

N° 51 Hiver 2018

L'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

Les paradoxes de la médiation culturelle Jean-Pierre Saez / **La médiation culturelle : des dispositifs et des modèles toujours en tension** Marie-Christine Bordeaux / **La médiation culturelle : notion *mana* ou nouveau paradigme ?** Jean Caune / **Ombres et lumières sur la médiation : une activité en quête de profession** Nicolas Aubouin, Frédéric Kletz / **BLA! C'est quoi ?** BLA! - association nationale des professionnel-le-s de la médiation en art contemporain / **Comment le ministère de la Culture fait-il de la médiation culturelle ?** Maryline Laplace, Ariane Salmet / **Faire culture par l'intervention citoyenne** Gaëlle Abily / **La médiation dans les politiques culturelles au Québec : apanage des pouvoirs locaux** Jean-Marie Lafortune / **L'accompagnement des publics : un enjeu pour le Département de l'Isère** Patrick Curtaud / **L'art a-t-il nécessairement besoin de médiation ?** Olivier Comte, Nicolas Chapoulier, Charlie Moine / **Radio-lumières : libre navigation en milieu artistique** Françoise Lonardonni / **Arts de la rue : les M. Jourdain de la médiation** Valérie de Saint-Do / **Les scènes nationales et leurs spectateurs : quelles nouvelles relations ?** Jean-Paul Angot, Virginie Bocard / **Musées et patrimoine : nouvelles formes de médiation, nouveaux projets** Serge Chaumier /

LA MÉDIATION CULTURELLE :
FERMENT D'UNE POLITIQUE DE LA RELATION



SOMMAIRE

ÉDITO (1 – 2)

p.1 : Jean-Pierre Saez

Les paradoxes de la médiation culturelle

LA MÉDIATION CULTURELLE : FERMENT D'UNE POLITIQUE DE LA RELATION

DOSSIER (3 – 81)

Dossier coordonné par

Lisa Pignot et Jean-Pierre Saez

p.5 : Marie-Christine Bordeaux

La médiation culturelle : des dispositifs et des modèles toujours en tension

p.9 : Jean Caune

La médiation culturelle : notion *mana* ou nouveau paradigme ?

p.12 : Nicolas Aubouin, Frédéric Kletz

Ombres et lumières sur la médiation : une activité en quête de profession

p.15 : BLA! - association nationale des professionnels-le-s de la médiation en art contemporain

BLA! c'est quoi ?

p.16 : Maryline Laplace, Ariane Salmét

Comment le ministère de la culture fait-il de la médiation culturelle ?

p.19 : Gaëlle Abily

Faire culture par l'intervention citoyenne

p.21 : Jean-Marie Lafortune

La médiation dans les politiques culturelles au Québec : apanage des pouvoirs locaux

p.24 : Patrick Curtaud

L'accompagnement des publics : un enjeu pour le Département de l'Isère

p.26 : Olivier Comte, Nicolas Chapoulier, Charlie Moine

L'art a-t-il nécessairement besoin de médiation ?

p.30 : Françoise Lonardonni

Radio-lumières : libre navigation en milieu artistique

p.33 : Valérie de Saint-Do

Arts de la rue : les M. Jourdain de la médiation

p.36 : Jean-Paul Angot, Virginie Boccard

Les scènes nationales et leurs spectateurs : quelles nouvelles relations ?

p.40 : Serge Chaumier

Musées et patrimoine : nouvelles formes de médiation, nouveaux projets

p.44 : Laurent Chicoineau, Bruno Dosseur

Ouvrir la « boîte noire » des sciences et techniques : un acte de médiation culturelle

p.49 : Patrice Chazottes

Le Studio 13/16 du Centre Pompidou : espace de liberté et de création pour les ados

p.52 : Jean-Luc Murray

Un musée à hauteur d'enfant

p.55 : Serge Saada

Médiation culturelle et champ social : potentiel, agilité et mobilité du spectateur

p.58 : Paule-Catherine Arnaud

Le médiateur est celui « qui parle toutes les langues »

p.61 : Danielle Pailler

La participation des habitants à la vie culturelle peut-elle se passer de médiation ?

p.64 : Mohamed Fariji

Faire médiation dans l'espace public au Maroc ou comment activer les droits culturels des personnes ?

p.66 : Emmanuel Vergès

Les communs comme stratégie d'abolition de la médiation ?

p.68 : Silvère Mercier

Médiation numérique des savoirs dans les bibliothèques : de quoi parle-t-on ?

p.72 : Benoît Labourdette

L'éducation aux images 2.0 : comment mettre en place de nouvelles médiations pédagogiques ?

p.76 : Emmanuel Vergès

La médiation de pair à pair

p.79 : Sylvie Pébrier

Enjeux de l'évaluation de la médiation

BIBLIO (82 – 90)

p.82 : Jean-Claude Pompougnac

La médiation culturelle sous toutes ses facettes

p.84 : Anne-Laure Amilhat Szary

Panorama économique de la culture en France

p.86 : Alain Faure

Un traité de municipalisme prisonnier d'une lecture idéologique

p.88 : Emmanuel Wallon

Les agents du jugement esthétique, ou la régulation par les réseaux

SYNTHÈSES D'ÉTUDES (91 – 103)

p.92 : Pascale Ancel, Clément Combes, Pierre Le Quéau, Cécile Martin, Samuel Périgois

Les publics des musées du département de l'Isère

p.98 : Guy Saez

L'art lyrique en région. Démarche prospective sur les opéras du Grand Est et de Nouvelle-Aquitaine dans le contexte de la réforme territoriale

LES PARADOXES DE LA MÉDIATION CULTURELLE

A-t-il jamais existé une formule magique, une sorte de Graal conceptuel pour résoudre l'équation entre démocratie et culture ? La médiation culturelle, au croisement de ces enjeux, reste bien difficile à définir, et n'est pas totalement satisfaisante sur le plan théorique. Pourtant, entre paradoxes et malentendus, elle se pratique. Chacun en assume sa part, et ceux qui en font leur métier en connaissent les exigences.

Le thème de la médiation s'invite explicitement dans les politiques culturelles dès le début des années 80, au moment où celles-ci connaissent le formidable essor que l'on sait. Il se présente à travers l'espace des musées et de l'art contemporain comme une problématique de laboratoire. Des groupes de travail où se retrouvent des acteurs œuvrant entre éducation populaire et culture planchent alors sur le sujet, en lien avec le Centre Georges Pompidou ouvert quelques années plus tôt. La médiation se fraie une place dans le débat culturel alors que la fin de la décennie précédente a vu les tenants de l'action culturelle marginalisés dans le système des politiques culturelles. Serait-elle le paravent d'un retour de l'éducation populaire ?

Immédiatement, le sujet partage les professionnels des arts et de la culture. Ses opposants considèrent qu'il n'est pas nécessaire d'introduire un tiers, un intermédiaire entre l'œuvre et le public. Ils se demandent d'autre part quel conflit il faudrait traiter entre l'une et l'autre pour devoir recourir à une « médiation ». L'esprit malrucien est encore très présent. Pourtant, le médiateur est supposé être neutre en toute situation. Mais ce principe ne suffit pas à lever les craintes. Ce que l'on nomme médiation culturelle n'est pas assis sur des bases conceptuelles solides. L'intercession dont il est question ne risque-t-elle pas de verser dans le pédagogisme, l'imposition d'un point de vue qui ne laisserait pas chacun construire sa propre interprétation ? Surtout, l'époque est encore optimiste quant à un développement mécanique des publics et de la démocratisation culturelle. Alors, des médiateurs pour quoi faire ?

La conjonction de l'approfondissement de la crise économique et sociale avec celle de la démocratisation de la culture vont changer partiellement la donne au tournant des années 80 - 90. Si les publics de la culture augmentent sensiblement en raison d'un élargissement de l'offre culturelle sur l'ensemble du territoire, leur composition sociologique, elle, ne bouge qu'à la marge. Les débats de l'époque insistent sur la crise du lien social et témoignent d'une préoccupation plus vive en matière de diversité culturelle. L'ouvrage d'Élisabeth Caillet et d'Évelyne Lehalle publié en 1995 popularise plus largement l'impératif de la médiation culturelle. C'est aussi l'année d'une campagne présidentielle qui ramasse les difficultés de la société française sous l'expression de « fracture sociale ».

Si le mot médiation n'apparaît pas dans la *Charte des missions de service public pour le spectacle vivant* promue par Catherine Trautmann en 1998, l'esprit en est présent à travers l'idée d'approfondir les politiques de démocratisation et de participation. Catherine Tasca s'approprie la notion en 2001 pour annoncer le plan qu'elle prépare avec Jack Lang sur l'éducation artistique et culturelle qui vise, selon ses propres termes, à « renforcer les médiations culturelles ». C'est aussi l'époque où fleurissent les emplois-jeunes incarnés par une génération de médiateurs qui aura bien du mal à s'ancrer dans le marché de l'emploi.

Tandis que la « lutte des classes » dans la théorie de la médiation s'apaise plus ou moins, des formations professionnalisantes (licence, masters) se démultiplient dans les universités et les écoles supérieures après la réforme de l'enseignement supérieur de 2004. En réalité, elles préparent à des métiers fort variés, de la communication aux relations publiques et à l'action culturelle. Tout en confirmant implicitement le flou de la notion, ces formations font en partie écho à une recherche de stratégies multiples pour accompagner non plus seulement le développement des publics par l'offre mais la participation des habitants à la vie culturelle. Alors qu'une profession s'installe dans le paysage culturel, sa reconnaissance, elle, se heurte à des difficultés tant symboliques que statutaires ou managériales.

À qui s'adresse la médiation culturelle ? À tous en principe, mais il s'agit en priorité d'être plus attentifs aux jeunes publics ainsi qu'aux publics éloignés, tout en veillant à ne pas succomber à une approche condescendante consistant à apporter la culture à des personnes qui en seraient dépourvues. Comment susciter – avec la subtilité requise – une interprétation de l'œuvre plutôt qu'enseigner ou expliquer ? Entre les deux postures, la frontière peut être ténue. Comment laisser à chacun sa part de souveraineté, le libre cours de son imaginaire dans son rapport à l'art tout en l'éclairant d'éléments utiles ? Comment ne pas reconnaître à chacun une faculté médiatrice avec tout autre ? Nul doute que les professionnels de la médiation sont bien conscients de la complexité de ce questionnement, de la place singulière qui est la leur sur l'échiquier des politiques culturelles et de la nécessité d'inventer des formes toujours plus agiles de médiation. Les droits culturels font également bouger la réflexion sur le sujet en valorisant notamment la dimension de la contribution potentielle de chacun à la vie culturelle.

Les artistes ne sont pas en reste dans l'enrichissement du débat. Ils ne cessent de créer des situations qui déplacent la question de la médiation. On songe notamment aux arts de la rue qui, par nature, vont directement vers la population. D'autres formes et modes de production artistiques impliquent le public dans une position de participant actif, au point de l'amener à se dépasser en tant que public pour devenir sujet, acteur, co-auteur de l'œuvre. Dans ce type de démarche, comment concevoir une médiation pour une œuvre qui n'est pas encore écrite, qui ne saurait l'être que grâce à la complicité directe de l'artiste et du public ? De fait, l'artiste endosse quelque part un rôle de médiateur entre une œuvre qui n'existe pas encore, mais dont il tient largement les ficelles, et un public qui en devient co-auteur. Pourtant, le médiateur professionnel n'est pas forcément absent de ce type d'action artistique. Il joue même fréquemment un rôle de facilitateur sans lequel de tels projets ne verraient pas le jour.

Cependant, d'autres situations appellent au contraire un travail approfondi avec la population pour accompagner la transmission et le partage culturel. Tout est question de contexte. Tout systématisme serait mal venu.

D'autres problématiques amènent l'idée de médiation culturelle dans des contrées nouvelles, celle de la culture numérique et celle très connexe des *communs* de la connaissance. En promouvant les relations de pair à pair, Internet tend à court-circuiter les médiations. Cependant, la fracture cognitive, plus insidieuse que la fracture numérique, n'appelle-t-elle pas l'invention de nouvelles médiations ? Quant aux *communs*, on constate qu'ils sont désormais « dans l'air » de la société contemporaine. Ils correspondent à la fois à une aspiration et à un besoin. Leur fonction ? Désenclaver la culture par la conjonction des intelligences. Il s'agit de faciliter l'agrégation des savoirs et des expertises en encourageant tout citoyen à devenir acteur de la construction d'une connaissance qui a vocation à devenir le patrimoine de tous.

Dans le contexte des arts participatifs, des droits culturels, des communs et de l'ère numérique, la médiation ne cesse cependant de réinventer sa place. Elle demeure nécessaire parce que ce que l'on nomme ici médiation n'est rien d'autre que le ferment d'une politique de la relation.

Jean-Pierre Saez

LA MÉDIATION CULTURELLE : FERMENT D'UNE POLITIQUE DE LA RELATION

Un dossier coordonné par **Lisa Pignot** et **Jean-Pierre Saez**

« Intermédiaire », « trait d'union », « art de l'entre-deux »... la médiation culturelle s'est inscrite, dès les années 80, dans une intention politique forte pour refonder sur d'autres bases le paradigme de la démocratisation culturelle en visant la mise en relation et la réduction de l'écart entre les personnes et les œuvres. Force est de constater que la médiation culturelle s'est considérablement développée à la fois en tant que compétence au sein des institutions culturelles, avec l'embauche de personnels dédiés, mais aussi en tant que démarche dans le travail des artistes et des acteurs culturels. Où en est-on aujourd'hui ? Quels sont les nouveaux défis que doivent relever les institutions culturelles dans leur relation aux publics et plus généralement à la population ? La profession de médiateur culturel est-elle pleinement et suffisamment reconnue ? En quoi une médiation de pair à pair change-t-elle la donne ?

C'est à l'ensemble de ces questions qu'a souhaité s'intéresser ce dossier de *L'Observatoire* en convoquant des regards différenciés sur les pratiques de médiation dans l'éventail le plus large possible : musée, spectacle vivant, arts plastiques, arts de la rue, lecture publique, culture scientifique et technique..., en France comme à l'étranger, mais aussi en donnant la parole aux chercheurs, aux collectivités publiques, aux artistes et aux acteurs culturels pour nous faire part des problématiques contemporaines qui invitent à faire bouger le curseur. Par exemple, celle des droits culturels qui stimule une conception de la médiation centrée sur la participation et la capacitation des personnes dans

leur appropriation de la culture. Celle du numérique qui ouvre de nouvelles perspectives dans la possibilité d'être auteur, de produire des savoirs, d'inventer des pratiques et de construire des médiations horizontales.

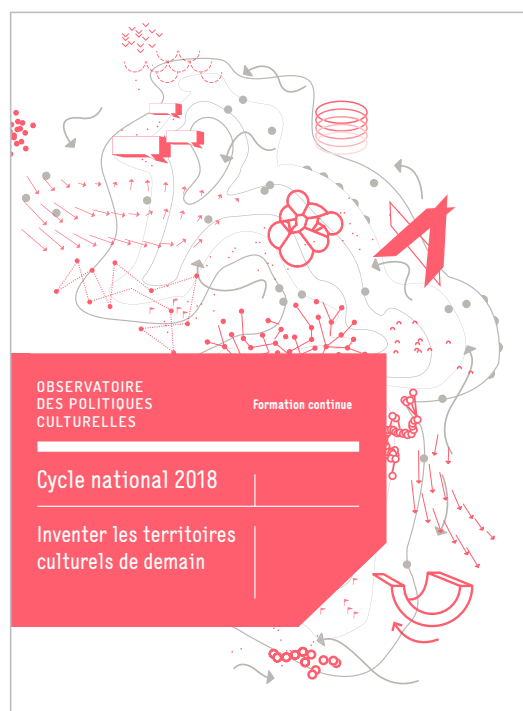
Ou encore, celle des « communs » qui valorisent l'intelligence collective et le faire ensemble. Autant de paramètres qui viennent bousculer cette notion d'« intermédiaire » encore très fortement attachée à notre conception de la médiation culturelle.

La rédaction

CYCLE NATIONAL 2018 INVENTER LES TERRITOIRES CULTURELS DE DEMAIN

4 modules de mars à septembre 2018 à Grenoble, Bruxelles, Madrid

Les métiers de la culture doivent s'adapter à un nouveau contexte : tarissement des financements publics, recomposition des territoires, transition numérique, pluralisme culturel, demande accrue de participation ou encore essor de l'économie collaborative et créative. Le Cycle national propose un cadre reconnu de formation pour aider les acteurs des arts et de la culture à répondre à ces défis.



CONTENUS

- ▶ Service public de la culture et responsabilités des acteurs culturels
- ▶ Interventions des collectivités et de l'État
- ▶ Gouvernance territoriale
- ▶ Participation et droits culturels
- ▶ Art, créativité et innovation territoriale
- ▶ Communs et nouvelles formes démocratiques
- ▶ Transition numérique
- ▶ Pratiques expressives et culturelles des nouvelles générations
- ▶ Éducation artistique et culturelle
- ▶ Médiations
- ▶ Mémoires et patrimoines
- ▶ Nouveaux modes de financements et modèles économiques
- ▶ Programmes culturels européens
- ▶ Dynamiques entrepreneuriales et coopératives
- ▶ Design thinking et méthodes agiles

Tarif

3700 €

Recrutement en cours :

Programme et dossier de candidature disponible en ligne :

www.observatoire-culture.net

ou sur demande formations@observatoire-culture.net

Date limite de candidature : 12 février 2018

Renseignements :

+33 (0)4 76 44 95 05

LA MÉDIATION CULTURELLE : DES DISPOSITIFS ET DES MODÈLES TOUJOURS EN TENSION

Marie-Christine Bordeaux

Le terme de médiation, employé au singulier, renvoie implicitement à l'illusion d'une catégorie homogène, aussi bien dans le monde professionnel que dans celui de la recherche. Or, il n'en est rien, comme l'indique notamment l'étude de Nicolas Aubouin, Frédéric Kletz et Olivier Lenay, *Entre continent et archipel. Les configurations professionnelles de la médiation culturelle*, publiée par le ministère de la Culture (DEPS) en 2009.

Cette étude indique que la médiation s'est aujourd'hui largement diffusée et peut même être considérée comme banalisée dans le secteur culturel, mais sur la base de métiers mal définis et dans des configurations professionnelles éclatées. Il en est de même du côté de la recherche, notamment française : aucune définition véritablement partagée n'a émergé du travail théorique mené depuis les années 1990 notamment en information-communication, sociologie de l'art et de la culture, esthétique et sciences politiques. En revanche, autour de la médiation culturelle, s'est construit un champ de recherche remarquablement fécond où se croisent ces disciplines qui ont toutes pour objet la circulation, la transmission et l'appropriation des contenus comme des représentations.

Certains acteurs de la culture se sortent de cette difficulté en mettant à distance la notion tout en mettant en pratique ce qu'elle recouvre, dans toute sa diversité : accueil des publics, éducation, participation, diversité, travail avec le champ social, actions hors les murs, démarches participatives, etc. « L'exigence artistique se conjugue avec l'exigence relationnelle », comme le résume assez bien le manifeste publié en 2014 par Onestuncertainnombre¹, collectif d'acteurs engagés dans une

réflexion sur le devenir des politiques culturelles. Ce collectif définit en ces termes le cadre dans lequel celles-ci doivent être non seulement mises en pratique, mais repensées : « *De nouveaux enjeux se dessinent pour notre société : nécessité d'un développement soutenable, aspiration à une participation plus active des citoyens à la vie et aux décisions publiques, urgence d'agir contre la persistance et le renforcement des inégalités, maintien du lien entre les générations, devenir des territoires délaissés. Le monde culturel doit s'emparer de ces questions pour en faire des aires de création, de réflexion, de confrontation et de partage de pratiques artistiques et démocratiques.* »

De leur côté, les chercheurs utilisent avec prudence un terme déjà pourvu d'un sens dans le langage courant, pour ne pas tomber dans l'écueil d'une simple reformulation en langage savant, qui pourrait laisser penser qu'il existerait une

sorte de matrice commune à la diversité des actions évoquées précédemment. Ils l'utilisent alors au pluriel, comme le font les chercheurs du CREM – Centre de recherche sur les médiations de l'université de Lorraine, dont le projet scientifique actuel est de « *comprendre et analyser ce qui "fait public" autour du triptyque individu/communauté/masse* ». Ou bien ils le font avec parcimonie, comme c'est le cas de la plupart des auteurs publiés dans la revue *Culture et Musées* qui ouvre depuis plus de vingt ans un espace éditorial aux recherches sur les publics, les institutions et les médiations de la culture ; pour le dire autrement, sur ce qui met en prise institutions, producteurs et publics. Ou encore, ils abordent de front le concept de médiation, comme le font François Mairesse, Serge Chaumier² et Serge Saada³, en intégrant toute la diversité des pratiques sociales et des dispositifs qui s'y réfèrent, explicitement ou implicitement.

“Le modèle de la médiation muséale a permis de mettre en valeur des métiers ou des fonctions liés à ce qu'on pourrait appeler l'art de l'entre-deux.”

“La médiation n’a jamais accédé au rang des paradigmes désignant une inflexion ou une reformulation notable du projet de démocratisation culturelle.”

LE MODÈLE IMPLICITE DE LA TRADITION MUSÉALE

Le problème, du côté des professionnels comme du côté des chercheurs, vient de ce que le modèle dominant de la médiation sous-jacent, souvent impensé, est celui de la médiation muséale traditionnelle, c’est-à-dire la présence d’un opérateur tiers, intermédiaire, entre producteurs (artistes, commissaires d’exposition) et récepteurs (visiteurs). Ce modèle, dit « du troisième homme » a été formalisé et critiqué par Daniel Jacobi et Bernard Schiele dans leurs recherches sur la sociodiffusion des savoirs⁴, à propos de la vulgarisation scientifique et des médias : il désigne et réhabilite une pratique ignorée ou méprisée, celle des écrits de vulgarisation ; mais il présuppose et en même temps instaure une frontière et une hiérarchie entre la sphère des savants et celle des ignorants. Le modèle de la médiation muséale a permis de mettre en valeur des métiers ou des fonctions liés à ce qu’on pourrait appeler l’art de l’entre-deux, et de penser le cadre professionnel dans lequel agissent les médiateurs culturels ou scientifiques, ce qui était nécessaire du point de vue de la structuration du secteur culturel face aux enjeux de la démocratisation. Mais il est insuffisant pour rendre compte d’activités plus complexes, participatives, menées sur le long terme, hybridées avec des enjeux qui ne sont pas nécessairement ni uniquement situés dans le champ de l’art et de la culture. Enfin, il a suscité incompréhension et rejet du côté des arts vivants, dans lesquels il existe une solide tradition d’intervention artistique

auprès de différents publics, scolaires et autres. De là à penser que le médiateur fait concurrence ou écran à l’artiste, il y a un pas qui fut vite et souvent franchi. Cette vision concurrentielle pourrait resurgir aujourd’hui, dans les mêmes termes, en raison d’un contexte économique difficile pour les emplois du secteur culturel. Tout cela explique pourquoi, contrairement à d’autres notions ou concepts, qui sont devenus de véritables paradigmes des politiques culturelles (action culturelle, éducation populaire, développement culturel, participation, et plus récemment droits culturels), la médiation n’a jamais accédé au rang des paradigmes désignant une inflexion ou une reformulation notable du projet de démocratisation culturelle. Elle désigne pourtant, en creux, une question souvent passée sous silence dans la culture, celle du conflit, que j’évoquerai plus loin. Participation à la vie artistique et culturelle, diversité culturelle, droits culturels ont récemment pris le relais en tant que notions susceptibles de renouveler le débat public sur l’organisation et le financement de la vie culturelle.

CHANGER LE PUBLIC, REPENSER L’ORDRE DES LÉGITIMITÉS OU FAIRE UN USAGE RÉVOLUTIONNAIRE DE L’ART ?

