de travail des critiques et des écrivaines contractuelles de la classe moyenne inférieure, travaillant à temps partiel, qui maintiennent énormément de privilèges; mais je pense aussi que d'une certaine manière, ce type de travail correspond à des structures qui ne sont pas si différentes de celles des travailleurs migrants et des travailleurs journaliers. Bien sûr, je ne cherche pas à affirmer que ces positions sont équivalentes, mais je désire plutôt tisser des liens entre les deux de manière à les rendre solidaires.

notre propre position paranoïaque intériorisée. Car, comme l'observe Sedgwick :

Le programme monopolistique du savoir paranoïaque rejette systématiquement tout recours explicite à des motifs réparateurs. Dès que ces motifs commencent à être articulés, ils subissent un déracinement méthodologique. Les motifs réparateurs, dès lors qu'ils sont explicites, sont inadmissibles dans la théorie paranoïaque, d'abord parce qu'ils touchent au plaisir (« seulement esthétique ») et aussi parce qu'ils ont une franche capacité améliorative (« seulement réformatrice »). Qu'est-ce qui fait percevoir ce plaisir et ce progrès diminués de la sorte ? C'est uniquement le caractère exclusif de la croyance paranoïaque en la démystification de la mise en visibilité : c'est uniquement la cruelle et méprisante hypothèse selon laquelle la seule chose qui manque pour déclencher une révolution globale, faire éclater les rôles genrés, ou autre, c'est d'exacerber les effets douloureux de l'oppression, de la pauvreté et de la désillusion subis par les gens (comprendre « les autres ») au point de rendre la douleur consciente (comme si elle ne l'était pas déjà) et intolérable (comme si les situations intolérables donnaient notoirement d'excellents résultats). (2003 : 144)

Les pratiques réparatrices de l'art socialement engagé offrent plutôt une autre manière de saisir notre situation politique, qui ne recule ni devant l'amélioration, par des actions quotidiennes soulageant un peu la vie des gens, ni devant l'esthétique, reconnaissant que l'art et la conception du plaisir peuvent également être une forme de résistance à l'instrumentalisation de nos vies. Le fait de travailler avec les autres et de reconnaître notre dépendance envers les communautés ne rend pas toutes les pratiques artistiques socialement engagées esthétiquement intéressantes ou intrinsèquement éthiques, mais, il est important de noter que ces pratiques doivent être évaluées selon leurs propres termes et selon un cadre d'analyse qui se doit de refléter les pratiques elles-mêmes. Les pratiques réparatrices exigent donc des lectures réparatrices.

## Remerciements

J'aimerais souligner le soutien du FQRSC qui a permis de rendre possible cette recherche. De plus, j'aimerais également remercier Ève Lamoureux et Nathalie Casemajor pour leurs excellentes suggestions rédactionnelles qui ont permis de renforcer la structure de cet article.

## Références bibliographiques

- Bishop, Claire. 2012. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, New York, Verso.
- Chaumier, Serge et François Mairesse. 2013. *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin.
- Davis, Heather, 2015. «Distance in proximity: Spiral Garden, community-based art, and friendship», *Third Text* 29, 132-133 (janvier-mars). Disponible à l'adresse web suivante: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09528822.2015.1047612>.
- Davis, Heather. 2011. «Art that loves people: relational subjectivity in community-based art», Thèse (Ph. D), Université Concordia.
- Florida, Richard. 2002. *The Rise of the Creative Class: And How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, Basic Books.
- Harvey, David. 2005. *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford, Oxford University Press.
- Jackson, Shannon. 2011. *Social works: performing art, supporting publics*, Londres, Routledge.
- Kester, Grant. 2004. *Community and communication in modern art*, Berkeley, University of California Press.
- Kester, Grant. 2011. *The One and the many: contemporary collaborative art in a global context*, Durham, Duke University Press.
- Lafortune, Jean-Marie et Caroline Legault. 2012. «Acteurs et dispositifs de la médiation culturelle», dans Jean-Marie Lafortune (dir.), *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, PUQ, p. 39-59.

- Matarasso, Francois. 1997. *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, Stroud, Comedia.
- Mey, Kerstin. 2010. « Afterward: In/ter/ceptions and In/tensions—Situating Suzanne Lacy’s Practice », dans Suzanne Lacy (dir.), *Leaving Art: Writings on Performance, Politics, and Publics 1974-2002*, Durham, Duke University Press, p. 327-338.
- Miessen, Markus et Shumon Basar (dir.). 2006. *Did Someone Say Participate?*, Cambridge, MIT Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 2003. *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*, Durham, Duke University Press.
- Tillman-Healy, Lisa. 2003. « Friendship as Method », *Qualitative Inquiry* 9.5, p. 729-749.
- Yúdice, George. 2003. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*, Durham, Duke University Press.

# ***Brûler ses peurs:* un récit de pratique en art contextuel et transmission culturelle**

Constanza Camelo Suarez

La Perseverancia est le premier quartier qui a offert du logement social à Bogotá (Colombie). Aujourd'hui, La Perseverancia est un quartier potentiellement dangereux, comme c'est le cas de la plupart des quartiers défavorisés de Bogotá. Cependant, il se démarque des autres par ses traditionnelles initiatives à visée associative, ce qui le place au cœur de la culture populaire vivante colombienne.

Le quartier a été construit en 1914 par la Bavaria, première brasserie à fonctionner en Colombie. La brasserie, gérée par Leo Koop, voulait offrir à ses ouvriers des habitations à coût modique, voisinant le secteur industriel. Durant les années 1940, le quartier a pu continuer à se développer grâce à l'appui du dirigeant libéral Jorge Eliécer Gaitán.

Selon Herbert Braun (1998), Gaitán introduit sur la scène politique colombienne le débat sur la responsabilité et le rôle des secteurs public et privé. Gaitán a été le premier politicien colombien à appliquer dans la vie publique une vision systématiquement moderne de la vie sociale<sup>1</sup>. Il comprenait qu'un pays en est un lorsque les ensembles du politique et du national servent publiquement la vie personnelle des citoyens<sup>2</sup>. Gaitán ne cherchait pas à faire prévaloir le privé sur le public. Il appelait au développement d'une conscience citoyenne, droit particulier, mais aussi obligation sociale.

Gaitán incarne le pouvoir du changement social. Son assassinat, le 9 avril 1948, à Bogotá, marque la fin d'une période où la volonté sociale primait pour la première fois dans le programme politique d'un dirigeant en Colombie. Sa mort a provoqué une révolte, épisode de l'histoire colombienne connu sous le nom d'*El Bogotazo*. Avec la mort de Gaitán, les chefs du Pacte National<sup>3</sup> ont perdu le contrôle du peuple et l'une des premières périodes les plus virulentes de la violence colombienne s'est installée, touchant toutes les classes sociales (Camelo, 1996 : 128).

Aujourd'hui, sur la place centrale du quartier La Perseverancia, on retrouve la statue de Jorge Eliécer Gaitán, candidat libéral à la présidence. Une fois par mois, le buste de Gaitán, ses vêtements, sont colorés différemment par les habitants du quartier<sup>4</sup>.

- 
1. Il a favorisé, entre autres, la nationalisation de la banque, des services publics et des brasseries.
  2. Gaitán affirmait : « En Colombie il y a deux pays : le pays politique qui pense à ses emplois, à sa mécanique et à son pouvoir, et le pays national qui pense à son travail, à la santé, à la culture et qui est mal servi par le pays politique. »
  3. Le Pacte national (1930-1949) se composait des leaders politiques traditionnels colombiens libéraux et conservateurs, lesquels, se considérant leaders « naturels » du pays, n'avaient pas de conception bourgeoise de leur rôle de dirigeants, mais plutôt « une conception hidalgue et hiérarchique correspondant à une culture précapitaliste et catholique ». Ces leaders travaillaient en politique non pas *avec* le peuple, mais *au-dessus* de ce dernier, affirme Braun (1998 : 31).
  4. Cet événement est organisé par la Junta de Acción Comunal, association civile du quartier.

La réalité quotidienne du quartier est altérée par le changement produit sur la statue placée dans le parc du quartier. En étant rhabillée, mensuellement, la statue de Gaitán devient un point de rassemblement. Cette action a une charge symbolique qui réactive l'Histoire du pays. Par ce geste familier, presque intime, la communauté du quartier habille le personnage politique et historique, se l'approprie en lui faisant porter des habits nouveaux pour l'embellir, « l'endimancher ».

Marquer rituellement le corps du chef politique, celui qui a subi la violence, signifie le pointer, le rendre visible, le raconter. Par cet acte, par un rapport direct avec le symbole historique, la collectivité fait réapparaître le mythe politique autant qu'elle souligne sa cohésion. Par ce geste, les habitants de La Perseverancia s'approprient l'espace public, ils entrent en communion avec leur quartier. L'histoire politique de la Colombie interagit avec l'histoire immédiate du quartier.

C'est dans le contexte engendré par cette place que je me suis retrouvée en 2013 à réaliser l'intervention performative que j'ai intitulée *Quema de miedos (Dilatar o contraer el universo)*<sup>5</sup> À cette époque, j'avais été invitée par le commissaire Emilio Tarazona à participer à la Biennale d'art *La Otra*<sup>6</sup>. Cette biennale internationale proposait aux artistes de créer des interventions dans les quartiers La Perseverancia et La Macarena. Initialement, j'avais imaginé un projet dans lequel des dispositifs électroniques portables seraient mis à la disposition des habitants du quartier, dans la rue. Ces derniers s'en seraient servis lors de leur participation à une performance de nature interactive.

Les organisateurs de la biennale m'ont avertie du fait qu'ils ne se portaient pas garants de ma sécurité ou de celle de mon équipement. Et leur peur s'est emparée de moi. Ébranlée par cet état, je me suis reposée sur un banc improvisé de la place Gaitán. Assis à côté de moi, j'ai rencontré Luis Ruiz, leader de l'Association communautaire Los Vikingos, association du quartier, et coordonnateur du *Festival de la*

5. Brûler ses peurs (Dilater ou contracter l'univers).

6. Voir : <http://laotrabiennial.com/>.

*chicha, el maiz y la dicha*<sup>7</sup>. Lui aussi semblait passer par un moment de réflexion. Nous avons partagé nos peurs. Celle de Luis concernait les obstacles administratifs à surmonter afin de réaliser une nouvelle édition du *Festival de la chicha*.

La chicha est une boisson alcoolisée, à base de maïs fermenté. D'origine autochtone, elle est considérée comme une boisson sacrée par les peuples de la région andine. Adoptée comme boisson traditionnelle par la paysannerie et les groupes ouvriers, sa consommation a été interdite afin de développer le monopole de la bière. Sa production s'est maintenue de manière semi-clandestine dans le quartier La Perseverancia pendant une période de temps. Actuellement, la production informelle de la chicha est le résultat d'un savoir culturel qui a continué à se transmettre principalement par des femmes dont les origines remontent à leurs ancêtres métis. Ces *chicheras* et *chicheros* de La Perseverancia organisent le festival qui se réalise annuellement depuis 1988.

Le festival est une initiative citoyenne, une création à échelle réduite qui dépend d'un apport financier du privé pour permettre sa diffusion. En 2013, l'apport en question ne pouvait plus être reconduit. La mairie voulant pallier ce manque en échange du contrôle de la logistique globale du festival a proposé un festival qui n'impliquait plus les producteurs de chicha artisanale du quartier et qui prévoyait plutôt l'engagement des compagnies industrielles qui commercialisent le produit à grande échelle. Ce geste a été perçu par les citoyens du quartier comme un appui à l'intrusion d'un marché à concurrence inégale, comme de l'ingérence institutionnelle dans leurs prises de décision communautaires. C'était aussi une insulte au caractère personnalisé que chaque *chichero* attribue à la qualité de la boisson qu'il

---

7. Festival de la chicha, du maïs et du bonheur (trad. libre). Ce festival s'inspire des traditions reliées à la chicha, traditions développées par les anciens autochtones Muisca et leur culte au dieu Nemcatacoa. Il se caractérise par la vente de produits artisanaux dérivés du maïs ainsi que par des démonstrations des différents processus de préparation des divers produits. Actuellement, le festival fait partie du patrimoine culturel de la ville de Bogotá.

prépare et le dénigrement du marché informel développé par les gens du quartier. Finalement, les *chicheros* avaient peur de ne pas pouvoir réaliser un évènement populaire auquel ils s'identifient et qui assure leur dignité à l'intérieur d'une société dont les interactions sociales sont excessivement hiérarchisées.

La situation précaire dans laquelle nous nous retrouvions en regard de nos activités respectives – où l'on n'était plus certain de la manière de les mener à terme – m'a conduite à proposer à Luis Ruiz d'utiliser la vulnérabilité générée par nos insécurités comme déclencheur d'un nouvel évènement de collaboratif.

Ce qui nous rassemblait, c'était l'expérience de la peur, mais également celle de son dépassement. Luis Ruiz m'a parlé d'un rituel réalisé quelques semaines avant de débiter le festival. Durant cette action où ils brûlaient leurs peurs, les *chicheros* se réunissaient autour d'un feu. Sur un bout de papier, chacun écrivait un mot relié à la peur de se confronter à un éventuel obstacle qui pourrait se présenter lors du festival. Par la suite, le mot était brûlé dans le feu et les *chicheros* buvaient ensemble un verre de *chicha* pour clôturer la cérémonie. Ce rituel a été intégré à l'action finale que j'ai proposée à la biennale internationale d'art.

Durant l'action *Brûler ses peurs (Dilater ou contracter l'univers)*, chaque participant marchait à l'aveugle sur le mot qui évoquait une de ses peurs. Représentés en grand format, ces mots ont été écrits sur la rue et la place Gaitán. Accompagné d'un guide, le participant marchait en suivant le trajet de chaque lettre qui composait le mot de son choix. Le guide portait sur lui un GPS qui envoyait les données provenant de chaque trajet.





**FIGURE 1,2,3 ET 4** BRÛLER SES PEURS (DILATER OU CONTRACTER L'UNIVERS),  
*CHICHERAS* ET *CHICHEROS* DE LA PERSEVERANCIA  
ET CONSTANZA CAMELO-SUÁREZ. BOGOTÁ. 2013.  
CRÉDIT PHOTO : HUGO RUBIANO

Grâce à un travail de programmation numérique, on pouvait représenter ces données sous la forme de pixels dans mon site web<sup>8</sup>. L'image finale est le résultat graphique de la transcription de chaque mot parcouru.

De manière simultanée, nous avons réalisé les deux actions sur la place Gaitán. Cet événement parallèle a servi, postérieurement, à légitimer les actions et positions des *chicheros* devant la mairie. Eux m'ont aidé à légitimer la mienne à l'intérieur de leur quartier en ayant l'appui et la protection de leur collectivité.

L'action a réuni des groupes de *chicheros*, d'artistes et des usagers de l'espace public du quartier La Perseverancia. Cette expérimentation s'est réalisée à l'écart des normes de représentation spectaculaire ou mimétique de la réalité. Elle s'est maintenue à distance d'une conception spectaculaire de l'art action pour s'approcher davantage des liens qu'elle entretient avec les circonstances qui l'ont fait naître.

La structure spatiale et le processus historique d'une société sont des facteurs qui se déterminent réciproquement. Je tiens compte de cette interdépendance spatio-temporelle comme matériau dans ma pratique en art action. Cette dernière s'inscrit dans le courant de l'art contextuel et dans les formes micropolitiques qui actualisent le concept de résistance culturelle.

J'aborderai maintenant les rapports que cette pratique et son récit établissent avec des problématiques de nature contextuelle.

C'est en 1976 que l'artiste polonais Jan Świdziński, dans son manifeste *L'art comme art contextuel*, définit un type d'art qui « s'oppose à ce qu'on exclue l'art de la réalité en tant qu'objet autonome de contemplation esthétique ». Cet art contextuel « opère dans un monde qui n'est pas un champ d'axiomes formalisés, mais de règles constamment désactualisées qui cherchent à fixer une réalité qui change » (Świdziński, 1997 : 46).

---

8. On peut trouver l'ensemble des transcriptions graphiques en consultant le lien suivant : <http://constanzacamelosuarez.com/dossier-visuel/dilater-contracter-6/>.

Paul Ardenne poursuit la définition d'un art actuel qui serait aussi de l'ordre du contextuel. Le contexte est l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait, nous rappelle Ardenne. La réalité ne constitue pas seulement un concept pour l'art contextuel. La réalité est ce qui est effectif: « ce qui est; ce qui est actuel, ce qui se fait » (Ardenne, 2002: 31). Elle s'oppose à l'apparent, à l'illusoire, au fictif, au simulacre.

Un art contextuel viserait donc une création ancrée dans les circonstances. Il agit, à partir de la coprésence, de concert avec un sujet relevant de l'histoire immédiate, c'est-à-dire celle qui se fait en ce moment. Ce rapport direct, sans intermédiaire (Ardenne, 2002), entre l'œuvre et son réel, fait interagir l'histoire de l'art et l'histoire présente. Intéressé à tisser en correspondance avec la réalité, l'art contextuel est à la recherche d'une réévaluation de la notion de société démocratique. L'art contextuel « travaille » avec la société comme un texte par nature inachevé. Il se sert de l'image contextuelle comme solution de rechange de la négociation qui crée un contrat social « évolutif » (Ardenne, 2002).

Selon Ardenne, les antécédents de l'art contextuel remontent au réalisme. L'auteur affirme que le fond du réalisme c'est la négation de l'idéal romantique. Le réalisme aspirait à réconcilier les hommes entre eux. Ainsi, un art à volonté théorique, porteur de telles conceptions, permettrait à l'artiste d'abandonner son statut de demiurge en assumant un rôle moral et utilitaire<sup>9</sup>. Il prend pour exemple le cas de Courbet, représentant par excellence du réalisme, qui défendait une représentation picturale à l'image des transformations imposées par la société industrielle.

Pour Ardenne, l'art contextuel actuel garderait son caractère activiste et critique, mais non subversif: il produirait « une transgression en positif », une inversion de la situation. Par conséquent, il traduirait simultanément la conformité et la dissidence, c'est-à-dire

---

9. Gustave Courbet, lorsqu'il créa l'école réaliste, affirmait que la beauté comme la vérité étaient liées aux temps dans lesquels on vit et à l'individu capable de percevoir ce fait là.

qu'il « s'impliquerait dans sa société, mais en lui lançant des défis » (Ardenne, 2002 : 33)<sup>10</sup>.

Les propositions contextuelles actuelles se différencieraient des propositions réalisées auparavant dans le sens où l'artiste d'aujourd'hui agirait « pareil » à un citoyen concerné par la vie publique en démocratie et « autrement » : il exprimerait cette participation par le moyen de l'art. Ainsi, l'artiste contextuel de nos jours serait simultanément artiste et acteur politique, il n'agirait plus directement en « guerrier » (Camelo, 2006 : 138).

Ma recherche-crédation se développe à partir de ce qui caractérise *la* politique (notion de gestionnaire de gouvernement) et *le* politique (conception et conduite du pouvoir). Plus spécifiquement, je traite l'espace public et le corps comme des matériaux d'art, car ils sont des territoires où le dispositif biopolitique se déploie. Il m'intéresse d'explorer les limites esthétiques et éthiques que l'espace public et le corps peuvent faire émerger lorsqu'ils altèrent le biopouvoir par l'effet de puissance du nouveau dispositif social que la représentation artistique génère.

Giorgio Agamben (2007) définit le concept de dispositif en tant que somme ou réseau qui s'établit entre les divers éléments du pouvoir et du savoir-faire. Le dispositif est le carrefour qui lie ces entités. Il nomme ce en quoi et ce par quoi se réalise une activité de gouvernement. C'est en ce sens que les dispositifs concernent aussi un processus de subjectivation : ils produisent des sujets.

Lors des interventions performatives qui font partie de ma pratique artistique, on expérimente la possibilité de recadrer nos rapports intersubjectifs. Ainsi, le principe de révolte qui s'instaure au sein de chaque individu devenu volontairement un performeur pourrait déclencher son positionnement en tant que participant aux enjeux sociaux qui lui incombent. Ces interventions ont des correspondances avec les dispositifs non-disciplinaires imaginés par Foucault, ceux qui

---

10. L'auteur affirme : « Les formules qu'il propose se révèlent d'une espèce double et contradictoire ; implication, mais aussi critique ; adhésion, mais aussi défi » (Ardenne, 2002 : 33).

permettraient, de manière transversale et dialogique, de détourner le sens de la « gouvernementalité », celle de soi – le singulier – et celle de l'autre – le pluriel.

Mes interventions performatives sont réalisées par des « communautés d'action » qui interviennent dans le réel. Ces communautés ne sont pas réduites à des masses anonymes, des groupes informels d'individus isolés qui agiraient entre eux par juxtaposition. La communauté d'action, dans le sens où je l'entends, a des liens avec le sens que Roberto Esposito (2000) donne au concept de communauté : elle est un don et une perte réciproque de soi et de l'autre dans l'acte de se rejoindre. Lieu d'altérité et non pas d'identité, la communauté se distingue aussi par une cohésion interne, intuitive, guidée par l'empathie : c'est là où l'on se met à la place de l'autre sans entraînement affectif personnel ou sans jugement moral. Le lien entre les acteurs qui composent cette communauté d'action se situe parmi les volontés d'un « agir ensemble ».

La communauté est un territoire de transition, de liaison et de déliaison à l'intérieur duquel nous devenons autant des « agents » (ceux qui agissent) que des « patients » (ceux qui subissent). Cette ouverture intersubjective rend possible un corps performatif qui ne s'identifie pas seulement en tant que témoin social, mais aussi en tant qu'acteur social agissant à travers et parfois au-delà du dispositif biopolitique. La mémoire s'active.

La *polis* n'a pas besoin d'avoir une localisation physique précise pour exister, elle n'a pas lieu uniquement à l'intérieur de la cité. La *polis* peut être aussi l'organisation de la communauté qui émerge de l'agir et du « parler ensemble ». C'est cet espace qui réunit l'espace du paraître au sens le plus large : « l'espace où j'apparais aux autres comme les autres m'apparaissent » (Arendt, 1988 : 258). Arendt qualifie cet espace de « mémoire organisée », d'organisation communautaire. Ce rassemblement humain est à l'origine du politique.

La puissance politique qui n'est pas activée ou actualisée disparaît. Cette perte de puissance politique entraîne la destruction des communautés politiques. Ainsi, la puissance de l'action doit être actualisée par la parole et vice-versa. Arendt affirme : « La puissance n'est

actualisée que lorsque la parole et l'acte ne divorcent pas, lorsque les mots ne sont pas vides, ni les actes brutaux, lorsque les mots ne servent pas à voiler des intentions, mais à révéler des réalités, lorsque les actes ne servent pas à violer et détruire, mais à établir des relations et à créer des réalités nouvelles » (Arendt, 1988 : 259).

Donc l'acteur, le faiseur d'actes, n'est possible que s'il est en même temps énonciateur de paroles. L'acte ne prend un sens que par la parole dans laquelle l'agent s'identifie comme acteur : « [...] annonçant ce qu'il fait, ce qu'il a fait, ce qu'il veut faire » (Arendt, 1988 : 235). Conscience politique et conscience historique sont le résultat, la conséquence de ce phénomène d'identification de l'agent en tant qu'acteur (Camelo, 2006 : 141).

Lorsque je propose à une communauté d'action d'intervenir dans des contextes particuliers, là où le conflit s'est imposé comme forme d'interaction, j'agis comme artiste et comme médiatrice culturelle. Je crée tout en communiquant et en négociant des compromis et des engagements avec des instances institutionnelles ainsi qu'avec des individus qui les incarnent ou qui les déjouent. Lors de ces rencontres, je me sers du narrathème, c'est-à-dire que j'interpelle l'autre en lui racontant l'expérience du contexte donné depuis un point de vue humain, citoyen et artistique. Le narrathème devient une forme de témoignage personnel d'une expérience historique, politique et aussi culturelle. Il annonce « ce qu'on fait, ce qu'on a fait, ce qu'on veut faire ».

Grâce au narrathème, devenu outil de médiation, j'intensifie la puissance politique des actions collectives. La mise en relation du narrathème avec l'action artistique est une technique qui va au-delà de la communication car elle met en évidence ou bien souligne le manque et la perte de lien social tout en faisant apparaître des subjectivités éthiques et esthétiques. Cette forme de médiation est une transmission, car elle contribue à gérer le conflit que l'art exprime et elle sert d'élan pour susciter l'action à venir.

À travers ce dispositif, on s'insert dans la construction d'une mémoire qui met en évidence les blessures identitaires, relationnelles et historiques tout en les transcendant par le langage de l'art. C'est la mise en place la plus abstraite d'une mémoire culturelle : un savoir-faire et un

savoir-être particuliers sont intensifiés symboliquement. C'est ainsi que cette médiation devient transmission culturelle.

Transmettre est plus que communiquer. Une communication se déroule dans un temps relativement court, elle a une durée de vie très éphémère et des buts de compréhension clairs, alors que la transmission sous-tend de passer au récepteur un savoir-faire et un savoir-être. Il s'agit d'un geste qui est de l'ordre de la pérennité et qui a un réel désir de diffuser le message dans le temps. La transmission accepte aussi une certaine ambigüité du message si celle-ci sert à la compréhension « d'autre chose », de quelque chose d'intangible et de non-communicable autrement. (Kaine, 2014)

La philosophie politique nous rappelle que le résultat de l'action c'est l'Histoire. Je voudrais préciser ici qu'il ne s'agit pas de proposer une vision abstraite ou manichéenne de l'Histoire. Il ne s'agit pas non plus d'un devoir de créer de la mémoire, mais plutôt de s'interroger sur ce qui est de l'ordre de la continuité. C'est de cette manière que les interventions performatives, qu'il m'intéresse d'explorer, cherchent à établir des ponts entre le processus et la permanence afin de ne pas reléguer la mémoire à un lieu institué; cette forme d'art cherche plutôt à réfléchir sur les modes de construction d'une mémoire organisée ainsi que sur la source politique de cette mémoire.

Michel de Montaigne affirmait que la parole appartenait à moitié à celui qui la disait et à moitié à celui qui l'écoutait. Nos actions sont devenues des récits qui appartiennent non seulement à celle ou celui qui les a racontés, mais à qui a bien voulu les écouter. Quelques-uns de ces individus se sentant concernés se sont engagés, projetés au moins mentalement vers des prises de position sur le plan éthique. Ceci suscite une prise de conscience et, parfois, une mobilisation, un processus qui les porte vers l'action. L'intervention performative est une occupation spatiale qui élargit le champ des possibles d'un tissu social plus vaste. C'est depuis ce lieu-là qu'on pourrait se penser soi-même, et penser autrui et le monde qui nous est commun.

Cette occupation de lieux publics reconfigure le sens de l'espace public. Elle permet de réévaluer la société démocratique, car elle compose de nouvelles formes de *polis*, de nouveaux territoires micropolitiques. Elle

se sert de l'image contextuelle comme option de négociation. L'aspect relationnel qui se dégage de ce contexte est également impliqué dans le dispositif de création. Nous retrouvons un pluriel qui s'implique à différents niveaux durant l'action.