Les trois « fins » (autrement dit finalités) de l’action culturelle mises en évidence dès 1991 par Jean-Claude Passeron⁵ peuvent être mobilisées pour analyser la manière dont la société invente sans

cesse de nouvelles médiations pour traiter les conflits qui sont consubstantiels à toutes les formes d’organisation de la vie culturelle et aux cultures elles-mêmes. Michel de Certeau affirmait qu’il fallait, pour analyser la culture, prendre en compte cette dimension « polémologique », c’est-à-dire, dans son esprit, par le biais d’une théorie de la conflictualité. À propos de « *l’activité culturelle des non-producteurs de culture* », il note que « *la relation des procédures avec les champs de force où elles interviennent doit [...] introduire une analyse polémologique de la culture. Comme le droit (qui en est un modèle) la culture articule des conflits et, tour à tour, légitime, déplace ou contrôle la raison du plus fort. Elle se développe dans l’élément de tension, et souvent de violences, à qui elle fournit des équilibres symboliques, des contrats de compatibilité et des compromis plus ou moins temporaires* »⁶. Passeron propose une analyse critique de trois principales reformulations du projet politique de popularisation de la culture. La première finalité consiste à convertir l’ensemble d’une société à l’admiration des œuvres consacrées ; la deuxième, à soutenir et développer l’expression autonome des cultures populaires et des genres mineurs ; la troisième, à transformer l’art pour qu’il soit plus en phase avec le peuple. Ces finalités correspondent à trois stratégies différentes : prosélytisme, réhabilitation, révolutionnarisme culturel (ou art révolutionnaire). Elles s’appuient sur trois modalités d’action différentes : il s’agit d’agir sur la diffusion de la culture, sur la définition de la culture, ou sur la création artistique. On peut reconnaître assez facilement dans ces catégories des phases historiques des politiques



1975 Création du Musée en herbe (Paris)

Un musée entièrement conçu pour la médiation et le public enfantin



1982 La Cité des sciences crée les premiers postes de médiateurs (culturels et scientifiques)



1984 Création des Centres de formation de musiciens intervenants (CFMI)

Des musiciens formés à la fois comme artistes et comme pédagogues, acteurs des projets éducatifs des territoires



Années 1980

Création des premières formations universitaires à la médiation culturelle

Université Sorbonne nouvelle - Paris 3, Université d'Aix-Marseille, Université de Paris 7 et Université Paris 8



1990 Expérimentation de la formation de médiateur du livre

Programme de formation expérimental, associant le ministère de la Culture et ATD Quart monde, pour développer l'accès au livre pour les populations exclues et les jeunes, hors les murs des bibliothèques.



1991 Création de la filière culturelle territoriale par le CNFPT

La médiation, une option proposée dans les concours d'assistant, d'assistant qualifié et d'attaché de conservation du patrimoine.



1994 Création du département de médiation culturelle à l'université Sorbonne nouvelle - Paris 3

Premier département de formation universitaire consacré à la médiation culturelle



1995 *A l'approche du musée : la médiation culturelle*

Ouvrage d'Elisabeth Caillet et Evelyne Lehalle, fondateur pour la recherche sur la médiation culturelle, publié aux Presses universitaires de Lyon



1997 Création du programme « emploi-jeunes » (Nouveaux services, nouveaux emplois) :

Création de nombreux postes de médiateurs culturels. En 2001, plus de 15 000 emplois-jeunes médiateurs culturels recensés dans le secteur culturel, auxquels s'ajoutent les emplois créés dans le tourisme, l'action sociale, etc. Mais le métier de médiateur culturel n'est toujours pas identifié en 2018 dans la nomenclature de la fonction publique



1998 Expérimentation puis création du programme « médiateurs du livre », par les ministères de la Culture et de la Jeunesse et des Sports

La médiation du livre dans la formation au brevet d'état d'animateur technicien de l'éducation populaire et de la jeunesse (BEATEP « médiateurs du livre », de niveau bac).



2002 Loi du 4 janvier 2002 relative aux musées de France

Première mention explicite de la médiation culturelle dans un texte officiel définissant les missions des institutions culturelles, ici les musées.



2006 Première étude territoriale sur les médiateurs culturels en France

Davallon Jean (dir.), Tauzin Karine, *État des lieux des professionnels de la médiation culturelle en Rhône-Alpes*, rapport d'étude, février 2006.



2007 Publication de la charte déontologique de la médiation culturelle

Charte élaborée entre 2004 et 2007 par l'association Médiation culturelle (créée en 1999), composée de professionnels du secteur des musées, de l'art contemporain, du patrimoine et des autres champs culturels.



2008 Le métier de médiateur apparaît dans le référentiel des métiers des musées de l'ICOM (Conseil international des musées)

Ce référentiel décrit deux niveaux d'exercice du métier de médiateur : responsable de service et opérateur d'activités avec les publics



2009 Première étude nationale sur les médiateurs culturels en France

Nicolas Aubouin, Frédéric Kletz et Olivier Lenay, *Entre continent et archipel. Les configurations professionnelles de la médiation culturelle : Rapport final de l'étude qualitative sur l'évolution des emplois de la médiation dans le secteur culturel*. DEPS, ministère de la Culture et de la Communication, Octobre 2009

“Les pratiques sociales couramment désignées par la notion de médiation sont au cœur de fortes tensions, qu’elles traitent sans les résoudre.”

culturelles bien identifiées, mais elles ont une valeur d’analyse qui les situent au-delà de la chronologie. Elles réapparaissent en effet à intervalles réguliers sous des formes différentes : par exemple, c’est la même veine révolutionnaire, où les problèmes sociaux et politiques sont traités par et dans la création artistique elle-même, qui court dans le manifeste du mouvement Dada, le manifeste du Dogme95 dans le cinéma, l’esthétique relationnelle, ou l’art participatif. Elles se combinent la plupart du temps dans les dispositifs de médiation qui articulent contact avec les œuvres, partage des questions de création par la pratique, inclusion de la culture des populations et des groupes sociaux, accès à des références culturelles, mise en débat. On aura reconnu là quelques-uns des fondamentaux de l’éducation artistique, mais cela peut s’appliquer à beaucoup d’autres dispositifs ou situations de médiation.

On voit donc que les pratiques sociales couramment désignées par la notion de médiation sont au cœur de fortes tensions, qu’elles traitent sans les résoudre. Tension entre objectifs quantitatifs et objectifs qualitatifs, souvent exprimée par les médiateurs culturels. Tension entre justice sociale (redistribution des biens culturels au plus grand nombre) et justesse de la relation, qui exige le temps long de la co-élaboration. Tension entre modèle éducatif de la transmission culturelle, le plus souvent mis en œuvre par les acteurs de la médiation, et modèle a-scolaire, voire anti-scolaire, souvent revendiqué et mis en œuvre par les artistes. Tension enfin entre partage du sensible (Rancière) et partage du capital culturel (Bourdieu). Rappelons que pour Rancière, la notion de partage est utilisée dans son double sens : ce qui sépare, exclut, et ce qui peut fabriquer du commun : « *J’appelle partage du sensible ce système d’évidences sensibles qui donne à voir*

en même temps l’existence d’un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. »⁷ Quant au capital culturel, ce concept bourdieusien est bien connu mais mérite d’être ici cité : il explique comment la culture est utilisée comme une condition de la reproduction sociale et rappelle que la culture est... une activité cultivée, c’est-à-dire conscientisée et construite non seulement par l’expérience sensible, mais également par la transmission et l’acquisition de savoirs. Étudier les médiations de la culture, c’est donc prendre en compte la double nature de la culture : elle est aussi bien ce qui sépare que ce qui relie.

Marie-Christine Bordeaux

Professeure de Sciences de l’information et de la communication.

Chercheuse au Groupe de recherche sur les enjeux de la communication (GRESEC).

La médiation culturelle : des dispositifs et des modèles toujours en tension

NOTES

1- <http://www.pronomades.org/On-est-un-certain-nombre>

2- Serge Chaumier, François Mairesse. *La médiation culturelle*. Armand Colin, 2013 (nouvelle édition 2017).

3- Serge Saada, *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*, Éditions de l’Attribut, coll. « La culture en questions », 2011.

4- Daniel Jacobi et Bernard Schiele (dir.), *Vulgariser la science. Le procès de l’ignorance*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1988.

5- Jean-Claude Passeron, *Le raisonnement sociologique. L’espace non-popperien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, 1991.

6- Michel de Certeau *L’invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1980 (nouvelle éd. 1990), p. XLIV.

7- Jacques Rancière, *Le partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000.

LA MÉDIATION CULTURELLE : NOTION MANA OU NOUVEAU PARADIGME ?

Jean Caune

L'émergence de la thématique de la médiation culturelle, au début des années 90, est contemporaine de la prise de conscience des phénomènes d'exclusion, de fracture et de segmentation de la société française. Cette apparition exprimait le 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 »¹. La médiation était alors, de surcroît, appelée à s'opposer à la fragilisation du lien social ; à favoriser la naissance de nouvelles normes, là où les anciennes avaient perdu leur légitimité.

Dix ans plus tard, la médiation culturelle – définie, dans une première approche, comme la relation entre les institutions culturelles, les productions, les pratiques artistiques et leurs publics – a progressivement trouvé une reconnaissance réelle dans les musées ; acquies une place à côté de celle des relations publiques, dans les établissements de diffusion artistique, alors qu'elle est ignorée dans les institutions de production artistique. Elle s'est développée comme technique d'intervention sans toujours prendre en charge ce qui serait sa spécificité : le recours aux formes expressives et symboliques comme support de leurs activités.

Hier, au début du XXI^e siècle, la médiation culturelle était une question socio-politique et esthétique. Elle regroupait des modalités d'intervention riches et diversifiées qui allaient de l'accompagnement des publics aux pratiques des langages sensibles qui se donnent à voir et à entendre comme prises de parole (énonciation) dans l'espace public. Elle témoignait d'un projet qui devait être porté par l'art, par le biais de son insertion sociale et de son articulation au projet politique

de démocratie culturelle. Durant sa courte histoire institutionnelle, 20 ans, la médiation culturelle a, bien souvent, été l'objet d'une usure de son sens.

Aujourd'hui, la problématique de la diversité culturelle et des droits culturels peut revivifier la médiation culturelle et lui redonner un sens en la situant dans une perspective éthique et une dimension interactive.

UN RENOUVELLEMENT DE LA PROBLÉMATIQUE ART/CULTURE

Entre les années 60 et 80, les débats sur la culture se développaient, le plus souvent, à partir des oppositions culture dominante/culture dominée. La première était identifiée à la culture bourgeoise ; la seconde était recherchée dans les expressions émergentes dans les luttes sociales et d'émancipation nationale.

À la fin des années 80, la question s'est déplacée. L'ambition de la transformation sociale et politique a été balayée, à la fois par un réalisme s'accommodant des inégalités culturelles et le renoncement du politique à

changer le monde. La médiation culturelle – comme action et comme pensée – s'est alors positionnée dans le rapport entre, d'une part, l'art comme valeur et pratique et, d'autre part, la culture comme sentiment d'appartenance à une collectivité.

Dans un ouvrage publié en 1999, j'avais abordé le thème de la médiation sous un angle interdisciplinaire et tenté de comprendre pourquoi cette notion était devenue un enjeu important pour les politiques publiques². Ce qui distinguait les discours de la médiation culturelle de ceux de la démocratisation culturelle, c'est que les premiers ne se référaient pas seulement au rapport à l'œuvre artistique comme le faisaient les premiers, mais également aux langages artistiques dans la construction de la personne et sa relation aux autres.

C'est, en effet, à partir de l'expérience de la personne, aire intermédiaire qui met en relation la réalité intérieure et la vie extérieure, que se construit l'activité créatrice. L'expérience esthétique ne se réduisant pas à la réception de l'objet d'art. Un approfondissement de la notion de médiation culturelle devrait nous permettre de réfléchir, à nouveaux frais, sur le processus artistique et sa mise en culture.

UN NOUVEAU PARADIGME ?

La plupart des formes culturelles du XX^e siècle se sont confrontées à la question de leur réception et de leurs usages. La réception de l'objet artistique relève d'une dimension sensible, c'est-à-dire subjective. La diffusion et l'appropriation des productions symboliques et des œuvres de l'esprit ne concernent pas seulement l'élargissement des publics : elles s'inscrivent dans le champ du politique, en ce que ce dernier suppose un accord potentiel avec autrui³. La question des publics doit être abordée en même temps que l'expérience esthétique de la personne.

Pour des raisons qui résultent des blocages, des inerties de la société française, de la séparation entre les questions de l'éducation et de la pratique culturelle, il n'est plus possible de se référer à la notion de médiation culturelle sans prendre en compte les fractures culturelles et sociales qui structurent la société française d'aujourd'hui.

La médiation culturelle doit jouer un rôle essentiel dans la prise en charge du thème du « vivre-ensemble » qui émerge dans les discours publics, en France, depuis le début des années 2000. Ce dernier thème risque de se réduire à un cliché s'il n'est pas problématisé à travers l'articulation entre une dimension relationnelle – qui est de l'ordre de l'éthique – et une dimension sensible fondée sur les pratiques des langages expressifs qui se donnent à voir et à entendre comme prises de parole dans l'espace public. C'est ce que j'ai tenté de montrer dans une nouvelle édition de mon ouvrage sur l'éthique de la médiation⁴.

Le phénomène de médiation doit participer à la construction des liens qui participent du symbolique et de l'imaginaire. Ces phénomènes ne se manifestent plus seulement dans le monde de l'art ; ils concernent de multiples domaines de l'activité et de l'expérience humaines. Les objets et les formes artistiques ne sont plus seuls à témoigner de la vie psychique, à mettre en jeu l'imaginaire, à mobiliser les affects, à produire de la jouissance

esthétique. La construction du monde social s'établit aussi par un ajustement sensible. Il convient de réfléchir sur les médiations qui empruntent à l'expérience artistique sa capacité d'influencer notre perception, de conditionner notre imaginaire, de mobiliser nos émotions et notre implication affective.

LE TOURNANT PRAGMATIQUE DE LA CULTURE

Au plan épistémologique, la médiation culturelle, comme notion, ne me paraît pas constituer un nouveau paradigme, faute de présenter les composantes qui permettent, à l'intérieur d'une discipline des sciences humaines et sociales, de partager des problématiques, des concepts, les méthodes de description des objets de connaissance et les outils théoriques pour les formuler. En revanche, la médiation culturelle doit être saisie à partir du changement de paradigme de la culture qui fait que cette dernière ne se définit plus par son essence, dans les éléments qui la constituent. Une des caractéristiques des changements de point de vue sur la culture réside dans la substitution de la question « Qu'est-ce que la culture ? » par les interrogations de nature pragmatique : « Comment fonctionne-t-elle ? » et « Quels sont ses effets sur la personne et les collectifs ? ».

Un regard rapproché doit donner lieu à un examen des interactions sociales que la culture favorise ou rend possibles. Un point de vue d'analyse fondé sur les relations a remplacé un point de vue fondé sur la représentation. On a pu ainsi évoquer un « tournant pragmatique » pour marquer la dimension active de la culture. 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 condition de ne pas se transformer en notion « attrape-tout ». Les pratiques culturelles ne sont plus seulement considérées comme l'expression des transformations socio-économiques ; elles sont à envisager comme des pratiques actives.

Après vingt ans d'usage terminologique, la médiation est devenue une notion instrumentalisée qui risque d'occulter les relations de pouvoir entre les acteurs et à nier le politique. Elle subit alors le sort d'une métaphore usée qui, comme la pièce de monnaie ancienne, après être passée de main en main, voit son effigie s'effacer.

Les pratiques de médiation doivent se projeter dans l'instance du présent d'une société éclatée, où les langages des groupes sociaux et leurs références culturelles sont séparés.

UNE FONCTION ÉNONCIATIVE, PENSÉE MANA D'UNE SOCIÉTÉ EN QUÊTE DE RELATION ?

La crise – dans sa dimension de coupure de plus en plus marquée entre la société et le politique, dans la fragilisation des institutions de transmission du savoir et des normes, dans le maintien d'un volant structurel de chômage – a donné naissance à des populations pour lesquelles la définition identitaire fait question. Les notions d'exclusion et de fracture sociale sont insuffisantes pour nommer et décrire la fragmentation culturelle qui vient se superposer à la question sociale.

Des travaux philosophiques majeurs ont porté leurs regards sur la fonction énonciative de la culture et sur la place du langage dans la construction du Sujet. Il faut réintroduire son expérience et la construction de soi dans l'analyse des pratiques culturelles.

La médiation culturelle intervient, aujourd'hui, dans une situation de manque, de déficit de contact et de lien. Tout comme le contemporain, elle a avec son propre temps une relation de distance⁵ : elle a pour finalité de mettre en lumière ce qui demeure obscur ou qui reste inachevé, en suspens.

Le temps de la médiation est un temps politique, dans la mesure où la médiation culturelle est parole et action qui permettent

aux acteurs, dans un contexte donné et reconnu, de construire des relations qui modifient la situation respective de l'un par rapport à l'autre. Pour se positionner dans ce temps du politique, il faut échapper à une double illusion : celle d'une neutralité du médiateur dans la relation d'interaction, neutralité qui conduirait à l'impuissance ; celle de l'oubli du contexte et des enjeux politiques qui légitiment la pertinence de la médiation.

Le recours à l'expression de *mana* que Marcel Mauss avait proposée dans son *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 une pensée critique de la médiation⁶. Tout comme le *mana*, la médiation relève à la fois du social et du langage, et c'est dans l'échange que le phénomène de la médiation comme celui

du *mana* trouvent leur efficacité. Marcel Mauss, dans son analyse et explication de la magie, faisait du *mana*, « une action d'un certain genre », présente dans le rite : « action spirituelle à distance qui se produit entre des êtres sympathiques », c'est-à-dire qui partagent des caractères communs⁷.

Lévi-Strauss se demandait si les conceptions du type *mana* ne relevaient 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 ». Nul doute, que sa force mystérieuse ne relève de la pensée symbolique. Nul doute, non plus, que cette performativité qui, pour être qualifiée de « magique », n'est pas moins réelle et que cette réalité se révèle dans l'instant et dans le temps différé. La pensée de la médiation

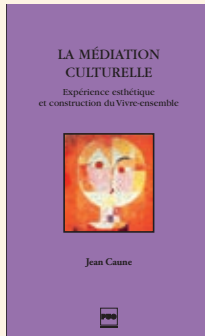
ne devrait-elle pas s'enrichir en reprenant ce qui, dans le domaine du discours et de la pensée symbolique, rapproche la « pensée sauvage » d'une pensée qui, sans être moderne, se veut contemporaine ?

C'est donc moins d'exigence de scientificité – qui serait apportée par les données statistiques sur les catégories socio-professionnelles touchées – ou d'élaboration de concepts que l'analyse des pratiques de médiation a besoin que d'une attitude compréhensive et sensible qui saisit les phénomènes, et leurs effets, dans le temps et l'espace du social.

Jean Caune

Professeur émérite de l'Université.
Ancien élu de la Ville de Grenoble
et de l'agglomération grenobloise (2001-2007).
Ancien directeur de la Maison de la Culture
de Chambéry (1981-1987).

LA MÉDIATION CULTURELLE : EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE ET CONSTRUCTION DU VIVRE-ENSEMBLE



PRESSES UNIVERSITAIRES DE GRENOBLE
ISBN 978-2-7061-2642-0
22,00 € (prix TTC France)

La question de la médiation culturelle, c'est-à-dire de la relation entre les institutions culturelles, les productions artistiques et leur public n'est pas nouvelle, mais elle a beaucoup évolué ces quinze dernières années. Dans une première édition publiée en 1999, Pour une éthique de la médiation, Jean Caune abordait le thème de la médiation sous un angle théorique et essayait de comprendre comment cette notion devenait un enjeu important

pour les politiques publiques. Dans la nouvelle édition, reprenant et complétant cette vision généraliste, l'auteur s'appuie sur les approches théoriques interdisciplinaires de la médiation, et tente de la contextualiser sur les plans social et politique à partir des questions posées par la société d'aujourd'hui : comment faire cohabiter des populations d'âge différent, de cultures différentes au travers des productions artistiques ? Au-delà de l'accompagnement de la rencontre avec les processus artistiques, la médiation culturelle doit jouer un rôle essentiel dans la prise en charge du thème du « Vivre-ensemble » qui émerge dans les discours publics, en France depuis le début des années 2000. Ce dernier thème risque de se réduire à un cliché s'il n'est pas problématisé à travers l'articulation entre une dimension relationnelle – qui est de l'ordre de l'éthique – et une dimension sensible fondée sur les pratiques des langages expressifs qui se donnent à voir et à entendre comme prises de parole dans l'espace public.

La médiation culturelle : notion mana ou nouveau paradigme ?

NOTES

1- Dominique Chavigny, chef de département à la délégation au développement et aux formations, « 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, 1995. Dans un article, « Idéologies, utopies, critiques de la médiation culturelle », d'un ouvrage collectif, j'ai analysé les conditions de l'émergence de la notion et le cadre idéologique qui lui a donné une légitimité. Cf. *Expériences critiques de la médiation culturelle*, sous la dir. de N. Casemajor, M. Dubé, J.-M. Lafortune, È. Lamoureux, Presse de l'université de Laval, Québec, 2017.
2- J. Caune, *Pour une éthique de la médiation, le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, PUG, 1999 (ouvrage épuisé).

3- H. Arendt, *La crise de la culture*, tr. de l'allemand, Paris, Gallimard, 1972.

4- J. Caune, *La médiation culturelle. Expérience esthétique et construction du Vivre-ensemble*, PUG, 2017.

5- Cf. G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* Rivages poche/Petite bibliothèque Payot, 2008.

6- C. Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », pp. IX-LII, dans M. Mauss, *sociologie et anthropologie*, PUF, 1950

7- M. Mauss, *op. cit.*, pp. 101-133.

OMBRES ET LUMIÈRES SUR LA MÉDIATION : UNE ACTIVITÉ EN QUÊTE DE PROFESSION

Nicolas Aubouin, Frédéric Kletz

Si on avait besoin d'un signal pour révéler les changements qui se sont opérés dans le secteur culturel depuis trente ans, l'observation du développement de l'activité de médiation suffirait. La médiation est aujourd'hui partout, dans tous les lieux culturels, dans tous les projets, dans toutes les évaluations, dans toutes les bouches ; elle manifeste l'irruption de nouveaux sujets de préoccupation et de nouveaux objets de gouvernement dans le secteur, et en premier lieu, le public, ou plutôt les publics.

Loin de ne constituer qu'un lieu de recherche, de conservation et de monstration, comme ils l'ont souvent été considérés¹, les lieux culturels ont vu émerger la question des publics et du lien avec ces publics, question devenue ensuite l'un des sujets les plus importants et les plus sensibles caractérisant ces lieux, charriant avec lui des enjeux fondamentaux touchant à l'essence même de leurs missions ou à la place que peut occuper la culture dans la société².

Au centre de cette préoccupation, apparaît la figure du médiateur. L'homme – ou la femme – par qui le lien avec le public s'instaure. La personne par qui la transmission s'opère. Transmission qui elle-même a changé d'acception, en passant d'une vision *top-down* de délivrance d'un message préétabli envers le public à une vision élargie de co-transformation et de dialectique entre les publics³.

De ce premier constat pourrait être dégagee l'idée de la place centrale des médiateurs, l'idée selon laquelle les médiateurs constitueraient une profession reconnue et admirée pour ses compétences et sa noble mission (amener la culture, donner des capacités aux personnes, modifier les représentations...), aussi bien au niveau national qu'à celui de chacune des institutions. Or, il n'en est rien. L'une des caractéristiques majeures de la population des médiateurs est au contraire qu'elle souffre d'un manque de reconnaissance⁴. C'est sur cet aspect – ce mystère – que nous avons choisi d'orienter notre contribution. Comment une population qui assure une activité si estimable et attendue, conjointement demandée par les institutions, par le ministère de tutelle et par les publics peut-elle ne pas être reconnue ?

SOUS L'ACTIVITÉ, UN MÉTIER INACHEVÉ

Ce manque de reconnaissance peut être observé à travers différents stigmates : précarité des personnels, manque de statut, faiblesse de la rémunération, manque de formation privilégiée, externalisation... Il s'exprime également – et peut-être surtout – chez les médiateurs à travers le sentiment de ne pas « posséder un métier ». Derrière ces difficultés se cachent une multitude de facteurs, dont le plus essentiel est sans doute lié au déficit de la fonction RH de ces institutions et du ministère, fonction qui n'a jamais réussi à accompagner le développement de l'activité à l'aide d'une approche et d'outils adaptés⁵.

L'étude que nous avons réalisée pour le compte du ministère de la Culture, à la fin des années 2000, s'intéressait à l'évolution des emplois de la médiation culturelle, et s'interrogeait sur la façon dont le ministère pouvait mieux accompagner ces évolutions. Louable effort, qui, disons-le tout net, n'a pas donné lieu à de grands changements. En effet, nous avons depuis complété notre travail de recherche par une série d'études autour de différents dispositifs RH d'accompagnement du métier de médiateur (référentiel métier, formation

“L'une des caractéristiques majeures de la population des médiateurs est qu'elle souffre d'un manque de reconnaissance.”

“Au tournant des années 2010, de nouveaux outils de médiation apparaissent [...] qui peuvent donner l’illusion qu’on puisse se passer de toute intervention humaine.”

continue, grille de classification, etc.) qui ont révélé l’actualité des questions qu’avait soulevées notre étude pour le ministère.

Pour expliciter ces phénomènes, il faut revenir à l’histoire du développement de la médiation et des médiateurs dans les lieux culturels. C’est surtout dans les années 1980, dans un contexte d’échec des politiques de démocratisation culturelle mises en œuvre et de volonté d’ouvrir le secteur culturel à de nouvelles expérimentations, que des institutions culturelles créent une activité de médiation dans leur sein⁶. L’activité connaît alors, tout au long des années 1990, un développement spectaculaire, touchant tous les lieux culturels, petits comme gros, musées comme théâtres ou services d’archives⁷. L’activité peut prendre certes des formes variées, allant de visites guidées à des ateliers ou des rencontres organisées avec des artistes, mais elle reste dans la plupart des cas dans un espace confiné, irriguant peu le reste de l’institution. Beaucoup de médiateurs se retrouvent à enchaîner les animations face à des publics de plus en plus nombreux, à travers des scripts plus ou moins précisément définis en amont (souvent par d’autres médiateurs se spécialisant dans une activité de conception), sans bénéficier de formations professionnalisantes, ni d’un statut particulier, ni de coordinations formalisées avec les autres populations de l’institution. C’est la précarité qui les caractérise⁸.

Ce n’est que dans les années 2000 que vient l’heure de la rationalisation et de l’intervention RH pour intégrer l’activité dans l’espace organisationnel : des outils de gestion émergent pour chercher à formaliser l’activité et évaluer son impact

sur les publics, des études sont lancées par le ministère ou par des collectivités territoriales (qui ont la tutelle de nombreux lieux culturels) pour mieux comprendre le développement des emplois de médiateurs et pour chercher à le soutenir... Mais plusieurs difficultés viennent contrecarrer ces tentatives. D’une part, ces outils buttent sur le manque de connaissance fine de l’activité. Dans beaucoup de ces outils et de ces études, la population de médiateurs est considérée comme une et indivisible, alors que, comme nos propres travaux l’ont montré, elle est multiple, complexe, balayant un spectre d’emplois vaste et aux compétences différentes, et l’espace de déploiement de ces compétences est très contrasté, selon ses différentes composantes et les différentes configurations organisationnelles dans lesquelles elles se trouvent plongées⁹.

VERS DE NOUVELLES VOIES DE RECONNAISSANCE PROFESSIONNELLE

Plutôt que de croire qu’on a affaire à une seule activité, tellement composite ou peu connue qu’on hésite à la considérer comme un métier, et donc à la traiter comme un métier, il semblait nécessaire de changer les lunettes d’observation de cette activité, et déployer des outils de professionnalisation adaptés à chacune de ses composantes, dans chacune des configurations. Une seconde difficulté est liée à un phénomène qui lui aussi a connu un essor spectaculaire venant télescoper l’activité de médiation, à savoir le développement du numérique au tournant des années 2010 : de nouveaux outils de médiation apparaissent alors, reposant sur

des dispositifs interactifs et numériques (visio-guides, tablettes de réalité augmentée, sites internet donnant à voir et commentant les collections, etc.), qui peuvent donner l’illusion qu’on puisse se passer de toute intervention humaine ou, en tout cas, que la professionnalisation des médiateurs ne constitue plus une priorité. Elle est également questionnée par la place qui est donnée aux publics dans l’élaboration même des dispositifs de médiation et le développement de nouveaux lieux de médiation comme les Living Labs ou les Fab Labs qui tendent à mettre au centre de la construction des savoirs non plus les médiateurs, mais le public, la communauté de pratique, les partenaires.

Même si ces différents facteurs peuvent apparaître comme des faux-semblants, qui ne remettent pas en cause l’intérêt de la médiation (au contraire, pourrait-on dire) et l’importance de professionnaliser cette activité, ils n’en constituent pas moins de puissants freins aux démarches visant à déployer des dispositifs gestionnaires RH adaptés aux caractéristiques des populations de médiateurs.

Ces difficultés reflètent plus largement les difficultés d’insertion de tout nouvel acteur dans une organisation, acteur sans repères professionnels face à des métiers aux assises professionnelles plus solides (conservateurs, artistes, administratifs, etc.), ceci étant particulièrement fort pour les médiateurs face au public, dans les configurations qui les cantonnent à l’animation sans implication dans les activités de conception. Elles révèlent également les multiples freins à l’intégration des métiers au sein des organisations

culturelles¹⁰, notamment lorsqu'ils concernent des activités venant en bout de course de l'organisation des projets et des actions, et considérées comme surajoutées au projet culturel ou dissoutes au sein de multiples autres activités. Cette population souffre ainsi d'un manque de légitimité par rapport à d'autres catégories de population qui assument une partie des activités de médiation (les artistes dans le spectacle vivant, les bibliothécaires dans le livre) ou par rapport à d'autres fonctions de la structure (notamment les « fonctions scientifiques » des musées) : puisque d'autres professionnels peuvent assurer l'activité, il ne s'agit pas d'un métier, mais davantage d'une fonction, qui ne nécessite donc pas d'être gérée comme un métier.

Ce constat bien sombre reflète enfin les difficultés pour la puissance publique de mener une action publique qui ne soit pas trop parcellisée et focalisée sur une injonction de nouvelles ressources sans accompagnement gestionnaire. Il montre surtout l'importance de mobiliser des raisonnements en termes de configurations professionnelles qui permettent de dépasser les discours globalisants sur le médiateur¹¹.

Alors que les outils RH internes ne semblent pas pouvoir soutenir davantage le développement de ces métiers, alors que les pouvoirs publics semblent réorienter leurs priorités, la perspective de structuration de la profession apparaît désormais passer par un développement de structure intermédiaire et l'émergence d'expériences plus localisées venant des acteurs eux-mêmes, et visant en priorité à intervenir sur la formation des médiateurs, dispositif premier par lequel le déclenchement de processus RH plus complets peut se réaliser. On peut penser notamment à l'émergence d'une « école de la médiation » qui a pris naissance il y a quelques années¹² et qui vise à construire un nouvel élan de la structuration et de la reconnaissance professionnelle par les porteurs des métiers eux-mêmes. Une lueur d'espoir dans un espace peu éclairé jusqu'à présent par les actions RH du secteur culturel ?

Nicolas Aubouin

*Professeur associé à PSB Paris School of Business -
Chaire NewPIC, chercheur associé Mines ParisTech*

Frédéric Kletz

Enseignant-chercheur MinesParisTech

MÉDIATION CULTURELLE : L'ENJEU DE LA GESTION DES RESSOURCES HUMAINES

Nicolas AUBOUIN, Frédéric KLETZ,
Olivier LENAY, mai 2010, *Culture études* n°1, 2010/1, ministère de la Culture - Département des études, de la prospective et des statistiques, 12 p., téléchargeable sur le site www.culture.gouv.fr/deps

Au cours des trente dernières années, les activités de médiation culturelle ont connu un essor continu dans l'ensemble des domaines artistiques et culturels, au sein des institutions et sur les territoires, notamment sous l'impulsion des politiques publiques de la culture, de la ville et de l'emploi. Pour autant, les activités de médiation ne constituent pas aujourd'hui un ensemble homogène ; le métier et les compétences, divers selon les établissements et les secteurs, restent peu reconnus. Au moyen d'une méthode inédite qui se décline sous la forme de 6 configurations professionnelles, l'étude dresse un état des lieux actualisé des situations professionnelles rencontrées (contenus d'activité, statuts d'emploi, conditions d'accès et identités professionnelles) et identifie l'enjeu majeur que constitue la gestion des ressources humaines pour la professionnalisation des activités de médiation.

Ombres et lumières sur la médiation : une activité en quête de profession

NOTES

- 1- J. Davallon, « L'évolution du rôle des musées », in *La Lettre de l'OCIM* n° 49, 1997, pp. 4-8.
- 2- J. Davallon, « Introduction. Le public au centre de l'évolution du musée », in *Publics et musées*, 2(1), 1992, pp. 10-18.
- 3- P. Rasse, « La médiation scientifique et technique entre vulgarisation et espace public », in *Quaderni*, 46(1), 2001, pp. 73-93.
- 4- N. Aubouin, F. Kletz & O. Lenay, « Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines », in *Culture études*, n°1, 2010/1, ministère de la Culture - DEPS, pp. 1-12.
- 5- *Ibid.*
- 6- E. Caillet, « L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence », in *Publics et musées*, 6 (1), 1994, pp. 53-73.

- 7- S. Chaumier & F. Mairesse, *La médiation culturelle*, Éd. Armand Colin, Paris, 2013, 280 p.
- 8- A. Peyrin, (2010), *Être médiateur au musée. Sociologie d'un métier en trompe-l'œil*, Éd. La Documentation française, Coll. Musées-Mondes, Paris, 2010, 136 p.
- 9- Aubouin et al, 2010, *op. cit.*
- 10- *Ibid.*
- 11- *Ibid.*
- 12- A. L. Mathieu, A. L., & N. Lozac'h-Vilain, « L'école de la médiation, un projet multipartenarial pour les professionnels de la médiation scientifique », in *La Lettre de l'OCIM*, (164), 2016, pp. 5-11.

BLA!

association nationale
des professionnel·le·s
de la médiation
en art contemporain

BLA! C'EST QUOI ?

Une toute jeune association née de notre envie en tant que professionnel·le·s de la médiation en art contemporain de nous fédérer sur le territoire national pour participer à la reconnaissance et à la structuration de nos métiers, tout en valorisant la diversité des compétences et des réalités de travail qui sont les nôtres. BLA! a pour objectif d'être un interlocuteur des pouvoirs publics sur les enjeux liés à la médiation en art contemporain. Le choix d'un fonctionnement collégial permet à chacun·e de s'impliquer pleinement dans les activités de l'association et offre une réelle représentativité des membres qui la constituent.

Quel que soit le nom que l'on nous donne, nous nous considérons, en tant que médiateur·trice·s, comme un trait d'union entre les artistes, les commissaires, les œuvres, les expositions et les publics. Cette position charnière rend nos missions

passionnantes et complexes. À l'écoute de toutes les personnes qui gravitent autour d'une exposition, nous participons ainsi activement à la construction d'un sens commun par la mise en partage sensible des récits et des points de vue.

Dans une société toujours plus axée sur l'efficacité et la finalité, nous créons des parenthèses, des zones de respiration qui sont des espaces dédiés à la contemplation et à la réflexion autant qu'à l'action. Nos pratiques sont souples. Elles s'adaptent aux publics et aux expériences artistiques dans lesquelles nous évoluons. Par les mots ou par les gestes, nous cherchons à favoriser l'expression et la créativité de tou·te·s.

Les dimensions de recherche, d'expérimentation et d'innovation sont essentielles pour accompagner une création contemporaine vivante en perpétuelle évolution et favoriser sa rencontre avec des communautés de personnes aux identités diverses et mouvantes. S'inscrivant dans une dynamique transdisciplinaire, la pratique de la médiation participe de la recherche en art et dans son domaine, par la production d'actions, d'outils et de savoirs.

Engagé·e·s, citoyen·ne·s, nous enrichissons nos pratiques de la diversité et de la complémentarité

des héritages qui ont nourri les politiques culturelles, éducatives et sociales jusqu'à aujourd'hui. Chaque nouveau contexte de travail nous invite à actualiser ces approches, dont nous continuons de porter les valeurs d'émancipation, de sens critique, de responsabilité réciproque, de plaisir à faire et à créer ensemble. Cette expertise de terrain, cette réinvention quotidienne de nos métiers rendent légitime notre contribution active à la fondation de nouvelles politiques culturelles et à leur mise en œuvre. Nous voulons également construire ensemble les cadres et outils de formation et co-formation dont nous avons besoin.

L'entraide est une valeur que nous souhaitons porter haut et fort. La solidarité est notre mot d'ordre face à des situations professionnelles souvent précaires. Dans un contexte de mutation des politiques territoriales et du secteur culturel, nous souhaitons agir pour dépasser les difficultés d'évolution que nous rencontrons dans nos parcours professionnels et imaginer ensemble l'avenir de nos métiers.

Ce texte a été rédigé à 18 mains sur clavier par le conseil collégial de BLA! et approuvé par les membres de l'association lors de sa première assemblée générale, le 24 novembre 2017 au Jeu de Paume à Paris.

BLA! est sur Facebook : <https://www.facebook.com/BLAassociationmediationartcontemporain/>
Vous pouvez nous écrire à : professionnelsmediation@gmail.com

COMMENT LE MINISTÈRE DE LA CULTURE FAIT-IL DE LA MÉDIATION CULTURELLE ?

Maryline Laplace, Ariane Salmat

Le mot « médiation » n'apparaît pas dans le dernier décret relatif aux attributions du ministre de la Culture, celui du 24 mai 2017, ni dans les précédents. Pourtant, par certaines politiques qu'il conduit, le ministère joue bel et bien un rôle de médiateur qui facilite la rencontre et la mise en relation. Naturellement, cette notion de médiation interroge en donnant à penser qu'il y a conflit ou, à tout le moins, des relations à éclaircir ou à rétablir.

Quel est donc le conflit qui serait à résoudre ou la distance qui serait à réduire ? Si le ministère est un tiers neutre et pacificateur, quels sont les deux autres protagonistes qu'il cherche à rapprocher ? Le grand public et les artistes ? Le citoyen et les professionnels de la culture ? La population dans son ensemble, et notamment celle qui est la plus éloignée de l'offre culturelle, et l'institution culturelle ? Les tenants de la culture populaire et ceux d'une culture plus savante ?

La relation à l'art et à la vie culturelle doit-elle ainsi faire l'objet d'une médiation ? Est-elle source d'incompréhension ou de dispute ? La rencontre avec un chef d'œuvre ou un artiste n'est-elle pas supposée émerveiller et réveiller l'individu sans besoin de connaissance préalable ou d'explication ? La relation aux œuvres n'est-elle pas de plus en plus immédiate, notamment grâce aux terminaux que chacun possède au fond de sa poche et qui permettent d'écouter de la musique, de voir des films, de regarder

des œuvres graphiques, seul, chez soi, ou lors de ses déplacements en transports en commun ? Les possibilités de participer à la vie culturelle et de développer des pratiques culturelles n'ont-elles pas été décuplées depuis la création du ministère ?

Si le ministère n'est pas à proprement parlé doté d'une mission de médiation, avec toutes les questions qu'elle suscite, favoriser l'accès du plus grand nombre aux œuvres de l'art et de l'esprit est la première de ses missions fondatrices. À côté de ses missions de préservation du patrimoine, de soutien à la création artistique, de diffusion de la langue française et de veille sur les industries créatives et les médias, le ministère est ainsi chargé de s'assurer que chacun bénéficie des politiques culturelles, et notamment ceux qui pensent qu'elles ne sont pas faites pour eux.

La médiation que le ministère opère consiste à aller au-devant de ceux qui ne savent pas encore que l'offre culturelle

leur est accessible, soit parce qu'ils sont en train de construire leur personnalité, soit, comme le dit la ministre, Françoise Nyssen¹, parce qu'ils sont enfermés dans des déterminismes socio-économiques et géographiques.

Les politiques fondées sur le développement de l'offre culturelle ne sont pas immédiatement accessibles à tous. Il y a une vraie nécessité de mobiliser l'ensemble des partenaires interministériels sur la question culturelle pour parfaitement répondre aux besoins et aux parcours des personnes. Les collectivités territoriales ont bien évidemment un rôle central à jouer pour développer les politiques culturelles dans les territoires mais l'État doit accompagner ces politiques afin de prendre en compte tous les types de population, quelles que soient leur vulnérabilité et la diversité des ressources de leur territoire de vie. Dans ce cadre, les associations de proximité, qui ont une connaissance fine de ceux qu'elles accompagnent, sont des partenaires indispensables de l'action publique.

C'est donc en partenariat avec les autres départements ministériels, les collectivités territoriales et les réseaux associatifs, que le ministère déploie ses actions de médiation au bénéfice des jeunes et, de manière complémentaire, en visant le rééquilibrage social et territorial.

“La médiation que le ministère opère consiste à aller au-devant de ceux qui ne savent pas encore que l'offre culturelle leur est accessible.”

“Le ministère doit anticiper les impacts de la transition numérique sur les métiers de la culture et préparer ses professionnels à ces bouleversements.”

L'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE POUR SUSCITER LE DÉSIR DE CULTURE CHEZ TOUS LES JEUNES

Une partie importante des efforts déployés par le ministère de la Culture pour susciter le désir de culture se concentre sur les plus jeunes de nos concitoyens et repose sur un nécessaire partenariat avec l'institution scolaire, celle-ci étant un passage obligé pour toucher les jeunes générations de manière massive et systématique.

Dès le début du quinquennat, les ministres de l'Éducation nationale et de la Culture se sont mobilisés conjointement pour permettre à 100 % des enfants de bénéficier d'actions d'éducation artistique et culturelle conjuguant la rencontre avec les œuvres et les artistes, la pratique et l'acquisition de connaissances.

Tout ne se joue pas à l'école. C'est pourquoi le ministère s'intéresse aussi à tout ce qui se passe hors du temps scolaire, les échanges entre pairs, les pratiques individuelles, la fréquentation des réseaux sociaux, la perception des médias et l'éducation qui doit aller avec. L'éducation à l'image, aux médias et à l'information est ainsi accentuée.

Les enfants et les jeunes habitant les zones rurales, les quartiers relevant de la politique de la ville ou les territoires ultramarins, font l'objet d'une attention

particulière. Par ailleurs, la nouvelle convention, qui lie le ministère de la Culture et le ministère des Solidarités et de la Santé en charge de la famille et de la petite enfance, réaffirme l'importance de l'éveil artistique et culturel du tout-petit. Cette politique permet également d'associer les familles dans les dispositifs d'accès à la culture, et notamment les familles vulnérables.

LE RÉÉQUILIBRAGE TERRITORIAL ET SOCIAL, SANS OUBLIER LA POPULATION DANS SON ENSEMBLE

La prise en compte des populations les plus fragilisées s'effectue dans le cadre de politiques interministérielles. C'est ainsi, avec le ministère chargé de la Justice, que le ministère de la Culture promeut des actions pour toucher les jeunes suivis par la Protection judiciaire de la Jeunesse, et les détenus en milieu fermé. De même, la politique culture/santé/handicap propose, au-delà des actions à l'hôpital, une extension au secteur médico-social pour toucher les personnes en situation de handicap et les personnes âgées.

Dans le domaine de l'insertion des populations en situation d'exclusion et de la prise en compte de tous les publics, le ministère de la Culture a signé des conventions pluri-annuelles d'objectifs avec plus de 20 grands réseaux associatifs d'éducation populaire et de solidarité.

Enfin, le ministère de la Culture participe au « Plan pluriannuel contre la pauvreté et pour l'inclusion sociale » adopté le 21 janvier 2013 et qui sera prolongé à partir de 2018. Dans ce cadre, le ministère souhaite mettre l'accent sur les jeunes en situation d'exclusion, notamment les jeunes mineurs isolés

Une nouvelle réflexion sur l'aménagement culturel du territoire consiste à identifier les « failles » subsistantes pour apporter des solutions innovantes. Elle vise les territoires d'intervention prioritaire que sont les quartiers de la politique de la ville ou les zones rurales isolées.

La convention renouvelée en février 2017 avec le ministère en charge de la politique Ville a ainsi pour objectifs de contribuer à l'aménagement culturel du territoire urbain et de réduire les inégalités d'accès à la culture, en renforçant la coopération culturelle à l'échelle territoriale, entre l'État, les collectivités territoriales et les structures culturelles. Une attention particulière est portée à la jeunesse ainsi qu'à l'accès au livre et à la lecture.

En ce qui concerne les territoires ruraux, une convention avec le ministère chargé de l'Agriculture a été signée en septembre 2011. Par ailleurs, le ministère affirme son engagement auprès des collectivités territoriales et accroît son soutien aux structures culturelles et équipes artistiques qui privilégient l'irrigation des zones rurales par le biais de l'itinérance, d'actions hors les murs, voire de l'implantation au sein de ces territoires (ateliers de fabrique artistique, réseau de cinémas itinérants).

Plus récemment, depuis 2016, le ministère, conscient d'un éloignement entre son offre culturelle et de nombreux citoyens, a investi deux domaines permettant de toucher la population dans son ensemble :

► le tourisme culturel, la disponibilité d'esprit que confère la position de touriste étant propice aux découvertes culturelles ;

► la petite enfance, comme précédemment évoqué, car la naissance et l'accompagnement du jeune enfant ouvre une période où ses parents, désireux de lui donner les meilleures chances, sont particulièrement réceptifs à des propositions artistiques et culturelles.

LE NUMÉRIQUE, COMME OUTIL DE MÉDIATION CULTURELLE

Le développement rapide de nouvelles pratiques liées au numérique et le renouvellement des modalités de la fréquentation des offres culturelles conduisent à la montée en puissance d'une « culture des écrans » pouvant supplanter l'expérience physique – aller au musée, au théâtre, ouvrir un livre – jusqu'à présent pensée comme la modalité principale et « normale » de l'expérience culturelle.

Ces transformations bousculent les schémas traditionnels d'appréhension de la culture et amènent les établissements, comme les services du ministère, à se repositionner. Il s'agit de se saisir de la

révolution numérique d'une manière volontariste, en considérant qu'elle crée un environnement pouvant donner un nouvel élan à la démocratisation culturelle. Grâce aux outils numériques, la distance sociale ou géographique introduite par la fréquentation des lieux légitimes de la culture se trouve en effet réduite, l'autonomie culturelle des publics est soutenue, tant au niveau du savoir que de la pratique amateur, et enfin la participation culturelle est facilitée.

Il convient naturellement de rester lucides et vigilants sur les écueils générés par le numérique : concentration de l'offre culturelle, éviction de certains acteurs, mise en forme de l'offre échappant à la régulation des pouvoirs publics, éditorialisation déficiente, enjeu de la rémunération des artistes par le droit d'auteur, accentuation de la fracture sociale liée aux usages, etc. Il revient à l'État d'identifier ces effets non souhaités et de les limiter, ou réguler, dès qu'il le peut.

Le ministère doit aussi anticiper les impacts de la transition numérique sur les métiers de la culture et préparer ses professionnels à ces bouleversements. Cela doit concerner les professionnels d'aujourd'hui, par des actions de formation continue qui permettront une acculturation progressive de tous les secteurs culturels au numérique, et ceux de demain, actuellement formés au sein des écoles d'art et culture, par une adaptation des enseignements qu'ils reçoivent.

La nouvelle édition de l'enquête sur les pratiques culturelles des Français, que le Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) du ministère de la Culture lancera en 2018, dix ans après la précédente, montrera si la faible fréquentation des lieux culturels par les plus jeunes, les moins diplômés et les moins socialement favorisés des citoyens persiste. Elle confirmera probablement l'installation de pratiques culturelles renouvelées, se déroulant au foyer et sur les écrans. Elle réinterrogera les politiques d'accès et de médiation du ministère.

La participation la plus large de tous les citoyens à la vie culturelle passe nécessairement par des actions soigneusement ciblées, développées dans une logique d'équité sociale et territoriale. Elle suppose que l'institution culturelle continue à s'ouvrir aux actions partenariales et fonde son action sur des valeurs simples et humanistes, comme l'hospitalité et l'accueil de chacun, dans son éventuelle ignorance des codes culturels et la richesse de son vécu.

Maryline Laplace

*Chef du service de la coordination des politiques culturelles
et de l'innovation, Secrétariat Général,
ministère de la Culture*

Ariane Salmét

*Chef du département pour l'éducation et le développement
artistiques et culturels, Secrétariat Général,
ministère de la Culture*

Comment le ministère de la Culture fait-il de la médiation culturelle ?

NOTES

1- Cf. interview parue dans le journal *Le Monde*, le 19 décembre 2017.

FAIRE CULTURE PAR L'INTERVENTION CITOYENNE

Entretien avec **Gaëlle Abily**
Propos recueillis par **Jean-Pierre Saez**

Tout nouveau projet artistique soutenu par la Ville de Brest est invité à s'entourer d'une démarche de participation citoyenne. À Brest, le souci de « faire ensemble » ne constitue-t-il pas somme toute une forme de dépassement de la problématique de la médiation ?

L'Observatoire – Brest a entrepris un travail ambitieux pour approfondir la participation des habitants à la vie artistique et culturelle, comment avez-vous construit cette démarche de réflexion et comment a-t-elle été partagée par les acteurs et la population ?

Gaëlle Abily – Depuis 2008, Brest a fait de l'intervention citoyenne le fil conducteur de sa politique culturelle. Dès 2009, les axes de cette politique ont été établis en co-construction avec les artistes, les acteurs.rice.s culturel.le.s et la population. Cette démarche s'est poursuivie au fil du mandat. Depuis 2012, la ville développe un réseau entre responsables culturels, de l'éducation populaire et professionnel.le.s des secteurs de l'enfance, de la petite enfance, du handicap et de l'insertion. Ce groupe coordonne par exemple une « saison jeune public » transverse aux divers lieux culturels brestois. Dès 2018, un travail d'élargissement du groupe aux habitant.e.s va s'engager. Autre exemple : la candidature de Brest au label Ville d'art et d'histoire s'est construite sur l'implication des brestois.e.s dès l'amorce de la candidature, en 2013. La population s'est approprié le projet dès le départ, le résultat à l'arrivée s'en trouve bien différent. Notre candidature n'est plus seulement l'expression d'une volonté politique mais aussi celle de toute une ville, mobilisée dans une dynamique culturelle et patrimoniale.

L'Observatoire – Vous aimez souligner la qualité de la création artistique, la vitalité culturelle et la diversité de création qui se réalisent sur le territoire brestois, comment situez-vous l'enjeu de la médiation culturelle dans cette politique de partage des arts et de la culture ?