Cet art réunit l'intention et la diffusion du résultat dans un même processus de création. Sa forme s'apparente à celle des arts d'exécution définis par Arendt, type singulier d'action caractérisé par un produit identique à l'acte qui s'exécute; un art qui a absolument besoin d'autrui pour le percevoir au moment de son exécution (Camelo, 2006: 110). Arendt affirme que cet art est l'art politique par excellence: «Nulle part ailleurs, la sphère politique de la vie humaine n'est transposée en art». C'est «le seul art ayant pour unique sujet l'homme dans ses relations avec autrui» (2006: 246).

L'intervention performative, en tant que transmission culturelle, forme un autre dispositif non-disciplinaire. Elle est un art d'exécution qui actualise le croisement du savoir et du pouvoir. Dans ce sens, ce dispositif se situe tout près de la définition proposée par Pascal Nicolas-Le Strat (2007) concernant la mutation, l'agencement et la publicisation qu'on observe chez certaines des activités intellectuelles et artistiques contemporaines. C'est cette mutation épistémologique des formes poétiques et esthétiques qu'il m'intéresse de pratiquer: créer des tactiques où l'art et le politique, sous tension, deviennent corrélatifs, deviennent des tactiques de résistance culturelle.

Conteste-t-on autrement la société par l'art, en actualisant les modèles idéologiques d'engagement développés dans le domaine des arts durant les années 1960 et 1970? Y a-t-il un autre type d'engagement qui émerge de cet art d'exécution qui différencierait un art engagé d'un art à prétexte social? Andrée Fortin propose de repenser l'engagement en art en s'éloignant d'un art à prétexte social, «nouvel avatar de l'art pour l'art», celui qui fait de la société «son fond de scène, décor de l'art actuel» (Fortin, 1998: 28). Fortin décrit une forme d'art qui s'engage par une action équivalente à essayer d'embarquer, au lieu de démontrer, un «art engageant». On entend ceci comme la proposition d'un art qui n'expose pas des faits comme des réalités ou des vérités,

mais plutôt un art qui entraîne à la participation d'un changement continu, celui qui contribue à générer du social.

L'artiste engagé est un citoyen que Fortin verrait impliqué dans un projet collectif de société à réinventer, celui qui est en train de déterminer son espace identitaire dans un rapport d'appartenance et en interaction avec son milieu (Camelo, 2006: 152).

Ancrée dans des circonstances données, l'intervention performative dont il est question dans ce texte est un art d'exécution qui peut favoriser une création engageante. Elle est aussi une tactique de transmission et de résistance culturelle qui se propage dans un lieu marqué par l'occupation de divers agents qui s'identifient en tant qu'acteurs et qui s'y manifestent.

#### Références bibliographiques

- Agamben, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot et Rivages.
- Ardenne, Paul. 2002. *Un art contextuel*, Paris, Flammarion.
- Arendt, Hannah. 1988. *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy.
- Braun, Herbert. 1998. *Mataron a Gaitán. Vida pública y violencia urbana en Colombia*, Editorial Norma, Bogotá.
- Camelo-Suarez, Constanza. 2006. *Tactiques performatives du déplacement*, Thèse (PH. D.), Université du Québec à Montréal.
- Esposito, Roberto. 19 décembre 2000. « Communauté ne signifie pas identité, mais altérité », *Le Monde*, Paris.
- Fortin, Andrée. 1998. « Questionner la société avec les catégories de l'art », dans Richard Martel (dir.), *L'art en actes*, Québec, Éditions Inter, p. 26-30.
- Kaine, Élisabeth. 2014. *Zone Occupée*, # 7, printemps-été, Saguenay.
- Montaigne, Michel de. 2007. *Les essais*, Livre III, Paris, Gallimard.
- Nicolas-Le Strat, Pascal. 2007. *Mutations des activités artistiques et intellectuelles*, Paris, l'Harmattan.
- Swidjinzki, Jan. 1997. « L'art comme art contextuel (manifeste) », *Inter: art actuel*, 68, p. 46-50.



# **L'artiste-médiateur : un transmetteur de l'expérience de l'autre**

Élisabeth Kaine,  
Olivier Bergeron-Martel  
et Carl Morasse

Cet article propose une discussion sur la médiation comme pratique artistique, plus spécifiquement dans le contexte de la transmission culturelle. L'artiste œuvrant dans ce champ de pratique assiste une communauté dans l'identification et la transmission de son patrimoine culturel. Ce processus donne naissance à une œuvre de transmission. En plus de participer à son élaboration, l'artiste médiateur doit créer les manières d'opérer les mécanismes de transmission nécessaires à sa réalisation dans une dynamique collaborative, c'est-à-dire en permettant la participation d'individus de divers horizons à un projet culturel collectif. Dans ce contexte, les concepts d'art, de processus créatif, d'œuvre et de public sont à redéfinir. Il en va de même pour les programmes d'enseignement des arts qui doivent s'ouvrir à cette pratique artistique en émergence.

## 1. Le groupe de recherche Design et culture matérielle et La Boîte Rouge vif

Le groupe de recherche Design et culture matérielle (DCM) rassemble des chercheurs en cinéma, design, enseignement des arts, travail social et concertation communautaire travaillant à la valorisation des cultures autochtones. La Boîte Rouge vif (BRv) est un organisme à but non lucratif affilié à l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC) qui a pour mission la transmission des riches cultures autochtones. Alors que DCM mène depuis près de 20 ans des recherches action/création qui visent le développement de méthodologies collaboratives en contexte interculturel combinant création et concertation, La BRv concentre son action à la co-production avec ses partenaires autochtones d'œuvres de transmission culturelle (publications, expositions, films, outils interactifs). Tous les professionnels et assistants de recherche qui œuvrent aux différents projets de DCM/BRv<sup>1</sup> sont diplômés du baccalauréat interdisciplinaire en art et/ou de la maîtrise en art sous le profil enseignement et transmission de l'UQAC. Lors de leurs études de deuxième cycle, leurs problématiques de recherche touchaient la médiation et la transmission par l'art, et non de l'art, par le biais de différents médiums (arts visuels, arts numériques, design, muséographie, cinéma/vidéo). C'est donc à travers les expériences de jeunes artistes en contexte de médiation/transmission, agissant à titre de professionnels de recherche pour DCM ou d'intervenants sur le terrain pour La BRv, que nous avons élaboré cet article.

## 2. Situer l'artiste en médiation culturelle par l'expérience DCM/BRv

Si les actions de DCM/BRv se rattachent au champ de la médiation, il s'agit plus précisément de médiation *par* l'art et non de médiation *de* l'art. Selon Jean Caune, expert en la matière :

---

1. Ces deux organismes, La BRv et DCM, sont dirigés par une chercheuse autochtone, Élisabeth Kaine.

Le concept de médiation culturelle, examiné en fonction d'une expérience esthétique, se présente alors comme ce qui fonde le lien sensible entre des sujets membres d'une même collectivité. Appréhendée dans ces deux dimensions, la médiation culturelle peut être un des moyens pour maintenir la réalité du monde dans une double tension : celle de la relation des sujets à travers la relation interpersonnelle, d'une part ; celle d'une relation transcendante des membres d'une collectivité à leur passé et leur devenir, d'autre part. (Caune, 1999 : quatrième de couverture)

Cet article traite de projets en transmission culturelle, plus précisément de démarches d'identification (inventaire), de transmission et de valorisation culturelles et de la capacité de l'artiste médiateur à mener à bien ces démarches avec une approche collaborative impliquant à part entière les porteurs de cette culture à transmettre. La résultante de ce type de projet, dont la conduite implique des artistes en médiation, est dénommée ici œuvre de transmission culturelle puisque dans le cadre des projets de DCM/BRV menés en contexte autochtone, l'œuvre de médiation a une forte orientation de transmission culturelle. Pour d'autres types de contextes, les appellations pourraient être différentes.

Afin de mieux circonscrire la médiation culturelle par l'art, il convient de la différencier d'une médiation de l'art, par exemple en ce qui a trait à la notion de public. Dans une dynamique de création où l'enjeu pour l'artiste est une expression personnelle, la mission du médiateur de l'art est de permettre à un public de s'approprier le sens de l'œuvre. Quand il s'agit d'une expression collective à laquelle participe l'artiste médiateur, par exemple auprès d'une communauté culturelle, la relation de médiation n'est pas la même. L'artiste médiateur travaille en collaboration avec les détenteurs d'un patrimoine culturel, à son identification et à sa transmission par le biais d'un (ou d'un ensemble de) dispositif(s) : l'œuvre de transmission. Il opère donc une médiation avec ses co-créateurs communautaires tout au long du processus de création de l'œuvre, plutôt qu'uniquement à l'étape de sa diffusion. Dans le contexte d'un travail en transmission par l'art, l'œuvre élaborée en collaboration s'adresse avant tout aux générations futures de la communauté et elle est médiatrice en soi.

Les membres du groupe DCM/BRv se considèrent donc comme des artistes médiateurs en transmission culturelle. Ils concentrent leurs efforts à la création d'approches et de méthodologies collaboratives facilitant cette transmission tout en favorisant la valorisation des individus en leur donnant l'autonomie et les habiletés pour qu'ils puissent déterminer ce qu'ils veulent dire à propos d'eux-mêmes et comment le dire. Dans une démarche d'*empowerment*, idéalement, ces derniers réaliseront eux-mêmes les vecteurs de leur représentation. Cette mission s'accomplit à travers les étapes suivantes :

- concerter et mettre en continuelle relation les parties prenantes et les participants au projet de transmission culturelle ;
- aider la communauté à inventorier son patrimoine culturel ;
- après avoir profilé le contour de son patrimoine, aider la communauté à déterminer ce qu'elle veut transmettre et comment elle souhaite le faire ;
- réaliser l'œuvre de transmission en impliquant et en valorisant la communauté, entre autres, en assurant la formation de ses membres pour la conduite du plus grand nombre possible d'étapes du projet.

### 3. Exemple de projet

#### 3.1 Contexte

Entre 2008 et 2013, des équipes de DCM/BRv ont été invitées par cinq communautés autochtones de la Nation Guarani au Brésil. L'objectif était d'aider les membres de ces communautés à identifier les thèmes de leur patrimoine culturel qu'ils jugeaient importants à transmettre. Le contexte de travail présentait plusieurs difficultés dont la dominance de la tradition orale pour des médiateurs habitués à utiliser l'écrit, la barrière de la langue et le manque d'adaptabilité de nos équipements au contexte des villages aux ressources limitées, notamment

en électricité. Ces particularités de la rencontre interculturelle amenèrent l'équipe à redéfinir ses méthodes de travail développées au Québec.

### 3.2 La formation comme base de la transmission culturelle participative

Puisque les actions de DCM/BRv visent l'*empowerment* des individus et des communautés, il est primordial de motiver la participation à des activités de co-création. Pour ce faire, des formations sont données pour optimiser l'utilisation d'outils de documentation, d'expression et de transmission (captation sonore, photographie et vidéo, archivage, etc.).

Après ces formations de base, les participants étaient minimalement outillés pour documenter leur culture. Des activités d'inventaire d'éléments importants à transmettre ont d'abord été réalisées. Les participants devaient photographier des éléments qu'ils jugeaient significatifs en regard de leur patrimoine culturel ou choisir des objets selon le même critère. En groupe, ces photos et objets étaient présentés et les raisons de ces choix étaient exprimées. Dans un deuxième temps, une catégorisation est effectuée par consensus, rassemblant les éléments jugés apparentés pour constituer des thèmes.

À partir de l'ensemble des thèmes identifiés, des projets de transmission sont élaborés par les participants communautaires qui constituent ensuite des équipes de création à partir de deux critères : avoir un intérêt en regard du thème à transmettre et démontrer des compétences en regard des tâches à accomplir. Par exemple, le groupe de participants jugent que les légendes et la cosmogonie sont importantes à transmettre. Après avoir identifié et documenté le thème, il s'agit de trouver la ou les meilleure(s) manière(s) de l'exprimer. Un *brainstorming* a permis de préciser qu'un court métrage poétique et fantastique pour raconter un mythe de création du monde serait un véhicule efficace de transmission. Puisqu'il est question de tradition orale, le mythe est d'abord raconté par un aîné et enregistré. Ce sont les membres de l'équipe de médiation qui constituent les équipes de

travail à partir des observations qu'ils ont faites. Une discussion de groupe valide leurs choix.



**FIGURE 1** MICHELE SODRÉ ENSEIGNE LES RUDIEMENTS DE L'APPAREIL PHOTO AU CACIQUE (CHEF) JOAO DA SILVA. PHOTO : OLIVIER BERGERON-MARTEL, LA BOÎTE ROUGE VIF.

Ensuite, vient l'étape de scénarisation. Au départ il faut développer une vision partagée du produit à développer, puis planifier sa production. Dans ce contexte culturel basé sur la tradition orale, la scénarisation est expérimentée dans l'action, à l'aide de la photographie, du dessin et du bricolage, par des exercices de photo-roman et de *scrapbooking*. L'idée est de décomposer le récit en séquences, de dialoguer en équipe sur les images qui seraient à produire, d'atteindre des consensus par le dialogue.

À partir du scénario produit, l'équipe de création amorce la production. Des acteurs ont été choisis de même qu'un réalisateur, un caméraman et un preneur de son, tous membres de la communauté,

assistés par les professionnels de La BRv. Le montage final a été réalisé par un cinéaste de La BRv, selon les recommandations émises par l'équipe de création à de nombreux moments de validation. Un jeune Guarani a été formé pour assurer la captation sonore du court métrage. Waubnasse Bobiwash-Simon, cinéaste de la communauté de Pessamit (Nation Innue, Côte-Nord du Québec) participe à titre de caméraman ; le projet en est aussi un d'échange interculturel.

Le court métrage réalisé par la communauté a été diffusé lors de divers événements, à l'intérieur de la communauté pour transmettre le mythe aux plus jeunes, mais aussi ailleurs pour contribuer au rayonnement et à la mise en valeur de la culture guaranie auprès d'un public élargi, entre autres par le biais d'expositions. Cette étape de mise à vue est essentielle à la valorisation des participants. D'autres projets ont mené à la production de livres, de récits photographiques ou d'autres métrages audiovisuels.

#### **4. Pourquoi les artistes sont-ils mieux placés pour articuler cette médiation/transmission ?**

Pour l'artiste œuvrant dans un tel contexte, la créativité est avant tout sollicitée pour trouver des solutions inventives répondant au « comment faire » l'œuvre de transmission collective dont il est partie prenante. Au-delà de ses qualités créatives, ce qui est le plus déterminant pour un artiste médiateur est sa capacité à créer une expérience esthétique pas seulement à partir de sa propre sensibilité mais à partir de celle d'une collectivité qu'il saura capter, orienter et transmettre par l'œuvre collective. Le processus collaboratif autant que sa résultante sont les objets de son attention. C'est peut-être là l'une des voies pour que l'artiste contribue à « l'unification des tensions sociales », fonction fondamentale de l'art selon John Dewey :

Le refaçonnage du matériel de l'expérience dans l'acte d'expression n'est pas un événement isolé confiné à l'artiste, et aux personnes ici et là qui s'adonnent à apprécier son travail. Dans la sphère à l'intérieur de laquelle l'art exerce sa fonction, il est également un refaçonnage de

l'expérience de la communauté dans la direction d'un plus grand ordre et d'une plus grande unité. (Dewey, 1958: 81)

L'artiste, expert créatif, possède donc des habiletés à relier et à synthétiser, ce qui peut faire de lui un bon médiateur. Dans les contextes communautaires, son projet a nécessairement une dimension collective, avec une visée et des objectifs qui sont partagés par d'autres parties prenantes. Un artiste devient donc médiateur à la fois par choix, conviction et vocation. Tel que le mentionne Paul Ardenne, cet artiste doit vouloir plonger dans la sphère sociale pour réaliser son travail, dont il ne connaît pas à l'avance la teneur, puisqu'elle se précisera dans la collaboration.

Si l'artiste se jette parmi ses semblables, c'est parce que quelque chose ne va pas, parce qu'il s'agit de le rectifier. Le type d'action qui en résulte en général, à la lisière de l'expression artistique, de l'engagement humanitaire et du combat politique, se révèle du coup des plus logiques et s'avère très fréquent durant le dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle. (Ardenne, 2004: 193)

Être un bon artiste-médiateur repose en grande partie sur l'attitude et la personnalité. Il doit faire preuve de respect, d'écoute et de solidarité à l'égard des participants communautaires. Il doit être un bon communicateur et démontrer de l'intérêt et de la considération en regard de l'apport de chaque participant. Il passe rapidement à l'action et est en mesure de se repositionner pour s'adapter aux contextes changeants.

## 5. Les défis de l'artiste médiateur

### 5.1 Travailler en concertation

Dans le monde qui nous entoure et avec lequel il faut que nous soyons en relation, être artiste c'est parler aux autres et les écouter en même temps. Ne pas créer seul mais collectivement. (Świdziński, 2005: 105)

Médiation/transmission et concertation sont étroitement reliées. Puisque le projet dans lequel il trouve ancrage concerne une collectivité, forcément la démarche de l'artiste aura une forte teneur communautaire et visera des retombées sociales, sinon son processus relèverait davantage d'une pratique personnelle ayant recours au contexte communautaire comme médium. L'artiste médiateur doit collaborer avec une multitude de personnes aux profils variés (âge, sexe, expertise professionnelle, niveau d'éducation), toutes porteuses d'éléments de leur culture et concernées par le projet. Et puisque l'expression collective est à privilégier plutôt que sa propre expression personnelle, l'artiste médiateur ne fait pas figure d'autorité. Il facilite l'expression d'autrui ainsi que l'inscription de celle-ci dans un discours. Il est important que toutes les parties prenantes au projet s'accordent sur le partage de l'autorité, qui doit en tout premier lieu se situer au niveau des détenteurs du patrimoine culturel à transmettre. Si le promoteur d'un projet, par exemple un musée pour un projet d'exposition, désire conserver une autorité décisionnelle, ou si l'artiste désire conserver une autorité concernant la création de l'œuvre, on se situe davantage dans une démarche de consultation et non dans une véritable démarche de concertation (Beuret, 2006). La médiation par l'art s'appuie donc sur une démarche de concertation qui implique un partage de l'autorité. Elle chemine vers l'œuvre par un mode de co-expression, de co-décision, de co-création. On comprend donc pourquoi l'artiste médiateur doit donner toute son attention à l'écoute de la communauté et mettre ses énergies créatives autant sur le « comment travailler ensemble » que sur la finalité du processus, l'œuvre de transmission.

## 5.2 Entre experts en art et experts en culture : le travail d'équipe, d'égal à égal

Le caractère sacré de l'art peut représenter un obstacle à surmonter pour l'artiste médiateur qui doit travailler en concertation, ce qui implique d'entrer en dialogue d'égal à égal avec les membres d'une communauté. Le milieu de l'art peut être perçu comme mystérieux, sacré et de ce fait inaccessible. Plusieurs pourront se sentir intimidés

ou même incompetents en matière de création devant des artistes qu'ils considèrent comme des spécialistes de la création et de la forme. Un défi de l'artiste médiateur est justement de faire tomber cette barrière en valorisant les individus et leurs talents, en les convainquant qu'ils ont les connaissances et les capacités créatives pour prendre part à la démarche collective. C'est pourquoi il importe de savoir choisir les bonnes personnes pour les étapes spécifiques de travail ; les affinités avec le sujet, les habiletés personnelles et les compétences de chacun doivent être prises en considération. Il est souvent nécessaire de ralentir le processus pour prendre le temps de mettre en place des stratégies de valorisation basées sur les connaissances et habiletés propres aux participants.

L'artiste médiateur doit en quelque sorte se mettre en position d'apprenant face à ses partenaires de manière à valoriser leur participation. Pour que la communauté avec laquelle il collabore entretienne un réel sentiment d'appartenance par rapport au projet collectif, que ses membres se sentent concernés, qu'ils croient en une réelle portée de leur participation dans le projet et s'y reconnaissent, autant dans le processus que dans sa finalité, l'artiste médiateur doit savoir se mettre en retrait et amener ses partenaires communautaires à faire des choix, à prendre les décisions qui les concernent. Pierre Bourdieu exprime bien cette posture :

Je voudrais vous aider à devenir les sujets de vos problèmes et, pour cela, partir de vos problèmes, aider à les poser vraiment, au lieu d'imposer les miens. C'est là très strictement le contraire de ce qui se fait le plus souvent, surtout dans le domaine de l'art et de la critique d'art, où se pratique beaucoup d'abus de pouvoir qui consiste à imposer à des esprits peu armés des problèmes et des constructions théoriques plus ou moins fantastiques. (Bourdieu, 2001 : 15)

La motivation à participer et le développement d'un sentiment d'appartenance des membres d'une communauté envers le processus et l'œuvre, deux éléments en forte synergie, sont essentiels à la réussite du projet collectif. Pour développer ce sentiment, l'artiste médiateur doit faire prendre conscience à toutes les parties prenantes des avantages que chacun peut tirer de la démarche collaborative. C'est aussi dans la réussite du développement de ce sentiment d'appartenance que

l'artiste médiateur tire une part de sa satisfaction comme créateur de synergie collective.

### 5.3 Unifier plusieurs apports par une démarche de globalité

La propension à gérer fait de l'artiste un manager relationnel, qui orchestre une prestation singulière, preuve de sa capacité à dominer une situation réelle et de son potentiel à s'emparer de la réalité pour la décliner sur un mode autre, le mode artistique, où la dimension symbolique entre très fortement en jeu. (Ardenne, 2004 : 191)

Dépendamment des contextes, un nombre variable d'individus peut être amené à collaborer à la démarche. Dans certains projets, c'est plusieurs centaines de personnes qui participent à différents moments. Dans tous les cas, un défi de l'artiste médiateur est de permettre à différentes personnes de s'appropriier le projet et d'y prendre part. Il doit donc produire des outils pédagogiques, de communication et de dialogue; il doit trouver les bonnes manières de véhiculer des contenus avec sensibilité, pour faire en sorte que les participants se les approprient suffisamment et trouvent l'inspiration pour s'investir dans l'élaboration de l'œuvre de transmission. Par exemple, dans le cadre d'une série d'ateliers, des artistes représentant diverses nations ont travaillé à la transposition des contenus thématiques dans l'espace d'exposition. En plus de présenter une synthèse des thèmes culturels inventoriés, l'équipe d'animation a créé du matériel pédagogique tel que maquette de la salle d'exposition, rondins de bois et éléments de nature de manière à faciliter l'identification des participants à la démarche. Dans le cadre du renouvellement de l'exposition permanente du Musée de la Civilisation, c'est plus de 800 membres provenant de 18 communautés des Premières Nations et des Inuits du Québec qui ont pris part à la démarche collaborative. La sensibilité et l'esprit de synthèse de l'artiste médiateur doivent l'amener à faire se rencontrer tous ces apports afin que les participants se reconnaissent dans l'œuvre, et que celle-ci exprime, dans la mesure du possible, l'apport de chacun.



**FIGURE 2** JACQUES NEWASHISH (ATIKAMEKW), SYLVIE PARÉ (WENDAT), DANIEL BRIÈRE (MALÉCITE), BIBIANE COURTOIS (INNU). PHOTO : OLIVIER BERGERON-MARTEL, LA BOÎTE ROUGE VIF.

S'il est manifeste que l'artiste médiateur doit collaborer avec une multitude de personnes tout au long du processus, se doit-il de le faire en continu? Ne gagnerait-il pas à s'isoler momentanément afin de réaliser son œuvre artistique? Pour les cinéastes de La BRv, lorsqu'arrive l'étape du montage d'un document audiovisuel, il est préférable que les moments d'ouverture aux autres, associés à tous processus collaboratifs, cèdent le pas à une parenthèse, un repli sur soi. Pour plusieurs raisons, la phase créative du montage se vit très difficilement de façon collaborative; l'une d'elles étant le manque, et souvent

l'absence, de cinéastes collaborateurs parmi les détenteurs du patrimoine culturel à transmettre. L'artiste médiateur doit nécessairement faire cavalier seul, tout en développant des outils novateurs afin de poursuivre autrement le processus collaboratif entamé depuis le début du projet, par exemple en appliquant un rigoureux processus de validation auprès de membres de la communauté tout au long des avancées de son montage. Ce niveau autre de co-création n'en est toutefois pas moins estimable, puisque ce processus de validation devient ce moment où les conseillers et les porteurs du savoir ajoutent leur voix aux versions de montage présentées, renversant du même coup l'ordre établi dans la cinématographie standard où ce rôle est toujours détenu par des figures d'autorité, producteurs et diffuseurs, dénaturant plus souvent qu'autrement les œuvres au bon gré de leurs intérêts.

Un piège attend néanmoins le cinéaste qui remet la validation de son travail entre les mains de collaborateurs communautaires qui, même s'ils sont de bonne foi, risquent néanmoins de miner l'œuvre cinématographique. La validation ne doit pas s'opérer à n'importe quel prix, elle ne doit surtout pas s'opérer par le biais des opinions personnelles mais plutôt à l'aide d'une « liste d'orientations » issue de la concertation de manière à revenir aux souhaits des membres de la communauté. Pour illustrer cette recommandation, prenons un exemple concret où le cinéaste devait produire un film sur l'expérience d'un séjour en territoire. Lors d'une validation, un conseiller culturel a demandé au cinéaste d'enlever toute référence aux outils motorisés (scie à chaîne, génératrice, moteur pour embarcations, etc.) qui, selon lui, rendraient une image « sale » et « bruyante » de la vie en territoire. Les personnes s'étant exprimées lors de la concertation avaient plutôt demandé à ce que les outils contemporains utilisés pour les déplacements et les activités en territoire soient présentés. Une liste des orientations de départ identifiées par les participants ayant pris part à la première concertation aurait mieux outillé les conseillers pour leur rôle de porteurs de la voix des membres de leur communauté. Ce sont ces allers-retours entre les conseillers culturels et l'artiste-médiateur qui permettent d'arriver à une production artistique reflétant au mieux la culture à exprimer et répondant aux attentes de

la communauté. L'artiste médiateur doit donc constamment poursuivre sa mission de transmission. Il demeure imprégné de la culture de l'Autre, avec la préoccupation que les détenteurs du patrimoine culturel se reconnaissent dans l'œuvre de transmission. La satisfaction artistique personnelle doit céder le pas à une satisfaction collective.