G. A. – À l'heure des droits culturels, nous avons fait le choix d'inscrire la participation citoyenne en amont de tout projet, comme un objectif en soi des démarches et projets artistiques soutenus par la Ville. La conviction portée ici est de reconnaître la place des personnes dans la construction des projets culturels. Il ne s'agit plus seulement de faire un lien entre l'œuvre et la population. Mais d'interroger en permanence la place de chacun.e dans la création artistique. Tout le monde ne peut pas être artiste, mais chacun d'entre nous contribue à la culture. Cette approche nous a amené à agir différemment et, je le crois, explique

en partie le dynamisme culturel brestois qui tend à reconnaître la capacité créative de chacun.e.

« Faire ensemble » constitue désormais cette marque de fabrique brestoïse qui implique qu'un projet culturel ne se mène plus en vase clos, mais se construit avec les acteurs socioculturels, ou scientifiques, universitaires, éducatifs, économiques... ou en lien direct avec la population. C'est le cas, par exemple, de cette démarche artistique, participative et expérimentale, engagée en 2016 par la collectivité. Décloisonnant les disciplines, elle associe le Fourneau, Cnarep et Passerelle (notre Centre d'art contemporain). En lien avec les artistes, les habitant.e.s sont invité.e.s à s'impliquer dans la conception, la réalisation et l'installation de mobiliers urbains dans les nouveaux espaces des Ateliers des Capucins, ce nouveau quartier créé en cœur de ville. Ils expérimentent et ajustent les propositions en fonction des retours d'usage.

« Faire ensemble » constitue désormais cette marque de fabrique brestoïse qui implique qu'un projet culturel ne se mène plus en vase clos. »

« Faire avec » est aussi devenu une interrogation régulière, comme le propose par exemple notre salle Le Mac Orlan avec les soirées « machin machine », espace expérimental de créativité, dont la finalité est de permettre la programmation d'une soirée par des habitant.e.s et/ou des amateur.e.s. Ici, on teste, on cherche, on expérimente, sans avoir toujours les réponses, dans l'esprit de la mise en œuvre des droits culturels.

L'Observatoire – Tous les enfants brestois bénéficient d'une éducation artistique et culturelle à l'école. Pourriez-vous nous en dire plus sur l'esprit de votre démarche en la matière, sachant que cette politique d'éducation artistique ne se résume pas à une politique de médiation culturelle ?

G. A. – Depuis près de trente ans, Brest développe une politique culturelle en direction des enfants des écoles de la ville (de la maternelle à l'élémentaire), dans le cadre d'un dispositif qui a su évoluer au fil du temps. Cette proposition s'inscrit sur le temps scolaire, comme un rappel permanent pour dire que la culture fait partie des enseignements fondamentaux. En 2016, 93 % des enseignant.e.s ont formulé une demande, pour 88 % des élèves de nos écoles qui en ont bénéficié, ce qui nous laisse penser que nous touchons tous les enfants au cours de leur scolarité. À cela s'ajoutent les dispositifs des activités péri-scolaires (TAP et garderie) qui intègrent d'autres propositions artistiques, comme les visites dans les équipements culturels

“À l’heure des droits culturels, nous avons fait le choix d’inscrire la participation citoyenne en amont de tout projet, comme un objectif en soi des démarches et projets artistiques.”

de la ville. Aux côtés de ces dispositifs, les équipements culturels proposent de multiples actions en direction des scolaires. C'est le cas du conservatoire qui, après de nombreuses années « d'orchestres à l'école » et d'ateliers de « danse et de théâtre à l'école », vient en cette rentrée de s'inscrire dans un projet Démon augmenté de notre expérience existante en lien avec les acteurs des quartiers. Les médiathèques s'inscrivent également dans cette dynamique d'inscription dans l'école, au même titre que La Carène (notre salle des musiques actuelles). Le dispositif brestois s'accompagne d'un nombre croissant de résidences artistiques en milieu scolaire.

Plus que de la médiation, le résultat de cette démarche est l'intégration des arts et de la culture dès le plus jeune âge comme une donnée fondamentale du développement de nos enfants. C'est aussi leur reconnaître la possibilité de devenir eux-mêmes acteurs de leur création. Plus que le chiffre, ce que l'on retient c'est la démarche initiée. C'est le cas, par exemple, avec la démarche artistique participative engagée en 2015

dans deux écoles brestoises par une des artistes associée au Quartz-scène nationale, Marcela Santader Corvalan. Suite à un travail avec les enseignant.e.s, les agent.e.s de l'école, l'ensemble des personnels et les parents d'élèves durant deux années d'immersion et d'échanges, les enfants seront passés de « receveurs » à acteurs de leur propre création, en finissant par se produire sur la scène du Quartz-scène nationale en ouverture de saison pour l'œuvre *Boutures d'un sacre* d'après *Le Sacre du printemps* de Vaslav Nijinsky sur la célèbre musique de Stravinsky.

La nécessité n'est plus seulement de faire le lien entre l'œuvre et la personne. L'enjeu désormais est de partir des personnes, de reconnaître à chacune la possibilité d'exprimer sa propre créativité.

Entretien avec **Gaëlle Abily**
Maire adjointe à la Culture de la Ville de Brest
Conseillère de Brest Métropole

Propos recueillis par **Jean-Pierre Saez**
Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

LA MÉDIATION DANS LES POLITIQUES CULTURELLES AU QUÉBEC : APANAGE DES POUVOIRS LOCAUX

Jean-Marie Lafortune

Les politiques culturelles se déploient au Québec en articulant des initiatives nationales, centrées sur la poursuite de l'excellence artistique par le biais d'une aide aux institutions et aux créateurs à partir d'une approche sectorielle (danse, théâtre, cinéma, etc.), et locales, axées sur l'amélioration de la qualité de vie, en favorisant la participation citoyenne et l'inscription de la culture dans les régions.

Depuis une décennie, cette articulation se redessine dans un contexte où l'accroissement de l'offre culturelle ne parvient plus à élargir les publics, où les pratiques culturelles se transforment avec les voies ouvertes par le numérique et que les dépenses culturelles des ménages en produits culturels traditionnels régressent au profit des activités de loisir¹. Pendant que l'État revoit ses priorités de financement en culture², les municipalités assument des responsabilités culturelles de plus en plus importantes et mettent en œuvre de nouvelles mesures pour renforcer des partenariats avec les institutions culturelles et scolaires ainsi que pour stimuler l'investissement privé des citoyens, des corporations et des fondations.

Cette évolution conduit l'action culturelle vers une approche territoriale et citoyenne qui lie la dimension culturelle au développement durable en l'inscrivant dans des enjeux collectifs, tels l'alphabétisation, la persévérance scolaire, l'employabilité ou l'intégration des nouveaux arrivants³. Le cadre de référence adopté par le gouvernement du Québec en 2011⁴, à la suite de son adhésion à l'Agenda 21 de la culture, traduit cette inflexion.

Les enjeux culturels territoriaux sont marqués par l'inégalité du développement régional, tant au niveau de la richesse et de la sensibilité à la culture qu'à celui de

la répartition des responsabilités entre les divers paliers de gouvernement. Alors que certains des outils pivots de concertation régionale, en particulier les Conférences régionales des élus (CRÉ) et les Centres locaux de développement (CLD), ont été abolis en 2015-2016, les ententes de développement culturel constituent la pierre angulaire sur laquelle s'appuient les programmes locaux de médiation culturelle.

LES ENTENTES DE DÉVELOPPEMENT CULTUREL COMME LEVIER DE LA MÉDIATION CULTURELLE

Dans la foulée de l'adoption de la politique culturelle de 1992, le ministère de la Culture et des Communications publiait en 1995 un document balisant la négociation des ententes présidant au développement culturel des territoires. Ce cadre de référence a permis de faire croître considérablement la participation municipale dans le domaine de la culture et les ententes conclues se sont vite révélées de puissants outils de concertation et de mobilisation. Au fil du temps, ces ententes ont d'ailleurs pris une place importante dans la structuration de l'action culturelle territoriale et ont permis à la culture de s'inscrire parmi les grands secteurs d'intervention stratégique du monde

municipal. Depuis lors, le renforcement de la culture et des communications s'est imposé comme axe de développement territorial et enjeu majeur de sa planification. Cette dynamique a contribué à valoriser les spécificités locales et régionales en partageant une vision intégrée du développement culturel et en plaçant les citoyens au cœur de ses interventions.

Une entente de développement culturel désigne un accord global couvrant un ensemble d'interventions en matière de culture et de communications. Elle se fonde sur un partage de préoccupations et se veut un outil de planification, de gestion, de concertation et de regroupement de partenaires. Tributaire des marges financières disponibles et des priorités d'action du ministère et du partenaire municipal, chaque entente – d'une durée générale de trois ans – peut être renouvelée, après une nouvelle négociation, si les partenaires la jugent satisfaisante à la suite du bilan.

Dès 2011, une centaine de municipalités, représentant près de 90 % de la population du Québec, avaient déjà signé une entente de développement culturel avec le ministère⁵. Ainsi dotées de ressources accrues, les plus importantes ont mis en place un programme de médiation culturelle visant à susciter et à appuyer des initiatives

qui permettent d'accompagner les publics dans leur démarche d'appropriation de la culture, d'accroître, le cas échéant, la présence des membres de communautés ethnoculturelles dans les lieux d'activité et de favoriser l'inclusion au sein des quartiers sensibles.

Les projets qui émergent se présentent de façon remarquablement diversifiée⁶. Mis sur pied par des institutions culturelles, mais aussi par des services municipaux, des groupes d'éducation populaire ou des citoyens, ils diffèrent notamment en fonction du type d'art, du contexte social, des infrastructures, des ressources, des publics et des objectifs propres à chaque expérience. Ce travail interdisciplinaire croise plusieurs domaines (création, diffusion, animation) et repose sur des processus de transmission des références culturelles et d'autonomisation des participants⁷.

DES PÔLES RÉGIONAUX EN MÉDIATION CULTURELLE

À l'initiative de l'organisme Culture pour tous, des pôles en médiation culturelle se sont constitués dans différentes régions du Québec depuis 2012⁸ en tablant sur ces ententes et des partenariats entre diverses instances régionales. Le récent bouleversement des structures et le recul de la concertation pose toutefois un défi de taille pour la mise en place et la pérennisation de ces instances. Il exige de sensibiliser les nouveaux partenaires aux bienfaits des arts et aux besoins criants en matière culturelle. L'arrimage des impératifs des partenaires financiers, ciblant des secteurs particuliers, et des demandes sociales, de nature multisectorielle, ne s'effectue pas sans difficultés. Les efforts doivent être redoublés alors que les actions publiques gouvernementales et locales se sont dispersées et évoluent en silo. Les initiatives se heurtent à des problèmes de chasses gardées, tant sur le plan budgétaire que de celui de la maîtrise d'œuvre. Les pistes d'action privilégiées s'appuient dans ce cadre sur l'économie solidaire et l'innovation sociale.

D'aucuns estiment qu'il faut renforcer le sentiment d'appartenance pour accroître l'investissement et l'engagement en culture, en mettant notamment davantage en valeur le travail des artistes et en bonifiant les programmes éducatifs où les arts occupent une place résiduelle par rapport aux matières qualifiantes. La perspective adoptée consiste à investir les cycles de vie (enfance, aînés, école, travail, famille) à travers des activités de médiation et d'éducation culturelles concertées à partir d'une vision d'ensemble en définissant clairement les rôles des acteurs.

INSCRIRE LA MÉDIATION CULTURELLE AU CŒUR DES POLITIQUES NATIONALES

La section de la *Politique culturelle du Québec*⁹ portant sur « L'accès et la participation des citoyens à la vie culturelle » mentionnait qu'il est du rôle de l'État « de s'assurer que les Québécois, quelles que soient leur origine et la région où ils habitent, puissent avoir accès à une vie culturelle et artistique [et] de faire en sorte que nul ne se sente exclu, a priori, de la fréquentation de la culture et de la pratique culturelle »¹⁰. Développé depuis plus de quinze ans, le paradigme de la médiation culturelle peut orienter l'intervention publique afin de concrétiser cet engagement, toujours d'actualité. Conjuguant l'épanouissement personnel, l'interprétation des œuvres et la créativité collective, la médiation culturelle rassemble les acteurs des trois pôles de l'intervention publique en culture : éducation artistique, démocratisation de la culture et démocratie culturelle¹¹.

Le premier volet de cette section recouvrait l'éducation aux arts et à la culture. On y rappelait que l'école et l'éducation sont reconnues comme des voies privilégiées de développement de la personne, d'accès et de participation à la culture. Or, malgré les améliorations apportées, on déplore encore la discontinuité des apprentissages et l'instabilité professionnelle du personnel spécialement formé pour enseigner les arts. Le second volet concernait l'accessibilité aux arts et à la culture. En sus des avancées

réalisées, les services d'accompagnement sont insuffisants pour accueillir un plus grand nombre de visiteurs et développer la sensibilité, la subjectivité, le sens esthétique, l'expressivité artistique. Dans les lieux de diffusion qui misent sur ces rencontres d'initiation, les visites guidées doivent permettre aux citoyens de toutes provenances et de tous profils un accès élargi. La fidélisation passe par le renforcement d'un lien d'appartenance et d'un sentiment de compétence.

Le troisième volet visait à favoriser la participation des citoyens à la vie artistique et culturelle. Depuis plusieurs années, stipulait le document, « des interventions viennent compléter cette approche en reconnaissant que les citoyens sont eux-mêmes acteurs et porteurs de culture par exemple dans leurs pratiques culturelles, leurs traditions ou dans les valeurs culturelles qu'ils expriment » (Idem, p. 27). La pratique et le partage d'une pratique culturelle sont souvent un moteur pour s'ouvrir sur soi-même, sur ceux qui nous entourent et sur le monde.

La perspective de renouvellement de la *Politique culturelle* convie également à envisager des changements dans la structure et les formes de l'intervention culturelle publique du point de vue des territoires géographiques, institutionnels, socioculturels et professionnels. À cet égard, la médiation culturelle constitue l'un des outils les plus susceptibles d'accroître le taux de participation de la population à la culture en augmentant le nombre de personnes actives et en diversifiant leurs profils sur les plans ethnoculturel et social. Contrairement aux statistiques de participation culturelle, qui ne rendent compte que de la fréquentation des équipements¹², ce taux désigne la proportion de citoyens parmi la population totale qui façonnent directement les contours de la vie culturelle.

Le taux de participation à la culture peut être établi en tenant compte de certains facteurs qui influencent le degré de participation tels que l'âge, le sexe, le type d'emploi, le revenu, la scolarité et la composition de la famille. L'analyse de données permet en outre d'étayer la situation pour les natifs

ainsi que les immigrants anciens ou récents, les personnes qui se consacrent directement à la culture en tant qu'acteurs et qui s'y adonnent indirectement à titre d'éducateurs, d'administrateurs ou de spectateurs lors de manifestations en amateur, la participation à des activités professionnelles, les avantages et les obstacles à la participation, le lien entre les indicateurs sociaux généraux et la participation à la culture, dont la santé, les contacts sociaux et communautaires ainsi que l'emploi du temps, y compris le temps libre.

EN GUISE DE CONCLUSION

La médiation culturelle recèle un riche potentiel à développer en raison de sa diversité d'application et de son croisement avec les problématiques sociales. Le besoin des citoyens de participer est manifeste et la médiation culturelle constitue un véritable tremplin en ce sens. Il importe toutefois, pour qu'elle livre ses fruits, de restaurer les pratiques de concertation locale en y intégrant de nouveaux interlocuteurs et permettre aux pôles régionaux naissants de se pérenniser.

Il semble également essentiel d'inscrire la médiation culturelle au cœur des politiques nationales, d'asseoir l'intersectorialité des politiques publiques en culture et de continuer d'affirmer la centralité de la

culture au cœur du développement durable. En somme, c'est en se déployant sur le triple plan d'une éducation artistique, exigeant du milieu scolaire qu'il fasse une plus grande place à la formation au sensible, une éducation populaire, nécessitant un appui plus soutenu du gouvernement aux démarches d'apprentissage informelles par lesquelles des citoyens mènent collectivement des actions qui suscitent une critique de leurs conditions de vie ou de travail, et une éducation à l'environnement susceptible de conduire les individus à réduire significativement leur empreinte écologique, que la médiation culturelle pourra le mieux répondre aux problèmes auxquels se confronte aujourd'hui la société québécoise ainsi qu'aux aspirations de la population.

Jean-Marie Lafortune

Professeur au département de communication sociale & publique
Université du Québec à Montréal
Centre de recherche sur les innovations sociales (CRISES)
Groupe de recherche sur la médiation culturelle
Laboratoire de recherche sur les publics de la culture
lafortune.jean-marie@uqam.ca



EXPÉRIENCES CRITIQUES DE LA MÉDIATION CULTURELLE

Casemajor Nathalie, Dubé Marcelle, Lafortune Jean-Marie, Lamoureux Ève (dir.), Hermann Éditeurs, 430 pages, Parution : 23 Mai 2017, ISBN 9782705673925, 35,00 €

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.

La médiation dans les politiques culturelles au Québec : apanage des pouvoirs locaux

NOTES

1- Lafortune J.-M., « De la démocratisation à la démocratie culturelle : dynamique contemporaine de la médiation culturelle au Québec », dans Paillet D. et Urbain C. (dir.), *Participation et médiation(s) : nouveaux regards pour de nouveaux enjeux*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 35-52.

2- Le gouvernement fédéral dévoilait, le 28 septembre 2017, sa première politique formelle en culture alors que le gouvernement du Québec renouvelle sa politique culturelle adoptée il y a 25 ans. Cette initiative inquiète le milieu culturel québécois car Ottawa influencera à l'avenir de manière importante l'environnement culturel québécois. À noter que dans la répartition des compétences législatives entre les paliers de gouvernement, dans l'esprit de la Loi constitutionnelle de 1867, la culture relève des provinces alors que la communication est du ressort du gouvernement central. L'adoption par Ottawa de sa première politique culturelle témoigne du fait que la conception dominante de la culture relève dorénavant du registre de la communication.

3- Lafortune J.-M., « Dispositifs culturels et exclusion/inclusion au Québec : éducation, immigration et médiation », dans Mairesse F. et Barrère A. (dir.), *L'inclusion sociale : les enjeux de la culture et de l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 29-44.

4- Gouvernement du Québec, *Cadre de référence. Ententes de développement culturel : pour un partenariat durable avec le milieu municipal*, 2011.

5- Grandmont G., « 50 ans de politique culturelle au Québec : 10 dates majeures qui ont marqué cette politique et questionnements pour l'avenir », conférence prononcée le 6 avril à HEC Montréal, 2011.

6- À elle seule, la ville de Montréal a soutenu depuis 2005 la réalisation de quelque 1 500 projets. À titre d'exemples, citons la tenue de 18 activités autour du conte axées sur les thèmes de *Solidarité, appartenance, intégration* par l'arrondissement Saint-Laurent pour les nouveaux arrivants en processus de francisation ; l'organisation avec les résidents d'un *Labyrinthe artistique* par le groupe Péristyle Nomade comportant 90 séquences vidéo, une pièce de théâtre et un livret photographique sur l'histoire du quartier Centre-Sud ; l'animation par le centre d'artiste en arts visuels et médiatiques Oboro d'ateliers de création littéraire multimédia destinés aux aînés, aux adolescents et aux enfants intitulés *Découvrir les univers en création*.

7- Lafortune J.-M., « Les enjeux de l'appropriation et de la transmission de la culture dans les dispositifs de médiation culturelle au Québec », dans Camart C. et al. (dir.), *Les mondes de la médiation culturelle, vol. 1 : Approches de la médiation*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 141-153.

8- Parmi celles-ci : Côte-Nord, Lanaudière, Laurentides, Longueuil, Mauricie, Outaouais, Saguenay-Lac-Saint-Jean, Vallée-du-Haut-Saint-Laurent.

9- À la suite d'une série de consultations, le ministère de la Culture et des Communications devrait rendre public, d'ici la fin de 2017, une version renouvelée de cette politique, vingt cinq ans après son adoption.

10- Gouvernement du Québec, *La politique culturelle du Québec : notre culture, notre avenir*, 1992.

11- Lafortune J.-M. (2017), « (Dé)politisation de la culture et transformation des modes d'intervention », dans N. Casemajor, M. Dubé, J.-M. Lafortune et È. Lamoureux (dir.), *Expériences critiques de la médiation culturelle*, Québec, PUL, p. 33-56.

12- Pronovost G., *Temps sociaux et pratiques culturelles*, Ste-Foy, PUQ, 2005.

L'ACCOMPAGNEMENT DES PUBLICS : UN ENJEU POUR LE DÉPARTEMENT DE L'ISÈRE

Entretien avec **Patrick Curtaud**. Propos recueillis par **Jean-Pierre Saez**

Le Département de l'Isère est connu de longue date pour l'importance qu'il accorde à la place de la culture dans sa politique tant dans le domaine des patrimoines que dans la création, les enseignements artistiques ou l'éducation artistique et culturelle. L'accompagnement des publics est un enjeu transversal à ces différents champs d'action. Comment la collectivité départementale se saisit-elle de cette préoccupation ?

L'Observatoire – Vous avez souhaité engager un chantier d'observation sur les publics des musées du département. Qu'est-ce qui motivait cette observation ? Quels sont les principaux enseignements que vous en retirez ?

Patrick Curtaud – En mars 2015, les électeurs du département ont fait le choix de confier les destinées de l'Isère à une nouvelle majorité conduite par Jean-Pierre Barbier qui en est devenu le Président. Dans les semaines qui ont suivi, il nous est apparu évident qu'il était indispensable de repenser le budget consacré à la culture en Isère, budget qui avait subi des baisses de 35 % lors des quatre années précédentes. Tous les secteurs de la politique culturelle départementale avaient été touchés.

Lorsque nous avons préparé le budget 2016, nous avons travaillé à une augmentation du budget consacré à la culture que nous avons alors chiffré à 12 %. L'objectif était de « redonner de l'air » à celles et ceux qui font vivre la culture en Isère : les structures consacrées à la lecture publique ou la formation musicale, les lieux de diffusion, les artistes et naturellement les musées départementaux.

Le Département (la collectivité) possède et gère 10 musées départementaux sur le territoire de l'Isère. Ces musées sont un atout pour le développement de la politique culturelle de notre collectivité à destination des publics, que ce soit les Isérois, les

visiteurs extérieurs et naturellement les publics scolaires qui sont d'une importance majeure pour nous.

Les chiffres les plus récents (2016) nous indiquent une fréquentation de plus de 400 000 visiteurs. Cet indicateur était insuffisant pour nous ; c'est pourquoi nous avons souhaité aller plus loin pour mieux connaître les publics de nos musées avec la réalisation d'une étude approfondie¹.

L'Observatoire – Le Département de l'Isère a été pionnier dans la mise en place d'une politique de gratuité d'accès à ses musées, est-ce un dispositif d'incitation que vous souhaitez confirmer et pourquoi ?

P. C. – Une réflexion sur cette question était d'autant plus nécessaire pour nous que l'entrée dans nos musées est gratuite. Plusieurs questions se posaient : devions-nous maintenir la gratuité ? Devions-nous l'adapter (entrée gratuite, sauf pour les expositions temporaires) ? Gratuité pour les Isérois seulement ? Nos musées attirent-ils des visiteurs réguliers ? En bref : qui sont les visiteurs des musées départementaux ?

Au final, plus de 2 000 personnes ont répondu à un questionnaire, avec des entretiens plus approfondis pour nombre d'entre eux. Les réponses que nous avons eues, nos convictions également, nous ont conduit à maintenir la gratuité d'accès à l'ensemble de nos dix musées départementaux.

Ceci étant, la gratuité d'accès ne veut pas dire que l'on entre dans un musée comme on fait ses courses au supermarché. Le visiteur va voir une exposition permanente ou temporaire comme il partirait à la découverte d'un nouveau lieu. Le visiteur peut avoir aussi l'envie de revoir une exposition s'il a l'impression de ne pas avoir tout perçu.

L'Observatoire – Dans le projet des musées départementaux, quelle est la place de la formation des publics et de leur accompagnement via des actions de médiation ?

P. C. – Nous menons des actions pour accompagner les publics, en distinguant naturellement les publics scolaires (les plus nombreux) des adultes, qu'ils soient des visiteurs individuels ou des groupes. Pour les scolaires, nos musées proposent des programmes spécifiques de visites et de médiation, ainsi que des outils pédagogiques en lien, soit avec les thématiques des expositions, soit avec les programmes scolaires. Pour ce qui est des adultes, l'approche est différente et les « individuels » construisent eux-mêmes la plupart du temps leur programme de visite, aidés parfois par des outils tels que les audioguides.

Globalement, le ressenti des publics qui visitent nos musées conforte l'action du Département en matière de politique d'accès aux musées. Néanmoins, nous ne

devons pas nous en satisfaire et toujours chercher l'amélioration, l'innovation dans la stratégie de notre politique culturelle en direction de nos musées mais aussi dans les autres domaines de notre compétence : Archives départementales, Médiathèque départementale, service du patrimoine culturel, spectacle vivant, enseignement artistique...