## 5.4 Créer pour exprimer la réalité d'un Autre

Dans un contexte interculturel, le rôle de l'artiste médiateur est non seulement de transmettre une réalité qui n'est pas la sienne, mais la réalité d'un Autre appartenant à une autre culture. L'œuvre de transmission doit s'arrimer au schème de cette autre culture. L'artiste médiateur doit se laisser guider avec confiance par les participants communautaires pour l'élaboration du discours sur eux-mêmes qu'ils voudront transmettre. Plus les membres d'une communauté auront pu participer à l'élaboration de cette œuvre, plus elle a des chances de représenter leur culture, d'être ancrée dans leur milieu. Cette dynamique est d'autant plus difficile à instaurer lorsque la communauté en question a connu une histoire d'oppression, de perte de lieux d'expression et de décision sur sa propre destinée. Ces populations éprouveront des difficultés à exprimer leurs points de vue et auront souvent tendance à accepter d'emblée toute proposition. Quand ces situations se produisent, il est encore ici important de penser à des stratégies de valorisation des participants communautaires de manière à ce qu'ils prennent véritablement part à la démarche de création. L'artiste médiateur doit éviter d'exprimer trop vite ses propres idées, parfois pour combler un silence, un vide; il doit laisser le temps à l'apprivoisement et à l'installation d'une relation de confiance mutuelle. Intervenir dans un contexte interculturel demande donc à l'artiste médiateur d'être conscient d'une histoire de relations entre les peuples souvent teintée de colonialisme. Il doit être prudent et agir en conséquence, comme le souligne Gérard Baril, anthropologue, lorsqu'il parle de l'œuvre du cinéaste Arthur Lamothe :

Ce rôle de déclencheur que Lamothe veut faire jouer à ses films, il y croit jusqu'au bout. C'est pour ça qu'il a associé les Montagnais au travail cinématographique et qu'il souhaite maintenant les voir prendre en main leurs propres films [...]. La connivence entre le cinéaste et les Amérindiens a joué directement sur la structure narrative des films. Une culture si différente de la nôtre ne pouvait pas s'exprimer exactement dans les mêmes schèmes filmiques. (Baril, 1981 : 47)

Baril cite également Arthur Lamothe pour parler de la responsabilité de l'artiste médiateur face à la forme de l'œuvre comme référent culturel :

Il faut que les Montagnais ne se sentent pas trahis par la forme du film, il faut que tu respectes la forme de leur discours [...]. Ils m'ont appelé souvent à Sept-Îles – j'ai dit que j'acceptais d'y aller comme conseiller, c'est tout... autrement on frise le colonialisme. (Baril, 1981 : 47)

La capacité de l'artiste à inventer des symboles permet cette reconnaissance de façon beaucoup plus efficiente que le feraient des descriptions uniquement informatives, puisqu'il a « la capacité de construire une situation concrète en évoquant une réponse émotionnelle, et ce par l'action plutôt que par la description intellectuelle. » (Dewey, 1958 : 67)

Au-delà du quoi dire (le fond), il y a donc le comment le dire, l'expression du discours par la forme. Régis Debray définit la médiologie comme étant « l'étude des médiations par lesquelles une idée devient force matérielle » (Debray, 2000 : 14). Pour que cette force soit véhiculée, il faut souvent multiplier les canaux de transmission, les médiums : « La transmission inclut, au-delà et en deçà du verbal, bien d'autres supports de sens ; des gestes et des lieux autant que des mots ou des images, des cérémonies autant que des textes, du corporel et de l'architectural autant que de l'intellectuel et du moral » (Debray, 2000 : 9). Il est important, sur le plan de la représentation, d'utiliser des « éléments de sens » propres à la communauté culturelle concernée, toujours avec la préoccupation qu'elle se reconnaisse dans le projet et qu'elle considère l'œuvre de transmission comme une représentation culturelle valable.



**FIGURE 3** TROUSSE DE VALIDATION ÉLABORÉE PAR LA BOÎTE ROUGE VIF DANS LE CADRE DU RENOUVELLEMENT DE L'EXPOSITION PERMANENTE AU MUSÉE DE LA CIVILISATION. ELLE FUT ENVOYÉE À CHAQUE REPRÉSENTANT DES NATIONS AUTOCHTONES IMPLIQUÉ DANS LE PROJET, POUR FINS DE VALIDATION. Y SONT PRÉSENTÉS : UNE SYNTHÈSE VISUELLE DES CONTENUS RÉCOLTÉS DANS LE CADRE D'UNE DÉMARCHE DE CONCERTATION (À DROITE, RÉALISÉE SOUS LA SUPERVISION DE PIERRE DE CONINCK), LE CONCEPT PRÉLIMINAIRE DE L'EXPOSITION, LES GRANDES APPROCHES MUSÉOGRAPHIQUES PRIVILÉGIÉES, DES PLANS ET SCHÉMAS DE MISE EN ESPACE (À GAUCHE). LE DESIGN DE RENATA MARQUEZ LEITAO ET CLAUDIA NÉRON INTÈGRE DES ÉLÉMENTS VISUELS ET DES COULEURS (LANGAGE SYMBOLIQUE) CORRESPONDANT À L'IMAGINAIRE AUTOCHTONE.

## 6. Bilan : mieux situer par la comparaison

En guise de bilan, nous proposons un tableau comparatif entre Médiation *de* l'art et *par* l'art. Le Tableau 1 ne rend pas compte d'une étude comparative rigoureuse, il s'agit d'un premier jet à perfectionner qui peut toutefois alimenter les réflexions.

TABLEAU 1

DISCIPLINES	MÉDIATION DE L'ART	MÉDIATION PAR L'ART
Aspects		
Démarche	Art d'interprétation, de vulgarisation, de sensibilisation	Art de relation, création collective
Source d'inspiration	Démarche de l'artiste et œuvres	Contexte socioculturel, la culture et les aspirations des participants communautaires
Outils	Communication, discours, programme, dispositifs	Méthodes de travail collaboratif, processus de création artistique comme vecteur
Finalité	Rapprochement entre une œuvre et son public	Pour l'artiste médiateur : la création des outils méthodologiques collaboratifs Pour l'ensemble des parties prenantes, y compris l'artiste médiateur : la création de dispositifs de transmission culturelle
Enjeu	Communicationnel	Communautaire, social, artistique
Motivation	Chercher à faire sens, à faire comprendre	Chercher comment exprimer l'Autre (voix plurielle : les parties prenantes)
Moment de médiation	Après la création, entre l'œuvre et le public	Avant et pendant la création, entre les différentes parties prenantes à la co-création (artistes médiateurs et participants communautaires)
Position d'autorité	L'artiste et le médiateur	La communauté détentrice du patrimoine culturel à transmettre

## 7. Considérer la dimension éthique

Les démarches de transmission culturelle collaborative réalisées par DCM/BRv veulent répondre au contexte historique du colonialisme et à l'oppression subie par certaines communautés. La transition vers l'autonomisation et l'autodétermination ne peut advenir que si un code d'éthique est rigoureusement respecté. Puisque DCM/BRv

œuvre surtout au sein de communautés autochtones, elle s'inspire des principes PCAP, tels qu'énoncés par l'Assemblée des Premières Nations du Québec et Labrador<sup>2</sup> (APNQL). Un engagement honnête et soutenu de toutes les parties prenantes dans une démarche collective augmente grandement les chances de succès du projet. « Par définition, l'artiste participatif<sup>3</sup> scelle un pacte avec la démocratie, celui de la consolidation sociale. [...] L'artiste participatif agit parce qu'il lui semble que l'art peut mettre de l'huile dans les rouages de la vie collective et, ce faisant, devenir un multiplicateur de démocratie. » (Ardenne, 2004 : 84)

Peut-on affirmer que les artistes sont les seuls capables de mettre en œuvre cette dynamique de concertation et de médiation ? Probablement pas, mais les projets menés par DCM/BRv portent à croire que certains artistes détiennent des qualités requises pour ce faire. Aujourd'hui, pour l'artiste médiateur, l'enjeu n'est pas de travailler avec des médiums plastiques pour produire des images, des objets ou des gestes. Il est question de collaborer avec des individus, et d'œuvrer à des mécanismes de transmission culturelle et, par extension, de transformation sociale. Dans la pratique, tendre vers cet idéal amène l'artiste médiateur à être constamment préoccupé par des questionnements éthiques :

- Jusqu'à quel point ma présence influence-t-elle le déroulement du projet ? Ou plutôt à quel moment mon influence est-elle la plus constructive ?
- Jusqu'à quel point puis-je parler de la culture de l'Autre ?

---

2. Propriété : la propriété intellectuelle. Au-delà de faire signer des formulaires de consentement éclairé, la démarche doit valoriser les co-créateurs, notamment en leur garantissant une visibilité et des crédits. Contrôle : la pleine participation dans les prises de décision des principales parties prenantes. Accès : donner accès aux participants à l'ensemble des données et productions. Possession : elle se réfère à la gestion des éléments sous propriété : tous doivent profiter des retombées du projet.

3. L'artiste qu'Ardenne qualifie de « participatif » correspond à notre définition d'un artiste médiateur.

- Peut-on supposer que les personnes qui prennent part au projet sont représentatives de leur communauté ?
- Le consensus est-il toujours atteignable ? Souhaitable ?
- Comment mesurer l'*empowerment* des individus et communautés engendré par leur participation au projet ?

## 8. Une pratique artistique en émergence pour un plus grand pouvoir d'action des citoyens

Cette nouvelle pratique artistique de la médiation culturelle commande une nouvelle compréhension de ce qu'est l'art. Comme le souligne Francis Loser dans son ouvrage *La médiation artistique en travail social*, la ligne de partage entre art et non art devient de plus en plus ténue (Loser, 2010). Il cite le philosophe Nelson Goodman qui propose de substituer la question « Qu'est-ce que l'art ? » par une nouvelle, « Quand y-a-t-il art ? », situant ainsi l'appréciation de l'œuvre en relation directe avec son contexte d'émergence (Goodman, 2007). L'œuvre n'est plus seulement matérialisante mais agissante (Cometti, 2002).

Certains artistes et théoriciens de l'art acceptent mal ce qu'ils perçoivent comme un effacement de l'artiste, un sacrifice de sa liberté de création au profit d'une expression collective. Le rapprochement entre « art » et « social » est trop souvent considéré comme une instrumentalisation de l'art, voire sa subversion. Paul Ardenne soulève ce questionnement : « La participation amenuiserait-elle la part de l'auteur, qui adopte le rôle du metteur en scène et non plus celui du démiurge ? Elle augmenterait plutôt les chances de faire sens, le potentiel de la réalité, abordée et évaluée ici à partir d'angles multiples, à signifier. Plus on est de corps, plus on crée. » (Ardenne, 2004 : 212)

Il ne s'agit pas d'instrumentaliser l'art, de le « pervertir » par le concept d'utilité pour qu'il serve à quelque chose d'autre qu'à l'art pour l'art, mais d'amener l'art ailleurs, dans un autre domaine de réalisation, avec une intentionnalité autre, utilisant de nouveaux médiums et de nouvelles modalités pour définir ce qu'est une œuvre d'art. (Kaine, 2013 : 73)

Il est primordial que les programmes d'enseignement des arts prennent en compte cet élargissement des pratiques artistiques vers la création collaborative en médiation et transmission. Comme l'exprime Sylvie Lacerte dans son ouvrage sur la médiation de l'art contemporain, « l'université ou l'institution qui dispense la transmission des savoirs de l'art fait partie intégrante du système de l'art, puisqu'elle sera déterminante dans les voies qu'emprunteront les futurs artistes et médiateurs » (Lacerte, 2007 : 93). La médiation culturelle est une pratique artistique en émergence et en processus de définition. Elle doit trouver sa juste place dans le milieu de l'enseignement des arts<sup>4</sup>, qui participe à continuellement repenser le rôle de l'artiste en société.

La pratique d'un art de la médiation culturelle, telle que décrite ici, s'inscrit dans l'histoire et le contexte actuel de nos sociétés et de leurs interactions : sociétés occidentales, celles dites « en développement », celles victimes du colonialisme qui vivent encore l'oppression. L'art de la médiation culturelle veut donner des outils aux communautés pour favoriser un renversement des dynamiques en permettant une plus grande emprise des individus sur leur vie et leur destinée, en réponse à une hégémonie des sphères décisionnelles (ou de pouvoir) qui tentent de les camper dans une définition culturelle à laquelle ils ne participent nullement. Malgré qu'il puisse être long et difficile de modifier des habitudes fortement ancrées, il convient d'être optimiste quant à l'intégration de la médiation par l'art dans la conduite de projets culturels communautaires. D'où la pertinence et l'importance de former des artistes médiateurs compétents pouvant jouer un rôle actif au sein de différentes collectivités.

L'expression artistique, présente dans toutes les cultures, même dans celles où il n'y a pas de concepts pour la nommer (McFee, 1995, cité par Laurier, 2007), s'avère un puissant agent de mieux-être puisqu'elle lie fonctions identitaires et fonctions sociales, fonctions utilitaires

---

4. Il est à noter que l'Université du Québec à Chicoutimi a inauguré à l'automne 2014 une nouvelle option en « médiation et transmission culturelle en arts ». Cette option s'ajoute aux autres options du baccalauréat interdisciplinaire en arts : cinéma-vidéo, théâtre, arts numériques, enseignement des arts et arts visuels.

et fonctions spirituelles (Dissanayake, 1992). Dans une perspective sociologique, l'expression artistique permet l'échange et la communication entre les individus. Elle est un élément rassembleur qui favorise un sentiment d'appartenance à un groupe ou à une communauté (Trudel et Mongeau, 2008). Le fait de prendre part à un projet de création et de transmission culturelle est valorisant et formateur pour les participants communautaires de même que pour l'artiste médiateur. Ses compétences peuvent participer à donner plus de pouvoir aux citoyens pour qu'ils se projettent et qu'ils imaginent et concrétisent leur futur. Cet élargissement du champ de l'artiste vers la médiation et la transmission culturelle l'amène donc à redéfinir sa pratique, difficile à cerner puisque bien souvent immatérielle dans ces contextes. À travers cette médiation, il se transforme et participe à la transformation de l'Autre et de la sphère sociale. L'artiste médiateur pourrait donc être qualifié « d'agent de changement ».

### Références bibliographiques

- APNQL. 2014. *Protocole de recherche des Premières Nations au Québec-Labrador*. Disponible à l'adresse web suivante (APNQL, p. 17-21) : <http://www.apnql-afnql.com/fr/publications/pdf/Protocole-de-recherche-des-Premieres-Nations-au-Quebec-Labrador-2014.pdf> (consultée le 3 juin 2015).
- Ardenne, Paul. 2004. *Un art contextuel*, Paris, Flammarion.
- Baril, Gérald. Juin 1981. « Sur le documentaire et sur l'art », *Inter*, 12, p. 46-47.
- Beuret, Jean-Eudes. 2006. *La conduite de concertation*, Paris, L'Harmattan.
- Bourdieu, Pierre. 2001. « Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école d'art mise en question », dans Nathalie Descendre (dir.), *Penser l'art à l'école*, Hors collection, Nîmes, Actes Sud/École supérieure des beaux-arts de Nîmes, p. 13-58.
- Caune, Jean. 1999. *Pour une éthique de la médiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- Cometti, Jean-Pierre. 2002. *Art, représentation, expression*, Paris, Presses Universitaires de France.

- Debray, Régis. 2000. *Introduction à la médiologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- Dewey, John. 1958. *Art as Experience*, New-York, Peregee Books.
- Dissanayake, Ellen. 1992. *Homo Aestheticus: Where art comes from and why*, Seattle et Londres, University of Washington Press.
- Goodman, Nelson. 2007. *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard.
- Kaine, Élisabeth. 2014. « L'acte de transmission comme défi de création artistique », *Zone occupée*, 7, p. 72-73.
- Kaine, Élisabeth (dir.), avec Denis Bellemare, Olivier Bergeron-Martel et Pierre De Coninck. 2016. *Le petit guide de la grande concertation. Création et transmission culturelle par et avec les communautés*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Laurier, Diane. 2007. *Texte de présentation du groupe de recherche Créativité et mieux-être*, non publié.
- Lacerte, Sylvie. 2007. *La médiation de l'art contemporain*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord.
- Loser, Francis. 2010. *La médiation artistique en travail social*, Genève, IES (Institut des études sociales) Éditions.
- McFee, June King. 1995. « Change and the cultural dimensions of art education », dans Ronald W. Neperud (dir.), *Context, content and community in art education*, New York, Teachers College Press, p. 171-172.
- Świdziński, Jan. 2005. *L'art et son contexte; au fait, qu'est-ce que l'art?*, Québec, Éditions Interventions.
- Trudel, Mona et Suzanne Mongeau. 2008. *L'accompagnement par l'art d'enfants gravement malades; un espace de création, de jeu et de liberté*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

# Le théâtre autochtone contemporain : repousser les limites de la médiation culturelle

Jean-François Côté

On peut prendre la mesure de certaines limites de la médiation culturelle par un simple incident de parcours survenu en 1999 : cette année-là, le dramaturge odjibwé Drew Hayden Taylor présentait sa pièce *alterNatives* au Firehall Arts Center de Vancouver, lorsque quelques minutes avant l'entrée en scène, un appel à la bombe imposa l'évacuation de la salle et l'annulation de la représentation. S'en prenant à la pièce en fonction du racisme qu'elle aurait prétendument contenu à l'égard de la population « blanche », la menace, pour farfelue qu'elle pût apparaître rétrospectivement, n'en contenait pas moins des éléments très certainement indicatifs d'un état des relations toujours tendues entre l'expression autochtone et la société canadienne. Mais cette fois, le procédé « terroriste » de menace provenait, selon toute vraisemblance, d'une personne anonyme et représentante

(autoproclamée) de la « majorité blanche », qui se serait semble-t-il sentie attaquée par les propos d'une pièce de théâtre<sup>1</sup>.

Toute cette affaire, rapportée sur un ton anecdotique par Drew Hayden Taylor lui-même quelques années plus tard<sup>2</sup>, illustre selon moi plusieurs enjeux qui ne sont pas toujours si évidents lorsque l'on envisage la question de la médiation culturelle : d'abord le fait qu'elle se tient dans l'horizon d'une dynamique intense de transformation des rapports culturels à l'intérieur de nos sociétés, dynamique qui est à évaluer entre autres dans le contexte du travail des avant-gardes ou des expérimentations artistiques et de leur contribution à l'expérimentation culturelle proprement dite depuis au moins un siècle et demi ; ensuite, et en ce qui concerne plus spécifiquement le théâtre autochtone, qu'elle met en scène l'intensité des luttes de reconnaissance dont

- 
1. La confusion entourant la réception de cette pièce est racontée dans la préface de la version publiée par Taylor, qui y écrit entre autres : « *A close friend, a Native woman, came up to me quite angry and said, "So this is what you really think of Native People!" Then some time later, one reviewer referred to it as "witless white-bashing". Evidently I have become a racist! Further proof that you never know how your day is gonna end. But oddly enough, most people come up to me after the play and congratulate me on exploring subjects and issues they felt were long overlooked. Then there was that little incident of the bomb threat in Vancouver, but overall, the response has been more than positive* » (Taylor, 2009, n.p.). En dépit de leur imprécision, voire de leur fausseté, j'utilise dans ce texte les expressions population « blanche » ou « majorité blanche » par commodité, pour me référer à l'opposition vis-à-vis des populations autochtones – étant par ailleurs tout à fait conscient du fait qu'un tel usage en vient à « raciser » les référents, ce qui est contraire à l'enjeu d'un positionnement qui ne serait pas à mes yeux, justement, « raciste » ; mais nous devons considérer justement que ce contexte de « racialisation » et de racisme tient, notamment, à l'existence même des conditions culturelles et juridiques de définition des Premières Nations au Canada prévalant toujours aujourd'hui.
  2. Tel que rapporté dans un article du *Globe and Mail* du 12 avril 2013 : « ... when his play *alterNatives* was produced in 1999 at Vancouver's Firehall Arts Centre (where *God and the Indian* will premiere), one performance had to be cancelled shortly before curtain following a threatening phone call from someone accusing the play of being racist against white people. "I just thought 'Wow, I got a bomb threat. That goes directly on the resume'" says Taylor ». Voir « Drew Hayden Taylor's latest play is no laughing matter » sur le site <http://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/drew-hayden-taylors-latest-play-is-no-laughing-matter/article11141177/> (consulté le 25 avril 2015).

les minorités font toujours l'enjeu au sein de nos sociétés; et enfin, aux limites proprement dites de la médiation culturelle telle qu'elle peut être perçue et conçue dans le champ des pratiques qui s'en réclament aujourd'hui. Je vais donc m'attarder dans ce qui suit à ces trois ordres de question, en mentionnant dès maintenant que l'exemple invoqué plus haut ne tient, justement, que comme un point limite d'illustration, temporisé par bien d'autres exemples, comme celui du travail de la troupe de théâtre autochtone montréalaise Ondinnok, qui a organisé en 2015 la deuxième édition du Printemps autochtone d'art avec la Maison de la culture Frontenac – illustration d'une médiation culturelle peut-être moins potentiellement... explosive, qui n'en contient pas moins cependant tous les éléments problématiques relatifs à la situation de l'expression artistique autochtone au sein de notre communauté, et incidemment le maintien de son statut marginal dans notre société<sup>3</sup>.

## **1. Pour une esthétique de la réception du théâtre autochtone**

Loger la médiation culturelle, comme je le fais ici, à l'enseigne d'une esthétique de la réception, consiste à interroger la manière par laquelle se tissent les relations entre l'expression artistique et la société, selon les dimensions expressives, normatives et cathartiques de ces relations<sup>4</sup>. Cela donne à l'activité de médiation un caractère de profondeur qui ne se réduit pas aux pratiques immédiates de rapport à la présence ou à la présentation, ou même à l'établissement, des liens entre des créateurs et des publics, mais qui inscrit plutôt ces pratiques dans le cadre plus large d'une époque, de l'évolution des formes d'expressions et de l'horizon normatif de leur réception impliquant toutes

---

3. Sur la première édition du Printemps autochtone d'art tenue en 2013, voir les informations contenues sur le site <http://www.ondinnok.org/plus-que-du-theatre/printemps-autochtone-dart/> (consulté le 26 avril 2015). Sur Ondinnok, voir le site de la compagnie <http://www.ondinnok.org> (consulté le 26 avril 2015).

4. Voir à ce sujet Hans Robert Jauss (1977 : 133-157).

sortes d'instances – et pas seulement des relais techniques ou technologiques<sup>5</sup>. Hans Robert Jauss, qui a donné sa consistance théorique à un tel examen d'une esthétique de la réception, montre ainsi que ce qui se joue sur le plan de la rencontre entre expressions artistiques et publics rejoint en fait les implicites respectifs de ces relations, appelés à être modulés selon les possibilités expressives et les conditions de leurs accueils. Jauss expose de cette manière le processus de communication qui s'établit entre l'activité *poïétique* de création artistique, l'*aisthesis* qui se joue dans l'accueil de ces formes symboliques au sein de publics et de sensibilités diverses, et enfin la possible rencontre *cathartique* qui s'établit, ce faisant, dans la « fusion d'horizons » qui peut subvenir lorsque ce processus se réalise disons adéquatement ou complètement<sup>6</sup>.

Le cas du théâtre autochtone, en rapport à une telle esthétique de la réception, m'apparaît paradigmatique du fait qu'il repose, peut-être même avant tout, sur la possibilité cathartique de la difficile « fusion d'horizons » entre les expressions qu'il propose et l'accueil qu'elles

- 
5. En disant cela, j'inscris cette position dans les recherches et débats entourant la définition de la notion de médiation culturelle au Québec, confrontant par exemple la position exprimée par Jean-Marc Fontan (2007), qui insiste sur la « technologie sociale » qu'elle représenterait, à celle exprimée par Jean-Marie Lafortune (2012 : 5), qui situe trois idées maîtresses qu'elle comprendrait (mise en relation des créateurs et des publics, communication empathique orientant le développement de la sensibilité, et accompagnement dans une quête de sens).
  6. L'idée de « fusion d'horizons » dont parle Jauss est inspirée directement de l'herméneutique de Gadamer (1996) ; il faut toutefois garder à l'esprit que Gadamer entend cette idée dans la perspective de l'interprétation conceptuelle, en philosophie particulièrement, et non spécifiquement esthétique (même si cette dimension reste importante chez lui, en particulier du fait de ce qu'il tire de la *Critique du jugement* de Kant dans l'élaboration de son programme herméneutique). L'utilisation que fait Jauss de cette idée de « fusion d'horizons » lui appartient donc en propre, et se rapporte en fait plutôt au contexte épistémique de la *communication* à l'intérieur duquel il situe ses propres travaux, ce qui le distingue de Gadamer. J'adopte ici une position mitoyenne entre ces deux perspectives, soucieux de considérer que la perspective de communication s'inscrit dans des transformations d'époques, ce qui aura des conséquences dans la définition de la catharsis, comme on le verra dans la dernière partie du présent texte.

reçoivent. En effet, c'est là un enjeu majeur du théâtre autochtone dans son entier, lorsque l'on reconnaît que la profondeur d'horizons mise en cause rejoint rien de moins que toute l'expérience coloniale au sein des Amériques, au travers des blessures et traumatismes qu'elle a engendrés pendant les cinq siècles de son déploiement. Le théâtre Ondinnok, pour un, fait d'ailleurs de l'expression de ces traumatismes coloniaux l'enjeu de la quête théâtrale qu'il mène depuis une trentaine d'années dans le cadre montréalais, en se présentant entre autres et en particulier comme un « théâtre de la guérison<sup>7</sup> » ; Drew Hayden Taylor, de son côté, multiplie dans son théâtre les facteurs ironiques et parodiques des relations entre autochtones et populations « blanches » afin d'en arriver à une possible reconnaissance mutuelle de ce qu'elles impliquent<sup>8</sup>. Mais c'est sur le fond plus large du développement de l'expression théâtrale autochtone des 50 dernières années que de telles réalisations trouvent leur sens, et éprouvent leur efficacité – tout autant qu'elles se butent justement aux obstacles qui rendent sa réception encore et toujours relativement problématique.