Nous allons poursuivre nos efforts en matière de diversification et de renouvellement des publics, nous devons, encore et toujours, améliorer l'accès et les propositions, créer l'événement et développer des actions « hors les murs » par exemple, en renforçant l'offre numérique dans nos musées, aux Archives départementales ou *via* la Médiathèque départementale et en profitant aussi de la population du territoire de l'agglomération grenobloise qui bénéficie d'un vivier inestimable d'étudiants pour lesquels nous devons faire preuve d'imagination.

Il faut également souligner que les musées départementaux de l'Isère sont l'un des maillons essentiels des actions que nous menons en matière d'éducation artistique et culturelle.

La loi du 13 août 2004 définit comme une compétence obligatoire du Département la coordination et le développement des

structures d'enseignement de la musique, de la danse et du théâtre (il y en a 80 en Isère, publiques et associatives) dans le cadre des formations initiales dont la finalité demeure le développement de la pratique artistique en amateur.

L'Observatoire – Le schéma départemental des enseignements artistiques et de l'éducation culturelle porte également la préoccupation de la médiation culturelle. Comment favoriser la diffusion des bonnes pratiques en matière de médiation entre tous les secteurs sur lesquels intervient le Département ? Comment les compétences des uns pourraient-elles nourrir celles des autres ?

P. C. – En Isère, le schéma départemental des enseignements artistiques et de l'éducation culturelle comprend trois objectifs, déclinés en actions concrètes : aménager le territoire en matière d'enseignements artistiques, structurer et diversifier une offre d'enseignements artistiques pluridisciplinaires (musique mais aussi théâtre, danse, etc.), et généraliser la prise en compte de l'éducation artistique et culturelle par une concertation de l'ensemble des acteurs à l'échelle du département, et par la mise en place de parcours d'éducation culturelle sur des territoires d'expérimentation.

Ce dernier objectif marque le souhait du Département de s'engager avec l'État, la Région et les collectivités locales en faveur d'une éducation culturelle qui comprend certes la pratique artistique, mais qui permet plus globalement d'être au contact d'œuvres et d'artistes, d'où le rôle que jouent nos musées départementaux.

L'éducation artistique et culturelle s'appuie sur trois piliers : la pratique (la musique, le théâtre, l'écriture, etc.), la rencontre (avec des œuvres artistiques, des artistes, etc.) et la réflexion (autour d'œuvres, de performances, etc.). Et elle peut concerner autant les enfants que les adolescents, les jeunes et les adultes.

Ce sont les missions que les musées départementaux partagent avec tous les secteurs de l'action culturelle que notre majorité mène en Isère.

*Entretien avec **Patrick Curtaud**
Vice-président du Département de l'Isère
Adjoint au Maire de Vienne*

*Propos recueillis par **Jean-Pierre Saez**
Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles*

L'accompagnement des publics : un enjeu pour le Département de l'Isère

NOTES

1- Voir en fin de numéro page 92 la synthèse de l'étude *Les publics des musées du département de l'Isère* pilotée par l'Observatoire des politiques culturelles et réalisée par Pascale Ancel, Pierre Le Quéau (maîtres de conférences en sociologie à l'Université

Grenoble Alpes), Clément Combes (docteur en sociologie), Cécile Martin (directrice des études à l'OPC) et Samuel Périgois (chargé de recherche à l'OPC).

L'ART A-T-IL NÉCESSAIREMENT BESOIN DE MÉDIATION ?

Entretien avec **Olivier Comte**, **Nicolas Chapoulrier** et **Charlie Moine**. Propos recueillis par **Baptiste Fuchs** et **Lisa Pignot**

Qu'ils visent à « ralentir le monde » ou à « créer des alter-réalités », les principes d'intervention artistique que développent Olivier Comte, avec les Souffleurs, et Nicolas Chapoulrier, au sein de Dakota, ont en commun d'aborder autrement le rapport de l'artiste au public. Chacun avec leur singularité propre, ils font disparaître la scène et les gradins, font entrer par effraction l'imaginaire dans le réel de nos quotidiens et font soudainement de l'habitant qui passe un spectateur, voire un complice éphémère.

L'Observatoire – En prenant brièvement exemple sur un ou plusieurs projets, pouvez-vous nous raconter comment vous travaillez ?

Olivier Comte – Avec nos tentatives de « poétisation des territoires », nous avançons accompagnés de plusieurs concepts que nous nous sommes écrits et qui définissent une éthique élémentaire dans notre travail de laboratoire de poésie applicable.

Légères modifications des indices, Inversion Bâtisseurs/funambules et Exercice de dissolution de l'artiste dans la superficie sont les trois piliers qui soutiennent la voûte sous laquelle nous nous mouvons. Les Souffleurs ne font pas spectacle. Ils expérimentent une pharmacopée dotée de principes actifs puissants : la pensée poétique dans ses états d'écriture, de parole et de geste. Le territoire est une surface de curiosité. Nous avons les pieds dans le sable et des tamis dans nos mains. L'or que nous récoltons, nous le replantons dans son sable. Ce mouvement simple de mise en lumière rend limpide notre action. Personne n'est propriétaire de cet or, il appartient au sol. Chacun sachant qu'il existe, nous devenons propriétaires de ce savoir-là : un trésor existe partout, nous le cherchons.

Nicolas Chapoulrier – Au sein du collectif Dakota, notre pratique nous a amené à expérimenter des approches très différentes de modes de médiation. Tantôt dans la mise en œuvre d'un projet à destination des scolaires, dans lequel les élèves sont invités à assister à la répétition d'une résidence de création. Tantôt dans l'implication de nos équipes sur un territoire pré-diagnostiqué en travaillant au plus près avec un public dit « sensible ». Tantôt en organisant des brunchs participatifs, espace-temps privilégié pour échanger avec notre public tout en prolongeant l'univers narratif de nos écritures...

À l'image de cette multitude de modes d'intervention, le terme de médiation semble aujourd'hui être devenu un grand fourre-tout sémantique. Sous cette appellation, qui signale une modification significative dans la manière d'associer création et société, les grands écarts semblent plus que jamais permis : en témoigne, par exemple, la tentative du service des publics de l'Orchestre national de Lyon qui a créé, en 2011, une formule tarifaire appelée « fauteuil et tribune » (projet de médiation qui propose, pour l'achat d'une place de concert à l'auditorium, d'assister à un match de foot au stade de Gerland, et vice versa). À l'heure d'une certaine nostalgie de l'éducation populaire, et

dans le même temps d'un abandon progressif, par les pouvoirs publics, des dispositifs de financement « politique de la ville » (Contrat urbain de cohésion sociale, Projet de ville...) la médiation ne semble plus, méthodologiquement et philosophiquement parlant, faire bloc commun.

L'Observatoire – Comment qualifieriez-vous votre démarche ?

O. Comte – C'est une démarche de chercheur. Le mot « public » ne nous intéresse pas. Dans ce que l'on appelle « l'espace public », il y a déjà le mot public. C'est suffisant. L'espace, dans sa définition générale, est une superficie ne faisant pas obstacle au mouvement. Le public, toujours selon la définition du dictionnaire, est ce qui concerne le peuple dans son ensemble. L'espace public est donc une superficie ne faisant pas obstacle au mouvement du peuple dans son ensemble. Un public dans un espace public, ce n'est plus de l'espace public. C'est de l'espace figé dans une représentation. Il y a un coucou dans le nid. Nous préférons la furtivité de l'hirondelle. Nous ne transformons pas l'habitant en spectateur. Un spectateur est un être humain assis sur ses fesses usant légitimement de son droit de spectateur à être assis sur ses fesses pour assister à quelque chose qu'on lui sert sur un plateau.



Nous nous adressons aux êtres humains qui se trouvent dans leur moment d'espace public : le moment où ils viennent acheter des poireaux, conduire les enfants au foot, rejoindre ou quitter l'amant(e), ou encore leur moment d'énervement au volant de leur voiture, etc. L'espace public est un lieu d'emprunt, à usage personnel, ce n'est pas un espace propriétaire à usage exclusif. Nous pratiquons de légères modifications des indices du monde dans son va-et-vient afin que l'habitant devienne un chercheur d'or. Et cet or est fait de questions. Comment être le grand théâtre de ses propres questions ? C'est à l'intérieur de nos cages thoraciques que se jouent les drames. Que chacun emporte avec lui ses propres tempêtes... Créer l'émotion, c'est organiser les conditions du naufrage. Notre « Tentative de ralentissement du monde » est un travail sur le monde et sa vitesse. L'espace public est le lieu des moments de cette vitesse. Et si le monde était tout entier contenu dans le galop d'un cheval fou, nous ne dresserions pas un obstacle afin que la bête ralentisse, nous nous tiendrions au chaud dans l'oreille de l'animal pour nous questionner ensemble et avec lui sur le hasard et la nécessité de ce galop.

N. Chapoulier – Avec notre collectif Dakota, nous tentons de prendre cette approche à l'envers, en abordant ce processus de médiation non pas comme un cahier des charges, mais comme

un prolongement de notre exercice du théâtre, de la musique, ou encore de la création plastique. Le théoricien Nicolas Bourriaud définit l'art relationnel comme un corpus de pratiques artistiques qui prennent comme point de départ théorique et fonctionnel l'ensemble des relations humaines et leur contexte social. C'est dans le prolongement de cette pensée que nous inscrivons notre approche, pour faire de cet espace de la médiation, une esthétique, une plastique, un terreau de fertilité narrative.

Nous aimons faire du « réel » notre terrain de jeu, en considérant celui-ci comme un ensemble de couches de croyances, de récits, et de perceptions portées collectivement sur le monde. Ces strates sont pour nous des territoires avec leurs règles, leurs forces et leurs faiblesses, et comme nous aimons les histoires d'aventures et de cosmonautes, nous aspirons à conquérir ces territoires avec leurs règles, à jouer avec leurs forces et leurs faiblesses pour participer à la mise en œuvre d'une réalité publique vivable et partagée. Notre mode opérationnel consiste donc à créer des situations ou des contextes dans lesquels le « médiateur culturel » devient finalement un opérateur de réalité, un épaisseur de patrimoine commun, un créateur de mythes et de légendes, et, au final, un metteur en scène ou un chef d'orchestre du quotidien.

L'Observatoire – Pourquoi avoir choisi de tels modes d'intervention ? Que permettent-ils que ne permettrait pas une représentation classique dans une salle de spectacle ?

N. Chapoulier – En 2016, le collectif Dakota reçoit un mandat du service d'urbanisme de la ville de Meyrin (Suisse) : l'éco-quartier des Vergers est un projet ambitieux de construction d'habitats écologiques de grande envergure, à la lisière de Genève avec, en perspective, la construction d'un idéal de vivre ensemble, fonctionnel et vertueux, pour pas moins de 3 000 nouveaux habitants.

L'énoncé des ambitions d'un tel projet nous a posé question autant qu'il a stimulé notre imaginaire. Ainsi est né le concept d'*architecture affective*, une idée selon laquelle nous nous devons d'injecter, de planter, de fertiliser, au rythme de l'accélération architecturale et urbanistique, des récits dans le territoire, dans le bâti et dans le temps.

Dans ce contexte, nous avons pu expérimenter *Ostrea Odulis*, une forme artistique consistant à affiner des huîtres dans les nappes phréatiques de l'un des bâtiments. Le cadre narratif et le décor installés, nous avons profité des temps de visite du chantier pour installer, en complicité avec les futurs habitants de l'éco-quartier, des centaines de naissains (larves d'huîtres) sous le sol même de leur futur espace de vie. La perspective d'une dégustation future entre nouveaux résidents et le temps de maturation (trois ans d'affinage jusqu'à un stade comestible pour une huître) a développé ainsi une collaboration entre les habitants, le récit, le temps et le territoire.

Cet exemple d'implantation durable d'un récit que chacun peut s'approprier, faisait, dans ce cas précis, résonance à nombre de performances de fertilisation du réel et du commun (musiciens jouant pour une bétonnière, qui servira ensuite à fabriquer les murs fondateurs d'une cantine, centre temporaire de



Photo : © Nicolas Chapoulier

Foods, gastronomie affective, collectif Dakota

balnéothérapie pour les ouvriers du chantier, fanfare municipale invitée à jouer pour des salades, afin d'imaginer un futur potager partagé augmenté par la musique...).

Cet ensemble contextuel, relationnel, écrit sur mesure, stimule une ambition de voir pousser les histoires, réalistes ou non, et traite, au plus tôt, de la capacité de fertiliser, tout en les rendant poreux, les équipements qui feront à terme le jalon du vivre ensemble de ces futurs voisins.

Toutes ces opérations destinées à être prolongées, après notre départ, soit par l'activation, soit par la rumeur, soit par la prise de rendez-vous officiels et informels, sont à notre sens un outil intéressant pour accompagner les mutations des villes et surtout pour que les habitants, que les usagers, que les promeneurs deviennent à leur tour les opérateurs de leur propre réalité, de leur propre quotidien et, par prolongement, les architectes de leur patrimoine commun.

O. Comte – Nous avons pour credo : « les Souffleurs s'inscrivent dans le clignotement général du monde ». En somme, éprouver, pour les autres comme pour nous-mêmes en tant qu'artistes, les conditions du naufrage que nous professons avec un peu d'insolence, c'est le défi que nous nous lançons... !

La plupart des artistes qui composent le collectif viennent de la salle, continuent à travailler en salle, y éprouvent du plaisir et de la profondeur. Les salles sont des monuments à moments incroyables. Mais pas mal de gens n'en font pas un de leurs moments. Le public des salles est désormais mono-générationnel. La moyenne d'âge des gens qui s'offrent un moment dans une salle est affolante. On frôle les soixante ans. Et c'est une moyenne ! Dans nos théâtres, il y a une parole très contemporaine qui n'est pas écoutée par les jeunes générations. Que se passe-t-il ? Qu'est-ce qui se passe qui ne passe plus ? Un échec de médiation ? Un déficit du mode de représentation ? Une bascule de civilisation qui privilégie le plaisir solitaire technologique au détriment du silence des hommes réunis autour de la parole vivante ? Sortir le bout de son nez permet-il de répondre aux questions ?

En tout cas, il s'agit bien de se poser des questions. Il faut sortir les pieds dans le sable avec des tamis dans les mains.

L'Observatoire – La médiation de l'institution disparaît-elle pour autant ? Ou est-elle simplement rendue moins visible ?

O. Comte – L'institution ne sera efficace que dans son invisibilité. Elle doit être bienveillante, moderne, donc furtive.

Faciliter l'accès, c'est rester ouvert aux possibilités, et éventuellement les dénicher dans le meilleur des cas. En aucun cas, elle ne doit ressembler à une signalisation routière. La médiation, c'est une furtivité.

L'Observatoire – En quoi la relation que vous tissez avec le public est-elle différente ? Diriez-vous que la participation du public est nécessairement un effet recherché ?

O. Comte – Stratégie du coucou, furtivité de l'hirondelle... Nous avons choisi. Nous boxons dans la superficie sans faire obstacle au mouvement du peuple dans son ensemble.

Il n'y a pas d'effet recherché ! C'est un combat mené ensemble pour parvenir à porter un regard de haute qualité humaine sur le monde pour le transformer. Ne serait-ce qu'une seconde ! Notre tentative de ralentissement du monde pourrait sans doute tenir toute entière dans cette formulation.

L'Observatoire – En quoi le numérique introduit-il de nouvelles perspectives en matière de médiation ?

N. Chapoulier, C. Moine – La révolution numérique et les nouvelles technologies portatives qui l'accompagnent ont soulevé de nombreux questionnements quant à la place de la médiation humaine, à l'heure d'une accessibilité sans limites à l'information.

Cette médiation, loin d'être vouée à disparaître, est désormais complétée par des dispositifs que l'individu consulte de façon autonome. Cependant, si l'offre d'informations est pléthorique, elle ne peut se passer d'une stimulation contextuelle, d'une incarnation par le corps et par la parole des réalités d'un territoire ou d'un contexte sociétal.

Les nombreux supports du numérique ont insufflé à la création artistique une nouvelle capacité d'hybridation des disciplines, de transversalité, de



Photo : © Clément Martin

Bains publics, thalassothérapie urbaine, collectif Dakota

renouvellement des rapports au public et surtout une forme moderne d'intimité avec l'innovation technologique.

La médiation a donc, ici, un enjeu majeur à relever : celui de tisser des liens entre pratiques artistiques et usages sociétaux, en tenant compte du fait que l'omniprésence des écrans a façonné une société d'initiés toujours plus jeunes.

Le responsable de médiation doit donc se poser en analyste de cette hyper instantanéité des usages, défenseur d'une méthodologie à deux temps et veilleur sur les pratiques pionnières (multiplication des plateformes de communication instantanée, incursion des mass-medias dans le quotidien, civisme numérique). Enfin, il doit fluidifier la question de l'accès au numérique afin de réduire les inégalités qui pourraient s'ancre durablement entre les usagers.

L'Observatoire – Quelles sont, selon vous, les limites ou les fragilités rencontrées en matière de médiation ?

N. Chapoulier, C. Moine – Il est facile aujourd'hui d'identifier les dérives et les limites de ces projets de médiation dont témoignent volontiers les opérateurs concernés par les enjeux qui leur incombent : implication temporelle (manque de temps et de moyens sur un lieu pour faire permanence et ainsi gagner en légitimité), faire-valoir politique (quotas), difficultés à rencontrer des interlocuteurs et des personnes ressources par manque de relais et de plateformes de mise en relation sur le terrain, participation à la stigmatisation d'un territoire, conditions concurrentielles avec les acteurs de l'action sociale. Il n'est plus rare de rencontrer des équipes artistiques déboussolées, voire désabusées, par un sentiment tenace de « parachutage » contextuel sur les territoires dits « prioritaires » sans

formation préalable ni accompagnement dans des cadres d'intervention ne laissant que peu de place à leurs pratiques initiales.

O. Comte – La médiation doit s'adresser à l'institution. Les limites ne sont pas les interdictions, car on peut passer courageusement outre. La fragilité, c'est la possibilité imminente du désintérêt politique de la chose artistique. Voilà pourquoi nous menons, par exemple, des actions de contamination poétique de la langue politique à travers les ordres du jour des conseils municipaux extraordinaires des municipalités. Mettons les pieds dans le sable.

Je termine avec cette petite fable qui illustre la nécessité d'intelligence d'une médiation. C'est une phrase anonyme qui s'est trouvée un auteur, William Shakespeare, pour pouvoir exister : « *Ils ont échoué parce qu'ils n'avaient pas commencé par le rêve.* » Tout le monde affirme que cette magnifique pensée vient d'une pièce de Shakespeare. Il n'en n'est rien ! Et tout le monde le sait. Mais tout le monde continue d'attribuer cette phrase à Shakespeare car elle est trop belle. Voilà une vraie leçon de furtivité.

Entretien avec **Nicolas Chapoulier**
Directeur artistique des 3 points de suspension
et du collectif Dakota

Charlie Moine
Comédien et régisseur général des 3 points de suspension
et du collectif Dakota

Olivier Comte
Directeur artistique des Souffleurs commandos poétiques

Propos recueillis par **Baptiste Fuchs**
Responsable des colloques et concertations,
Observatoire des politiques culturelles
et **Lisa Pignot**
Rédactrice en chef

RADIO-LUMIÈRES : LIBRE NAVIGATION EN MILIEU ARTISTIQUE

Françoise Lonardoni

C'est une fin de journée au musée d'art contemporain de Lyon. La photo montre un groupe de gens entassés dans un ascenseur trop petit. Feuilles à la main, ils arborent des sourires lumineux dans la cage d'inox, attendant la fermeture des portes. Le groupe *Radio-lumières*, à ce moment précis, quitte les salles d'exposition. Il vient de passer une demi-journée à présenter des œuvres dans la rétrospective Yoko Ono, terrain de sa première expérience de médiation. Cette journée constitue l'une des émergences imprévues du projet *Radio-lumières*, qui a duré un an et s'est construit avec les participants. Si ce groupe s'est lancé ce jour-là dans l'arène de l'exposition, c'est qu'il a « fréquenté » Yoko Ono depuis six mois dans des soirées avec l'artiste Fabien Pinaroli.

Cette rétrospective Yoko Ono, « Lumière de l'aube », organisée par le mac^{LYON} en mars 2016 était une première en France. Elle représentait un événement artistique et médiatique à la fois. Le retentissement prévisible de cette exposition a été un motif pour inventer les modalités d'une « médiation étendue » : conduire un groupe de personnes vers la création d'un protocole artistique, en lien avec l'œuvre de Yoko Ono.

UN PRINCIPE PUISÉ DANS L'ŒUVRE

L'ensemble du travail de Yoko Ono est constitué d'instructions écrites. Rassemblées dans le livre *Pamplemousse* (1^{re} édition : 1964), elles constituent le corpus de ses œuvres. De ce fait, chaque œuvre, qu'elle soit faite de peinture, danse, performance, ou sculpture, peut être interprétée par chacun de nous, comme on le fait d'une partition musicale.

Les notions d'inachèvement et d'interprétation affleurent dans tout l'environnement créatif de Yoko Ono. S'appuyant sur ce principe participatif, le projet *Radio-lumières* s'est élaboré collectivement. L'artiste Fabien Pinaroli,

auteur de projets collaboratifs, et par ailleurs commissaire et critique d'art, a été retenu par le musée pour conduire cette entreprise. Il propose d'approcher l'art contemporain en faisant vivre aux participants le processus qui va de l'intention à la forme plastique : « *L'œuvre ne s'élabore pas avec des plans tracés à l'avance* » écrit-il. « *Le projet donne lieu à une expérience collective : entrer dans un processus de création collaboratif, avec les incertitudes, les joies et les discussions qui vont avec.* »

CAHIER DES CHARGES DU MUSÉE

Le cahier des charges proposé par le musée était large dans ses objectifs : préparer la rétrospective Yoko Ono avec un groupe d'habitants, sans inférer de restitution. Il était néanmoins exigeant dans ses contraintes : inscription dans une longue durée, co-construction avec le public, concentration sur l'œuvre de Yoko Ono.

Les participants de *Radio-lumières*, contactés grâce au cercle des associations partenaires du musée et de l'artiste, ont formé finalement un groupe hétérogène, singulier, atypique. Aucun caractère commun – social, géographique, générationnel – ne

pourrait rassembler les participants. Ils sont originaires de France, Yémen, Serbie, Guinée, États-Unis. Le projet a été hébergé généreusement par la menuiserie De Facto (Oullins).

ENTRÉE EN MATIÈRE

Fabien Pinaroli a creusé la thématique de la lumière, présente dans plusieurs œuvres de Yoko Ono. Il a suggéré de nombreuses ramifications, sur un mode « critique et pirate » : lumière et signal urbain, éclairage officiel et éclairage pirate, dérive urbaine, rapport périphérie/ville centre, etc.

Côté méthode, le groupe additionnait les idées sur le paperboard sans les évaluer ; il a reçu des visiteurs presque chaque semaine : c'était la phase des « nutriments » selon Fabien Pinaroli (programme d'invitation à des experts, projections de films, dérives, débats, sorties...) abordant des sujets connexes que chaque participant peut alimenter.

Un protocole d'action a vu le jour : le groupe *Radio-lumières* a cherché à transcoder du langage en lumière, comme Yoko Ono le fit avec *Onochord*¹. La matière première venait



Photo : © macl.YON

Installation pour la restitution *Radio-lumières*, Place Jean Jaurès - Oullins, 2016

de messages récoltés auprès des habitants d'Oullins. Ils ont été transformés en son et lumière et envoyés depuis la façade d'un bâtiment sur une place publique, lors d'une soirée festive avec un repas partagé. D'improbables postes radio à piles, récupérés auprès de la population, étaient les récepteurs des effets produits par le public sur une console interactive. Ces appareils vétustes, mais remis en état par un *Radiolumineux*, auguraient déjà d'un déplacement possible dans un autre lieu et affichaient l'« esprit hacking » représenté par le film *Good morning England*² visionné dans la phase des nutriments.

Pour saisir ce projet foisonnant, il faut imaginer une mosaïque en train de s'assembler plutôt qu'une progression linéaire. Se figurer des moments de doute et de piétinement, puis des étincelles, telle la médiation dans l'exposition Yoko Ono évoquée ci-dessus, ou la création de cette épigramme *Radio-lumières*, avec l'apport de Fabien Steichen, artiste :

« *Nous sommes d'étranges rayons passagers d'une lumière polyglotte de l'école au phare rouge la trace se perd. Reste la lumière* »

Tout événement, toute séance pouvaient s'amplifier brusquement et donner lieu à des moments de création inédits. Ainsi cette épigramme a-t-elle été travaillée vocalement avec Laura Tejada, chanteuse

d'opéra. Elle a aussi été traduite dans toutes les langues parlées par le groupe : albanais, anglais, espagnol, soussou. Chacun s'est retrouvé étranger, à l'heure de répéter le slogan dans une langue totalement inconnue. La résonance symbolique a été intense aussi pour les étrangers, soudain reconnus comme experts.