La renaissance du théâtre autochtone s'inscrit en effet, depuis les années 1960, dans un effort expressif et un déploiement poétique

- 
7. Ondinnok fait du « théâtre de guérison » un des trois axes de sa production artistique. Le nom de la compagnie est très évocateur sur ce plan : « Ondinnok est un mot huron désignant un rituel théâtral de guérison qui dévoile le désir secret de l'âme. Notre théâtre vise à reconquérir un imaginaire, une terre de rêve, à rapatrier une mémoire pour dégager un avenir. Voilà, c'est ça faire Ondinnok ! Né dans l'urgence d'une véritable reconstruction culturelle, Ondinnok, après plus de trente années de créations métamorphiques, propose une éthique ancrée aux valeurs léguées par les ancêtres et constitue un exemple de résistance artistique dont l'exigence est de la plus haute teneur. » Voir le site <http://www.ondinnok.org> (consulté le 26 avril 2015). Il y aurait sans doute lieu ici de souligner le parallèle entre cette orientation d'Ondinnok et la complexité de la notion de « catharsis » qui voisine, chez Aristote, avec l'idée médicinale d'une « purgation des passions » – nous y reviendrons plus loin.
  8. L'œuvre dramaturgique de Drew Hayden Taylor compte jusqu'ici treize pièces de théâtre publiées, trois romans, en plus de recueils d'essais et de nouvelles – voir un aperçu sur le site <http://www.drewhaydentaylor.com/books/> (consulté le 26 avril 2015).

de formes qui ne se démentent pas<sup>9</sup>. Timide au départ, l'expression théâtrale autochtone est devenue depuis une partie significative du théâtre contemporain. Mais elle ne reçoit, de la part de la critique spécialisée, qu'une attention toujours marginale. Sa présence sur les scènes théâtrales reste, elle aussi, assez marginale – ce qui, dans le contexte du théâtre, lui-même activité culturelle déjà marginalisée en termes de public, rend ses œuvres encore plus difficilement accessibles et redouble en quelque sorte la difficulté de sa pleine reconnaissance. C'est donc dire que le travail de médiation culturelle qui l'entoure se trouve dans une situation trouble, délicate, voire difficile, sinon extrêmement problématique : la compréhension de ce que contient l'expression théâtrale autochtone, de ce qu'elle signifie, se tient encore dans un horizon où elle se doit d'être déchiffrée, d'abord, avant d'être accueillie, ensuite, selon ses caractéristiques propres, pour être diffusée plus largement enfin, selon les canaux d'une expression qui demeure toutefois spécialisée – dans la mesure précisément où le théâtre, et plus encore, le théâtre expérimental, se joue aujourd'hui sur des scènes relativement marginales qui n'accueillent que des publics assez exclusifs<sup>10</sup>. En cela, le théâtre autochtone contemporain rencontre assez bien l'expression théâtrale d'« avant-garde », c'est-à-dire celle qui se consacre à l'expérimentation des formes expressives, selon certains paramètres spécialisés qui la réservent à des publics tout aussi spécialisés. Bien sûr les conditions de production et de réception varient d'un endroit à l'autre et des initiatives comme le Printemps autochtone d'art d'Ondinnok, présenté en association avec la Maison de la culture Frontenac en 2013 et 2015, se mesure avec la permanence du Native Earth Performing Arts de Toronto, qui offre à l'année depuis plus de 30 ans des productions de théâtre autochtone ou encore avec des initiatives d'introduction au théâtre dans le cadre de certaines communautés autochtones<sup>11</sup>. Mais dans l'ensemble, et

- 
9. Parmi les bonnes sources permettant d'avoir un aperçu de ce répertoire, voir entre autres Däwes (2013) ainsi que Mojica et Knowles (2003, 2009).
  10. J'ai examiné ailleurs certains aspects de cette question en rapport à la difficile question des avant-gardes et de l'expérimentation théâtrale (Côté, 2014b).
  11. Au sujet du Native Earth Performing Arts, qui a connu depuis sa fondation en 1982 au centre-ville de Toronto plusieurs transformations (dont un

pour tout l'effort poétique déployé par l'expression théâtrale autochtone, le travail aïsthésique auprès des publics, c'est-à-dire la réception dans sa dimension de mise à l'épreuve sur le plan des affects (et des percepts), ne se fait que de manière encore ardue et partielle – et peut-être même partielle. L'enjeu d'une rencontre cathartique, d'une « fusion d'horizons » entre cette expression et le public au sens large, reste ainsi dans un état de latence relative ou demeure pourrait-on dire largement inchoatif.

On pourrait peut-être dire que si le public au sens large n'est « pas au rendez-vous », c'est que l'expression théâtrale autochtone demeure cantonnée à un espace d'expression qui est lui-même devenu, aujourd'hui, périphérique ou excentrique dans nos sociétés intensément colonisées par l'appareillage médiatique et technologique, et qu'en somme le théâtre dans son ensemble a été largement délaissé et déclassé par des modes de représentation comme le cinéma et la télévision. Ces modes ou ces canaux de production et de diffusion sont en effet beaucoup plus en accord avec le *requisit* de la société et de la culture de masse, soit des possibilités de diffusion élargies pouvant rejoindre des publics tout aussi diffus sur le plan spatiotemporel – et cela n'est certainement pas faux, puisque comme je le mentionnais plus haut, le « public » du théâtre est devenu, aujourd'hui, singulièrement petit ou pauvre par rapport au public des médias de masse. Mais là n'est pas toute la question, puisque, comme le cas s'est produit également avec ces médias de large diffusion, un fractionnement des publics a fait en sorte d'établir une spécialisation à l'intérieur même des « publics de masse », bien que l'on puisse évidemment s'entendre sur le fait que, du strict point de vue des capacités de diffusion, les rapports entre théâtre, cinéma et télévision sont toujours définis par les caractéristiques propres à

---

déménagement), voir le site <http://www.nativeearth.ca/about-us/history/> (consulté le 28 avril 2015). Concernant l'expérimentation théâtrale (au sens de l'introduction de cette pratique dans une communauté qui ne connaissait pas la pratique théâtrale comme telle), voir Nathalie Casemajor (2012). Je reviens dans la dernière partie de ce texte sur la particularité de cette expérience d'introduction au théâtre, ainsi que sur la situation différentielle du théâtre autochtone selon qu'il est présenté à des communautés autochtones ou à des publics plus larges, ce qui module évidemment le rapport « cathartique » qu'il contient potentiellement.

chacun de ces médias<sup>12</sup>. Si l'on accepte ce principe de distinction de base, il reste alors cependant à évaluer comment le théâtre, en tant que médium, évolue au sein de notre société et comment sa diffusion s'opère selon des canaux qui peuvent permettre d'assurer une réception plus large à l'expression théâtrale autochtone. Diverses instances sont en jeu, de la scène proprement dite aux relais qu'en donnent la critique, journalistique et médiatique d'abord, puis ensuite spécialisée. C'est aussi sans compter d'autres instances institutionnelles, telles que les théâtres eux-mêmes, les conservatoires et les écoles de théâtre ainsi que les universités et les recherches scientifiques dans le domaine. Bref comment toutes ces instances parviennent-elles à mouler des espaces de réception agrandissant le cercle des « publics » potentiels ? Et c'est alors en fonction du repérage de ces diverses instances, ainsi que de l'évaluation de leur contribution à la réception que l'on pourrait s'interroger sur la place de l'expression théâtrale autochtone et sur la consistance de la médiation culturelle qui l'entoure.

Si je crois, pour ma part, que cette place tient pour beaucoup au fait que les formes de l'expression théâtrale autochtone empruntent souvent aux expérimentations théâtrales les plus contemporaines dans un audacieux mélange qui rend cette expression hautement *hybride* dans ses significations, la question cependant devient alors plutôt celle d'une évaluation de la contribution qu'apporte cette expression autochtone à l'expérimentation théâtrale contemporaine. Et sur ce plan, qui resitue alors la place du public dans le registre plus étendu de l'appréciation de l'expérimentation théâtrale au sens large du terme, il reste à envisager comment la médiation culturelle peut se déployer au travers de toutes les instances mentionnées en fonction de l'apport de l'expression théâtrale autochtone aux expérimentations

---

12. Il faut compter ici également, du côté des communautés autochtones, avec de nouvelles expérimentations du type de celle du Wapikoni mobile, qui œuvre au sein de ces communautés en vue de les faire accéder à l'autoproduction vidéographique et cinématographique. Voir à ce sujet Audrey Rousseau (2012). Encore ici, toutefois, se pose la question de la diffusion élargie de ces productions – même si une bonne sélection est accessible en ligne, sur le site <http://www.wapikoni.ca/films> (consulté le 28 avril 2015).

théâtrales contemporaines du point de vue de leur contribution aux questionnements culturels justement plus larges et plus profonds qui traversent notre société (selon les dimensions poétique, aïsthésique et cathartique mentionnées plus haut). Et c'est en fonction donc de ces deux paramètres, celui de la marginalité ou de la spécialisation d'un côté, et celui touchant le domaine des questionnements culturels de l'autre, qu'il faut situer cette capacité expressive du théâtre autochtone vis-à-vis de sa réception. Une telle reconsidération de l'esthétique de la réception propre au théâtre autochtone devient ainsi liée à la dynamique des transformations culturelles qui affectent toute la société et aux capacités que nous avons de percevoir et de concevoir la signification de ces expressions théâtrales dans ce qu'elles proposent des formes symboliques dont les caractéristiques situent très précisément des enjeux, sinon des contentieux, propres à définir un horizon politique de développement très sensible. Et ici ressort en fait à la fois une caractéristique forte du théâtre, qui fait jouer sa teneur aïsthésique spécifique (par rapport à d'autres médias parfois plus « anesthésiques »), de même que sa capacité à maintenir toujours une propension politique (au sens de rapport à la communauté), et ce, même à l'échelle relativement réduite où elle se joue<sup>13</sup>. Pour ce faire, toutefois, nous devons justement élargir et approfondir la perspective dans laquelle nous pouvons nous-mêmes accueillir, et ce faisant situer, l'expression théâtrale autochtone dans l'ordre de l'expérimentation artistique et des transformations culturelles formant la « longue révolution » dans laquelle nous nous trouvons depuis deux siècles.

---

13. La distinction sur laquelle je m'appuie ici entre « aïsthésique » et « anesthésique » est exploratoire, mais elle pointe néanmoins vers un approfondissement des qualités intrinsèques aux médias (que McLuhan, par exemple, n'hésitait pas à distinguer par l'opposition entre « *hot media* » et « *cool media* »). J'associe l'exigence de « présence » propre au médium théâtral à une teneur aïsthésique plus forte – voir entre autres à ce sujet Weber (2004).

## 2. La longue révolution culturelle de l'expérimentation artistique et sa diffusion politique dans le théâtre autochtone

J'emploie ici l'expression « longue révolution » en me référant explicitement à Raymond Williams, qui voyait l'amorce des transformations de notre époque dans la mise en place des révolutions politiques et économiques des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, devant être complétées par une révolution culturelle (Williams, 1961)<sup>14</sup>. Selon la vision de Williams, qui convergeait avec les vues d'une analyse marxiste de l'évolution historique, les révolutions économique et politique menées par la bourgeoisie devaient déboucher sur une révolution culturelle dont l'horizon démocratique se confondrait à terme avec celui de la culture populaire et ouvrière ; l'éradication de la hiérarchie culturelle héritée de la société féodale trouvait toujours, selon lui, une pertinence, dans le contexte où la culture bourgeoise, se mêlant avec les relents ataviques d'une culture aristocratique, parvenait encore à imposer ses vues, particulièrement au travers de sa domination vis-à-vis des classes populaires. Niant les réalisations et surtout les illusions d'une « culture de masse » qui aurait aujourd'hui aplani cette hiérarchie et cette domination, au travers de toute une confusion des codes faisant plutôt ressortir les impasses d'une culture réellement démocratique, Williams dégageait de son diagnostic une vision visant à poursuivre l'effort révolutionnaire sur le plan culturel, en poussant davantage toutes les possibilités de réformes au sein de la société contemporaine<sup>15</sup>. C'est toutefois en regard du phénomène artistique, et plus

14. La publication de cet ouvrage de Williams faisait suite à la publication de son ouvrage antérieur (1958), dans lequel il avait introduit l'idée d'une étude de la société anglaise selon les transformations de la critique artistique, sociale et culturelle.

15. Williams, après qu'il eût présenté brièvement la révolution politique (liée aux révolutions bourgeoises et à leurs suites dans les démocraties de masse) et la révolution économique (liée à l'industrie capitaliste et à l'essor des sciences et des techniques), écrit : « *Yet there remains a third revolution, perhaps the most difficult of all to interpret. We speak of a cultural revolution, and we must certainly see the aspirations to extend the active process of learning, with the skills of literacy and other advanced communication, to all people rather than*

particulièrement dans sa critique des avant-gardes artistiques et du modernisme en général, que la perspective de Williams sur la révolution culturelle m'apparaît paradoxale.

Il faut d'abord faire ressortir l'idée que la création artistique, pour Williams, tient dans ce contexte une place privilégiée; au surplus, il faut souligner le fait que cette création s'interprète, selon lui, selon une perspective de *communication* – ce qui nous rapproche singulièrement de la perspective jaussienne d'une esthétique de la réception à laquelle nous avons fait référence plus haut, si ce n'est qu'elle ne distingue pas nommément comme le fait Jauss les trois dimensions de la poétique, de l'aesthétique et de la catharsis pour les autonomiser sur le plan analytique, mais plutôt qu'elle les conjugue et les assimile au processus de communication. L'activité de création artistique, selon Williams, se définit comme cette capacité de synthétiser une expérience de signification et de la faire partager, et dans ce sens elle est une modalité par excellence de définition de la culture<sup>16</sup>. Or l'expérience artistique se serait, depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, enfermée plutôt dans une situation où son expression, loin de se présenter comme un partage de la communication, apparaîtrait plutôt emmurée selon Williams dans des formes plus ou moins entièrement hermétiques. Ces expressions apparaissent donc à la limite comme des obstacles à la communication – et ainsi *contraires* selon lui aux destinées de l'expression artistique « véritable ». Dans la critique qu'il formule à l'endroit des avant-gardes et du modernisme en particulier, Williams dénonce ainsi le caractère à la fois réducteur, aporétique, exclusif et élitiste de l'expérience artistique ayant cherché, par l'expérimentation des formes, une voie

---

*to limited groups, as comparable in importance to the growth of democracy and the rise of scientific industry. This aspiration has been and is being resisted, sometimes openly, sometimes subtly, but as an aim it has been formally acknowledged, almost universally. Of course, this revolution is at a very early stage. Bare literacy is still unattained by hundreds of millions, while in the advanced countries the sense of possibility, in expanding education and in developing new means of communication, is being revised and extended. Here, as in democracy and industry, what we have done seems little compared with what we are certain to try to do.* » (Williams, 1961 : xi)

16. Voir la fin de son premier chapitre portant sur « *The Creative Mind* » (Williams, 1961 : 38-40).

de réalisation de la signification la confinant à des publics spécialisés – sinon à des cliques, voire à la communauté artistique elle-même, repliée sur ses positions marginales, excentriques, autoexclusives, et en même temps compromise avec les structures de domination à l'œuvre au sein de la société. Dans un sens, les avant-gardes artistiques auraient, par leur poursuite des différentes avenues du modernisme, trahi en quelque sorte la mission dont elles étaient porteuses, soit le partage d'une expérience de communication significative pour l'ensemble de la société, et se seraient ainsi retranchées dans des positions sociales de marginalité empêchant leur pleine contribution à la révolution culturelle dont elles étaient pourtant issues<sup>17</sup>.

L'extrême sévérité du jugement de Williams à l'endroit des avant-gardes artistiques ne doit pas nous faire perdre de vue la justesse de son évaluation de la situation artistique prévalant, *grosso modo*, du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle au milieu du XX<sup>e</sup>. La distance sociale qui s'est creusée entre l'expression artistique et sa réception durant cette période a bel et bien fait apparaître une situation confinant en somme à l'*aliénation* – c'est-à-dire au *devenir étranger* – de l'art par rapport au public et du public par rapport à l'art, résultant en sa position de marginalité. Mais, et contrairement au diagnostic définitif posé par Williams sur cette situation, j'avancerais que c'est très précisément cette *aliénation* qui a permis que se réalise la révolution culturelle tant appelée par lui ; en fait, ce n'est plutôt que par le biais de ce « *devenir étranger* », de ce « *devenir autre* », que la culture et la société ont justement pu se transformer, en établissant les nouvelles formes ainsi que les nouvelles normes en fonction desquelles l'art a trouvé (ou doit-on

---

17. Voir en particulier à ce sujet le dernier ouvrage de Williams (2007), publié à titre posthume. La critique de Williams est sans appel et insiste pour montrer, notamment, comment les procédés et positionnements artistiques, aussi « révolutionnaires » ont-ils pu paraître aux yeux des artistes, ont toujours été récupérés par les pouvoirs en place, et mis à leur propre service – comme dans la publicité ou le cinéma, par exemple. Je considère cette vision comme étant simpliste et réductrice. Elle ne peut, à mes yeux, comprendre la logique de la modernité esthétique, ni rendre compte adéquatement d'une interprétation des œuvres que celle-ci a produites. Je propose pour ma part une tout autre perspective dans Côté (2003).

dire retrouvé?) sa place au sein de la société – mais, bien entendu, selon des conditions et des rapports complexifiés<sup>18</sup>.

Bien sûr, cette place s'est elle aussi, cependant, déplacée. Au point où de toutes nouvelles instances ont dû faire leur apparition, dans ce contexte, pour parvenir à instaurer une médiation culturelle à l'endroit de l'art qui puisse permettre de reconnaître cette place – puisqu'elle avait entretemps perdu son « évidence de sens ». En effet, entre le « salon des refusés » dans les années 1860 et la création des conseils des arts dans les années 1950-60, tout un procès d'institutionnalisation s'est graduellement déployé, qui a vu l'expérimentation artistique devenir la nouvelle définition de l'art au sein de notre société<sup>19</sup>. Dans ce contexte, la critique d'art, puis les musées, conservatoires, collèges et universités, ministères et gouvernements (pour ne rien dire du marché de l'art ainsi que des entreprises et des publics) ont avalisé ces transformations faisant des pratiques artistiques et des instances les entourant nos nouveaux éléments de repère au sein de la culture et de la société contemporaines vis-à-vis de la création artistique. Au devenir étranger de l'art, toutes ces instances de médiation ont insisté pour créer ou recréer au contraire des conditions à son devenir familier. Et c'est dans la dialectique de cette relation entre sa production de formes « étranges » et leur réception plus « familière » que la situation aïsthésique de l'art a trouvé aujourd'hui sa nouvelle

---

18. J'ai approfondi la critique de la position de Williams en soulignant ses dimensions non seulement sociales, mais esthétiques et épistémiques dans Côté (2015).

19. Je prends l'exemple de la création des conseils des arts, en Angleterre, au Canada ou aux États-Unis (appelé là-bas le National Endowment for the Arts) dans les années 1950-60 comme étalon de mesure qui signe la fin de la « guerre culturelle » menée par les avant-gardes depuis un siècle, puisque cet avènement a reconnu la légitimité des pratiques artistiques « expérimentales » en avalisant leurs principes de création, qui sont alors devenus parfaitement légitimes – créant même ainsi de nouvelles normes pour la pratique artistique. Une telle institutionnalisation pourrait passer pour une « révolution institutionnelle » dans le domaine des arts.

définition et ses nouvelles configurations – qui ne sont pas toujours, soit dit en passant, si aisément acceptées<sup>20</sup>.

Hans Robert Jaus, lorsqu'il analyse les conditions poïétiques, aïsthésiques et cathartiques de l'expression artistique dans les années 1850, au travers du thème implicite de la « douceur du foyer » qui traverse la poésie lyrique, de même que l'horizon d'attente de la société bourgeoise, montre très bien comment, à ce moment, une certaine « harmonie » règne dans le cadre aïsthésique de la société moderne bourgeoise. Mais c'est lorsqu'il porte attention au contexte subséquent, au travers duquel les relations entre l'expression artistique et le public vont devenir nettement plus critiques, que se dessine le contexte contemporain de la modernité esthétique, celle-là qui lie une exigence pressante d'actualité aux transformations sociales intenses se produisant à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et dans lesquelles nous pouvons toujours nous reconnaître puisqu'elles font partie de cette dynamique qui est encore la nôtre aujourd'hui – mais en fonction des transformations que je viens de relever par rapport aux diverses instances de son institutionnalisation<sup>21</sup>. Ce sont d'ailleurs très précisément ces conditions qui nous permettent de replonger dans l'analyse de la situation du théâtre autochtone, lui qui sait faire apparaître au sein même de notre actualité des expressions artistiques témoignant d'une certaine étrangeté (appelant alors la médiation culturelle susceptible de rendre cette étrangeté à une certaine familiarité), à partir de sa marginalité et de la radicalité du questionnement culturel qu'il inscrit au cœur de notre actualité au travers de l'expérimentation des formes artistiques qu'il promeut.

20. Comme en témoignent des débats récents, dans les années 1990 et le début des années 2000, en France et aux États-Unis notamment, concernant la signification de l'art contemporain ou l'orientation politique à donner aux subventions et à la reconnaissance artistique. Voir entre autres à ce sujet Bradford, Gary et Wallach (2000) et Michaud (2011).

21. Voir les deux chapitres « La douceur du foyer. La poésie lyrique en 1857 comme exemple de la transmission des normes sociales par la littérature » et « La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui » (Jaus, 1977 : 263-299, 158-209). Sur cette question, voir également Lacerte (2007). La perspective développée par Lacerte, soit celle d'une « éthique de la réception », m'apparaît dans un sens complémentaire à celle de l'esthétique de la réception défendue ici.

Le théâtre autochtone fait corps avec la société contemporaine en particulier du point de vue des formes expressives qu'il propose. Son caractère expérimental peut être considéré à bien des points de vue, mais j'en souligne un en particulier qui me paraît le structurer fortement : c'est qu'il s'associe aisément aux formes les plus complexes de l'expérience théâtrale, telle que celle-ci a été creusée par les différentes avant-gardes associées au modernisme. Et le théâtre autochtone contemporain, dans ce sens, témoigne d'un côté de la très forte diffusion du politique au sein des communautés autochtones marginalisées, qui cherchent ainsi à intégrer le corps des transformations sociales et culturelles d'ensemble de la société, et d'un autre côté, à afficher les conditions propres en fonction desquelles la société peut accueillir ces transformations de sa propre composition dans l'ordre des transformations culturelles qu'engendre son évolution. Mais cela joue alors dans le sens d'une radicalisation dans la mise en question de la profondeur des enjeux culturels qui sont soulevés. Pour s'en faire une idée, on peut rappeler que, pour Raymond Williams, les transformations politiques en cours atteignaient précisément tous ces horizons de questionnement, mais dans un sens qu'il ne pouvait encore soupçonner au moment où il analysait ces développements, au tournant des années 1950-60<sup>22</sup>. Car c'est du côté de la pensée postcoloniale que doit maintenant se tourner la médiation culturelle si elle veut parvenir à évaluer vraiment la profondeur des questionnements que soulève l'expression théâtrale autochtone contemporaine – et les rapports problématiques avec le public qu'elle entretient au travers de ces questionnements.

---

22. Dans son évaluation de la « longue révolution » politique démocratique, Williams pressentait le rôle qu'y jouerait le mouvement de « décolonisation », qui résonne encore de manière frappante aujourd'hui, à l'aune des conflits et exigences politiques qui secouent notre société (Williams, 1961 : x). Bien qu'il ne pouvait toutefois soupçonner l'ampleur et la profondeur du mouvement, sensible dès l'après-Deuxième Guerre et devenu depuis l'ancêtre du mouvement « postcolonial », avec l'ensemble des remises en question de la modernité européenne en particulier, comme nous le verrons dans la prochaine partie de ce texte, la manière dont Williams situe ce mouvement dans le contexte de ce que j'appellerais pour ma part l'essor des démocraties de masse m'apparaît frappante.

### 3. L'horizon révolutionnaire de la pensée postcoloniale et ses incidences politiques : repousser les limites de la médiation culturelle

On situe souvent l'apparition des manifestations liées à la médiation culturelle, dans les années 1960, avec les idées de démocratisation culturelle ayant émergé dans certains contextes occidentaux pendant ces années, pour être relayées quelques années plus tard par les idées liées à la démocratie culturelle<sup>23</sup>. Située plutôt dans l'horizon de la « longue révolution » décrite par Williams, l'appréhension de la médiation culturelle possède un héritage encore plus large et plus profond ; elle a ainsi partie liée avec la postérité de la modernité, dans la mesure des réalisations toujours incomplètes d'un projet démocratique qui comprend ses aspects politiques, économiques et culturels. C'est donc en situant l'analyse de l'expression théâtrale autochtone contemporaine dans le cadre de ces débats que se révèlent l'ampleur et la profondeur de cet horizon révolutionnaire à évaluer dans la rencontre d'une postérité de la modernité ; une telle évaluation doit alors chercher ses sources dans tout le mouvement de colonisation des Amériques, en s'inscrivant dans une perspective postcoloniale visant à les libérer des enclaves dans lesquelles elles ont été enfermées pendant plus de cinq siècles<sup>24</sup>. C'est ainsi en repoussant les limites de la signification accordée à la médiation culturelle que l'on peut prendre adéquatement la mesure de cette situation et des implications qu'elle comporte.

C'est bien dans les années 1960 qu'on assiste à un renouveau de l'expression culturelle autochtone – dont l'expérimentation théâtrale fait intégralement partie. Ce mouvement a sans aucun doute, aux États-Unis en tout cas, partie liée avec le mouvement des droits civiques, où l'attention portée vis-à-vis des minorités (surtout « raciales ») et des discriminations dont elles font toujours l'objet à ce moment devient

23. Voir entre autres à ce sujet le texte de Jean Caune dans le présent ouvrage.

24. Les *Cultural Studies* ont élargi et approfondi la problématique ouverte par Raymond Williams. Nous référons plus précisément à Stuart Hall, dont l'origine jamaïcaine a certainement joué sur le plan des perceptions de la société anglaise dans laquelle il a évolué (voir Hall, 2007).

le fer de lance d'une remise en question de la portée des institutions démocratiques<sup>25</sup>. Ce n'est toutefois que graduellement que les enjeux inhérents aux questionnements entrepris viendront faire surface dans l'expression culturelle autochtone, dans une remise en question qui prend appui sur la pensée postcoloniale pour tenter de « désaliéner » la condition autochtone aux prises avec le contexte de la colonisation européenne des Amériques depuis ses origines mêmes<sup>26</sup>. Cette remise en question, inscrite dans la perspective postcoloniale, s'instruit entre autres à l'intérieur d'une possibilité de réévaluer les traumatismes culturels subis par les populations autochtones, dans le contexte d'une post-modernité ouvrant de nouvelles possibilités expressives ; c'est donc directement en rapport avec cette exigence d'approfondissement et de remise en question du cadre culturel issu de la colonisation et de la modernité européennes au sein des Amériques que ressortent

- 
25. Voir entre autres à ce sujet Duane Champagne (1999). Au Canada, je rappelle que la même période est marquée par les travaux de la Commission royale d'enquête Laurendeau-Dunton, qui va inspirer d'un côté les politiques fédérales de bilinguisme et de l'autre les politiques canadiennes de multiculturalisme ; c'est à ces dernières notamment que va finalement se rattacher en partie l'essor de l'expression culturelle autochtone comme signe tangible d'un « dialogue institutionnel » que la conception de la médiation culturelle ne peut pas ne pas considérer comme étant aussi partie de la situation.
26. Voir à ce sujet Mignolo (2006). On ne peut en effet parler de « condition autochtone » qu'à partir du contexte de la colonisation européenne puisque c'est celle-ci qui lui a donné sa définition initiale – et son titre de baptême, dans la confusion du terme « indiennes » dont elle a affublé ces populations. Même aujourd'hui, en voulant se référer à la situation précédant la colonisation, on parle des cultures et populations « pré-colombiennes », donnant ainsi la mesure de cette césure historique qui a marqué définitivement leur sort. Chose moins remarquable, toutefois, est le fait que cette colonisation européenne a bel et bien « échoué » (ou s'est échouée sur le continent américain), dans sa volonté de reproduire ses conditions d'existence dans ces nouveaux territoires. En effet, rien de ce qui est sorti de la colonisation européenne des populations et cultures autochtones des Amériques n'est donc vraiment « européen », ni non plus vraiment « autochtone », mais se doit d'être analysée plutôt en fonction des mélanges, hybridités et transculturations qui ont formé le devenir des Amériques et son « originalité » propre, encore bien mal reconnue faut-il cependant le souligner...

les expressions culturelles autochtones<sup>27</sup>. On comprend dès lors la profondeur des enjeux qui se manifestent sur la scène théâtrale par le biais du théâtre autochtone contemporain : il ne s'agit de rien de moins que de remettre en scène le choc brutal de la rencontre initiale des cultures au travers des traumatismes qu'il a créés.