CONTOURS FLOUS

La question de l'évaluation a souvent été posée. La poignée de *Radiolumineux* réunis à Oullins a réalisé plusieurs actions publiques. Ils ont touché plusieurs centaines de personnes au fil de leurs actions et ont approché de manière intime l'œuvre de Yoko Ono. Du point de vue du commanditaire – le musée d'art contemporain – cette opération avait volontairement des contours flous, pour engager une expérience de co-construction sans restitution suggérée.

L'exposition de Yoko Ono offrait l'opportunité de partager un art qui n'est pas entièrement contenu dans un objet ou un lieu ; et qui réside dans des invitations à agir dans les salles d'exposition ou dans la vie.

La méthode et l'expérience de Fabien Pinaroli ont été les conditions décisives de la réussite. De même que son expertise en

matière d'art contemporain garantissait une approche sans compromis ni affadissement. Le dialogue constant avec les associations partenaires a été une source de régulation.

Du côté des participants, leurs paroles, lors du bilan, révèlent des motivations disparates : être aux côtés d'un artiste, s'associer à la notoriété du musée d'art contemporain, sortir d'une situation personnelle difficile, agir pour le quartier d'Oullins, rencontrer des jeunes de son âge, etc.

Des acquis informels résident dans la valorisation de certaines compétences : dessiner (les comptes rendus des séances sont des dessins³), réparer, organiser, prendre des contacts, etc. D'autres bénéfiques, plus impalpables encore, ne rentrent pas dans une grille d'évaluation : pour certains, se présenter à des rendez-vous réguliers est un progrès ; s'exprimer en groupe ; accéder à une vision symbolique des propositions de Yoko Ono ; devenir contributeur en matière culturelle, lorsque, par exemple, le jeu amena les étrangers à faire répéter leur langue à des Français.

Cette confiance acquise à travers la fabrication collective de multiples événements est résumée par Joëlle Zask : « *un projet réellement participatif procède autant de l'attention aux savoir-faire, aux désirs et aux projets des acteurs (y compris à ceux de l'artiste en charge de l'atelier) qu'à l'élaboration de la proposition faite aux publics. C'est un projet qui doit non seulement apporter des éléments que les individus peuvent recevoir, mais aussi des éléments dont l'usage leur permet de devenir eux-mêmes des membres contributeurs de leur propre société (...)* ».⁴

MÉDIATION : LA CASCADE DES INTERPRÈTES

Quels modèles de médiation ressortent de ce projet ? Si l'on se réfère à un modèle classique de médiation, fait d'accompagnement et de participation, l'œuvre de Yoko Ono a été « médiatisée »



Photo : © macl.YON

Radio-lumières préparant un groupe à la visite de l'exposition Yoko Ono - 2016

par de multiples intervenants et de multiples manières : Thierry Raspail, directeur du musée, est venu discuter avec le groupe à la menuiserie. Des médiateurs du musée, des participants, et Fabien Pinaroli ont fait des propositions imbriquées avec l'œuvre de Yoko Ono : réaliser des instructions, discuter, visionner des films...

C'est ainsi que, par un effet de cascade, une dizaine de volontaires sont devenus médiateurs dans l'exposition, et ont, de ce fait, fréquenté assidûment l'exposition. L'aisance qu'ils eurent à fréquenter les salles du musée, à y trouver des repères spatiaux et humains, montre un usage

élargi, fluide, de l'établissement, devenu un lieu où viennent se former et s'exercer de nouvelles compétences.

Ce sentiment de légitimité est un effet de leur mission de médiateur. Au-delà de cet enjeu, il s'ancre aussi dans la responsabilité de porter et d'orienter ensemble un projet.

Plus complexe est la nature de la restitution finale, du point de vue de la médiation : *Radio-lumières* a produit une soirée sur une place publique à Oullins – c'est-à-dire très loin de son sujet et de l'institution, sans œuvre ni exposition. Mais la cascade se poursuivait, car tout le dispositif de la soirée reposait sur une adaptation de la

performance de Yoko Ono : *Word spread piece* (solliciter des gens pour chuchoter des messages et les voir se transformer).

Le processus s'est déployé dans une soirée festive ouverte à tous, où chacun pouvait jouer avec des voix enregistrées, manger, boire, écouter. Les points d'articulation entre le musée et l'événement d'Oullins étaient totalement intégrés ; le seul indice était une feuille de salle distribuée sur la place, imitant avec humour les documents produits au musée d'art contemporain. Il y eut là, sous les arbres, en présence des familles du quartier, un événement artistique mystérieux et convivial, une manière subliminale de faire de la médiation.

Françoise Lonardoni

Responsable du service des publics,
Musée d'art contemporain de Lyon

Participants Radio-lumières

Participants : Shaïf Addullah, Ibrahim Agushi, Léa Aoun, Cyril Chanel, Maryvonne Delaporte, Sylvie Dumont, Laurianne Gobillard, Sandra Huck, Jessica Palm, Fabien Pinaroli, Nicolas Roulet, Milena Schmelzle, Ismaël Sylla, Daphné Targotay.

Partenaires : MIRLY Solidarité - Lyon, Culture pour tous - Lyon, Ébénisterie-Menuiserie De facto - Oullins, Ville d'Oullins, AFEV- Lyon, Foyer Adoma - Oullins, AMALIA Aliade habitat, Centre social d'Oullins, Philips Lighting France, Région Auvergne-Rhône-Alpes.

Radio-lumières : libre navigation en milieu artistique

NOTES

1- *Onochord*, 2009 : Yoko Ono codait « I love you » en morse avec une lampe de poche.
2- *Good morning England*, film de Richard Curtis (2009), retrace l'épopée de Radio Caroline qui émettait de la mer du Nord avant la libéralisation des ondes. Avec *Rencontre du troisième type*, ce film figure parmi les sources de *Radio-lumières*.

3- blog <http://www.lesecrueurs.fr/2016/10/17/les-15-episodes-de-radio-lumieres/>
4- Joëlle Zask, « L'art participatif et sa portée critique » in *Participa(c)tion*, actes du colloque au MAC/VAL, 2013, Éd. MAC/VAL, 2014.

ARTS DE LA RUE : LES M. JOURDAIN DE LA MÉDIATION

Valérie de Saint-Do

Invisible mais omniprésente : c'est ainsi qu'un chantier mené par HorsLesMurs a défini la médiation dans les arts de la rue. Le mot a longtemps été récusé par les artistes de rue. Mais, loin d'une « explication des œuvres », les arts de la rue mènent de longue date un travail de fond qui, au-delà de la relation artistique, interroge la dimension démocratique de l'espace public.

Existe-t-il une « médiation culturelle » dans les arts de la rue ? La question est suffisamment prégnante pour que le centre de ressources HorsLesMurs lui ait consacré un chantier de plusieurs années rassemblant une trentaine de professionnels¹.

Pourtant le mot, comme la nécessité de la chose, a longtemps suscité de la méfiance de la part des artistes et des équipes. Outre qu'il renvoie à une sémantique institutionnelle, voire ministérielle, il symbolise ce contre quoi les arts de la rue, historiquement, se sont construits : la dimension intimidante des temples de la culture. Plutôt qu'une catégorie artistique, les arts de la rue sont une démarche, une éthique à laquelle ont correspondu des esthétiques. Pour leurs pionniers et pionnières, sortir des murs des théâtres, c'était aller au plus près du public. Plus exactement, il s'agissait de refuser l'existence d'un « public constitué » (et supposé sociologiquement homogène) pour s'adresser à tous, de plain-pied, parfois par effraction et sans convocation, dans un espace géographique et symbolique.

Affirmer la nécessité d'une médiation, c'est d'emblée admettre une distance entre l'œuvre, le geste artistique et ceux auxquels il s'adresse, distance qu'il faudrait combler par de la médiation. C'est estimer que l'art ne saurait se passer d'une démarche explicative.

Or, l'histoire des arts de la rue en France est marquée par le désir d'abolir cette distance. Reconnaître la nécessité de la médiation signifierait-il un échec de ce désir d'adresse directe ? Lors des chantiers organisés par HorsLesMurs, certains participants ont regretté que le pari d'une autre relation symbolique et physique au public n'ait pas toujours été tenu².

Le constat demande à être nuancé. D'une certaine manière, l'irruption de la question de la médiation est la rançon de la légitimité artistique des arts de la rue et de la multiplicité de ses formes dans l'espace public. Le festival et le spectacle grand format fédérateur sont devenus l'arbre cachant la forêt touffue des actions artistiques, des expérimentations, des recherches. De rassembleur, le geste artistique dans la rue est devenu pluriel, éclaté, dans une société dont les fragmentations n'ont cessé de s'aggraver et qui réagit plus vivement aux provocations qu'il y a une quinzaine d'années.

Les récentes mésaventures de la compagnie AlixM avec son spectacle *Brame* en sont un exemple. *Brame* propose au spectateur une « partie de chasse », déambulatoire comme il se doit, dans laquelle « ça dézingue à tout va » : la traque prend des allures de joyeuse boucherie et les représentants de l'autorité en prennent pour leur grade. Mais au-delà des scènes corrosives, le spectacle veut convoquer « le sauvage », débusquer « l'enfant profond », dans cette chasse qui convoque le potache et la violence simulée pour parler de violences bien réelles.

Après s'être heurté à l'hostilité des forces de l'ordre et de la Sous-Préfecture au festival de Cognac, le spectacle a dû faire face à une autre forme d'opposition à Bordeaux : caillassages par des spectateurs, jets de légumes, prise à partie d'un comédien. Face à l'alternative d'aller jouer ailleurs ou de renforcer la présence policière, la compagnie a préféré annuler les représentations. « *Ce qui m'inquiète*, souligne son directeur, *c'est que notre histoire fasse jurisprudence et qu'on*

“Affirmer la nécessité d'une médiation, c'est d'emblée admettre une distance entre l'œuvre, le geste artistique et ceux auxquels il s'adresse.”

“Voir les coulisses d’un spectacle est un désir souvent exprimé et partagé. Cela initie des relations informelles avec les habitants, qui relèvent précisément de la médiation dite « invisible ».”

nous intime de jouer dans des lieux où nous ne serons pas en contact avec les habitants. Or, pour moi, c’est ce qui fait tout l’intérêt de ce spectacle ! ».

Brame a-t-il manqué de médiation ? Et qui aurait dû en être l’instigateur : le festival, la ville, la compagnie ? Cet exemple met en exergue des malentendus : une création de rue n’est pas nécessairement pour autant « tout public » et certaines compagnies indiquent d’ailleurs clairement ne pas s’adresser à des enfants. Cet exemple pose aussi la question de ce qui est permis dans un espace où chacun peut voir, sans se situer nécessairement en tant que spectateur. Il rappelle aussi qu’un espace public est par définition partagé, et que son occupation est sujette à frottements, voire rejets. Mais ce risque justifie-t-il un parti-pris de lissage de tout acte artistique conflictuel ?

TRAVAILLER « AVEC » PLUTÔT QUE « POUR » L’ESPACE PUBLIC

« Créer pour l’espace public, c’est créer avec l’espace public, et avec ses usagers – qu’ils deviennent ou non “un public” ». Cette formule est un leitmotiv des artistes de rue, même s’ils n’en ont pas l’exclusivité. Lors d’un festival, ce « avec » concerne aussi les services techniques de la ville, les forces de sécurité (de plus en plus !), les commerçants, tous ceux pour qui l’irruption des arts de la rue « fait désordre ». Ce désordre urbain est

un mythe fondateur et une raison d’être des arts de la rue. Mais il ne va pas sans méfiance réciproque, négociation du partage de l’espace, apprivoisement, etc., et donc besoin de dialogue. Les arts de la rue se revendiquent comme art de la relation.

« La spécificité de la médiation dans les arts de la rue, c’est que le public fait partie de la création » indique Laetitia Lafforgue, comédienne de la ktha compagnie. La disposition du public, ses déplacements, ses réactions sont anticipés dès la conception des interventions et revus en fonction du contexte. L’installation, au demeurant, peut être à juste titre considérée comme un moment de médiation. Ancien directeur technique du festival d’Aurillac, José Rubio a souligné, lors des chantiers de réflexion menés par *HorsLesMurs*, l’importance de cette fabrication à vue pour la population : voir les coulisses d’un spectacle est un désir souvent exprimé et partagé. Cela initie des relations informelles avec les habitants, qui relèvent précisément de la médiation dite « invisible ».

Alors peut-on faire le portrait de l’artiste, du technicien, du scénographe en médiateur ? Si ces professionnels s’agacent un peu de ce mot fourre-tout des politiques culturelles, bon nombre d’entre eux le revendiquent : ce qui permet l’appropriation de l’œuvre, c’est avant tout leur action. Quand Jacques Livchine crée son *Parlement de rue* qui invite la population à un débat d’actualité en jouant de l’improvisation théâtrale et de la convivialité, sommes-nous dans

la médiation, dans l’action culturelle, dans la performance artistique ou dans l’expérimentation démocratique ?

« Médiation », « action culturelle », « action artistique », etc., ces mots regroupent des réalités parallèles et une tendance croissante des équipes à souhaiter ancrer leur création sur un terrain géographique et social. Les artistes de l’espace public souhaitent sortir de l’événement saisonnier, voire du spectacle, et se servir précisément des cadres inhabituels de leurs interventions pour tisser d’autres formes de relations, inscrites dans le temps long. Bon nombre de CNAREP (centre national des arts de la rue et de l’espace public) intègrent, dans la présentation de leurs équipes et de leurs activités, l’action culturelle, là où les artistes auront plutôt tendance à revendiquer l’action artistique. La distinction entre les deux peut paraître subtile et la frontière parfois ténue. Au risque de schématiser, on peut établir que, comme son nom l’indique, l’action artistique pose et invite à partager l’acte de création, selon des modalités très diverses dont des créations participatives, alors que l’action culturelle invite à s’approprier l’œuvre et crée le contexte de cette appropriation. Par exemple quand, à l’invitation de Pronomade(s), la compagnie Le PHUN place ses « Pheuillus », curieux peuple à la fois végétal et androïde, dans un village de 80 habitants, et que la population la découvre peu à peu, nous sommes dans l’action artistique. Quand Pronomade(s) créent pour eux, et pour d’autres équipes,

les conditions pour mener cette action sur une durée de deux ans sur un territoire, l'équipe de Pronomade(s) est dans sa mission d'action culturelle. De plus, ici, l'habitant devient lui-même médiateur car, intrigué par la présence de ces créatures, il en fait un sujet de conversations et de récits !

DE LA MÉDIATION À L'EXERCICE DÉMOCRATIQUE

Aller partout, en l'absence de contraintes d'équipements, c'est une vieille revendication des arts de la rue. Cela concerne notamment les territoires marqués par un abandon des services publics et une désertion de l'activité économique, qu'ils soient urbains ou ruraux (on ne se pose pas les questions de la médiation ou de l'action culturelle à Neuilly, où rien ne permet pourtant d'affirmer que la population serait plus réceptive à la création contemporaine !). Cela se manifeste par des formes d'action

qui ne relèvent pas nécessairement du spectaculaire et par la multiplication des projets de territoire initiés par les CNAREP et les fabriques des arts de la rue. Quand le biOffique théâtre déclenche une « correspondance de quartier » en proposant aux habitants d'un quartier de créer des cartes postales et d'écrire à leurs voisins qu'ils ne connaissent pas, leur action exige accompagnement et ancrage. Quand la compagnie Constellation crée des sentiers de randonnée ponctués d'actions et d'interventions artistiques à Grigny, elle met en place un véritable processus démocratique au long cours : « *la médiation post-existence d'une œuvre ne concerne que ceux qui sont dans la démarche de recevoir l'œuvre pour s'y intéresser ; ce que nous avons appris en quinze ans de pratique, c'est à mener une réflexion collective sur ce que l'on attend en posant une œuvre dans l'espace public, qui fait que, quand l'œuvre arrive, elle est attendue* », indique Alexandre Ribeyrolles, directeur de la compagnie.

« Démocratie », « participation », « capacitation », etc. Plus que « médiation », ces mots tendent à s'installer de manière récurrente dans les préoccupations des professionnels. Si les arts de la rue ont été le fer de lance du combat pour inscrire les droits culturels dans la loi française, c'est parce que dans leur pratique même de l'action artistique, la question de l'affirmation des droits de l'usager de l'espace public rencontre celle des droits à la liberté de création. Pas question de faire des concessions sur cette dernière, mais l'essence même de la création dans l'espace public est de jouer de ce frottement, et donc d'instaurer le débat. Toutefois, gardons-nous de généraliser les situations : très pluriel, le paysage de la création dans les arts de la rue n'est pas fait que de créations participatives et partagées sur le territoire. Mais il s'y invente de multiples formes d'infusion artistique dans la durée, où la relation devient matériau de la création.

Valérie de Saint-Do
Auteure et journaliste

Arts de la rue : les M. Jourdain de la médiation

NOTES

1- Rappelons que HorsLesMurs a fusionné avec le Centre National du Théâtre et que les deux centres de ressources sont désormais regroupés sous l'appellation Artcena. On peut consulter en ligne les deux documents produits par ce groupe de travail dans les archives de HorsLesMurs : <http://horslesmurs.fr/accueil/chantiers/publics/la-mediation-dans-les-arts-de-la-rue/>

2- <http://horslesmurs.fr/accueil/chantiers/publics/la-mediation-dans-les-arts-de-la-rue/>

LES SCÈNES NATIONALES ET LEURS SPECTATEURS : QUELLES NOUVELLES RELATIONS ?

Entretien avec **Jean-Paul Angot** et **Virginie Boccard**. Propos recueillis par **Thomas Vasseur**

Les structures œuvrant dans le champ du spectacle vivant, et notamment les scènes nationales, font l'expérience d'une relation à leur public mettant en jeu différents paramètres à expérimenter sans cesse, sans recette préétablie. Le choix des formes artistiques et de la position du spectateur qu'elles impliquent, la co-construction partenariale de projets de médiation ainsi que les réponses apportées aux nouveaux comportements du public tentent de lever des freins symboliques et d'installer une relation plus individualisée au spectateur, compensant ainsi le moindre impact prescriptif des relais intermédiaires classiques.

L'Observatoire – Dans votre réflexion et votre pratique, quel(s) sens donnez-vous au terme de médiation ?

Virginie Boccard – En ce qui me concerne, le sens de la médiation, c'est d'abord et tout simplement : faire lien avec une population et trouver les modalités pour faire avec les gens, pour faire ensemble. C'est trouver les endroits de la rencontre et de la discussion pour entamer un chemin vers des œuvres et des artistes.

“Voilà notre enjeu : il faut raccourcir le chemin social, intellectuel, géographique qui peut nous éloigner de nos publics.”

Jean-Paul Angot – Pour ma part, je vais être un peu iconoclaste : c'est un terme que je déteste. Médiation suppose conflit. Je comprends ce que cela veut dire dans l'usage commun, professionnel, mais je n'ai jamais aimé ce terme-là. C'est un terme qui s'est installé dans le verbiage sociologico-universitaire parce qu'il fallait nommer autrement ce qu'on appelait auparavant les relations avec le public. C'est une position très personnelle. Je préfère les termes d'action artistique, d'action culturelle, d'éducation artistique et culturelle. Raccourcir le chemin, décontracter la relation, ce n'est pas mettre autour de la table des gens opposés ! Je n'utilise donc pas le terme, mais je rejoins de fait ce qu'en dit Virginie quand elle parle de rencontre.

Virginie Boccard – Ce terme de médiation contient effectivement, comme le dit Jean-Paul, le fait de se mettre autour d'une table et de s'expliquer ! Mais je lui attribue un autre sens : il s'agit de « faire avec », plutôt que « se faire face ». Comment « faire avec », sur un bassin de vie, inventer, construire un rapport, une rencontre ?

L'Observatoire – Quels sont, selon vous, les défis d'aujourd'hui à relever pour un théâtre public, une scène nationale, en matière de médiation ?

J.-P. A. – Là où le terme peut s'entendre, même si je le récuse, et c'est l'enjeu principal pour nous, directeurs et directrices de scènes nationales, c'est dans la considération d'un éloignement, d'une distance. La fameuse distance, qui est la même pour tous que l'on soit dans le Jura ou à Grenoble, est avant tout une distance sociale. Voilà notre enjeu : il faut raccourcir le chemin social, intellectuel, géographique qui peut nous éloigner de nos publics. C'est impératif, sinon, nous passons à côté de notre mission.

Compte tenu de l'immensité des propositions dites culturelles, qui parfois n'en sont pas, et du positionnement qui est le nôtre autour de la création contemporaine et de l'évolution des formes, on a trois fois plus de travail !

Il ne suffit pas de croire au plan Malraux qui est de dire : « Je mets des œuvres et les gens vont venir. » Non, il faut bien ouvrir une autre question : quelle est la

familiarité que j'ai avec ce lieu ? Et ce, pour faciliter l'accès, tenter de lever des freins symboliques. On est tous d'accord là-dessus.

V. B. – Dans le même ordre d'idées, il me semble que le défi principal est de continuer à œuvrer sur nos territoires en étant ancré dans leur réalité et de pouvoir continuer à agir avec une grande liberté. C'est fondamental dans les contextes qui sont les nôtres. Il faut inventer des projets qui permettront la rencontre entre les artistes, la population, les différentes forces vives du territoire, les collectivités publiques.

Il faut aussi parvenir à décroquer. Ouvrir au maximum, jouer la transversalité, mettre en place des projets qui soient les plus mélangés possibles, à différents endroits, que ce soit l'adresse à des populations mélangées, entre le rural et l'urbain par exemple, entre les disciplines, etc. Par exemple, en travaillant avec des écoles et des collèges en zone rurale et en même temps en ville, avec des centres sociaux, comme dans le projet « Scènes Buissonnières », au sein duquel nous avons travaillé avec la compagnie « Le temps qu'il faut » de Pierre-Yves Chapalain. Des petites formes ont été jouées dans les classes, au fin fond du Jura comme dans les classes du centre-ville de Dole, et des ateliers de pratique artistique se sont déroulés en parallèle. Ces différents groupes d'enfants se sont ensuite retrouvés à un moment au théâtre autour du spectacle de Pierre-Yves Chapalain, mais aussi pour une présentation collective des ateliers réalisés.

Pour la construction de ce type de projets, on réunit différents interlocuteurs (Éducation nationale, centres sociaux, partenaires de la politique de la Ville). On travaille tous ensemble dans une réelle co-construction à partir des propositions artistiques que nous amenons et qui suscitent l'élaboration, par nos partenaires, de propositions conjointes d'éducation artistique et culturelle, comme par exemple des actions communes entre un lycée d'enseignement général et un centre de formation d'apprentis.

J.-P. A. – Il y a peut-être des différences entre les territoires sur lesquels nous agissons. L'antériorité de la maison de la culture de Grenoble sur le bassin grenoblois est telle qu'elle a favorisé un dynamisme culturel dont témoigne la multiplicité des acteurs culturels sur ce territoire. Nous sommes évidemment chacun dans un paysage différent, Virginie étant à la tête de quelque chose de pionnier du point de vue du Jura.

La co-construction est bien sûr très importante : être en prise avec une réalité territoriale quelle qu'elle soit mais aussi en lien avec la jeunesse car c'est avec elle que se construit le public de demain. L'un des défis à relever est de renouveler le public et de permettre aux personnes pouvant potentiellement fréquenter nos lieux d'avoir accès à la question de l'art. C'est notre mission et elle est tout à fait particulière. Virginie vient de l'évoquer à travers l'exemple des « Scènes Buissonnières ». De ce fait, pratiquement tous les collégiens du Jura auront eu accès à cette question du théâtre. Voilà une mission essentielle.

La MC2, qui n'œuvre pas toute seule sur le territoire grenoblois, doit se mettre en cohérence avec d'autres partenaires culturels pour essayer de développer des actions communes. Par exemple, la programmation jeune public « Vive les vacances » se déroule pendant les vacances scolaires à destination de tous les publics, familles, centres aérés et autres. La MC2 n'a pas vocation à programmer du spectacle jeune public, pourtant il était intéressant de s'inscrire dans cette démarche.

Il est nécessaire de rappeler aussi que, sans équipe artistique, il n'y a pas de médiation. En réalité, ce sont les équipes artistiques, sur des projets bien précis, qui font que la rencontre avec l'œuvre opère, car les projets sont adaptés. Il s'agit de les élaborer en fonction de données territoriales précises.

V. B. – Le lien avec l'Éducation nationale est extrêmement important. Il s'agit d'être au même endroit, dans une adresse à la jeunesse. On fait ensemble à partir de

ce que chacun sait faire, dans une co-construction, sans se regarder en chiens de faïence.

Les choses ne sont pas verticales, il ne s'agit évidemment pas de « prêcher la bonne parole ». C'est un rapport à l'humain et tout vient de là : comment on est avec les gens, comment les équipes sont, comment les artistes sont avec les gens...

J.-P. A. – Pour quitter des mots un peu fourre-tout, il est important de dire que nous ne sommes pas des prêcheurs, nous n'avons pas raison, nous ne sommes pas culpabilisateurs (« Quoi, vous ne venez pas chez nous ? »). Il n'y a pas de recettes toutes faites, préparées. Une chose est certaine, il y avait auparavant (parfois), la figure du chargé de relations avec les publics qui savait parler et cela suffisait pour convaincre les foules. Ce temps-là est révolu. Il s'agit plutôt de décontracter les choses, à l'inverse d'une posture de colonisateur culturel.

Car, je le constate tous les jours : dès que quelqu'un a franchi la porte d'un lieu comme la MC2 et qu'il a eu accès aux œuvres qui y sont présentées, il se dit : « Ah, mais c'est facile ! ». C'est un effort de détente, de décontraction, mais il y a un premier geste qui est d'« aller vers », c'est tout à fait certain. On ne peut pas se contenter d'attendre, il faut aller chercher le public. Il faut travailler de concert avec l'Éducation nationale, bien entendu. Nous ne sommes qu'un des maillons de la chaîne.

L'Observatoire – Comment ont évolué les missions des services de relations avec le public de vos théâtres ? À ce titre, le numérique ouvre-t-il de nouvelles perspectives ?

V. B. – Avant de répondre à cette question, je souhaiterais aborder la question de l'évaluation. Comment évalue-t-on nos pratiques ? Quantitativement, qualitativement ? Il est aujourd'hui crucial que nous nous saisissions de cette réflexion. On est en capacité de mesurer la fréquentation aux spectacles, mais cela ne suffit pas. Comment évaluer les actions qui ont lieu en dehors des salles de nos

maisons ? Le quantitatif est important, mais dans les discussions avec les chargés de relations avec les publics, je m'attache à d'autres choses : au type de relation qui est nouée avec un partenaire, par exemple ; et à la façon dont les choses vont évoluer avec le temps. Car la relation de confiance ne se fait pas du jour au lendemain. Il faut du temps pour assouplir les barrières symboliques. Les préjugés sur les personnes qui travaillent dans une scène nationale par exemple ! Prendre un café, faire une visite du théâtre, faire une lecture en appartement, un rendez-vous avec telle association... il faut selon moi mettre l'accent – concernant les missions des services des relations aux publics – sur la qualité des relations établies et celles restant à établir.

Autre point important : les projets doivent être pris en charge par les équipes du service de relations aux publics du début à la fin, dès la recherche des financements ou des partenaires. Le métier change, il ne s'agit pas seulement – même si c'est important pour la rencontre avec l'œuvre – de remplir la salle de spectacle, il s'agit d'inventer, de réfléchir, d'impulser aussi. Et savoir analyser quels effets peut avoir notre travail sur le projet artistique lui-même.

J.-P. A. – Mon taux de remplissage favori, c'est 100 % ! Je reste dans cette volonté première d'avoir les salles les plus pleines possibles, mais ce n'est pas l'enjeu premier. De plus, le comportement du public change. Moins d'abonnements et plus d'achats à la dernière minute. La question de la fidélisation se pose de plus en plus. C'est un défi pour la MC2 qui avoisine les 100 000 billets par saison. La force des structures collectives d'information, de conseil, d'achat comme les comités d'entreprise se réduit également. Le comportement s'individualise. Donc la question devient : comment avons-nous accès aux gens au-delà des relais potentiels que nous constituons ? Comment mettre en place un rapport plus direct, moins « dépendant » des structures intermédiaires classiques ?

On y a beaucoup réfléchi au sein du conseil d'administration de l'Association des Scènes Nationales (ASN) dont nous

sommes membres, Virginie et moi. Qu'est-ce qu'une scène nationale ? C'est aussi un lieu de vie, et pas seulement de présentation de spectacles. On peut le fréquenter indépendamment du fait de fréquenter la salle. C'est l'une des questions que je me pose assidûment en ce moment : comment retravailler le rapport de proximité de mon lieu, mon rapport effectif à la toute proximité.

On a également un champ de travail autour du numérique, dans cette nécessité de toucher plus directement chacun. Nous commençons à sentir que certains spectacles ont leur propre communauté de public. Ils se remplissent donc indépendamment du travail de nos services. Parce qu'une relation de fidélité propre à certains artistes, attisée par le numérique, existe. C'est étonnant, mais c'est ainsi. Et c'est nouveau. Ce n'est pas le cas bien sûr de tous les artistes, notamment ceux qui ont moins accès à ce type de réseau. Il faut alors les soutenir.

Mais je ne crois tout de même pas que ces évolutions remplaceront les actions humaines, le contact. Les outils n'ont jamais résolu le problème...

V. B. – De notre côté, et en référence au travail du sociologue Bernard Lahire, nous pensons la question de l'individuation de la relation. Comment s'adresser à chacun et être dans une relation individuelle ? Et cette question n'est pas que celle du service des relations avec le public. C'est l'affaire de tous dans une structure.

J.-P. A. – Chaque personne qui travaille à la MC2 est en relation avec le public. Qu'on soit comptable, technicien, agent RP, ou

directeur... Chacun génère quelque chose, il s'agit de faire connaître notre spécificité, nos différents métiers...

V. B. – Oui, je constate aussi que lorsque nous faisons paraître, sur un réseau social, des informations sur la vie de la maison, la vie de l'équipe, ou une photo de groupe d'une résidence, ou une anecdote, etc., des moments de vie en somme, cela facilite l'appropriation de ce qu'est une scène nationale, ça la rend plus proche, plus humaine.

De notre côté, nous sommes souvent sur des jauges moyennes de 300 personnes, ce qui fait que l'individuation est possible. Prendre soin de la relation individuelle est possible, dès l'entrée dans le bâtiment, à l'accueil.

L'Observatoire – Comment articuler dans vos institutions les dimensions de médiation et de communication ?

J.-P. A. – Dans cette évolution de la relation au public que nous décrivons, la question de la médiatisation est importante. Il ne s'agit pas seulement d'utiliser les médias traditionnels, qui sont également soumis à une nécessaire évolution, il s'agit aussi de fabriquer notre propre médium : comment racontons-nous directement l'histoire que nous inventons ? Comment donner autrement l'information, sans réinventer ce qui se fait déjà par ailleurs ? C'est une des pistes sur lesquelles nous travaillons collectivement en ce moment, avec l'aide d'universitaires par exemple.

Entre ce que nous pouvons publier sur les réseaux sociaux, comme le disait Virginie, et ce type de perspectives, il y a bien sûr

“Les projets doivent être pris en charge par les équipes du service de relations aux publics du début à la fin, dès la recherche des financements ou des partenaires.”

mutation des compétences des services concernés. Nous venons par exemple d'embaucher une personne spécialiste en audiovisuel. La question du « community management » se pose aussi. Tout cela évolue.

V. B. – Aux Scènes du Jura, nous avons commandé un film au réalisateur Eric Nivot qui a suivi, pendant toute une saison, le travail mené par Samuel Gallet, auteur associé, et Marion Lévy, chorégraphe. Le résultat est un magnifique 52 minutes qui parle du travail de terrain, qui est souvent notre face cachée, car elle est peu montrée... Ce 52 minutes a permis de retracer tout le travail fait et qu'on ne voit pas, et tout ce qu'il génère. Ce film est un très beau témoignage de ce que sont nos maisons et ce qu'on y fait. Tout en restant un film de réalisateur, de création. Ce n'est pas un publi-reportage !

À l'ASN, nous sommes également en train de travailler à une série de courts films sur ces questions qui devrait sortir au printemps 2018.

J.-P. A. – De notre côté, nous avons expérimenté un « MC2: live », c'est-à-dire une fausse émission de télévision, présentée par deux professionnels, qui parlait de certains de nos projets. Et c'était formidable, à la fois en matière de communication interne mais aussi externe, auprès de partenaires et décideurs institutionnels qui nous connaissent, mais

qui ne mesurent pas l'étendue de nos actions, et ce faisant pensent que nous coûtions trop cher...

Et là, je ne peux m'empêcher de faire un peu de politique : l'enjeu est celui de la défense du service public. Si nous n'exposons, ne racontons pas bien la richesse et l'importance de nos activités, nous pouvons vite devenir une variable d'ajustement. Et il n'en est pas question. On doit en permanence questionner nos pratiques parce que, finalement, on ne réussira jamais... Il y aura toujours mieux à chercher et à trouver. Il y aura aussi à raconter du mieux possible l'étendue de ce que l'on fait (y compris, et particulièrement, sur le plan qualitatif).

L'Observatoire – Quelle place accordez-vous dans la programmation aux formes artistiques en mesure de reconfigurer le rapport entre l'œuvre et le public, voire de modifier de manière substantielle la pratique même de la médiation ?

V. B. – Cette question est au centre de notre projet artistique et culturel. La majorité des projets est pensée à partir de cet endroit-là. Avec les artistes, nous cherchons toujours à inventer une relation atypique entre leurs univers et les gens.

J.-P. A. – Je me sens à l'affût des formes, quelles qu'elles soient, avec ce qu'elles vont modeler comme nouvelles relations

avec le public. J'ai la chance d'avoir un lieu avec de multiples configurations possibles, et donc de multiples relations possibles induites au point de départ par le projet de l'artiste. À moi de trouver ensuite l'espace, les conditions qui permettront que la rencontre ou l'expérience de l'œuvre ait lieu.

V. B. – Nous avons par exemple commandé à Thierry Balasse, musicien associé, une « Nuit de la Saint-Valentin » dans laquelle un chocolatier, meilleur ouvrier de France, était également de la partie. Tout le théâtre était investi par une scénographie, les gens pouvaient déguster des chocolats aphrodisiaques et boire un verre, avec une proposition de concert sous casque ! Une expérience à vivre ! De même pour le banquet des chefs concocté avec Rémy de Vos. Le public était convié à découvrir ses textes, en dégustant ce que des chefs étoilés avaient préparé en écho à son univers. Un banquet pour 400 personnes, servi par l'équipe de la Scène nationale. Voilà une proposition qui vous déplace !

*Entretien avec **Jean-Paul Angot**
Directeur de la scène nationale MC2 : Grenoble*

*et **Virginie Bocard**
Directrice de la scène nationale Les Scènes du Jura*

*Propos recueillis par **Thomas Vasseur**
Administrateur de l'Observatoire des politiques culturelles*

MUSÉES ET PATRIMOINE :

NOUVELLES FORMES DE MÉDIATION, NOUVEAUX PROJETS

Serge Chaumier

Il est convenu que, depuis l'apparition du terme dans le langage des professionnels, il y a maintenant une trentaine d'années, les médiations se sont imposées dans l'univers culturel, et particulièrement dans les musées. S'il est indéniable qu'un effort certain est fait pour rejoindre le public, il ne faut pourtant pas perdre de vue que des formes de médiation préexistaient, que celles-ci sont de nature diverse et que le mot recouvre une réalité plurielle, et enfin que les médiations sont en constante redéfinition et réinvention. Si bien que leurs fonctions et leurs usages se transforment. C'est particulièrement vrai avec les médiations dites numériques en plein développement actuellement.

Nous proposons de revenir brièvement sur chacun de ces aspects avant que de s'intéresser aux effets sur les projets d'établissement et sur le devenir des institutions dans leur rapport aux publics et au territoire dans lequel elles sont implantées.

D'OÙ VIENT LA MÉDIATION ? QU'EST-CE QUI FAIT MÉDIATION ?

Tout d'abord il faut régler son compte à une idée fautive : si le terme de médiation est utilisé depuis une trentaine d'années, sa fonction n'est pas pour autant nouvelle. La médiation est consubstantielle à la volonté de mise en exposition, puisque l'accrochage lui-même est déjà un choix de discours, au moins implicite, et donc une volonté de communication d'un propos au public. Certes, les apports extérieurs ont été souvent limités à la parole du conférencier, la présence matérielle de supports ayant été longtemps perçue comme « une pollution des œuvres » (ce qui est encore souvent le cas dans l'art contemporain)¹, les actions autour des collections pour les rendre perceptibles se sont multipliées. Si un véritable essor

des médiations a eu lieu depuis trente ans, avec les études de réception et la prise en compte de la sociologie différenciée des publics, la nouvelle muséologie en a été le vecteur. La prise de conscience que tout est signe et vecteur de sens, de l'architecture à la scénographie, de l'œuvre elle-même à ce qui en est dit, mais aussi de ce qu'elle génère, de ce qu'elle active et des potentialités d'expression induites par la confrontation singulière, les choix d'accrochage, c'est-à-dire de ce qui fait expographie, tout cela a conduit à penser que tout devient au final médiation.

LA MÉDIATION N'EXISTE PAS, IL EXISTE DES MÉDIATIONS

L'inflation des supports ne doit pas occulter qu'il n'existe pas une médiation, mais des formes différenciées de médiation. On peut même avancer que derrière l'apparente neutralité du terme se cache des conceptions opposées et une dualité paradigmatique. Le terme apparaissant alors dans sa fonction idéologique susceptible de faire disparaître les conflits d'usages, les jeux d'acteurs et la philosophie sous-jacente mise en œuvre. Ce qui était exprimé de façon plus directe

dans les années 70 au travers d'un rapport de force entre des visions opposées de la fonction du musée devient masqué et neutralisé grâce à ce terme générique et consensuel. Pour le dire de façon simple, deux démarches opposent les professionnels, et comme les deux camps recourent au même terme de médiation pour désigner un champ d'action, qui n'a ni le même sens, ni les mêmes objectifs, pour chacun, les incompréhensions, voire les échecs sont légions.

Dans le sens commun, le plus répandu chez les conservateurs, et aussi le moins réfléchi, la médiation est synonyme d'explication de contenu à des destinataires. Il s'agit de transférer de l'information. L'artiste a eu des intentions, l'objet a une histoire, la science explique que, et la médiation a ainsi pour fonction d'être l'intermédiaire vulgarisateur à un public ignorant. En ce sens, elle est pensée comme une extension de ce qui est considéré comme le principal, le cœur de l'exposition, la chose importante, le plus souvent les collections ou les savoirs. Dès lors, on comprendra qu'elle soit considérée bien souvent comme un mal nécessaire, un fardeau dont il faut s'accommoder puisque l'institution est désormais condamnée à recevoir la plèbe. La montée en puissance

“Le visiteur, les publics ne sont plus des destinataires mais des générateurs d’expériences.”

du public scolaire en place des apprentis savants depuis cinquante ans, du tourisme de masse et la transformation du système scolaire désertant la culture classique, expliquent alors que la médiation devienne prioritaire. Toutefois, lorsque le conservateur doit choisir par exemple entre acquérir une œuvre ou développer son service de médiation, la priorité devient relative et le plus souvent l’acquisition l’emporte. Comme dans la plupart des cas le chef d’établissement est un conservateur, il s’avère plus sensible aux acquisitions qu’aux fonctions sociales du musée. Et la médiation n’est perçue que comme un complément, une extension, un mal nécessaire. Cette approche que l’on peut qualifier de conservatrice demeure celle partagée majoritairement à la Direction des patrimoines. Examinons maintenant la seconde acception.

LA MÉDIATION COMME RÉVÉLATION

Loin d’être un instrument d’instruction, la médiation peut être comprise, selon un point de vue philosophiquement différent, comme partant non de l’objet pour s’adresser à un sujet, mais au contraire centrée sur la personne². C’est alors celle-ci qui devient le cœur et l’élément prioritaire, et les collections et les savoirs ne sont que des occasions de mise en relation. Ce qui compte alors c’est l’expérience vécue, l’enjeu des interprétations et des appropriations, la parole émise et la relation nouée. La médiation devient un enjeu d’émancipation. Le visiteur, les publics ne sont plus des destinataires mais des générateurs d’expériences. Il s’agit alors par la médiation de faire se révéler, la personne à elle-même, de lui permettre de

découvrir de nouveaux espaces, d’élaborer des interprétations, de les partager, de les communiquer, de les mettre en débat. C’est donc une relation à soi-même, et une relation à autrui, qui devient l’enjeu de la démarche de médiation, renouant avec le sens étymologique du terme.

En retrouvant les fondamentaux même de l’action culturelle, c’est-à-dire de ce qui se joue dans les mécanismes d’interculturalité, une mise en relation de soi à autrui, et de sa capacité à relier des univers différents, jusque-là éloignés ou séparés, disjoints, la médiation devient ce qui participe du processus d’acculturation. C’est avant tout une rencontre. La médiation s’élabore par conséquent à deux niveaux au moins, de soi à soi et de soi vers autrui. Cette distinction simple dans la conception de la médiation a pourtant des enjeux essentiels sur la conduite des politiques publiques. Car dès lors, ce sont les contenus qui deviennent les vecteurs, pour ne pas dire les prétextes, de ce qui importe *in fine*, à savoir les gens. Pour reprendre la phrase d’Adorno que nous aimons à prendre pour devise du master que nous animons, de manière à en exprimer la philosophie : « *Il ne s’agit pas de préserver le passé, mais de réaliser nos espérances.* » Le patrimoine n’a de sens que s’il est mis au service de la communauté, sinon c’est une affaire de collectionneurs, et non un service d’intérêt général. Si l’on en tire toutes les conséquences, mais cela dépasse le cadre de cet article, cela induit que ce n’est pas nécessairement la conservation qui devrait être prioritaire dans les établissements, mais les services aux publics, ou à tout le moins qu’un équilibre devrait être fait entre les deux jambes de l’institution par une tierce entité. Celle-ci est alors un gage d’équilibre pour viser au développement

territorial auquel devrait être dévolu l’ensemble, la conservation du patrimoine mise au service de la société.

LES STADES DE DÉVELOPPEMENT

On comprend de ce qui précède que le monde de la culture demeure encore largement au milieu du gué et que le terme de médiation permet de noyer les enjeux en laissant croire que tout le monde tire dans le même sens. Cependant, il est indéniable que pour de multiples raisons, notamment sociologiques, de changement du sens et de la fonction des pratiques culturelles, les institutions vont de plus en plus vers la seconde acception de la médiation. Même si de fortes résistances existent, que les superstructures demeurent inadaptées, et les formations aux postes de directions de plus en plus décalées, créant un jeu de tensions dans les institutions, il demeure qu’une transformation inexorable du monde de la culture s’opère. Un recentrement sur l’expérience du visiteur donne lieu à une économie du partage et à une explosion des démarches où les enjeux sont d’abord dans le vécu des personnes. Les formes les plus éloignées de l’institution, qui ont pu s’exprimer avec le plus de liberté, en viennent à infuser dans leurs principes jusqu’au cœur des institutions. Ainsi, proposer un atelier de danse en milieu carcéral n’a pas pour objectif de former des danseurs ou d’apprendre des choses savantes sur l’art chorégraphique, mais d’abord d’être une occasion d’expression et de partage. Ce qui s’est vécu à la marge transforme progressivement les pratiques des professionnels au quotidien jusqu’à rendre la traditionnelle visite-conférence aussi désuète qu’étrange.



Photo : © L'Art de Muser, Master Expographe, Muséographie

Visite sensorielle au musée La Piscine de Roubaix

S'il est encore des amateurs des formes les plus classiques du rapport au savoir, le renouvellement des générations conduit à multiplier les demandes de prise de parole et d'investissement de ceux qui ne se vivent plus nécessairement comme des destinataires, mais de plus en plus comme des contributeurs, voire des partenaires, des co-constructeurs des actions conduites. Il serait fastidieux de recenser ici la diversité des exemples produits par les services d'action culturelle des institutions qui proposent d'une manière ou d'une autre d'inventer, de créer, de contribuer, de participer à des productions³. En proposant au public de devenir créateur de formes, il s'agit de lui donner un autre rôle, de le sensibiliser plus efficacement et de le responsabiliser. Les principes de l'éducation populaire sont revisités sans en avoir nécessairement conscience. Ainsi, ce que l'on nomme les sciences participatives – en plein essor dans les musées de science – peuvent servir de matrice conceptuelle pour repenser le rapport à la production et à la diffusion des connaissances⁴.

Cette constatation épistémologique a ses correspondances dans les arts, bien souvent à l'initiative des artistes eux-mêmes de plus en plus intéressés par ce que d'autres ont nommé l'esthétique relationnelle⁵. C'est en ce sens et dans ce cadre que les médiations numériques interviennent et retiennent toute notre attention.

LE BOOM DES MÉDIATIONS NUMÉRIQUES

Il n'aura échappé à personne que ce que l'on nomme les médiations numériques est en plein essor. Il est tout à fait symptomatique de constater que les deux approches de la médiation énoncées plus haut s'y exercent. Cependant, lorsqu'il s'agit de ne proposer qu'une information en ligne, comme une formidable encyclopédie, il est perceptible que les médiations numériques déçoivent et passent à côté de leur potentiel. Le fait que l'information soit désormais potentiellement disponible pour tout un chacun sur son smartphone

a des effets indéniables sur les missions des institutions, les contraignant à se réinventer. Toutefois, les médiations numériques disposent également d'une capacité de démultiplication de la seconde approche de la médiation. Elles permettent non seulement de proposer des hypothèses de reconstitution virtuelle pour susciter l'imaginaire ou de contribuer en permanence à la communication des actions, comme en atteste l'usage intensif et fortement incité des réseaux sociaux par les institutions, mais d'abonder aussi en contenus. Les applications qui permettent désormais de consulter, mais aussi de contribuer, d'enrichir, de partager, d'échanger de pair à pair, de proposer des approches singulières sont aux prémices de ce qui pourra demain révolutionner véritablement le rapport à la culture. Déjà, des concepteurs proposent aux visiteurs d'envoyer des photos pour alimenter les contenus d'une exposition, comme le fait le Learning Center de La Halle aux sucres à Dunkerque⁶.



Atelier autour des dinosaures, Musée d'histoire naturelle de Lille

Le professionnel de la médiation devient de plus en plus un concepteur de cadres d'expression dont l'utilisateur pourra se saisir pour proposer les contenus. C'est davantage un activateur ou un développeur qu'un fournisseur d'informations. Les métiers sont donc amenés à évoluer pour inventer des formes de co-construction d'une culture plus diversifiée et moins descendante. La pluralité des modes d'expression en concordance avec les droits culturels remodèle l'avenir. D'une certaine manière, ce dont rêvaient les initiateurs des démarches participatives écomuséales dans les années 70 trouve des modalités d'expression simplifiées et démocratisées. Ce n'est plus à l'échelle d'un territoire mais, dans l'absolu, de façon planétaire qu'il est possible de partager un même intérêt. Des communautés d'amateurs se forment en fonction d'un enjeu particulier. On citera par exemple les photographies de la bataille de Normandie mises en ligne par diverses institutions afin d'être

documentées par des amateurs⁷, à l'instar des observatoires de la biodiversité mis en place par le Muséum National d'Histoire Naturelle ou des comptages effectués dans la baie de Brest par les contributeurs d'Océanopolis. Les exemples se multiplient où l'inventivité est de mise, dans un objectif de contribution scientifique, de documentation des collections, ou tout simplement de jeux et de loisirs. Le musée de la Grande-Guerre à Meaux propose un robot médiateur pour les publics empêchés qui invite à découvrir le musée à distance, mais surtout à interagir avec les médiateurs pour dialoguer. Le public des institutions s'élargit au-delà de ses murs, si bien que les critères d'évaluations statistiques de la fréquentation, par exemple dans certains baromètres de classement des musées, perdent de leur sens. Des applications visent ici à permettre de se constituer son musée imaginaire personnel en compilant et en organisant les sélections, à la manière du générateur d'expositions virtuelles

conçu par l'artiste Pierre Giner pour le CNAP⁸, ailleurs, à mettre en relation des adeptes de visites décalées pour constituer un groupe. Le numérique ne remplace pas l'humain, qui demeure essentiel dans ce que recherche le public, mais il démultiplie les potentialités d'expression, les ressources sur lesquelles élaborer sa propre créativité.

CONCLUSION : DES MUTATIONS PARADIGMATIQUES

Si le numérique est une opportunité pour le participatif, il s'inscrit dans une démarche globale plus large qui vise à transformer le rapport à la culture tel qu'il a été institutionnalisé par le ministère. Mais c'est que la culture elle-même est prise dans une dynamique qui la dépasse largement. La démocratie participative – qui doit advenir si l'on veut réconcilier la culture, l'économie et le social dans une dynamique de développement soutenable si l'on veut répondre aux défis environnementaux – commande de permettre les décloisonnements. La réorganisation plus horizontale des superstructures, les modes de travail plus collaboratifs dans une forme de management moins pyramidale, sont autant d'influences internes, mais aussi sur les manières dont le public s'imaginera à l'avenir jouer son rôle dans les institutions culturelles. La médiation ne peut donc que s'adapter, et mieux anticiper, préparer, accompagner, voire impulser le changement.

Serge Chaumier

Responsable du Master Expographe Muséographie,
Université d'Artois
serge.chaumier@univ-artois.fr

Musées et patrimoine : nouvelles formes de médiation, nouveaux projets

NOTES

1- Voir « La (R)évolution des musées d'art », sous la direction de André Gob et Raymond Montpetit, *Culture et Musées*, n°16, Actes Sud, 2010.