Or, les manières d'exprimer cette « remise en scène » historique et culturelle, au travers de toutes ses virtualités, ne peut se faire que par le biais d'une théâtralisation qui peut, sinon doit, accepter la rupture des codes se faisant sentir autant du côté autochtone que du côté des populations « blanches » – en ouvrant le gouffre ou la béance qui les sépare du point de vue de leurs conditions respectives et communes d'expressions actuelles. En effet, il ne peut s'agir, dans cette situation, que de proposer une expression théâtrale autochtone qui sache rejoindre les Autochtones eux-mêmes, mais tout autant les populations « blanches », puisque c'est bien leurs relations qui constituent l'enjeu des traumatismes ainsi que leurs possibles dépassements cathartiques. Et de là surgissent les possibilités de mécompréhension, d'incompréhension, voire d'ignorance ou même de refus ou d'hostilité, qui se manifestent dans la teneur esthétique des rapports entre l'expression théâtrale autochtone contemporaine et son (ou ses) public(s) ; mais de là surgissent également l'envers de ces écueils, dans la compréhension, la reconnaissance ou encore la sympathie dans la réception de ces formes expressives.

La répartition des expériences théâtrales autochtones, telles qu'elles se manifestent aujourd'hui, donne une certaine idée du développement de ces relations avec leur(s) public(s). D'un côté, ces expériences se situent dans la nouveauté intégrale de l'expérience théâtrale pour les communautés autochtones elles-mêmes, qui trouvent justement dans ces nouvelles formes d'expressions des occasions de transfiguration, et, d'un autre côté, elles se jouent dans le registre d'une expérimentation théâtrale rejoignant la spécialisation des expressions propres

---

27. Sur la question des traumatismes culturels, qui apparaissent de manière parallèle et concurrente à leurs possibilités de reconnaissance, voir Alexander (2012) ainsi qu'Alexander *et al.* (2004). Sur le contexte plus large de la critique de la modernité qui prend son essor dans ce contexte, voir Alexander (2013).

aux figures de l'avant-garde théâtrale – tablant donc, là aussi, sur la transfiguration du théâtre à laquelle les avant-gardes ont contribué pendant tout le XX<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup>. En d'autres termes, ces nouvelles formes d'expressions théâtrales comprennent les formes de représentation et d'autoreprésentation des communautés autochtones elles-mêmes, mais elles jouent aussi sur la transformation des formes de représentation et d'autoreprésentation que nos sociétés ont connues au travers de leur longue révolution culturelle, toujours en cours tel qu'indiqué plus haut.

Les résistances aisthétiques se produisant dans ce cadre sont liées, comme on l'a mentionné, à la fois à la marginalité de l'expérience théâtrale – redoublée dans le cas de l'expérience théâtrale autochtone – mais tout autant au contexte culturel plus large et plus profond dans lequel cette marginalité se tient, et pour des bonnes raisons, puisque cette marginalité est le produit du développement culturel de colonisation dont nous ne sommes toujours pas encore sortis en tant que société. On comprend ainsi que la possible véhémence des réactions aisthétiques est tributaire des résistances culturelles bien enracinées dans l'horizon normatif tenant lieu de repères qui dépendent de l'héritage culturel dont toutes les communautés autochtones sont porteuses, voire que tout autochtone comme individu porte dans sa chair même, du fait que son corps est le support de la marque traumatique dont il doit se libérer<sup>29</sup>. Témoin d'un effort dramatique dans ce sens, une des dernières productions du théâtre Ondinnok, la pièce de Marco

---

28. Ces expériences sont par exemple illustrées dans la collaboration entre la troupe de théâtre Les Vidanges en cavale et la communauté inuite du Nunavik, qui ne pratiquait pas de théâtre avant la tenue de cette collaboration – voir à ce sujet Casemajor (2012). Mais elles sont également sensibles dans les expérimentations menées par le théâtre De-ba-jeh-mu-jig, qui propose depuis plus de 20 ans une expérience théâtrale odjibwée, parfois jouée en langue odjibwée, à la fois aux communautés autochtones et non-autochtones – voir entre autres à ce sujet Osawabine et Hegen (2009). Sur la question des transformations épistémiques (*i.e.* touchant les catégories de la représentation) du théâtre contemporain au travers du travail des avant-gardes, voir entre autres Côté (2011).

29. Cette situation n'est pas exclusive au théâtre autochtone, mais celui-ci en porte intégralement et indubitablement la marque indélébile du fait de la situation coloniale. Voir à ce sujet Côté (2014a).

Collin, *Tu é moi*, présentée à Montréal en novembre 2013, met en scène le dédoublement d'un individu tiraillé entre son identité autochtone et son identité « blanche », c'est-à-dire celle liée aux traditions issues de son enfance, de sa famille et de sa communauté, et celle liée à son existence présente au sein de la société contemporaine, intégrée à ses structures, ses aspirations et ses espoirs<sup>30</sup>. Sur ce plan, on saisit que les enjeux poétiques, liés à la création de la pièce (écriture, mise en scène, performance), trouvent écho du côté des enjeux aesthétiques que celle-ci contient, soit ceux liés à un public au travers d'instances (lieu de diffusion, composition du public, critiques, normes artistiques et culturelles, etc.), en entrevoyant l'espoir d'une rencontre cathartique (une fusion d'horizons entre les deux)<sup>31</sup>. Mais pour qu'une telle catharsis opère, on comprend qu'il ne s'agit pas simplement de mettre un public en contact avec la pièce – encore que cette étape soit non seulement indispensable, mais qu'elle soit même la condition *sine qua non* pour qu'une reconnaissance mutuelle de la conflictualité et de son dépassement puisse éventuellement s'opérer. Il s'agit donc que, par le biais de la pièce, s'ouvre sur le plan spatiotemporel un espace de médiation culturelle sachant faire communier des positions antithétiques dans la création d'un symbole de reconnaissance commun agissant à la fois en tant que coupure et suture de l'écart sociohistorique et culturel de la communauté de sentiments conflictuels mise en cause et dépassée par sa transformation ou sa transfiguration esthétique<sup>32</sup>.

30. Voir les informations et extraits vidéo de la pièce sur le site <http://www.ondinnok.org/toutes-les-creations/tu-e-moi-2/> (consulté le 25 avril 2015).

31. Le dramaturge innu Marco Collin confiait ainsi : « J'ai espoir que cette pièce crée, même à une échelle minuscule, un territoire d'échange entre les deux peuples. En tout cas, inconsciemment, c'est sans doute ce qui me guide dans cette démarche. Ça va amener à une rencontre, il faut se rejoindre quelque part, Québécois et Innus. » Marco Collin, en entrevue avec Philippe Couture, *Voir*, 19 novembre 2013 – extrait de l'entrevue récupéré sur le site <http://www.ondinnok.org/toutes-les-creations/tu-e-moi-2/> (consulté le 26 avril 2015). Sur les enjeux plus larges d'une telle position, voir Astrid Tirel (2014).

32. Je m'en tiens ici à une définition de la catharsis qui reprend celle qu'en donne Jauss et qui précise son contenu du point de vue des réactions émotionnelles qu'elle contient, un élément que je retiens de Vygotski : « Les recherches précédentes nous ont montré que toute œuvre artistique – fable, nouvelle, tragédie – recèle à coup sûr une contradiction affective, suscite des séries réciproquement



**FIGURE 1** *TU É MOI*, SPECTACLE PRÉSENTÉ PAR ONDINNOK À MONTRÉAL DU 13 AU 30 NOVEMBRE 2013, AUX ATELIERS JEAN-BRILLANT.  
PHOTO : MARTINE DOYON.

Telle qu'elle s'est présentée, encore une fois dans cet espace de diffusion relativement marginal que sont les Ateliers Jean-Brillant (dans un espace pouvant accueillir quelques dizaines de spectateurs) et pendant

---

opposées de sentiments et les amène au court-circuit et à l'anéantissement. On peut appeler cela le véritable effet de l'œuvre d'art, et par là nous sommes tout près du concept de catharsis qu'Aristote a mis à la base de son explication de la tragédie et a mentionné à maintes reprises à propos d'autres arts. [...] Mais, nonobstant l'indétermination de son contenu et notre refus déclaré de chercher à nous expliquer sa signification dans le texte d'Aristote, nous pensons tout de même qu'aucun autre terme parmi ceux employés jusqu'ici en psychologie n'exprime de manière aussi complète et claire ce fait, central pour la réaction esthétique, que les affects douloureux et désagréables sont soumis à une décharge, à un anéantissement, à une transformation en leurs contraires et que la réaction esthétique en tant que telle se ramène bel et bien à cette catharsis, c'est-à-dire à une transformation complexe des sentiments.» (Vygotski, 2005 : 295-296)

une période relativement courte (soit du 13 au 30 novembre 2013), la pièce *Tu é moi* mettait donc en œuvre les éléments propices à une rencontre potentiellement cathartique – ceci dit sans présumer ici que sa dimension poïétique en assumait complètement le pouvoir. Mais la critique, à la fois grand public et spécialisée, a tenu compte d'une bonne partie de ces enjeux, ce qui fait que la réception a pu percevoir certains des éléments cruciaux présents dans la pièce en les évaluant dans leur contribution à la forme théâtrale globale qui était proposée dans cette représentation. Tout en soulignant adéquatement l'ancrage spécifique de la pièce dans le contexte des relations entre autochtones et populations « blanches », la critique n'en a pas moins évalué les mérites proprement esthétiques de la pièce<sup>33</sup>. On a aussi relevé de manière très correcte la problématique mise en scène dans les conflits présents entre les positions incarnées par les acteurs et actrices en soulignant le malaise créé dans l'auditoire par l'abord de ces questions<sup>34</sup>. On a enfin relevé l'actualité du propos de même que sa capacité à rejoindre des enjeux universels auxquelles les populations sont confrontées dans nos sociétés sur le plan particulièrement de leurs destins culturels<sup>35</sup>.

L'expression théâtrale prend donc, dans le contexte, un relief suffisant pour qu'apparaissent les traces d'une esthétique de la réception montrant le travail actif d'une poïétique et d'une aïsthesis, soit d'une forme esthétique et de sa réception dans le suspens pourrait-on dire de la portée cathartique d'un tel événement – suspens alimenté par la difficulté de son évaluation élargie. Mais il ne faut pas négliger le fait que ce travail se fait sur la longue durée et qu'il ne se résout pas lui non plus dans l'immédiateté du rapport établi – puisque l'on parle

---

33. Voir la critique de Lucie Renaud, parue sur le site de la revue *Jeu* en date du 18 novembre 2013 : <http://www.revuejeu.org/critiques/lucie-renaud/tu-e-moi-qui-trop-embrasse-mal-etreint> (consulté le 26 avril 2015).

34. Une autre critique, de Jennifer Pelletier, publiée sur le site d'*Artichautmag* en date du 20 novembre 2013, mérite en ce sens d'être consultée : <http://artichautmag.com/tous-limmigrant-de-quelquun-tu-e-moi-de-marco-collin/> (consulté le 26 avril 2015).

35. Voir la critique de Vickie Lemelin-Goulet sur le site <http://www.lesmeconnus.net/tu-e-moi/> (consulté le 26 avril 2015).

bien ici d'une médiation culturelle dont bien d'autres composantes viennent marquer la canalisation, dont celui des rapports politiques plus larges dans lesquels s'inscrivent les expressions théâtrales et culturelles autochtones au sein de notre société. Ondinnok, par ses initiatives théâtrales, participe activement de ce travail esthétique sur l'horizon culturel normatif de notre société, et dans ce sens, la médiation culturelle à laquelle cette entreprise théâtrale se voue se doit d'être comprise selon un élargissement et un approfondissement des rapports qu'elle entretient avec son contexte social, historique et culturel dont chacune de ses expressions rend compte<sup>36</sup>. Et on peut certainement avancer que des initiatives récentes, tel que le Printemps autochtone d'art, organisé en collaboration avec la Maison de la culture Frontenac, à Montréal, dans sa première édition (2013) et sa seconde édition (2015) montrent comment se développe cette relation et comment s'élargit et s'approfondit une médiation culturelle avec les relais que lui assurent des soutiens institutionnels<sup>37</sup>. En cela, elle participe bel et bien de l'expression théâtrale autochtone générale qui trouve des représentations à toutes sortes d'autres niveaux – dont la stature de Drew Hayden Taylor comme dramaturge donne aussi une bonne idée tant du point de vue de la reconnaissance artistique dont il bénéficie que du point de vue de la reconnaissance culturelle dont jouit aujourd'hui son œuvre, au Canada anglais et dans une

---

36. Je souligne entre autres ici qu'Ondinnok a très bien intégré une conception courante de la médiation culturelle en l'inscrivant à l'intérieur d'un horizon plus large, qui correspond à son enrichissement, au sein d'une autre initiative appelée « Projet Rhizome » – voir le site <http://www.ondinnok.org/plus-que-du-theatre/projet-rhizome/> (consulté le 25 avril 2015).

37. En sus du relai institutionnel que constitue la Maison de la culture Frontenac, on doit souligner que le parcours d'Ondinnok a bénéficié également de l'appui financier, variable selon les années et les contextes des programmes mis en place, du Conseil des arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec, et du Conseil des arts de Montréal. Un tel soutien institutionnel est important à souligner, d'autant qu'il est souvent moins « visible » que les relations se développant avec le public, par le biais des représentations, et du relai de la critique, journalistique et spécialisée, œuvrant dans le sens d'une médiation culturelle qui se joue dans plusieurs registres. Ce qui ne signifie pas, bien entendu, que cette médiation culturelle soit entièrement aboutie aujourd'hui.

partie du monde<sup>38</sup>. Tout cela participe de la manière par laquelle se déploient et se développent les différents aspects des rapports culturels dont on veut aujourd'hui considérer la médiation, selon des termes analytiques qu'il faut considérer en fonction de leurs prolongements – en présumant que le travail ainsi réalisé s'inscrit dans la possibilité de remise en question des fondements culturels mêmes sur lesquels s'établit cette médiation, au théâtre bien sûr, mais tout autant dans la vie sociale, puisque ces questions traversent l'actualité politique de notre communauté au travers d'événements de toutes sortes révélant une teneur proprement dramatique<sup>39</sup>.

Cela témoigne tout autant, enfin, de la manière dont on peut en rendre compte par l'analyse et par la théorisation, comme j'ai voulu le faire ici, dans une perspective qui tente de considérer non seulement l'expression théâtrale autochtone, mais la saisie de sa marginalité, de la radicalité de ses expérimentations, des enjeux postcoloniaux qu'elle contient et des rapports qu'elle entretient avec son (ses) public(s) et avec la société et la culture contemporaines<sup>40</sup>. Il y a là, partout présents dans chacune de ces instances, des éléments d'une médiation

---

38. Ce dont témoigne éloquemment la trentaine de prix et de nominations qu'il s'est vu attribués depuis le début des années 1990... au Canada, pendant qu'il demeure à peu près inconnu au Québec. On voit bien, s'il fallait encore une preuve, comment la médiation culturelle s'établit selon les contours très larges et profonds des contextes politiques à l'intérieur desquels elle évolue. Sur la reconnaissance officielle des prix et nominations obtenues par Drew Hayden Taylor, voir le site <http://www.drewhaydentaylor.com/awards/> (consulté le 30 avril 2015).

39. Comme l'écrit Isabelle St-Amand au terme de son étude sur la crise d'Oka de l'été 1990 et sur ses représentations littéraires et cinématographiques : « Qui sommes-nous ? Qui sommes-nous face à l'autre ? Que devenons-nous dans nos rapports les uns avec les autres ? Voilà autant de questions qui se posent lorsque l'on fait retour sur le siège en acte, les films documentaires et les récits littéraires de la crise d'Oka, ou de la résistance à Kanehsatà:ke », St-Amand (2015 : 249).

40. Parmi tous les débats et les écrits sur ces questions traitant de la manière par laquelle peuvent se mener l'analyse et la théorisation relatives aux questions culturelles autochtones sur le terrain proprement épistémologique dont on a voulu parfois faire un lieu d'exclusion (et cela, tant du côté « blanc » que du côté autochtone), je retiens particulièrement les positions exprimées par Simpson et Smith (2014).

culturelle dont il faut approfondir et élargir le sens afin de parvenir à repousser les limites de ce qu'une telle conception signifie – en parvenant ainsi à suivre et à poursuivre le travail entrepris par les expressions et leur réception publique. Dans la visée cathartique dont l'expression théâtrale autochtone et son public élargi préparent la réalisation se tient en effet la possibilité qu'un éventuel dépassement du préjugé puisse montrer l'œuvre d'une médiation culturelle accomplie au sein même des transformations de notre société<sup>41</sup>.

\* \* \*

Je conclus brièvement sur cette question du repoussement des limites de la médiation culturelle. J'ai voulu montrer ici que la notion de médiation culturelle se devait d'être comprise en fonction d'un horizon très large et très profond déterminant les conditions sociohistoriques auxquelles la société et la culture contemporaines participent, et surtout que l'expression théâtrale autochtone contemporaine trouvait dans ce contexte un horizon d'attente bien spécifique, qui ne peut en aucun temps se limiter aux rapports « immédiats » avec le public. En suivant les grandes lignes d'une esthétique de la réception et les enjeux présents au sein de la longue révolution culturelle en cours dans notre société, j'ai voulu insister sur le repérage de toutes sortes d'instances de médiation qui entourent aujourd'hui l'expression artistique théâtrale dans ses conditions de marginalité et d'expérimentation en soulignant justement que c'est en fonction des enjeux d'une perspective postcoloniale que se devaient d'être comprises les conditions d'une telle esthétique de la réception. Et c'est en cela que la

---

41. C'est bien en effet la rigidité de la structure de ce préjugé qui nous empêche toujours d'accéder à une conceptualisation réalisant la « fusion d'horizons » à laquelle aspire non seulement une esthétique de la réception, mais une réelle herméneutique sachant nous faire accéder au sens et aux significations de la rencontre entre l'expression autochtone et les populations d'origine européenne – et on perçoit donc que cette structure du préjugé tient d'un certain contexte sociohistorique de développement culturel des Amériques dont nous ne nous sommes toujours pas complètement affranchis. Sur l'importante question du préjugé au sein de l'expérience herméneutique, voir Gadamer (1996 : 286-312).

conceptualisation de la médiation culturelle peut repousser certaines des limites à l'intérieur desquelles elle évolue encore si souvent.

### Références bibliographiques

- Alexander, Jeffrey C., Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser et Piotr Sztompka, (dir.). 2004. *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press.
- Alexander, Jeffrey C. 2012. *Trauma. A Social Theory*, Cambridge, Polity Press.
- Alexander, Jeffrey C. 2013. *The Dark Side of Modernity*, Cambridge, Polity Press.
- Bradford, Gigi, Michael Gary et Glen Wallach (dir.). 2000. *The Politics of Culture. Policy Perspectives for Individuals, Institutions and Communities*, New York, The New Press.
- Casemajor, Nathalie. 2012. «L'institut culturel Avataq au Nunavik», dans Jean-Marie Lafortune (dir.), *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 132-139.
- Champagne, Duane (dir.). 1999. *Contemporary Native American Cultural Issues*, Walnut Creek, Altamira Press.
- Côté, Jean-François. 2003. *Poe, Stein, Warhol. Figure de la modernité esthétique*, Bruxelles, La Lettre Volée.
- Côté, Jean-François. Automne 2011. «*Persona, Skênè, Drama*: la grande transformation du théâtre et de la sociologie», *Cahiers de recherche sociologique*, 51, p. 97-114.
- Côté, Jean-François. 2014 (a). «La scène continentale du théâtre autochtone: prémisses politiques et rhétoriques de l'âme amérindienne contemporaine en Amérique du Nord», dans Jérôme Dubois et Dalie Giroux (dir.), *Les arts performatifs et spectaculaires des Premières Nations de l'est du Canada*, Paris, L'Harmattan, p. 125-132.
- Côté, Jean-François. 2014 (b). «La médialité du Théâtre aux Écuries: de l'avant-garde à l'arrière-garde», dans Will Straw, Annie Gérin et Anouk Bélanger (dir.), *Formes urbaines. Circulation, stockage et*

*transmission de l'expression culturelle à Montréal*, Montréal, Les éditions ESSE, p. 188-207.

- Côté, Jean-François. (2015). « L'analyse des avant-gardes artistiques chez Williams : le problème du modernisme au sein de la culture contemporaine », dans Jean-François Côté et Anouk Bélanger (dir.), *Raymond Williams et les sciences de la culture*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 97-124.
- Däwes, Birgit (dir.). 2013. *Indigenous North American Drama. A Multivocal History*, New York, SUNY Press.
- Fontan, Jean-Marc. 2007. « De l'action à la médiation culturelle : une nouvelle avenue dans le champ du développement culturel », *Cahiers de l'action culturelle*, 6, 2, p. 4-14.
- Gadamer, Hans-Georg. 1996. *Vérité et méthode*, trad. P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio, Paris, Seuil.
- Hall, Stuart. 2007. « Quand commence le postcolonial ? », dans *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, trad. C. Jaquet, Paris, Éditions Amsterdam, p. 267-327.
- Jauss, Hans Robert. 1977. *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Mailard, Paris, Gallimard.
- Lacerte, Sylvie. 2007. *La médiation de l'art contemporain*, Trois-Rivières, Les Éditions d'art le Sabord.
- Lafortune, Jean-Marie. 2012. « Introduction », dans Jean-Marie Lafortune (dir.), *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 1-8.
- Michaud, Yves. 2011. *La crise de l'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France.
- Mignolo, Walter D. 2006 (1995). *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Decolonization*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Mojica, Monique et Rick Knowles (dir.). 2003, 2009. *Staging Coyote's Dream*, vols 1, 2, Toronto, Playwrights Canada Press.
- Osawabine, Joe et Shannon Hegen. 2009. *Stories from the Bush. The Woodland Plays of De-ba-jeh-mu-jig Theatre Group*, Toronto, Playwrights Canada Press.

- Rousseau, Audrey. 2012. « Le Wapikoni mobile dans les territoires autochtones du Québec », dans Jean-Marie Lafortune (dir.), *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 140-149.
- Simpson, Audra et Andrea Smith (dir.). 2014. *Theorizing Native Studies*, Durham, Duke University Press.
- St-Amand, Isabelle. 2015. *La crise d'Oka en récits. Territoire, cinéma et littérature*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Taylor, Drew Hayden. 2009. *alterNatives*, Vancouver, Talonbooks.
- Tirel, Astrid. 2014. « L'esthétique théâtrale autochtone au Québec : un enjeu d'affirmation du sujet autochtone contemporain », dans Jérôme Dubois et Dalie Giroux (dir.), *Les arts performatifs et spectaculaires des Premières nations de l'est du Canada*, Paris, L'Harmattan, p. 117-124.
- Vygotski, Lev. 2005. *Psychologie de l'art*, trad. F. Sève, Paris, La Dispute.
- Weber, Samuel. 2004. *Theatricality as Medium*, New York, Fordham University Press.
- Williams, Raymond. 1958. *Culture and Society, 1780-1950*, Londres, Chatto & Windus.
- Williams, Raymond. 1961. *The Long Revolution*, Londres, Chatto & Windus.
- Williams, Raymond. 2007 (1989). *Politics of Modernism. Against the New Conformists*, Londres, Verso.

# Rendez-vous avec le cinéma documentaire dans les prisons pour femmes du Québec

Une initiative des Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM)

Marion Froger

Le 13 mai 2014, le projet « Les RIDM en milieu carcéral » recevait le prix de l'action culturelle décerné pour la première fois par la Ville de Montréal<sup>1</sup>. À travers son programme « Culture et communauté »

- 
1. « Développé par la Ville de Montréal en signe de reconnaissance envers le milieu culturel pour son ouverture, sa créativité et son engagement à l'endroit des citoyens, le Prix de l'Action culturelle souligne la réussite d'une action culturelle significative en faveur de l'appropriation de la culture par des clientèles montréalaises plus éloignées de l'offre culturelle professionnelle, telles que les jeunes, les communautés culturelles et les familles. Le prix s'accompagne d'un certificat et d'une bourse de 2 500 \$ ». Communiqué officiel du cabinet du maire, Montréal, 13 mai 2014.

lancé en 2008<sup>2</sup>, la Ville de Montréal s'est impliquée dans le financement et l'encadrement de projets de médiation culturelle auxquels ce prix donne une nouvelle visibilité. Conduites en milieu carcéral depuis 2010, d'abord au pénitencier fédéral de Joliette puis au Centre de détention pour Femmes Maison Tanguay<sup>3</sup>, les activités proposées par les Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM) visent à offrir aux femmes judiciairisées l'occasion de voir des œuvres de cinéma documentaire présentées lors des diverses éditions du festival, qui ont lieu chaque automne à Montréal depuis 1998. Ces projections se font en présence si possible des cinéastes, d'où le resserrement de cette programmation en milieu carcéral sur le cinéma québécois<sup>4</sup>. Faisant suite à ces projections, des ateliers d'écriture critique ont été mis sur pied, auxquels ont participé à ce jour plus d'une soixantaine de personnes<sup>5</sup>. Enfin, un jury de femmes détenues de la

- 
2. Voir le document « Programme de partenariat, culture et communauté 2015 », accessible à l'adresse web suivante : [http://ville.montreal.qc.ca/culture/sites/ville.montreal.qc.ca/culture/files/prog\\_partenariat\\_culture\\_comm\\_2014.pdf](http://ville.montreal.qc.ca/culture/sites/ville.montreal.qc.ca/culture/files/prog_partenariat_culture_comm_2014.pdf) (consultée le 28 janvier 2015).
  3. Auxquels s'ajoutent désormais les Centres de détention pour hommes de Bordeaux et de Rivière-des-Prairies, mais dont nous ne parlerons pas ici, faute d'avoir eu le temps et l'occasion de rencontrer les intervenants et les participants.
  4. Selon le site des RIDM, les long-métrages présentés en 2014 furent : *Trois princesses pour Roland* en présence de la réalisatrice André-Line Beauparlant (février et avril), *Bidonville, architectures de la ville future* en présence du réalisateur Jean-Nicolas Orhon (mars et août), *Québécoisie* de Olivier Higgins et Mélanie Carrier en présence de la réalisatrice (mars), *Inside Lara Roxx* en présence de la réalisatrice Mia Donovan (avril), *Chercher le courant* en présence du coréalisateur Alexis de Gheldere (avril), *À Saint-Henri le 26 août* en présence du scénariste Denis Valiquette (juin), *Les États-Unis d'Afrique* en présence du réalisateur Yanick Létourneau (juillet), *Ma vie réelle* en présence de l'assistant-réalisateur Franck Le Coroller (juillet), *Ayiti Toma, au pays des vivants* en présence du réalisateur Joseph Hillel, *La nuit elles dansent* en présence de la coréalisatrice Isabelle Lavigne. Les courts métrages *Espace* d'Eléonor Gilbert, *Île et aile* de Dan Popa et *Jutra* en présence de la réalisatrice Marie-Josée Saint-Pierre, *October country* en présence du réalisateur Donal Mosher (novembre).
  5. Un article intitulé « Droit de sortie » signé Martin Bilodeau, paru dans *Le Devoir* le 14 juin 2013, relate une de ces séances : <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/380715/droit-de-sortie> (consulté le 29 juin 2015).

prison de Joliette a été constitué. Il décerne chaque année depuis 2011, décerne le « prix des détenues » à une œuvre programmée durant l'édition du festival<sup>6</sup>.

L'attribution de ce prix a cependant de quoi surprendre au regard du caractère singulier de l'activité récompensée<sup>7</sup>. Ce projet se distingue en effet des autres activités relevant de la médiation culturelle en raison des enjeux spécifiques que comportent la présence d'acteurs culturels dans les prisons et qui relèvent davantage des politiques judiciaires que des politiques culturelles. Si on en croit le discours que Guy Lemire a tenu en octobre 2011 à l'ouverture du Congrès de l'Association de criminologie du Québec, qui fêtait alors ses 50 ans, depuis une dizaine d'années, une logique coercitive et sécuritaire s'est renforcée au détriment de celle qu'avait défendue l'école québécoise de criminologie dans les années 1970 et 1980, qui avait permis le

---

6. Outre le soutien de la Ville de Montréal, « les RIDM en milieu carcéral » reçoivent le soutien de la Société Elizabeth Fry du Québec, de Téléfilm Canada et de la Fondation Solstice. Pour plus de renseignements sur les activités proposées, consultez le site des RIDM à l'adresse suivante : <http://www.ridm.qc.ca/fr/ridm-a-l-annee/en-prison> (consulté le 29 juin 2015).

7. Cette singularité est aussi sanctionnée par le fait que « les RIDM en milieu carcéral », établis en 2010, n'ont pas été soutenus par la Ville qu'en 2013. Ces activités n'apparaissent donc pas dans le *Répertoire raisonné des activités de médiation culturelle à Montréal* (phase 1 du rapport), paru en 2009, ni dans le rapport 2, paru en mai 2014, qui examine quant à lui six projets exemplaires choisis en 2012. (Bélanger et Jacob, 1994). On peut cependant s'interroger plus largement sur l'absence des projets conduits en milieu carcéral dans les programmes de soutien aux projets de médiation culturelle et donc dans les publications qui les abordent. L'émission radiophonique *Les souverains anonymes*, dont il sera fait mention plus loin, existe depuis 1990, mais son financement relève du *Fonds local au bénéfice des personnes incarcérées de l'Établissement de Détention de Montréal*. Les activités d'art communautaire en milieu carcéral n'étaient pas non plus financées par la Ville à titre d'activité relevant de la médiation culturelle, mais avaient cependant retenu l'attention du Laboratoire d'animation et recherche culturelles (LARC) de l'Université du Québec à Montréal, certes un peu malgré l'opinion des intervenants eux-mêmes, d'ailleurs, réticents à qualifier leur démarche en termes de médiation culturelle. Nous y reviendrons plus loin. Nul doute que la spécificité du milieu, du public et des objectifs est une des causes de cette « marginalisation » institutionnelle – et dans une moindre mesure universitaire – des projets conduits en prison, dans le champ de la médiation culturelle.

développement de programmes de réhabilitation et de mesures de réinsertion sociale<sup>8</sup>. C'est dans ce contexte que la Société Elizabeth Fry du Québec<sup>9</sup> (SEFQ), qui œuvre depuis 30 ans auprès des femmes judiciarisées et les aide notamment à leur sortie de prison, s'est intéressée dans les années 2000 à l'art communautaire qui se fait en prison, puis à la médiation culturelle, comme moyen supplémentaire de contrer cette logique coercitive et sécuritaire qui n'apporte qu'une réponse punitive au phénomène de la criminalité. La raison de l'implication de la SEFQ se comprend donc en relation avec sa mission : lutter contre la spirale de la pauvreté et de l'exclusion sociale qui conduit les femmes en prison et que la prison ne fait qu'accentuer, rendant ainsi encore plus difficile leur sortie de la criminalité. Dans cette optique, l'intervention d'acteurs culturels en milieu carcéral tend à contrer les effets redoutés de cette logique punitive de l'incarcération. Cependant, rien n'est gagné d'avance : Ruth Gagnon, directrice de la Fondation Elizabeth Fry, dans un entretien qu'elle m'a accordé le 22 novembre 2014, évoque la résistance des administrations pénitentiaires aux initiatives, même les plus basiques, visant à améliorer les conditions de détention au-delà du strict nécessaire.

Pour sa part, le cinéma n'a pas attendu les années 2000 pour s'introduire dans le milieu carcéral<sup>10</sup>. Mais au Québec, il s'était surtout

---

8. « L'obsession sécuritaire de notre époque a envahi et l'université et la pratique criminologique [...]. Face à un gouvernement fédéral dont les lois et projets de loi sont dans l'ensemble opposés à l'esprit qui a longtemps animé la criminologie québécoise et qui doit continuer de l'animer, la gente criminologie québécoise est très discrète. Quand j'évoque l'esprit qui doit animer la criminologie québécoise, je pense certes à la réhabilitation, à la réinsertion, au respect des personnes et à l'esprit de justice, et ce n'est pas rien. » Discours prononcé par Guy Lemire, accessible sur le site de l'Association de criminologie du Québec à l'adresse suivante : [http://congres.societecrimino.qc.ca/2011/actes/pdf/conf\\_ouverture.pdf](http://congres.societecrimino.qc.ca/2011/actes/pdf/conf_ouverture.pdf) (consultée le 28 janvier 2015).

9. Voir le site de la Fondation : <http://www.elizabethfry.qc.ca> (consulté le 29 juin 2015).

10. Une recherche par mot clé dans la base de données de l'ONF nous a permis de retracer moins d'une dizaine de courts et longs métrages documentaires tournés dans les prisons canadiennes : *Catégories de Détenus* (Louis Portugais, 1965, 28 min 33 s) ; *Deux ans de plus* (Georges Dufaux, 1970) ; *En prison* (George Geertsen, 1975, 10 min 20 s) ; *Le mur de verre* (Aubin Raunet, 1978,

fait le témoin des conditions de détention ou le porte-parole des militants œuvrant à leur amélioration et au changement des orientations en matière de politique judiciaire. Dans deux films tournés à 10 ans d'intervalle (*À double tour*, 1993 ; *Sentence vie*, 2003), Marie Cadieux évoquait les souffrances psychiques liées à l'incarcération en suivant plus spécifiquement le parcours et le destin d'une jeune femme, Diane Charron, condamnée à l'âge de 19 ans à la prison à vie pour meurtre. D'un film à l'autre, il est question du cercle vicieux des allers-retours de la jeune femme entre l'hôpital psychiatrique et la cellule d'isolement où on l'enferme pour contrer ses comportements autodestructeurs. C'est finalement l'histoire d'une rencontre entre la cinéaste Marie Cadieux, l'artiste visuelle Geneviève Ruest, qui réalise une murale portant le nom de Diane, et Diane Charron qui accepte de participer aux deux films et aux séances de photos de Geneviève, que raconte tout particulièrement *Sentence vie*, le dernier film, tout autant soucieux de se constituer comme gage d'amitié que de militer contre la logique carcérale.

Rencontre, amitié, échanges, œuvre de collaboration destinée à un public plus large, les films de Marie Cadieux s'inscrivent cependant dans une démarche différente de celle qui caractérise les projets de médiation culturelle, en raison principalement de la « passivité » relative de Diane elle-même dans le processus de création, mais aussi au regard de la définition du projet artistique qui fait du film – soit du résultat – la chose qui compte au regard des objectifs que s'est fixé la cinéaste : changer le regard public sur les femmes incarcérées et porter le débat au niveau des politiques de judiciarisation. Enfin, même si la démarche artistique sert l'établissement et le renforcement d'une relation de confiance et d'amitié dont on ne peut douter du bénéfice

---

11 min 47 s) ; *À double tour* (Marie Cadieux, 1993, 65 min 56 s) ; *Sentence vie* (Marie Cadieux, 2003) ; *Des hommes de passage* (Bruno Boulianne, 2002). On peut ajouter à cette liste *L'amour en pen* (Manon Barbeau, 2004) et le reportage (Radio-Canada) de Catherine Proulx, *Un trou dans le temps*, 2009. Comment ne pas signaler non plus, mais cette fois dans un tout autre registre – fictionnel et médiatique – *Le party* (Pierre Falardeau, ONF, 1990) et surtout la télésérie *Unité 9* (Radio-Canada, 2013/...) qui entame sa troisième saison à l'hiver 2015 et qui a aussi son pendant web-documentaire depuis janvier 2015.

qu'elle représente pour Diane, il s'agit là avant tout d'une relation interpersonnelle qui ne relève pas – encore – d'une démarche d'intervention que des artistes engagés dans l'art communautaire à la fin de la décennie 2000 vont revendiquer, pour un groupe plus large de participantes<sup>11</sup> invitées à rejoindre des ateliers de création (avec différents médiums) afin de produire des œuvres destinées à être exposées au public. Cette dimension collective est en effet un élément important, puisqu'elle permet d'introduire la communauté comme référence à la fois des artistes qui agissent en son nom et des femmes détenues qui s'y incluent.

Les principaux instigateurs du projet « Agir par l'imaginaire (2007-2011) » rencontrés par Ève Lamoureux, soit les artistes du collectif *Engrenage Noir/Levier* ont à ce propos des idées tout à fait claires sur leurs objectifs :

Deux aspects sont particulièrement importants pour cette forme d'art, du moins telle qu'elle est définie par *Engrenage Noir/Levier* : d'abord, le projet créatif exige une co-création véritable, c'est-à-dire une collaboration étroite entre l'artiste et les participants, dans laquelle le pouvoir décisionnel de tous est équitable et concerne l'ensemble du processus. Il ne s'agit donc pas de participer à la création d'une œuvre dont les paramètres sont préalablement définis par l'artiste. Ensuite, le processus de création collectif et délibératif permet d'explorer, de réfléchir, de débattre des conditions de vie des participants. En ce sens, il vise à accroître le bien-être individuel des participants, mais aussi à mener une lutte pour des changements sociaux. Cette conception de leur pratique artistique engendre, chez certaines intervenantes d'*Agir*, une résistance à la notion de médiation culturelle [...]. Selon elles, cette notion est trop spécifique. L'endossement d'un rôle de médiateur exigerait une formation particulière des artistes. En outre, il donnerait à l'artiste un statut d'expert contradictoire avec les relations égalitaires entre toutes les participantes que souhaite établir l'art communautaire. Enfin, l'idée de neutralité, au cœur de leur compréhension de la médiation culturelle, est antinomique avec leur combat affiché et assumé contre la domination, la pauvreté et l'exclusion (Lamoureux, 2012 : 157).

11. Ce sera le projet « Agir par l'imaginaire », d'où sortira le collectif *Art entr'elles*, toujours actif dans les prisons, qui a bénéficié – pour le premier – et qui bénéficiera toujours – pour les activités du second – du soutien de la SEFQ.

Ainsi, pour reprendre notre question du début, à quelle condition l'intervention d'acteurs culturels en prison relèverait-elle de la médiation culturelle et quelles seraient à la fois la spécificité et l'exemplarité, de ce point de vue, de l'action des RIDM? Pour Jean-Marie Lafortune qui a dirigé l'ouvrage somme éponyme sur *La médiation culturelle* au Québec, deux champs distincts mais liés sont à considérer : le champ socioartistique où s'inscrivent des ateliers de création tels que ceux proposés par *Engrenage Noir/Levier*, et le champ institutionnel consistant à promouvoir des « œuvres » auprès de nouveaux publics. Ainsi, le projet « RIDM en milieu carcéral » relèverait bien de la médiation culturelle, même si ses objectifs principaux collent au mandat plus général des RIDM en tant qu'institution, à savoir la promotion du documentaire d'auteur comme art à part entière, la revendication de son importance sociale, le renouvellement de son public et son élargissement. Sur le plan du potentiel de changement qu'une telle activité représente, les activités des « RIDM en milieu carcéral » permettraient aussi de combler le « vide culturel » de la prison : c'est précisément cet enjeu, on le comprend bien, qui a permis l'implication de la SEFQ, en accord avec ses objectifs de lutte contre la logique punitive de l'incarcération évoquée plus haut, tout comme le soutien de la Fondation Solstice<sup>12</sup>, au regard du rôle de la culture dans le combat global contre la pauvreté et l'exclusion sociale. Et c'est somme toute la relative banalité du geste de médiation – introduire de l'art dans un milieu où il était absent – qui participe de son exemplarité – et qui lui a valu ce fameux premier prix de la Ville de Montréal<sup>13</sup>.

12. Voir le site web de la fondation : <http://www.fondationsolstice.org> (consulté le 29 juin 2015).

13. Le succès de la téléserie *Unité 9*, lancée en janvier 2013 à Radio-Canada, dont certains épisodes rassemblent plus de 2 millions de téléspectateurs, nous renvoie à une autre réussite : celle de l'identification aux personnages qui facilite l'appréhension du milieu carcéral comme une « communauté » à l'image de toutes celles que chacun se représente communément. Ce filtre imaginaire (que construisent les acteurs et la forme dramatique familière du téléroman) complète – du côté de la culture de masse – le processus de rapprochement enclenché sur le terrain plus concret des pratiques artistiques et culturelles. C'est dire que ce prix de la Ville, qui valorise l'action des RIDM, n'est pas sans lien avec le contexte médiatique où il est (aussi) destiné à résonner.

De plus, incontestablement, les RIDM sont, sur le plan des initiatives culturelles impliquant le cinéma, pionniers en la matière au Québec. Comme le rapporte Marion Jégoux, si on écarte les « centres de formation »<sup>14</sup> à l'audiovisuel (aux objectifs d'initiation pédagogique ou de formation professionnelle propres) et les programmes télévisuels – qui font peu de place aux films d'auteurs –, le cinéma est absent du milieu carcéral comme pratique artistique ou comme offre culturelle. Cette situation contraste avec celle de la France qui, depuis les années 1980, s'est dotée d'une politique culturelle en milieu carcéral spécifique<sup>15</sup> qui a donné lieu à un grand nombre d'initiatives du genre. Ce n'est donc pas un hasard si l'idée des « RIDM en milieu carcéral » a fait son chemin depuis Marseille, où Charlotte Selb, directrice de programmation aux RIDM, a pris connaissance des activités menées notamment

- 
14. C'est dans un de ces centres de formation, du centre de détention de Rivière-des-Prairies, qu'a travaillé Steve Patry, réalisateur du documentaire *De prisons en prisons* (2014), programmé au festival des RIDM en 2014 et qui a fait partie de la programmation des RIDM en prison.
  15. En France, la pénétration du cinéma dans le milieu carcéral ne date pas d'hier : la première incursion d'une caméra de télévision en prison date de 1963 ; s'ensuit, durant les années 1970, une interdiction totale de filmer en prison ; en 1986, un protocole d'accord est signé entre le ministère de la justice et le ministère de la culture pour « l'introduction d'équipements vidéo dans les établissements » où il est aussi question d'« un réseau intérieur de télévision » et d'« ateliers d'expression et de production » ; un second protocole ministériel est signé en 1990 qui évoque la mise sur pied d'« activités d'expression et de création ». En 2001, le bilan du fonctionnement des « Centres de ressource audiovisuelle » créés dans le cadre de ces protocoles est assez négatif, sauf pour deux d'entre eux, opérant à la Maison de la Santé à Paris (*Les yeux de l'ouïe*) et aux Baumettes à Marseille (*Lieux fictifs*). « Depuis 1999, l'association *Les yeux de l'ouïe* est opérateur des ateliers audiovisuels de la maison d'arrêt de La Santé à Paris. Le travail de ces ateliers se nourrit de rencontres avec des films et des cinéastes et se concrétise par des programmations de films sur le canal intérieur ou sur grand écran [...]. À Marseille, l'association *Lieux Fictifs*, fondée en 1994, accueille des cinéastes et des vidéastes en résidence pour développer en collaboration avec des personnes incarcérées aux Baumettes une recherche sur de nouvelles écritures audiovisuelles et cinématographiques ». (Blangonnet-Auer, 2005 : 11-13)

par l'association *Lieux Fictifs*<sup>16</sup> et s'est proposé d'en importer l'idée au Québec<sup>17</sup>.

Pour les animatrices du projet – principalement Marion Jégoux et Helen Faradji, les objectifs de ces activités s'inscrivent dans le prolongement de leur propre engagement professionnel à titre de médiatrices culturelles. Pour Marion Jégoux, responsable du développement des publics aux RIDM :

c'est surtout un projet d'inclusion. Pour nous, cela signifie aller vers des gens qui sont coupés de l'art et de la culture, et pour le coup aussi, précisément en prison, de personnes qui sont coupées de la société. En fait, aux RIDM, on montre des films à des gens qui sont souvent déjà amateurs de documentaires, de films d'auteurs. On cherchait à approcher d'autres publics, déjà, par les thématiques par exemple, en lien avec des communautés et des associations. Mais avec le projet en prison, cela va au-delà. C'est un projet de médiation culturelle en ce sens qu'il cherche à changer le regard que l'on porte sur le monde grâce à la différence que porte le cinéma documentaire d'auteur. Cela se développe lentement, c'est aussi en lien avec ce que l'on fait dans les écoles en termes d'éducation à l'image [nous y organisons aussi des projections à l'année, des ateliers de création, un jury, et des séjours d'étudiants dans le festival]. Mais ce que nous a fait comprendre la société Elizabeth Fry, notre partenaire, c'est que la culture peut être vraiment un outil de réinsertion sociale. C'est à petite échelle, on ne représente pas grand-chose dans le

16. Marion Jégoux explique que « l'idée à la base du programme en milieu carcéral des RIDM est partie du Festival international du documentaire (FID) de Marseille et du travail qu'ils font avec *Lieux fictifs* ainsi que d'un master professionnel de réalisation documentaire. Ils avaient un projet de jury à la prison des Baumettes à Marseille, une prison pour hommes, qui remettait le prix Renaud Victor du FID. Ce projet a plu aux RIDM qui vont chaque année au FID, ils ont eu envie d'importer finalement cette idée et de tenter la chose ici ». Propos tirés d'un entretien effectué le 28 octobre 2014.

17. Cela a commencé en fait par *Docs' Entre Elles*, « une série bimensuelle de projections-débats autour de films documentaires qui s'est tenue à la Maison Tanguay de janvier à décembre 2006. Animé par Aleksandra Zajko, ce projet était réalisé en partenariat avec la Société Elizabeth Fry du Québec, le Y des femmes de Montréal et les Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM) ». Sources : site web de la société Elizabeth Fry du Québec : <http://www.elizabethfry.qc.ca/blog/gallery/docs-entrelles/> (consulté le 29 juin 2015).

parcours de ces femmes, mais on se dit que, touche par touche, en lien avec d'autres organismes qui œuvrent dans le même sens, cela pourrait croître et faire une différence. Après, on n'a pas non plus conscience des effets, on n'est pas travailleuses sociales, on n'est pas psychologues, on n'a pas étudié en criminologie, on sait ce qui nous motive à le faire, on croit au cinéma<sup>18</sup>.

Pour Helen Faradji, critique de cinéma, membre du comité de pré-sélection des RIDM et animatrice des ateliers d'écriture à Tanguay, l'important est de

développer un esprit critique, même si ce n'est qu'une fois par mois, dix fois par année, [car] c'est aussi développer une habileté à mieux affronter le monde, à être moins passif, à mieux comprendre et mieux analyser ce qui nous entoure – et pas uniquement les images. Sans être ouvertement pédagogique, cette dimension-là est présente aussi, car c'est important d'être critique dans les sociétés dans lesquelles on vit. Et d'autant plus que l'idée [est de viser l'après-prison pour ces femmes], de remettre en liberté des citoyens qui doivent participer au monde. Les femmes qui participent aux ateliers sont dans un univers règlementé à la minute près : leur vie n'est qu'ordre et obéissance, avec des rébellions parfois, mais le rythme et le cadre sont là. L'outil critique est important aussi pour réapprendre à être libre<sup>19</sup>.

Ce qui frappe, cependant, en premier lieu, c'est la modestie et la simplicité qui distinguent l'initiative des RIDM : au lieu de partir de la situation d'exclusion des personnes judiciarisées et de faire de l'expression artistique ou critique un chemin de sortie, même si cette dimension existe dans l'esprit des animateurs, il s'agit d'introduire un dispositif – une salle de cinéma « optimale » – et des acteurs – techniciens, cinéastes, critiques, entrepreneurs culturels – pour recréer les conditions d'un « faire public » et les modalités d'une « socialisation » par les œuvres grâce à la discussion et à la prise de parole collective<sup>20</sup>. Modeste, simple, mais pas anodin. Les quelques phrases que

18. Entretien du 28 octobre 2014.

19. Entretien du 28 octobre 2014.

20. Les projections et les ateliers d'écriture sont les premiers lieux de cette prise de parole ; s'ensuivent la publication des textes sur le site des RIDM et le prix du jury.

les détenues qui ont fait partie du « jury des détenues » à l'édition 2014 des RIDM ont écrites à ma demande en témoignent<sup>21</sup> :

Karine: « Les RIDM me permettent d'exprimer mes opinions. Ça m'aide à prendre connaissance du monde extérieur. Ça m'apporte la capacité de communiquer. Ça travaille le côté critique, je participe et je m'enrichis via ces documentaires. Même que certains documentaires font réfléchir sur nos valeurs, nos croyances et nous poussent à avoir des prises de conscience. »

Moussa: « Être au courant de la réalité, de l'actualité; apprendre sur tout, apprendre à prendre des décisions en consensus; être impliquée auprès de la société; se sentir importante, juge. Enfin, c'est moi et les quatre autres qui décident. Une qualité artistique magnifique à découvrir. »

Mélanie: « J'adore ces visionnements depuis que j'ai été à la prison Tanguay. Je connais plus les RIDM et j'ai été super contente de faire partie des choix pour être jurée. C'est une manière pour moi pour me documenter sur le monde extérieur. »

Sylvie: « Je découvre d'autres intérêts; j'apprends de nouvelles choses; je m'épanouis. C'est différent des autres activités ici. Cette activité stimule mon intellect. C'est très bon pour la culture. C'est un style d'art très intéressant, à découvrir. »

Ces témoignages renforcent l'idée qui traverse tout activité de médiation culturelle, à savoir comme le rappelle Jean Caune que « l'appartenance à un public, qui d'ailleurs ne peut être qu'un public de quelque chose, produit un sentiment de proximité, de parenté, de reconnaissance » (Caune, 2012: xii). Incarné dans les différents jurys que les RIDM constituent chaque année, ce public prend corps et voix durant la cérémonie de clôture du festival. Lors de l'édition 2014, le jury des détenues s'est exprimé ainsi à travers la voix de leurs porte-paroles (Ruth Gagnon et Aleksandra Zajko, de la SEFQ): « Pour la façon dont le réalisateur nous a totalement immergées dans son histoire, pour

---

21. Ces messages m'ont été transmis par Marion Jégoux. Malgré de nombreuses démarches administratives, il ne m'a pas été possible de rencontrer directement les détenues qui participent au jury de Joliette avant la mise sous presse de cet article.

nous avoir gardées en haleine du début à la fin, pour avoir suscité des questionnements intimes chez nous en nous ayant ouvert les yeux sur une réalité et des valeurs différentes des nôtres, le prix est attribué à *Examen d'État* de Dieudo Hamadi<sup>22</sup>. » Ce choix coupla celui du jury de la compétition internationale qui, lui aussi, attribua au film une mention spéciale, scellant ainsi dans l'accord échoïque de la remise des prix, sur un plan symbolique et rituel, ce « sentiment de proximité, de parenté, de reconnaissance » des publics du film rassemblés dans la salle. L'absence physique des détenues sur scène, à ce moment-là, ne s'en est fait que plus fortement sentir<sup>23</sup>.

Certes, le principe d'une rencontre entre des personnes judiciarisées, des œuvres et des artistes n'est pas neuf : les hommes détenus de la prison de Bordeaux en ont l'occasion depuis 25 ans, grâce à l'action de *Souverains anonymes* et à son principal instigateur, Mohammed Lofti. Ces rencontres ont lieu dans le cadre d'émissions de radio – d'abord diffusées en circuit interne et maintenant accessibles sous forme de capsules vidéos sur le site web des *Souverains*<sup>24</sup> – où un groupe de détenus accueille des artistes (musiciens, cinéastes, écrivains, etc.) dont ils ont préalablement pris connaissance de l'œuvre. Certains d'entre eux proposent en retour – en mots et/ou en musique – des créations qui rendent compte de leur rencontre avec celle de l'artiste mais qui leur permettent aussi de s'approprier leur propre expérience.

---

22. *Examen d'État* (Dieudo Hamadi, 2014) : chaque année, en République du Congo, les jeunes – qui le peuvent – passent l'examen d'État. Le film, tourné en style direct, nous fait partager les difficultés que doivent surmonter ces jeunes et, à travers les enjeux de l'examen qui ouvre ou ferme les portes de l'avenir, révèle les problèmes de la société congolaise.

23. Marion Jégoux m'avait dit avoir pourtant bon espoir que, cette année-là, l'administration pénitentiaire autoriserait les membres du jury à sortir de prison pour le temps de la cérémonie. L'autorisation fut cependant refusée.

24. Voir le site <http://www.souverains.qc.ca> (consulté le 29 juin 2015). Financée par le *Fonds pour le bénéfice des personnes incarcérées* depuis 1990, l'émission radiophonique *Les Souverains anonymes* fait donc figure de pionnière dans l'introduction de l'art en milieu carcéral.

« Il faut avoir quelque chose à leur offrir », dit un souverain dans le film que Bruno Boulianne leur consacre<sup>25</sup> :

ce n'est pas juste parler pour parler dans le micro et ça finit là. Cela m'a beaucoup aidé dans mon cheminement, car j'ai remarqué qu'en me souciant des autres je me souciais plus de moi. Ça m'a aidé à grandir, à mettre comme il faut les pieds sur l'asphalte. Avant je marchais plutôt sur la pointe des pieds. Maintenant je pose les pieds bien à plat, je me sens plus à l'aise.

Le film de Bruno Boulianne fait entendre des voix singulières qui mettent en valeur la dimension morale, spirituelle et intellectuelle du contact avec l'art. Si l'une d'elles évoque ce qui a nourri un premier poème [« ce que je fais en dedans [en prison] c'est de regarder autour de moi tous les autres hommes. Parce que je vis dans un bouillon de culture spirituel, dans une aile de prison, je vois les frustrations de l'un, les satisfactions de l'autre, mais je suis impuissant face à ce que je vois. [Ce poème] c'est un peu une synthèse de toute cette réflexion »] ; une autre voix évoque à travers l'écriture la découverte de soi [« *Souverains anonymes*, c'est la seule place où je ne me sens pas en prison, je peux laisser passer la *steam* un peu (...) Je ne savais pas que j'étais capable d'écrire un poème, ça c'est sûr, parce que dehors, j'ai jamais pensé à écrire des textes, C'est une des choses que j'ai découvertes sur moi. Que j'étais capable de réfléchir plus que je ne le pensais »].

On comprendra que les intervenants se refusent à parler des objectifs d'ordre psychologique et social de leurs activités en termes d'aide ou de thérapie. Non seulement parce que les effets de ce type d'activité se mesurent difficilement et s'inscrivent nécessairement dans une trajectoire personnelle à la ligne aléatoire en raison de la complexité des

25. *Des hommes de passage* (Bruno Boulianne, ONF, 2002). Résumé du film (source: ONF): « Bordeaux. La prison. Ses murs, ses cellules, ses barreaux. Ses hommes aussi. Surtout eux. Des hommes sur qui l'emprisonnement a l'effet d'un catalyseur. Animés par l'urgence de dire, leurs mots, trop longtemps refoulés, se bousculent. Dans l'intimité d'un studio, ils s'abandonnent et participent, sous la direction de Mohamed Lotfi, à une émission de radio qui ne ressemble à aucune autre. Bien que prisonniers de leur passé, là, face au micro, ensemble, ils font entendre leur voix et découvrent le pouvoir des mots. »

facteurs susceptibles de « l'influer », mais aussi parce que leur motivation à intervenir et à entretenir leur lien avec les détenus pourrait être ailleurs, à considérer l'enthousiasme avec lequel mes principaux interlocuteurs relatent leur expérience et parlent de leur propre rapport à l'art, et au cinéma en particulier.

À la question « est-ce que vous vous interdisez de passer certains films ? » Marion Jégoux évoque leur hésitation à proposer une projection du documentaire *Inside Lara Roxx* (Mia Donovan, 2011). « On se pose la question quand c'est dur, trop lourd, trop violent. On décide cela surtout avec l'animateur qui se sent ou pas de présenter tel ou tel film. » Le film a finalement été projeté en présence de Mia Donovan. Helen Faradji évoque le travail d'écriture critique qui s'ensuivit :

Il s'agit d'un film assez troublant qui raconte l'histoire d'une jeune fille qui commence à faire du porno à 17-18 ans, et qui, à son troisième tournage, attrape le SIDA. Mia Donovan la suit sur plusieurs années. Elle a aussi des problèmes de bipolarité, de dépression, on la voit dans des états terribles. Précisément, avec ce film-là, on n'arrivait pas à poser des questions théoriques, comme celle de l'éthique du regard de Mia Donovan, ou celle de la liberté d'une femme [face à cette industrie]. Du coup, on n'arrivait pas à écrire un texte critique classique, on a donc tourné cet exercice là en lettres. Je leur ai proposé d'écrire à cette jeune femme, d'exprimer sous cette forme ce qu'elles avaient ressenti pour elle, afin de dépasser le transfert d'émotions directes et de mettre des mots sur ces émotions<sup>26</sup>.

Peut-être me risquerais-je à une suggestion : en-deçà des objectifs qui peuvent être revendiqués par les différents intervenants (artistes, institutions, politiques) en réponse aux demandes de justification de ce type d'activités, on pourra évoquer au moins cette curiosité, propre aux amateurs d'art envers la manière dont les œuvres affectent ceux qui les regardent ; si l'on m'autorise ici une parabole, leur présence en prison – dans ce hors-lieu du monde où habitent pourtant des femmes et des hommes – leur servirait à « vérifier quelque chose » qu'ils ont

26. Propos tirés d'un entretien effectué le 28 octobre 2014. On peut lire ces lettres sur le site des RIDM : <https://ridmblog.wordpress.com/2014/04/17/ridm-en-milieu-carceral-4-inside-lara-roxx/> (consultée le 29 janvier 2015).

eux-mêmes éprouvé, comme l'aurait dit Deleuze, soit la manière dont une image déclenche un « voyage absolu ». C'est en écrivant précisément à Serge Daney, à propos de ses voyages qui lui permettent de « rendre au cinéma ce qui lui appartient », que Deleuze se souvient en effet de Proust :

Alors, quelle raison [de voyager] en dernière instance, sauf celle de *vérifier*, d'aller vérifier quelque chose, quelque chose d'inexprimable qui vient de l'âme, d'un rêve ou d'un cauchemar [...]. Le vrai rêveur, disait Proust, c'est celui qui va vérifier quelque chose [...] Vos voyages auront été ambigus. D'une part vous constatez partout que le monde fait son cinéma, et que c'est la fonction sociale de la télévision, la grande fonction de contrôle: d'où votre pessimisme et votre grand désespoir critique. D'autre part vous constatez que le cinéma reste tout entier à faire, et que c'est lui le voyage absolu, quand les autres voyages ne consistent plus qu'à vérifier l'état de la société: d'où votre optimisme critique. (Deleuze, 1990: 110-111)

De ce point de vue, les personnes que les intervenants rencontrent en prison, et qui entrent avec eux dans ce voyage, ont la même vulnérabilité nécessaire à l'accueil des images capables de jouer, un jour, un rôle décisif dans une vie. Une vulnérabilité partagée et une émotion mutuelle: c'est ce qui pourrait définir la rencontre que viennent chercher cinéastes et médiateurs autour du cinéma dans ces projections, ces ateliers, ces délibérations que les RIDM ont introduit entre les murs.

En concluant sur ces mots, j'ai conscience que je me tiens bien loin des débats théoriques nés de la transformation du champ artistique au cours des 20 dernières années, de l'évolution des publics et de leur mode de consommation, tout comme des politiques qui ont permis l'émergence des pratiques de médiation culturelle et promu de nouveaux discours sur l'art et sa fonction dans la lutte contre l'exclusion sociale. Mais peut-être, comme le soulignait Louis Jacob (2012: 79-101), inquiet de l'impact des injonctions à l'évaluation sur les acteurs et les participants de la médiation culturelle, il est important de ramener à l'avant-plan, *in fine*, la sensibilité avec laquelle chacun s'engage dans de telles activités, la confiance que chacun place dans

la temporalité singulière qu'elles introduisent, et les traces qu'elles laissent dans les mémoires personnelles et institutionnelles.

## Références bibliographiques

- Bélanger, Anouk et Louis Jacob (dir.). 2009. *Répertoire raisonné des activités de médiation culturelle à Montréal. Phase 1*, rapport publié par la Ville de Montréal, réalisé dans le cadre de l'Alliance de recherche universités-communautés en économie sociale, Département de sociologie, Université du Québec à Montréal. Disponible à l'adresse web suivante : <http://montreal.mediationculturelle.org/etudes-et-recherches/> (consultée le 28 janvier 2015).
- Bélanger, Anouk et Louis Jacob (dir.). 2014. *Les effets de la médiation culturelle. Participation, expression, changement. Rapport final. Etude partenariale réalisée à Montréal, de 2011 à 2013*. Ville de Montréal / Département de sociologie, Université du Québec à Montréal. Disponible à l'adresse web suivante : <http://etude.montreal.mediationculturelle.org> (consultée le 28 janvier 2015).
- Blangonnet-Auer, Catherine. 2005. « Introduction » au dossier « Filmer en prison », *Images documentaires*, 52/53, 1<sup>er</sup> trimestre, p. 11-13.
- Caune, Jean. 2012. « Préface », dans Jean-Marie Lafortune (dir.) *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. vii-xv.
- Deleuze, Gilles. 1990 [1986]. « Lettre à Serge Daney, optimisme, pessimisme et voyage », [originellement paru dans Serge Daney (dir.), *Ciné-journal II*, Les cahiers du cinéma] *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, p. 97-112.
- Jacob, Louis. 2012. « Mesures et démesures. Les leçons de l'évaluation », dans Jean-Marie Lafortune (dir.), *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 79-101.
- Lafortune, Jean-Marie (dir.). 2012. *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Lamoureux, Ève. 2012. « La médiation culturelle ou l'art communautaire : le projet *Agir par l'imaginaire* dans des prisons pour femmes », dans Jean-Marie Lafortune (dir.), *La médiation culturelle. Le sens des mots*

*et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 150-158.

Lemire, Guy. 2011. *Discours d'ouverture du congrès de l'Association de criminologie du Québec*. Disponible à l'adresse web suivante : [http://congres.societecrimino.qc.ca/2011/actes/pdf/conf\\_ouverture.pdf](http://congres.societecrimino.qc.ca/2011/actes/pdf/conf_ouverture.pdf) (consultée le 28 janvier 2015).



# **Entretien.**

## **La médiation comme geste de création**

Sophie Castonguay,  
en collaboration avec Ève Lamoureux

### **Sophie Castonguay**

Nous sommes en 2004. Je suis devant un de mes tableaux accrochés au mur de la galerie de l'université et j'écoute mes collègues de classe me poser des questions sur le tableau que je présente. Alors que j'écoute les questions que l'on me pose, je fais face au tableau. Je ne le quitte pas des yeux et j'observe l'incidence des questions sur ma manière de regarder le tableau. Je constate que les questions posées transforment mon regard. Subitement, me vient l'envie de choisir les questions que l'on me pose. Pas tant pour contrôler la discussion que pour mettre en lumière le pouvoir de la parole devant l'image. Je m'imagine alors avoir un complice dans la salle qui me pose les questions que je souhaite aborder. Ce complice a une voix posée et parle lentement. En fait, il ne me pose pas de questions à proprement parler sur mon tableau mais prend celui-ci comme point de départ à une réflexion sur

l'image et sur le regard que l'on porte sur celle-ci. Sans le savoir, c'est à ce moment précis qu'entre la médiation culturelle dans mon atelier. Elle deviendra rapidement, à partir de ce moment, une structure à partir de laquelle je pense ma pratique artistique.

De mon point de vue, il ne s'agit pas tant de médiation culturelle que de prise de parole devant l'image afin de soigner l'image par la parole. De l'intérieur de la pratique, cette prise de parole fait usage non pas de stratégies du réel mais bien de tactiques de la fiction. Cela permet d'aménager une parole qui se cherche, une parole en train de se dire, une parole qui cherche à déshabituer la langue et à permettre la mise en scène d'une langue de feu.

Dans *À vrai dire*, une lecture-performance pour spectateurs réalisée au Symposium de Baie-Saint-Paul en 2013, j'ai cherché à mettre en mots ce désir de voir apparaître une langue de feu devant l'image. Voici ce que les spectateurs ont lu devant une des œuvres présentées au Symposium :

- Que la représentation commence !
- Re quoi ?
- Re pré
- Le pré ?
- J'aime le pré
- Présent attention
- La tension est là
- Il y a une édification devant nous
- Mais qu'est-ce que je vois là ?
- Je ne me sens pas à la hauteur de tout ça
- Vous avez vu les tableaux ?
- Avez-vous vu cette installation ?
- On pourrait dire que c'est d'une... Euh
- Oui d'une... euh

- Je cherche mes mots
- C'est d'une ob-be-scu-re
- Tout ça est obscur.
- Non. Plutôt d'une obs-cu-re clarté!
- C'est ça oui.
- C'est exactement ça.
- Fortement fragile?
- Fragilement fort plutôt, non?
- Ah oui. Vous dites vrai.
- Parlez-vous des œuvres?
- Il s'agit de cela. Je crois.
- Que faudrait-il faire pour bien les recevoir?
- Que dites-vous?
- Que faudrait-il faire pour bien les recevoir?
- Excellente question.
- Sommes-nous suffisamment hospitaliers avec elles?
- Le so-me-nou
- Te rappelles-tu de cette femme qui est passée ici la semaine dernière?
- Laquelle?
- Celle que nous avons croisée au café par la suite.
- Ah oui! Celle-là! Bien sûr! Comment pourrais-je l'oublier!
- Qu'avait-elle de spécial au juste?
- Elle était là. Avec nous. Ici. Et elle chantait tout bas.
- Devant les images et devant les objets.
- Elle chantait?

- Devant les œuvres oui.
- Avait-elle toute sa tête ?
- Je ne sais pas. Vous savez ce n'est pas tous les jours que les gens se mettent à chanter devant les œuvres !
- Elle devait être un peu folle non ?
- C'est ce qu'on dit.
- Des chansons connues ?
- Non. Je dirais plutôt qu'elle marmonnait des paroles sur un air inconnu.
- Cela devait être étrange ?
- Oui effectivement. C'était un peu étrange.
- En fait, c'était très beau et très touchant.
- Chanter devant une image... mais pourquoi faire ?
- Une petite ritournelle n'a jamais fait de mal à personne vous savez !
- Enfant, j'avais l'habitude de chanter pour me rassurer lorsqu'il faisait trop noir.
- Oui moi aussi je faisais la même chose.
- Je crois que nous avons tous fait cela lorsque nous étions petits.
- Une petite ritournelle pour se rassurer oui.
- Cela permet au trou noir de devenir un chez soi.
- C'est vrai. Cela permet au trou noir de devenir un chez soi.
- Exactement.
- Et cette femme, vous dites qu'elle chantait une ritournelle
- En regardant les œuvres ?
- Oui elle chantait et on aurait dit qu'elle chantait dans une langue étrangère.

- À certains moments, on pouvait entendre des mots compréhensibles.
- J'ai cru l'entendre dire quelque chose comme : « nous sommes des contes contant des contes. »
- Et ensuite elle a marmonné quelque chose.
- Sur le pouvoir de la parole et l'identité nationale.
- Des contes
- Des contes contant des contes
- Ensuite elle a dit quelque chose comme : « les mots sont de la viande crue ».
- Non mais sans blague. Que voulait-elle dire à votre avis ?
- Vous ne pensez pas qu'on aurait dû appeler la sécurité ?
- On aurait dû la faire sortir oui.
- Elle devait déranger tout le monde.
- Pas possible d'être tranquille même ici !
- Vous avez raison. Ce n'est pas la place pour chanter !
- C'est un endroit public après tout.
- Il faut savoir faire preuve de civilité.
- Savoir se contenir.
- Il est clair qu'il faut demeurer en silence ici.
- Ouch !
- Qu'y a-t-il ?
- Ah rien. J'ai mal au ventre.
- Je suis constipé.
- Chut ! Tu es hors sujet !
- Ma constipation m'empêche de bien voir les œuvres.
- Peut-être que chanter une petite ritournelle te ferait du bien ?

- Je blague.
- Je ne fais que lire la phrase écrite.
- Pareil pour moi.
- Non mais pour revenir à cette femme qui chantait, marmonnait ou je ne sais quoi.
- Ce qu'il y avait de très étrange
- De très particulier
- C'est qu'on aurait dit qu'elle nous permettait de mieux voir les œuvres.
- En fait, je vous l'avoue, j'étais trop gêné pour le faire mais, si j'avais osé, je me serais mis à chanter avec elle.
- Étonnant.
- Une petite ritournelle dans cette obscure clarté.
- Ça va ton mal de ventre ?
- Oui ça va.
- J'ai un peu mal à la langue par contre.
- Ah la langue ! Méchante affaire !
- Des fois je me dis que c'est avec la langue que l'on regarde une expo.
- Et les yeux ? Tu en fais quoi ?
- Mes yeux sont des récepteurs. Ma langue commente.
- Pas bête ce que tu dis. C'est vrai que les mots transforment les images.
- Ce que je décris apparaît.
- Je change de sujet mais tantôt, lorsque vous avez dit que le comportement de cette femme était étrange, cela semblait être un reproche.

- Lorsqu'on dit que quelque chose est étrange, ça rend cette chose un peu fragile.
- C'est vrai. Comme si la chose étrange avait des comptes à rendre.
- Il y a un type, un poète, qui a dit un truc pas mal à ce sujet.
- C'était quoi ?
- Il a dit que « tout point de vue qui n'est pas étrange est faux ».
- Ok mais, qu'est-ce qu'il voulait dire au juste ?
- Je crois qu'il voulait dire que, si quelque chose devient trop familier...
- On ne le voit plus.
- Pas mal.
- C'est vrai que lorsque l'on s'habitue à quelque chose,
- On ne le voit plus ou presque plus.
- C'est pareil pour les gens. Lorsque l'on s'habitue à quelqu'un,
- On le prend pour acquis.
- Et on ne voit plus en quoi il est singulier.
- Pour bien voir, il faut donc se déshabituer ?
- Quelque chose comme ça oui.
- Attendez. J'ai de la suite dans les idées !
- Tantôt quelqu'un a dit que c'est avec la langue que l'on regarde les expos.
- Oui je me rappelle.
- Autrement dit, pour bien voir, il faut se déshabituer la langue ?
- Pas mal bien dit ça. Ouais.
- Joli.
- Une langue trop habituée c'est une langue de bois ?

- À qui le dis-tu !
- C'est quoi le contraire d'une langue de bois ?
- Le poète dirait que c'est une langue de feu.
- Joli.
- Alors cette femme un peu débile qui a chanté devant les œuvres,
- Elle parlait peut-être une langue de feu ?
- C'est ça oui. On avance. Sophie doit nous trouver très bons. Très intelligents.
- Vous vous sentez le droit, vous, de chanter sur la place publique ?
- Pas trop non. Sauf si bien sûr le cadre l'autorise.
- Vous avez le droit de garder le silence.
- Tout ce que vous direz pourra être retenu contre vous.
- Mais là, attend, tu as dit que, tu ne te sens pas trop le droit
- de chanter en public sauf si le cadre l'autorise.
- Oui, c'est ça.
- Mais là, le cadre l'autorise n'est-ce pas ?
- Ouin. On peut dire ça.
- Qu'est-ce qui t'empêche de chanter devant les œuvres ?
- Je croyais qu'on parlait de déshabituer la langue ?
- Oui, c'est vrai.
- Nous pourrions essayer.
- Vous voulez dire maintenant ?
- Pourquoi pas après tout nous sommes là pour ça non ?
- Vous avez raison encore une fois.
- Nous commençons tout de suite ?

- Oui allons-y.
- D'accord.
- Alors. Ça y est !
- Allons-y !
- Où ?
- Ça ?
- Hi !
- Ouf !
- Oui, oui, oui.
- C'est ça.
- Toujours les mêmes questions.
- Quoi ?
- Ça !
- Toujours posées par les mêmes personnes.
- Où ?
- En étions-nous.
- Je ne sais plus.
- Regarder !
- Où ?
- Juste là. Devant nous.
- Ah !
- De mon point de vue, je vois cette silhouette au fond
- Où ?
- Ah oui !
- Au fond, juste là
- Ici ?

- C'est ça
- Il y a un immense trou
- Là!
- Vous voyez?
- Je vous l'ai dit
- Je l'ai vu tantôt
- Tantôt, tantôt, tantôt
- Tota tanou totota
- J'aime cette tache de rouge
- Où ça?
- Plus ou moins je dirais
- Les membranes sont plus ou moins rétractiles
- Comme qui dirait
- Qui?
- Je veux dire de cette perspective bien sur
- Tsssssss!
- Justement
- Je les vois
- Maintenant que vous le dites
- Ça me saute aux yeux
- Quoique
- Quoi?
- Quoique, quoique
- La, la, la. Regardez bien là
- Ah oui
- Tout à fait

- C'est juste
- Je te l'avais dit
- Bon, bon, bon
- Bob
- Non ! Je voulais dire : bon
- C'est ça
- Exactement
- Bref
- Je suis très impressionné Walter !
- J'affectionne particulièrement les...
- Quoi ?
- Les oiseaux
- Tu n'as pas idée à quel point
- Ah !
- Je n'en savais rien
- C'est dire !
- Je vois
- Quoique
- Bref
- Ah
- D'accord
- Allons voir
- Si vous le dites
- Qui sait
- Difficile à dire
- Tout dépend du point de vue

- C'est ce qu'on dit
- Quoique
- Mais bon
- Encore faut-il s'avancer
- Ou au contraire
- Se reculer
- Dur à dire
- Ça y est
- Qui a fait cette pièce ?
- C'est moi
- Je vois
- Je savais que c'était de vous
- Merci
- Et bonne soirée à tous
- À vrai dire
- Non pas bob mais Lara Fabien
- C'est presque la fin
- Vous allez me manquer

## **Ève Lamoureux**

Quel plaisir ai-je ressenti à la lecture de ton texte ! Certaines idées me paraissent très riches. Peux-tu les approfondir ?

« Soigner l'image par la parole »

« une langue de feu »

« cela permet au trou noir de devenir un chez soi »

« c'est avec la langue que l'on regarde les expos »

Plusieurs questions me sont aussi venues à l'esprit.

- Pourquoi une artiste veut-elle choisir les questions que l'on pose sur son œuvre ?
- Comment interagissent l'image et la langue ?
- Qu'ajoute, de plus, cette idée d'une langue de feu (par rapport à d'autres formes de discours) ?

Aussi, n'y a-t-il pas un certain paradoxe ? Alors que tu en appelles à la libération du discours sur l'œuvre (c'est ainsi que j'interprète tes tactiques de la fiction), tu en contrôles, du moins jusqu'à une certaine limite, les paramètres en écrivant les dialogues et en demandant aux gens de les lire ? Ta réflexion sur le regardeur me semble, à un certain niveau, devenir une stratégie artistique (toi-même tu parles d'une tactique de la fiction) qui ajoute des couches de sens à l'œuvre. C'est un peu comme si tu étais toi-même l'artiste et le regardeur. Qu'en est-il alors des « réels » spectateurs ? Quelle influence ton procédé a-t-il sur eux ? Que cherches-tu à faire ?

## **Sophie Castonguay**

Je suis un corps-spectateur du monde, un corps-regardant se fabriquant des images mentales du monde, des images permettant de ne pas sombrer dans l'impensé et dans l'effroi. Un corps négociant avec des images intériorisées, des fast-images surdéterminées me faisant croire que je suis comblée, repue alors que je ne le suis pas. Je fabrique ainsi des images. Mon corps est un lieu d'introjection et de fabrication. Je suis dans le corps social déréalisant. Cette activité de fabrication se prolonge dans ma pratique artistique. Je transfère. Je mesure l'incidence de l'introjection. Je me donne des prescriptions pour gérer ces images. Je me prescris des actions à commettre, des paroles à prononcer ou à entendre, des situations à mettre en place. Ma pratique me sert à me nourrir de ma faim, à me garder en appétit. Facile à dire. Comme tout le monde, je n'échappe pas au pouvoir fondateur des images. Les images de masse mobilisent chez moi des opérations

d'enveloppement-englobement par lesquelles je me sens protégée. Je me niche dedans. Elles font naître en moi de nouveaux désirs avec la promesse de les apaiser. Elles me comblent. Elles me rassurent. J'ouvre *Psychanalyse de l'image* de Serge Tisseron et je lis :

[...] le caractère fondateur de l'image pour tout être humain se retrouve, pour tout groupe social, dans l'élection d'images emblématiques. Il existe des images partagées au fondement de toutes les institutions humaines. [...] Elles légitiment les institutions sociales à travers lesquelles la vie psychique tend à s'incarner. De telles images ne sont pas perçues comme organisées par le désir de l'homme. Au contraire, ce sont elles qui le fondent. Leur capacité à contenir notre représentation du monde et à nous contenir nous-mêmes est considérable. C'est moins leur force de transformation qui importe que leur capacité d'enveloppement-englobement. (Tisseron, 2010 : 288)

Ces images me captivent. Je ne m'habitue pas à vivre dans le corps imposé, dans le sexe imposé. Mon désir de redonner à l'image son pouvoir de transformation est le reflet de mon besoin d'inscrire mon corps dans le site où il se trouve. Ce site à partir duquel je suis seule à voir ce que je vois. Chaque corps occupe un site particulier. J'ouvre un chantier de la parole dans ma pratique pour fissurer l'image et occuper un site, le mien.

L'usage du pouvoir fondateur de l'image est au cœur de ce qu'Agamben appelle le dispositif. L'ensemble des interfaces à travers lesquelles nous interagissons forme « une gigantesque accumulation et prolifération de dispositifs » (Agamben, 2007 : 34). Un cadre qui oriente nos modes d'interactions et notre relation au monde. Le dispositif répond à une logique de l'efficacité et transforme notre relation au temps de façon à rendre optimal chacun de nos gestes. Il devient de plus en plus marginal de prendre son temps et de s'adonner à la flânerie. La course contre la montre dans laquelle nous sommes engagés quotidiennement m'apparaît être le dispositif le plus difficile à surmonter.

Il semble qu'aujourd'hui il n'y ait plus un seul instant de la vie des individus qui ne [soit] modelé, contaminé, ou contrôlé par un dispositif. [...] Ce qui définit les dispositifs auxquels nous avons à faire dans la phase actuelle du capitalisme est qu'ils n'agissent plus par la production

d'un sujet, mais bien par des processus que nous pouvons appeler des processus de désubjectivation. (Agamben, 2007 : 34)

C'est dans notre emploi du temps que j'observe le plus radicalement ce processus de désubjectivation. « Tout problème en un certain sens en est un d'emploi du temps », comme le mentionne Georges Bataille dans *Méthode de méditation* (cité par Didi-Huberman, 2000 : 7). La figure du flâneur, celui qui est hors de chez lui et pourtant partout chez lui, voyant le monde, étant au centre du monde en restant caché au monde est d'autant plus essentielle à l'aménagement de l'atelier. Peut-on aménager un dispositif permettant de flâner ? Il y avait de ça dans l'œuvre *ce n'est rien* que j'ai présentée à Skol en 2011. Étirer le temps. Le dilater en présence du spectateur. Affecter la rencontre. Mettre en place une relation entre celui qui émet et celui qui entend. Ouvrir le chantier de la parole entre le corps-spectateur et le médium-support. Me placer entre les deux. Résolument.



**FIGURE 1** SOPHIE CASTONGUAY, « CE N'EST RIEN », MONOLOGUE, CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL, 2011.

C'est par une inquiétude liée au statut de l'image que j'en viens à m'intéresser à la mise en chantier de la parole. J'ai l'impression qu'il n'y a plus de chantier pour l'image. Je constate que les industries du visible réduisent l'image à un objet et que cette réduction de l'image transforme la façon dont se pose le regard sur l'image. L'image qui à l'origine porte en elle-même la présence d'un hors-champ et qui, comme le mentionne Marie-José Mondzain, est le lieu de désignation de l'invisible dans le visible est aujourd'hui menacée par « les industries du visible ayant tendance à nous assurer que tout ce qui est donné à voir est donné à savoir, à croire et à identifier à une totalité saturée du réel » (Mondzain, 2004). Cette relation de fusion totalisante exclut toute pluralité du sens, toute rencontre de l'autre, toute possibilité de voir en l'image le lieu d'une ouverture à partir de laquelle l'imagination façonne le réel. Créer des images comme lieu de séparation et non comme lieu de fusion, employer la parole comme geste imageant s'est imposé à moi comme moyen de créer du hors-champ.

Je constate que mon regard est mon atelier. À partir du site qu'occupe mon corps, je soliloque les yeux grands ouverts. Je recadre. J'ouvre les yeux et je décris pour éprouver ce que je ne vois pas. Je doute de ce que je vois. Quel est le site qu'occupe l'autre, celui qui se tient devant l'œuvre ? J'imagine des images en creux, des failles, un site commun « qui n'est pas le rassemblement du site de l'autre et du site de l'un, qui est un autre site, un site qui contient plus de symbolique que de réel. Par conséquent, *un site invisible* » (Mondzain, 2003 : 24). Je m'intéresse à l'invisible non pas dans sa verticalité, mais bien dans sa pluralité. C'est ce site invisible qui m'amène à vouloir rendre manifeste l'interaction entre l'image mentale et l'image tangible. C'est comme spectateur du monde que je réalise des dispositifs dans lesquels je complémente moi-même l'œuvre que je propose au regardeur. Je propose ainsi un premier « nouage », une prescription avec laquelle je tente d'échapper au réel mondain.

Je ne sais si cela répond un peu à tes questions. Peut-être devrais-je reprendre chacune des questions une à une et tenter plus directement d'y répondre.

## Ève Lamoureux

Deux citations me sont venues à la lecture de ton texte. La première provient du couplet final de la pièce *L'exception à la règle* de Bertolt Brecht (1974 : 30)<sup>1</sup> :

Sous le familier, découvrez l'insolite, sous le quotidien, décelez l'inexplicable.

Puisse toute chose dite habituelle vous inquiéter.

Dans la règle, découvrez l'abus.

Et partout où l'abus s'est montré,

Trouvez le remède.

Sans faire un lien direct avec ta pratique, puisque Brecht est un digne représentant de l'engagement marxiste, plusieurs idées me semblaient, cependant, assez similaires : (1) la revendication d'une posture critique de l'artiste, voire clairement engagée ; (2) une méfiance envers le connu, l'habituel, ce qui est autorisé (bref l'attrait pour l'étrangeté) ; (3) l'expérimentation du pouvoir politique des dispositifs artistiques en eux-mêmes.

Plusieurs objectifs de ta pratique (ta présence au monde et aux lieux, ton désir de contrer le processus de désobjectivation, ta revendication du droit de flâner) m'ont aussi évoqué la définition proposée par Chaumier et Mairesse de la médiation culturelle : « Ce qui est visé est de permettre par l'action elle-même à des hommes et des femmes de mieux s'appartenir en se saisissant d'une opportunité de confrontation à eux-mêmes et aux autres, au travers du médium, par exemple une œuvre » (Chaumier et Mairesse, 2013 : 32). Pour ces auteurs, la médiation est un « projet dans lequel s'enracine la liberté de penser, d'échanger et ce faisant de construire l'espace civique de

---

1. Brecht étant connu pour ses effets de distanciation qui devaient « ôter aux processus offrant prise à la société le sceau du familier qui aujourd'hui les protège de toutes actions ».

la démocratie» (Chaumier et Mairesse, 2013 : 54). Est-ce que cette conception de la médiation résonne chez toi ?

## Sophie Castonguay

La conception de Chaumier et Mairesse me semble être celle qui va droit à l'essentiel. Le projet n'est pas pour autant facile à réaliser puisqu'on ne peut sommer quelqu'un d'être libre. Cela me fait penser à cette phrase que chacun de nous a entendue, lorsqu'en visite chez quelqu'un, on nous demande de « nous sentir bien à l'aise » et que l'on nous dit « faites comme chez vous. » L'injonction de liberté entraîne le contraire de ce à quoi elle nous convie. Je me dis que l'artiste peut, tout au plus, à l'intérieur du dispositif auquel il nous convie, aménager un cadre hospitalier qui favorisera la possibilité de plier la pensée, le temps et l'espace de rencontre. Rien de plus facile que de rater son coup dans une telle entreprise. Le clientélisme ambiant qui traverse la sphère des arts et de la culture n'aide certainement pas à aménager un cadre hospitalier et à créer un espace d'échange permettant la rencontre de l'autre. Une des phrases que j'aime tendre au spectateur afin qu'il l'a lise à voix haute est la suivante : « Je suis libre de dire ce que je veux. » À mon avis, et c'est ce pour quoi j'aime tant faire lire cette phrase, la lecture de cette phrase met en représentation le problème auquel l'artiste fait face lorsqu'il tente d'aménager et de proposer un espace de liberté au spectateur. Il y a toujours un risque que le cadre de la représentation chosifie l'échange, le regard et la rencontre et donc désobjectivise l'expérience. L'expérience ne sera tout au plus qu'une mimique de réception active imprégnée d'un regard superlatif. Cela rend la rencontre bien compliquée.

Dans ma pratique, à défaut de pouvoir me soustraire au cadre normatif, j'ajoute, j'étire, je recouvre. Je me dis que le réel ne se cache pas sous le langage. Je peux tout au plus tenter de contre-disposer la rencontre. Je pourrais aussi dire qu'il s'agit de contre-poisons, de placébos et de prothèses de regard. Mais, je me demande, est-ce

vraiment possible de contre-disposer l'atelier ? Nous pourrions en parler ensemble à l'intérieur d'un contre-dispositif que nous aurions mis en place ensemble. Je dis cela puisque, à mon avis, ça ne suffira pas de faire des contre-dispositifs d'expositions. Il faudra contre-disposer l'atelier et surtout contre-disposer la langue à l'intérieur comme à l'extérieur de l'œuvre. Un bien grand projet.

Il m'apparaît aujourd'hui impossible de penser présenter publiquement une image sans la flanquer d'un gardien. Ce gardien est un admoniteur, un domicilié de la parole, un opérateur de regards. Son rôle est de « mettre de l'absence en œuvre » et de créer une séparation entre l'image tangible et les projections mentales qui se posent sur l'image. Ce geste de séparation donne à voir un autre, instaure une relation d'altérité entre celui qui voit et celui qui dit ce qu'il voit. Il permet de séparer l'opération organique du « voir » de la construction d'un regard et pointe le fait que l'image se construit en nous, dans notre corps, selon les dispositions que nous avons à projeter en elle. D'un certain point de vue, sans le savoir, je pratique ainsi la médiation culturelle.

Je feuillette « Entertainment » de Francesco Masci et je me dis qu'il n'a pas tort lorsqu'il dit que peu importe :

qu'on assiste à une performance, qu'on aille habiter dans une communauté ou qu'on participe à une émeute, on ne se réfléchit jamais que sur la paroi concave du pouvoir. [...] [Et qu'] à partir de cette inévitable migration vers le fictif menée par la culture absolue s'est mise en place, en Occident, une tentative d'organiser la vie collective des hommes *in absentia dominationis*, c'est-à-dire en les laissant maîtres absolus de gérer les représentations d'une existence sur laquelle ils n'ont en réalité plus aucun pouvoir effectif. (Masci, 2011 : 16)

Je me demande si cette migration vers le fictif à laquelle fait allusion Masci ne nous maintient pas malgré nous dans l'incapacité d'offrir autre chose qu'une représentation de médiation ? Je ne sais pas moi-même ce que j'en pense exactement. Je te lance la question sachant que la réponse est tout sauf univoque.

## Ève Lamoureux

Tu soulèves des questions essentielles qui interrogent la possibilité concrète de penser et d'agir dans nos sociétés actuelles (bref la liberté telle que définie par Arendt) et le rôle de l'art à cet effet. Tu cibles aussi certains des enjeux fondamentaux que soulève une vision magnifiée de la médiation culturelle qui tend à postuler que ses effets vont de soi et qu'ils sont nécessairement critiques, vecteur d'émancipation.

Je n'ai évidemment pas de réponse complète à la question complexe que tu poses sur le pouvoir de la représentation par rapport au « pouvoir effectif ». J'ai besoin d'y croire ! Mais plus important, peut-être, je ne pense pas qu'il faille choisir un camp entre la croyance dans l'agentivité de la résistance et celle qui s'attarde aux effets réels, structurants, des rapports de domination (peu importe lesquels) sur nos vies, façons de penser, d'agir, sur notre rapport aux images et à l'art. Suivant Foucault (2001), je pense qu'effectivement il n'existe pas d'extériorité au pouvoir, celui-ci se maintenant grâce à des structures épistémiques, psychologiques, sociales et économiques globalisantes et totalisantes ; de l'ordre du « gouvernement » des conduites des individus et des groupes. Cela dit, cette omniprésence du pouvoir dans toutes les sphères de nos vies n'empêche pas la possibilité réelle de résistance, au contraire ; la résistance devenant coextensive au pouvoir et non située dans un face à face ou dans un rapport d'extériorité. Ainsi, toujours selon Foucault, la « résistance » est la possibilité d'aménager des espaces de lutte et de ménager des transformations, et ce, partout. Elle n'est donc pas que négation, mais aussi processus de création qui transforme certains états de domination dans un espace qui a paradoxalement été ouvert par les rapports de pouvoir.

En ce sens, il existe toujours une tension entre les effets bien réels du pouvoir et les luttes pour s'en déprendre. Et l'art, du moins tel que tu le conçois et le pratiques, joue (du moins potentiellement !) un rôle dans l'ouverture de possibles, notamment, en aménageant des chemins de traverse, en proposant un travail dans les interstices, une occasion de réflexion sur soi, sur l'autre et, parfois, avec l'autre. Est-ce chaque fois une réussite ? Bien évidemment que non, mais il me semble qu'il s'agit moins d'une injonction à la liberté (qui est effectivement paradoxale),

que l'ouverture d'un espace autre, même très éphémère, qui mise sur la créativité et l'inventivité (éléments essentiels à la liberté). Dans ce cadre, le dispositif de représentation est à la fois une contrainte, qui peut effectivement figer les choses et n'engendrer qu'une « représentation de la médiation », pour prendre tes termes, mais aussi un dispositif, constitué de contraintes, à partir duquel et en fonction duquel se déploie, potentiellement, de la résistance.

En parlant d'ailleurs de dispositif et de contraintes, nous arrivons au terme de notre espace/temps délimité pour cet article. Je te laisse donc le mot de la fin – le terme conclusion me paraît ici particulièrement inadapté à notre échange – en te relançant, si cela t'inspire, avec ta proposition très intéressante d'un gardien d'images. Une seule crainte, peut-être – qui est à l'opposé de ce tu explores j'en ai bien conscience –, mais ce gardien ne doit absolument pas réactiver le spectre de l'avant-garde : passer de celui qui ouvre le sens, démaille notre rapport familial aux images, à celui qui fixe, qui dicte, qui devient le garant d'une orthodoxie. L'histoire nous a malheureusement bien démontré que le « tiers », le médiateur, s'est souvent octroyé une posture de supériorité, d'expertise et de juge de la bonne conduite...

## **Sophie Castonguay**

Aménager une place, à même l'œuvre, pour un médiateur-acteur, gardien de la polysémie de l'image, permet une grande liberté. Cela est sans doute à l'opposé du travail qui consiste à former de « vrais » médiateurs culturels. Dans mon travail, la parole, la posture, le travail de la voix de celui qui joue le rôle de gardien visent à sortir du cadre habituel de réception, du moins à le déplacer, ne serait-ce que le temps de l'œuvre. Il s'agit pour moi de sortir des rapports calqués sur l'offre et la demande, sur l'émetteur et le récepteur culturel afin de créer du commun et d'ouvrir un espace de partage de regards. Par le biais d'un gardien de l'image, je propose explicitement de nouveaux assemblages poétiques et tente de « fabriquer des différences inattendues » puisque comme le dit le sociologue Bruno Latour, « On ne peut faire sans faire faire » (Callon et Ferrary, 2006 : 43). Je me dis alors, comme

artiste, aussi bien prendre en charge ce rôle et travailler la notion de traduction à même l'œuvre. Cela en prenant bien soin de défaire, à chaque phrase, le piège qui consiste à se poser comme autorité en la matière. Rien de plus effectif qu'un échange épistolaire pour aborder et pour déjouer, un peu, ce piège. Je te laisse sur cette image en guise de conclusion.



**FIGURE 2** SOPHIE CASTONGUAY, « À VRAI DIRE », CONVERSATION-PERFORMANCE PARTICIPATIVE, SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE BAIE-SAINT-PAUL, 2013.

### Références bibliographiques

- Agamben, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Édition Payot & Rivage.
- Brecht, Bertolt. 1974. *Bertolt Brecht. Théâtre complet*. Volume 3, Paris, l'Arche.
- Callon, Michel et Michel Ferrary. 2006. « Les réseaux sociaux à l'aune de la théorie de l'acteur-réseau », *Sociologies pratiques*, 13, p. 37-44.
- Chaumier, Serge et François Mairesse. 2013. *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin.

- Didi-Huberman, Georges. 2000. *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit.
- Foucault, Michel. 2001. « Le sujet et le pouvoir », dans Daniel Defert et François Ewald (dir.), *Dits et écrits 1954-1988*. Tome 2. 1976-1988, Paris, Gallimard.
- Masci, Francesco. 2011. *Entertainment! Apologie de la domination*, Paris, Éditions Allia.
- Mondzain, Marie-Josée. 2004. *Qu'est-ce que voir une image?* Disponible à l'adresse web suivante (Le Monde) : [http://www.lemonde.fr/savoirs-et-connaissances/article/2004/06/30/marie-jose-mondzain-qu-est-ce-que-voir-une-image\\_371097\\_3328.html](http://www.lemonde.fr/savoirs-et-connaissances/article/2004/06/30/marie-jose-mondzain-qu-est-ce-que-voir-une-image_371097_3328.html) (consultée le 4 avril 2015).
- Mondzain, Marie José (dir). 2003. *Voir ensemble. Texte de Jean-Toussaint Desanti. Suivi de Trois entretiens autour de « Voir ensemble »*, Paris, Gallimard.
- Tisseron, Serge. 2010. *Psychanalyse de l'image: Des premiers traits au virtuel*, Paris, Éditions Pluriel.



## Notices biographiques

**Anouk Bélanger** est professeure au département de communication sociale et publique de l'Université du Québec à Montréal. Elle s'intéresse aux transformations dans les champs de la culture, des médias et des villes. Ses projets mettent en question les médiations entre ces trois champs dans le contexte de l'économie politique postindustrielle. Un pan de sa recherche porte sur les actions culturelles populaires et les espaces culturels populaires dans la ville de Montréal. Elle est directrice de l'unité de programme en Animation et recherche culturelles de l'UQAM. Elle dirige l'axe Mutations de la culture et des médias du Centre de recherche interuniversitaire sur la communication, l'information et la société (CRICIS).

**Paul Bélanger** est professeur émérite au département d'éducation et formation spécialisées de l'Université du Québec à Montréal. Il est spécialiste des enjeux de l'éducation tout au long de la vie et du développement international de l'éducation des adultes. Ancien directeur de l'Institut canadien d'éducation des adultes (1972-1984) et de l'Institut de recherche appliquée sur le travail (1988-1989), il fut le directeur de l'Institut de l'UNESCO pour l'Éducation, à Hambourg, de 1989 à 2000. Depuis, il a été professeur à l'UQAM et directeur du Centre de recherche interdisciplinaire sur l'éducation permanente (CIRDEP), et de l'Observatoire Compétences Emplois. Paul Bélanger fut président du Conseil international de l'éducation des adultes de 2000 à 2011.

**Olivier Bergeron-Martel** vit et travaille à Saguenay, sa ville de naissance, où il a complété une maîtrise en art sous le profil « enseignement

et transmission» (Université du Québec à Chicoutimi). Aussi bien dans ses activités professionnelles à La Boîte Rouge vif que dans ses implications sociales, il cherche à faciliter la participation citoyenne, surtout en regard de projets de développement s'appuyant sur des patrimoines communautaires (culturel, naturel, matériel, immatériel, etc.).

**Marie-Christine Bordeaux** est maître de conférences HDR, chercheuse au Groupe de recherche sur les enjeux de la communication (Gresec), vice-présidente culture et culture scientifique de l'Université Grenoble Alpes, directrice de rédaction adjointe de la revue *Culture & Musées*, responsable adjointe de l'ARC 5 « Cultures Sciences Sociétés et Médiations » et membre du Haut conseil de l'éducation artistique. Elle consacre ses travaux à la médiation culturelle et scientifique, à l'éducation artistique et culturelle ainsi qu'aux publics dits « spécifiques », aux amateurs et plus largement aux formes contemporaines de la démocratisation et de la démocratie culturelles.

**Constanza Camelo Suarez** est une artiste, commissaire indépendante et professeure au département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Elle s'intéresse à la création, à la théorisation et à la diffusion de l'art expérimental. Sa pratique artistique s'articule autour de la création de dispositifs performatifs à caractère contextuel. Elle est également cofondatrice du collectif d'artistes *We are not Speedy Gonzales*, vice-présidente du centre d'artistes *Le Lobe* et membre du Centre et laboratoires de recherche – Cultures-Arts-Sociétés (CELAT).

**Nathalie Casemajor** est professeure au Centre Urbanisation Culture Société de l'Institut national de la recherche scientifique. Ses travaux portent sur les pratiques culturelles, l'espace urbain et la culture numérique. Ils ont été publiés dans les revues *Media*, *Culture & Society*, *Culture et Musées*, *Communication & Langages et Fibreculture*. Diplômée de l'UQAM et de l'Université Lille 3, elle a été professeure au département des sciences sociales de l'Université du Québec en Outaouais et chercheuse postdoctorante au département d'histoire de l'art et des études en communication à l'Université McGill. Elle a également travaillé comme coordinatrice dans divers collectifs citoyens et organisations culturelles.

L'étude des conditions de réception de l'œuvre oriente depuis plusieurs années les recherches de **Sophie Castonguay** dans la création de dispositifs performatifs. Castonguay élabore des dispositifs performatifs dans lesquels elle met en scène la parole des spectateurs. Ces mises en scène se déroulent généralement dans des lieux d'expositions, devant et autour des œuvres exposées ou dans des espaces publics permettant l'élaboration de récits spécifiques au lieu. Elle poursuit présentement des études de doctorat en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal et enseigne à l'École des arts visuels de l'UQAM depuis 2008.

**Jean Caune** est professeur émérite d'université, docteur en troisième cycle en esthétique et sciences de l'art (*La dramatisation*, 1981) et docteur d'État en sciences de la communication (*L'action culturelle*, 1989). Après avoir été comédien, il a mis en place le Centre d'action culturelle de la Villeneuve de Grenoble (1971-1975) et dirigé la maison de la culture de Chambéry (1982-1988). Il a dirigé l'UFR des sciences de l'information et de la communication de l'Université Stendhal, Grenoble 3 (1992-1999). Auteur de nombreux articles et d'une dizaine de livres sur la communication, le théâtre et la médiation culturelle, il a participé à des ouvrages collectifs sur ces thèmes.

**Jean-François Côté** est professeur titulaire au département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal, codirecteur du Groupe interuniversitaire de recherche sur les Amériques (GIRA) et directeur de la collection Americana aux Presses de l'Université Laval. Il a publié récemment *George Herbert Mead's Concept of Society: A Critical Reconstruction* (Paradigm Publishers, 2015), et, en codirection avec Anouk Bélanger, *Raymond Williams et les sciences de la culture* (Presses de l'Université Laval, 2015). Il prépare présentement un ouvrage sur le théâtre autochtone, sous le titre *Métamorphose des Amériques. Le théâtre autochtone contemporain*.

**Heather Davis** est une chercheuse en postdoctorat à l'Institute for the Arts and Humanities de Pennsylvania State University. Ses travaux actuels portent sur l'éthologie du plastique et ses liens avec le

pétrocapitalisme. Elle a coordonné les ouvrages *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (Open Humanities Press, 2015) et *Desire / Change: Contemporary Feminist Art in Canada* (MAWA / McGill-Queen's UP, à paraître).

**Marcelle Dubé** est professeure au département des sciences humaines et sociales de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ses recherches portent sur les pratiques démocratiques, l'évaluation des pratiques et des politiques, les dynamiques des mouvements sociaux contemporains (mouvement communautaire et mouvement des femmes) et l'expérience intergénérationnelle. Son intérêt en direction des pratiques artistiques s'exprimant du côté de l'intervention sociale l'a fait rejoindre depuis 2011 le Groupe de recherche en médiation culturelle (GRMC) et développer des recherches en collaboration dans ce champ de pratiques.

**Marion Froger** est professeure agrégée de cinéma au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Ses travaux et son enseignement croisent le cinéma et les sciences humaines pour comprendre quelle part le cinéma a dans la formation du lien social. Elle a notamment publié en 2010, aux Presses de l'Université de Montréal, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté: la production de l'Office national du film. 1960-1980* (récipiendaire du Prix du Canada en sciences sociales 2011). Elle dirige la revue *Intermédialités* des Presses de l'Université de Montréal.

D'abord formé en musique, **Maxime Goulet Langlois** termine la rédaction de son mémoire de maîtrise en philosophie à l'Université de Montréal. Ses champs d'intérêt gravitent autour de la théorie critique et de la sociologie. En 2012, il fondait avec ses collègues le Groupe de recherche en objectivité(s) sociale(s) (GROS). Depuis 2013, il est médiateur intellectuel chez Exeko, fonction à laquelle il combine désormais celle de chargé de recherche et de transfert. Dans sa vie parallèle, Maxime est également éditeur et conducteur de presse offset avec le collectif Possibles Éditions.

**Élisabeth Kaine** est professeure en art à l'UQAC depuis 1989. Elle a été boursière des Conseils des arts du Québec et du Canada pour plusieurs projets artistiques. De 2003 à 2015, elle fut directrice de deux projets d'alliance de recherche universités-communautés (ARUC-CRSH). Depuis 1997, elle dirige *La Boîte Rouge vif*, un OBNL ayant pour mandat d'appliquer les résultats de sa recherche en transmission culturelle dans une optique de valorisation des cultures autochtones.

Auteure de *La médiation de l'art contemporain* (2007, épuisé), tiré de sa thèse de doctorat, **Sylvie Lacerte** est historienne et théoricienne de l'art et des musées, commissaire d'exposition indépendante et critique d'art. Elle fut directrice artistique de la revue *Spirale* et a signé des articles et essais dans de nombreuses publications. Lacerte a livré des communications au Canada, en Europe, en Asie, et tout dernièrement à Istanbul. Elle a enseigné à l'UQAM, à McGill et à l'Université Laval, et a accompli des mandats dans les multiples sphères de l'art. Elle vit et travaille à Montréal.

Professeur au département de communication sociale et publique de l'Université du Québec à Montréal, **Jean-Marie Lafortune** est membre du Centre de recherche sur les innovations sociales (CRISES) et du Groupe de recherche sur la médiation culturelle (GRMC). Ses travaux actuels portent sur l'évaluation des dispositifs de patrimonialisation et de médiation des musées de société à l'aune des exigences de transmission culturelle. Membre du comité scientifique du Réseau international de l'animation, il est corédacteur en chef de la revue *Animation, territoires et pratiques socioculturelles* (atps.uqam.ca).

**Ève Lamoureux** est professeure au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Ayant comme thème général, le rôle social et politique de l'art au XX<sup>e</sup> siècle, ses recherches se concentrent sur trois principaux enjeux : l'art engagé et ses modalités québécoises actuelles en arts visuels, les arts communautaires et la médiation culturelle. Elle est membre du Centre et laboratoires de recherche – Cultures-Arts-Sociétés (CELAT) et du Groupe de recherche sur la médiation

culturelle (GRMC). Elle est l'auteure, notamment, du livre *Art et politique: Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, publié chez Écosociété en 2009.

**Patrice Meyer-Bisch**, docteur en philosophie et habilité à diriger des recherches en éthique politique, est coordonnateur de l'Institut interdisciplinaire d'éthique et des droits de l'homme, et de la Chaire UNESCO pour les droits de l'homme et la démocratie, de l'Université de Fribourg (Suisse). Il anime depuis plus de 20 ans le « Groupe de Fribourg » dont les travaux sont consacrés aux droits culturels. Il a fondé en 2004 l'Observatoire de la diversité et des droits culturels. Il a édité plus de 25 ouvrages consacrés aux droits de l'homme, dont plusieurs aux droits culturels. Derniers livres: en collaboration avec Mylène Bidault: *Déclarer les droits culturels. Commentaire de la Déclaration de Fribourg*, Schulthess, Bruylant, 2010; *L'enfant, sujet et témoin, les droits culturels de l'enfant*, Schulthess, 2012.

**Nathalie Montoya** est sociologue, maître de conférences au Laboratoire du Changement Social et Politique (Université Paris Diderot). Ses recherches portent sur la médiation culturelle, l'éducation artistique, l'action culturelle dans le champ social, et plus largement les politiques de démocratisation de la culture. Elle poursuit également une enquête comparative des modes de justification des politiques culturelles (et notamment des projets d'éducation artistique) en France et aux États-Unis.

**Raymond Montpetit** est muséologue, historien d'art et de la culture, professeur émérite de muséologie et d'histoire de l'art au département d'histoire de l'art de l'UQAM et expert consultant pour plusieurs projets muséaux. Ses recherches explorent l'histoire et les fonctions des musées, la mise en exposition et les formes de médiation, ainsi que les notions de patrimoine, d'interprétation et d'expérience de visite. En 2009, la Société des musées du Québec (SMQ) lui attribuait son prestigieux « Prix carrière » pour sa contribution exceptionnelle au développement de la muséologie au Québec.

**Carl Morasse** vit, enseigne et travaille à Chicoutimi. Il détient un diplôme de maîtrise en art, option cinéma. Professionnel de recherche au sein d'un organisme culturel autochtone et d'un important projet de recherche en partenariat avec plusieurs communautés autochtones du Québec, ses visites répétées des communautés des Premières Nations et des Inuits l'ont mené à considérer la pratique du documentaire ethnologique comme un outil d'expression et de réappropriation identitaire, autant pour « le filmeur » que pour « les filmés ».

**Carmen Mörsch** est directrice du Research Institute for Art Education à l'University of Arts de Zurich (Suisse). Ses recherches portent principalement sur l'histoire et l'activité contemporaine des artistes dans l'éducation offerte par les musées et les galeries d'art, sur les pratiques collaboratives et transformatives dans l'art et l'éducation, ainsi que sur l'éducation artistique et la théorie *queer* ou postcoloniale. Depuis 2009, elle a entrepris, avec d'autres intervenant.es, des recherches pour le programme en éducation de la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia ainsi que pour la Fondation culturelle fédérale allemande. Elle est membre du réseau *Another Roadmap for Arts Education*, réseau regroupant chercheurs et praticiens qui visent à analyser l'éducation artistique et à la développer dans une perspective d'émancipation et de décolonisation.

**Christian Poirier** est professeur agrégé à l'Institut national de la recherche scientifique - Urbanisation Culture Société. Co-directeur du laboratoire / art et société / terrains et théories (l/as/tt) et membre de la Chaire Fernand-Dumont sur la culture, ses recherches portent sur les industries culturelles, la culture et l'environnement numérique, les organisations et politiques culturelles ainsi que la participation et la citoyenneté culturelles. Il est le directeur de la collection Monde culturel aux Presses de l'Université Laval.



Nathalie Casemajor est professeure au centre Urbanisation Culture Société de l'Institut national de la recherche scientifique.

Jean-Marie Lafortune est professeur au département de communication sociale et publique de l'Université du Québec à Montréal.

Marcelle Dubé est professeure au département des sciences humaines et sociales de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Ève Lamoureux est professeure au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal.

Tous les quatre sont membres du Groupe de recherche sur la médiation culturelle.



Collection dirigée  
par Christian Poirier

**INRS**  
UNIVERSITÉ DE RECHERCHE

[www.pulaval.com](http://www.pulaval.com)

ISBN 978-2-7637-2784-4



9 782763 727844



**Presses de  
l'Université  
Laval**

Sociologie