2- On s'inscrit en cela dans la lignée de Jean Caune, Élisabeth Caillet, Bernard Lamizet, Serge Saada... auxquels nous renvoyons pour prolongement. Voir Élisabeth Caillet et al. (sous la dir.), *La Médiation, cinquième roue du carrosse ?*, Paris, L'Harmattan, 2016.

3- On pourra se reporter au rapport de la mission « Musées du XXI^e siècle », sous la dir. de Jacqueline Eidelman. <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Nous-connaître/Consultations-publiques/Musees-du-21e/Rapport-de-la-mission-Musees-du-XXIe-siecle>

4- Voir Serge Chaumier, *Manifeste expologique. Tendances et devenir de l'exposition*, Hermann, Paris, à paraître.

5- Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Dijon, 1998.

6- Agnès Levillain, « Le futur centre d'interprétation de la ville durable à Dunkerque : le développement durable comme évidence », in *Musées et développement durable*, sous la dir. de Serge Chaumier et Aude Porcedda, La Documentation française, Paris, 2011.

7- Voir <http://dejavu.hypotheses.org/1097#comment-2436>

8- <http://www.cnap-n.fr/generateur/index.php>

OUVRIR LA « BOÎTE NOIRE » DES SCIENCES ET TECHNIQUES : UN ACTE DE MÉDIATION CULTURELLE

Entretien avec **Laurent Chicoineau** et **Bruno Dosseur**. Propos recueillis par **Vincent Guillon**

En une vingtaine d'années, la médiation scientifique et technique a changé de visage : d'une relation verticale et descendante au service de la vulgarisation de savoirs experts, elle a progressivement glissé vers une intermédiation plus dynamique entre savoirs, scientifiques et communautés de publics. Sa métamorphose en fait un poisson-pilote de la médiation culturelle.

L'Observatoire – Comment décririez-vous les évolutions actuelles de la médiation scientifique et technique ? Dans quelle mesure rendent-elles compte de nouvelles façons de construire, de partager et de documenter les savoirs et les innovations technoscientifiques dans les sociétés contemporaines ?

Laurent Chicoineau – Il faut rappeler qu'à l'origine du projet de la « culture scientifique, technique et industrielle » (CSTI), qui remonte à la fin des années 60, il s'agissait surtout de diffuser (voire de promouvoir) cette CSTI. Ce projet était porté presque exclusivement par des scientifiques des sciences dites « dures », essentiellement des physiciens, qui voyaient le public comme une masse ignorante des savoirs spécialisés ; il s'agissait donc pour eux de diffuser, à sens unique, afin « d'éclairer l'honnête homme », dans une perspective humaniste classique issue directement des Lumières. Cette manière de faire a été théorisée, notamment en Angleterre, comme le « modèle du déficit » (*deficit model*). Dans ce modèle, il s'agit, pour les scientifiques et les promoteurs de la culture scientifique, de combler le déficit supposé de connaissances du « grand public », ignorant par définition. L'accent est mis sur les connaissances et non sur les conditions de leur production. Ce projet de diffusion se double de manière plus ou moins explicite,

selon ses acteurs, d'un objectif de conviction du public et de construction des conditions d'acceptabilité des connaissances et surtout des (nouvelles) technologies.

Les années 90 et 2000 ont montré toutes les limites de ce modèle, à la lumière des controverses socio-techniques dont l'espace public a été le théâtre (OGM, ESB, nanotechnologies, etc.). D'une part, de nombreuses études (dont celles menées en France par Daniel Boy au CEVIPOF de Sciences Po Paris) ont montré que le niveau d'acceptation de certaines innovations technologiques était inversement proportionnel au niveau de connaissances : en gros, plus les gens sont éduqués, plus ils possèdent un capital culturel scientifique élevé, plus ils sont critiques envers certaines

innovations scientifiques et technologiques. D'autre part, le régime de production des connaissances a évolué, à la faveur d'acteurs extérieurs au champ scientifique, comme les associations de patients par exemple, ou encore l'implication des amateurs dans certaines disciplines. Une dynamique toujours à l'œuvre aujourd'hui, à travers ce qu'on appelle les « sciences participatives », et qui s'est trouvé largement amplifiée par la diffusion des pratiques numériques.

Ainsi, les dispositifs et organisations de médiation culturelle scientifique ont-ils changé, à la fois pour s'adapter au nouveau contexte et parfois, comme nous l'avons expérimenté à la Casemate à Grenoble, pour anticiper et participer à la construction de ce nouveau régime de rapports aux savoirs.

“Les formats explicatifs traditionnels des sciences et techniques, souvent inscrits dans un temps nécessairement long, peinent à rivaliser avec des échanges instantanés, réactifs et mondialisés.”

“C’est la grande richesse d’un Fab Lab, la capacité à faire se croiser de manière plus ou moins formelle, des personnes de formation et d’origine très différentes.”

Bruno Dosseur – La transformation digitale a amplifié un accès facilité aux savoirs et connaissances et, dans le même temps, une fragmentation des publics qui ne peuvent plus être vus comme des ensembles homogènes.

La position de l’expert doit s’adapter à cette évolution. Il ne peut plus s’exprimer dans une position dominante, la contradiction venant désormais de toutes parts et pouvant être parfaitement infondée sans être pour autant facilement dénoncée. Cette forme de relativisme traduit un bouleversement complet du rapport entre public et sachant.

Les formats explicatifs traditionnels des sciences et techniques, souvent inscrits dans un temps nécessairement long, peinent à rivaliser avec des échanges instantanés, réactifs et mondialisés. Les thèmes mêmes doivent trouver leur place au milieu d’un flux incessant de propositions peu conformes aux limites des disciplines scientifiques.

Il devient essentiel de ne pas se laisser happer par l’urgence de l’actualité et de diversifier les publics qui fréquentent nos institutions en leur proposant de nouveaux formats. Notre proposition est d’interroger davantage les grandes mutations en cours, encore chargées d’incertitude et ouvrant sur de nouveaux champs des possibles, plutôt que la succession infinie des faits désormais accessibles dans des encyclopédies en ligne.

C’est finalement une excellente occasion de mêler de nouveaux les sciences et techniques au mouvement de la création et des interrogations humaines.

L’Observatoire – Le programme Inmédiats, issu de l’alliance de 6 centres de culture scientifique, a servi d’espace d’expérimentation à de nouvelles formes de médiation impliquant plus fortement les publics, à l’image du mouvement grandissant des laboratoires ouverts (Fab Labs, hackerspaces, Bio Labs, Living Labs...) ? Quels sont les principaux enseignements qui en sont sortis et pour quelle dissémination dans le réseau des CCSTI ?

B. D. – La démarche d’Inmédiats consiste à mettre le public dans une situation de participant, non pas d’un parcours pré-fléché avec plus ou moins d’interactions, mais au cœur d’un projet en prise directe avec le réel. Il peut s’agir de la participation concrète à un programme de recherche scientifique, aux côtés des chercheurs, d’une démarche de co-construction d’un nouveau produit ou service avec des industriels, des designers, des artistes ou de réalisation d’un prototype fonctionnel au sein d’un Fab Lab.

Il revient donc au participant de contribuer à une création nouvelle dans laquelle il va s’impliquer, souvent dans la durée et qui prendra une forme tangible mais inconnue au début du processus. Cette réalisation sera ensuite partagée avec un public plus large qui pourra, à son tour, s’en emparer, l’amender, la détourner ou l’abandonner.

Cette démarche nous rapproche donc, de façon inattendue, des démarches de création du secteur culturel et de l’éducation populaire et nous éloigne d’une simple « diffusion » d’une culture scientifique et technique écrite par d’autres.

Elle incarne une forme d’individualisation de la démarche au sein d’un processus collectif. Chacun va influencer sur le résultat final et pourra donc davantage se l’approprier.

Il nous est apparu dès lors nécessaire de construire un modèle d’identification de la valeur créée par cette démarche que nous appelons, en écho au livre blanc sur les Living Labs d’In Vivo¹, le modèle Connaissance-Social-Affaires (CSA).

Ce modèle permet de prendre en compte la création de valeur dans trois dimensions : création et partage de Connaissances (C), création de lien Social et intégration de l’impact sociétal du projet (S), création de valeur économique ou d’emplois qui assure la pérennité ou la reproductibilité du projet (A).

L’utilisation de ces formes de médiation, ateliers de type Living Lab ou Fab Lab, implique *de facto* le travail en petits groupes et dans la durée. Il amène donc à revoir un modèle de diffusion de masse au profit d’un travail en profondeur avec des personnes elles-mêmes susceptibles de répliquer par la suite l’opération sur un autre territoire ou un autre sujet.

Précisons également que toutes les productions du lieu sont délivrées en *open source* afin de faciliter leur partage et leur réappropriation dans un réseau international.

L. C. – Les enseignements touchent à la fois aux nouvelles pratiques que nous avons expérimentées avec les publics, et au repositionnement en termes de représentation et de compréhension de la CSTI que ces nouvelles pratiques ont

engendré auprès de nos équipes, nos partenaires et nos financeurs. On peut dire que nous avons été à la fois dans la rupture historique et la réaffirmation des fondamentaux de la CSTI, à savoir les racines de l'éducation populaire, celles qui visent à l'émancipation et la montée en capacité de chacun. La rupture, parce que nous avons dénoncé fortement le paradigme diffusionniste en ouvrant nos processus de conception dès les phases amont à des non-scientifiques, des amateurs, de « simples citoyens ». Nous nous sommes emparés des méthodes en vogue dans le domaine de l'innovation ouverte, comme la démarche « Living Lab », pour les appliquer, les adapter, nous en inspirer dans la conception et le développement de nos dispositifs de médiation.

À travers la culture du faire, et l'ouverture de Fab Labs dans nos centres de science, nous avons renoué avec la dimension bricolage, « manip » (*hands-on* disent les Anglo-Saxons) assez classique dans le milieu de l'animation scientifique socioculturelle, tout en l'arrimant à des pratiques de créativité, de design collaboratif, et d'articulation entre mondes amateurs et professionnels. Car c'est la grande richesse d'un Fab Lab, la capacité à faire se croiser de manière plus ou moins formelle, des personnes de formation et d'origine très différentes partageant cependant des compétences et des imaginaires qui peuvent se rencontrer. De mon point de vue, les Fab Labs dans les centres de science sont la meilleure façon, dans les années 2010-2020, de travailler le fameux « i » de CCSTI, c'est-à-dire la culture industrielle et la culture de l'innovation.

Enfin, en matière de dissémination, nous avons concrètement proposé à la communauté des médiateurs scientifiques en France, différents outils, dont les plateformes participatives Echosciences, Makerscience, ou encore le logiciel Fab Manager pour gérer et documenter en langue française les activités d'un Fab Lab, où qu'il soit. Nous avons aussi créé une dynamique, à l'intérieur des réseaux

existants (comme l'AMCSTI par exemple où nous avons porté ces nouveaux sujets à l'agenda des discussions et échanges entre professionnels à l'échelle nationale.

L'Observatoire – Dans un monde où les médiations et les intermédiaires traditionnels sont fragilisés par les nouvelles pratiques issues des cultures numériques, pourquoi a-t-on encore besoin d'organismes comme les CCSTI ? En quoi sont-ils importants pour la capacitation des personnes et leur autonomie ?

L. C. – L'un des paradoxes de nos sociétés numériques, c'est que la question des lieux n'a pas disparu, contrairement à ce que certains prédisaient dans les années 90. Ce n'est pas parce que, potentiellement, nous pouvons tout faire partout, dominer le temps et l'espace par les technologies numériques, que les lieux sont devenus sans importance. Par exemple, le concept du bureau nomade me semble plus un fantasme de management néolibéral qu'une notion forgée par l'observation d'une pratique spontanée d'une majorité de travailleurs.

C'est un truisme que de rappeler qu'un lieu, ça peut être un repère, un espace de rencontres et d'échanges, de pratiques, d'accès à des ressources matérielles, humaines, intellectuelles. C'est tout cela que les centres de science offrent aux publics et, à nouveau, les Fab Labs et les Living Labs en font la démonstration chaque jour. Bien sûr tout est potentiellement accessible pour tout le monde mais, en réalité, cet accès n'est bien souvent qu'un mythe, et nombreuses sont les personnes qui recherchent un accompagnement, un coup de main, de l'inspiration et des opportunités. Parce que les apprentissages et l'appropriation des savoirs se construisent dans l'interaction avec l'autre, dans les mondes sociaux, les organismes, lieux, dispositifs de médiation sont nécessaires, à côté et en complément des institutions traditionnelles dont c'est la vocation initiale comme l'école ou l'Université.

B. D. – Nous ne sommes pas particulièrement accrochés au terme CCSTI et nous sommes d'ailleurs à la recherche, pour l'instant sans réel succès, reconnaissons-le, d'un terme qui pourrait caractériser plus simplement la vocation de ces espaces. Nous les imaginons de plus en plus hybridés pour être en phase avec la complexité du monde sans en rajouter avec des acronymes. Les espaces culturels que l'on appelle CCSTI sont d'abord des espaces généralistes en matière scientifique et technique. Ils ne disposent pas d'une collection permanente qui oblige à une thématique, voire à un format de médiation unique.

Ils sont donc, par essence, des lieux où l'on peut mélanger les regards, les formes, les modalités de rencontre avec le public. Voir les publics eux-mêmes. Au Dôme, nous travaillons à la cohabitation permanente des professionnels des sciences et techniques, mais également des champs de la création, de la formation et de l'économie, avec les publics afin qu'ils contribuent collégialement au contenu même du lieu.

L'Observatoire – Les nouvelles formes de médiation orientées vers la co-construction des innovations et des savoirs ne renferment-elles pas le risque d'un désinvestissement des missions éducatives des CCSTI au profit d'une contribution plus grande aux dynamiques entrepreneuriales d'un territoire ? Une société où l'on attend de chacun qu'il soit innovant en tout lieu et à tout moment est-elle vraiment souhaitable ?

B. D. – Je ne vois pas l'intérêt de centres de culture scientifique focalisés sur une mission éducative. Nous ne sommes pas des pédagogues mais des acteurs culturels. La culture est d'abord là pour bousculer les représentations, dire la diversité, permettre d'accéder au collectif, à l'imaginaire ou simplement à l'esthétique des choses.

Ces espaces sont des lieux de croisements, de rencontres physiques entre des personnes d'horizons professionnels et aux

“L’un des enjeux majeurs du 21^e siècle en matière d’éducation et vie en collectivité est la capacité à construire et donner du sens aux transversalités, aux interactions.”

intérêts personnels potentiellement très différents mais qui, toutes, s’intéressent aux transitions du monde et souhaitent y prendre part plus activement.

Il ne s’agit pas, à mon sens, d’une course permanente à l’innovation mais d’un souhait de mise en mouvement. C’est d’abord un processus très personnel qui fait du visiteur de nos lieux quelqu’un de moins passif, à qui l’on va demander de prendre part, de donner un avis, d’apporter une contribution, une idée, un désir.

La finalité des contributions nées de la co-construction n’est pas la mise sur le marché d’innovations – nous laissons ce soin à nos partenaires du développement économique – car notre position reste généralement très en amont des processus de production. Elle n’empêche pas cependant une prise directe avec le réel qui rend plus tangibles les démarches scientifiques et de développement technologique.

À ce titre, nous avons lancé, en octobre 2017, le TURFU Festival², qui proposait, pour la première fois en France, la mise à disposition d’Open Badges qualifiant les contributions des différents publics et leur permettant de les revendiquer.

L. C. – Un grand problème français, de mon point de vue, est le cloisonnement systématique des savoirs et des pratiques. Comme si mettre en silo les différents domaines de la vie permettait de mieux les développer ou les contrôler... Science *versus* innovation, ou bien savoir *versus* entreprendre... Edgar Morin, à la fin du siècle dernier, paraît déjà de la nécessité

de « relier les connaissances ». Notre société est percluse de blocages qui ne cessent d’alimenter des tensions et des ressentis. L’un des enjeux majeurs du 21^e siècle en matière d’éducation et vie en collectivité est la capacité à construire et donner du sens aux transversalités, aux interactions, de rechercher les ouvertures et les métissages pour construire la paix et le développement. Nous ne vivons pas dans une société mue par une connaissance pour elle-même, une sorte de monde platonicien orchestré par une Science uniquement descriptive et explicative, qu’il suffirait de diffuser. Notre monde est au contraire marqué par les conséquences et les impacts des sciences et des technologies – à tel point qu’on pense être entrés dans l’anthropocène, une nouvelle ère géologique issue des transformations infligées par l’Homme à son environnement. La connaissance est intimement liée à l’action, elle-même parfois connectée à l’innovation. Lorsque nous parlons d’entrepreneuriat dans nos centres de science, nous parlons d’action, de prise de risque, de démarche projet, de résolution de problème, de créativité et de dynamique collective. Tout cela peut se retrouver dans des start-up bien sûr, mais aussi dans des associations, des ONG, des collectifs d’artistes ou des coopératives de l’économie sociale et solidaire.

Bien sûr, nous avons conscience que le terme même d’innovation est souvent dévoyé, utilisé comme un mot-clé vidé de son sens, à la mode. À travers nos actions et nos recherches, nous questionnons cette notion d’innovation, et nous pensons qu’une des façons intéressantes de le faire est justement par la pratique,

en s’emparant des méthodes et des dispositifs dits « innovants », afin que chacun puisse les tester et construire sa propre évaluation de ce qui se résume parfois à un discours marketing. Enfin, au bout des quatre années et demie de l’expérience Inmédiats, je suis convaincu que notre champ d’action est celui de l’innovation sociale. Co-construire leurs savoirs avec des publics qu’on n’attend pas, classiquement, sur ce terrain, changer leur rapport à soi et aux autres, est fortement source d’innovation sociale.

L’Observatoire – Ces nouvelles activités de médiation changent-elles la configuration des lieux ? À quoi ressemble un équipement de culture scientifique et technique du 21^e siècle ?

L. C. – Nous avons coutume de parler maintenant de « plateformes créatives et d’opportunités » au service des habitants d’un territoire. Notre plafond de verre, dans le champ de la CSTI, est justement celui de la dénomination de nos structures, cette juxtaposition de termes (culture scientifique, technique et industrielle) qui ne nous a jamais satisfaits. L’une de nos premières décisions dans le collectif Inmédiats, a été de cesser de nous présenter comme des CCSTI, mais plutôt comme des « centres de science », la traduction française de « Science centre » utilisée dans le monde entier pour décrire les activités que nous développons. Bien sûr, en français, cela ne signifie pas grand-chose pour celle ou celui qui n’a pas la référence internationale – et il s’agit de l’immense majorité du public ! Nous sommes donc toujours à la recherche d’une meilleure appellation pour nous qualifier...

En termes de lieu et d'équipement, il me semble que leur configuration doit pouvoir permettre un maximum de transversalité, de liens entre activités, événements, modalités de médiation, publics, partenaires, amateurs, etc. Cela ne signifie absolument pas qu'il faut construire ou aménager des lieux polyvalents, informels, sans âme. Bien au contraire ! Il faut avoir le courage de s'engager dans la programmation architecturale d'un lieu et créer des espaces-repères, des espaces de caractère et de qualité, où la convivialité et l'inspiration doivent pouvoir se déployer à tout moment. Et puis, il faut envisager le lieu avec son territoire et toutes ses extériorités notamment dans l'espace numérique. Un équipement se conçoit aujourd'hui, de mon point de vue, en 3 dimensions : intra-muros (dans le lieu), hors les murs (sur le territoire) et en ligne (dans l'espace numérique). Précisons sur ce dernier point qu'il ne s'agit pas de souligner ici l'importance de la communication sur le web des activités déployées dans les espaces physiques, mais bien de considérer le

web et les réseaux sociaux comme des terrains de médiation, de rencontres, de co-construction et d'opportunités entre experts, chercheurs, étudiants, amateurs, professionnels, citoyens... au même niveau que dans ou hors les murs. C'est d'ailleurs fort de ces quelques principes issus de l'expérience Inmédiats que je travaille actuellement, à Toulouse, au nouveau développement du Quai des Savoirs.

B. D. – La proposition du Dôme, bâtiment de 2100 m², réalisé à Caen en 2015 dans le cadre du programme Inmédiats, est justement de proposer un nouveau type d'espaces pour ces activités de médiation.

Les maîtres-mots deviennent la modularité des espaces pour la conduite d'ateliers et d'opérations événementielles en simultané, l'intégration de moyens de prototypage, la cohabitation des professionnels et des publics, une bonne connectivité permettant le lien immédiat avec des espaces distants, une accessibilité des espaces 24 heures sur 24.

Le Dôme accueille ainsi, sur un tiers de ses espaces, une résidence de projets réservée aux structures conventionnées (laboratoires de recherche, entreprises, collectifs d'artistes, acteurs du développement économique, associations culturelles) désireuses de s'investir dans le développement organisationnel et culturel du lieu.

Ces considérations imposent également de repenser nos modèles économiques. Les flux de publics ne sont plus les mêmes que ceux que nous connaissons concernant les expositions et le modèle de billetterie est parfaitement inadapté dans ce cas. À l'inverse, ces espaces s'intègrent plus facilement dans la vie socio-économique locale et ouvrent la voie à de nouvelles formes de partenariat.

Entretien avec **Laurent Chicoineau**
Directeur du Quai des savoirs, Toulouse

et
Bruno Dosseur
Directeur du Dôme, Caen

Propos recueillis par **Vincent Guillon**
Directeur adjoint de l'Observatoire des politiques culturelles
Chercheur associé à PACTE

LE STUDIO 13/16 DU CENTRE POMPIDOU : ESPACE DE LIBERTÉ ET DE CRÉATION POUR LES ADOS

Entretien avec **Patrice Chazottes**. Propos recueillis par **Alice-Anne Jeandel**

Le Centre Pompidou propose, au cœur de Paris, un lieu original exclusivement pensé pour le public adolescent. Espace polymorphe qui prend en compte les pratiques culturelles des jeunes, le Studio 13/16 invite les adolescents à partager des moments de convivialité autour d'une programmation culturelle, de rencontres avec des artistes et d'ateliers de création. Patrice Chazottes, directeur adjoint de la direction des publics au Centre Pompidou, raconte les principes du Studio 13/16 et les dispositifs de médiation inventés pour que les jeunes s'approprient l'espace et le concept.

L'Observatoire – Depuis votre arrivée au Centre Pompidou vous avez engagé une refonte de la politique de médiation en initiant notamment le Studio 13/16, exclusivement dédié aux adolescents. Pouvez-vous décrire cet espace et ses objectifs pour un équipement comme le Centre Pompidou ?

Patrice Chazottes – En 1977, le Centre Pompidou innovait en ouvrant un espace phare dédié aux enfants afin de les sensibiliser à l'art à travers des expositions, des ateliers, des rencontres avec les artistes... Aujourd'hui, ces ateliers ont inspiré nombre d'institutions culturelles au niveau international. La clé de cette réussite repose sur la rencontre directe avec la création contemporaine sous toutes ses formes, l'expérimentation permanente, la stimulation des sens et de l'esprit, mais aussi la place faite au jeu pour renforcer la relation de l'enfant à l'art.

À partir de ces acquis et en s'appuyant sur cette expertise, le Centre Pompidou a poursuivi cette voie pédagogique avec le Studio 13/16. Ce lieu unique a ouvert ses portes en septembre 2010 et propose aux adolescents de 13 à 16 ans une programmation originale, sans cesse renouvelée et proche de leurs centres

d'intérêt. Il s'agit d'associer activement les adolescents au processus de création dans des domaines qui les touchent plus particulièrement, faisant de la rencontre avec les créateurs d'aujourd'hui le point d'orgue de cette expérience artistique. C'est un espace pensé et aménagé spécifiquement au cœur de l'institution pour les adolescents, une plateforme d'échanges et de création artistique.

L'équipe du designer Mathieu Lehanneur a été choisie pour réaliser un projet global de réaménagement des espaces jeunes publics. Concernant le Studio 13/16, ce projet exigeait une création originale, sans référence connue mais qui anticipait les impératifs de programmation.

Trois principes structurent l'organisation programmatique du Studio 13/16 : la rencontre avec des artistes, la pratique et l'échange avec les créateurs ; une programmation pluridisciplinaire mêlant arts plastiques, musique, danse, vidéo, street-art, création numérique, graphisme, mode, etc., et pour finir, la diffusion des réalisations des adolescents sur des supports physiques (fanzines, flyers, affiches...) ou virtuels (site Internet, web-radio...), encourageant le dialogue et les échanges à travers des canaux de communication privilégiés par la jeunesse.

L'aménagement s'articule autour d'un « lounge » qui permet de s'asseoir, de regarder l'activité ou le spectacle en cours, de consulter des ressources ou de visionner des créations, et d'un espace dédié aux activités « workshop » avec parfois des présentations d'œuvres mais surtout le déploiement d'ateliers, de spectacles, de concerts... En écho à la programmation, le design joue avec les codes et les repères des adolescents (gril technique en forme de « grand 8 »...). L'adéquation contenant/contenu et son exigence de qualité sont des gages de considération et de confiance envers le public des adolescents.

L'adolescence est l'âge de la construction de soi où se cristallise la relation à l'institution et à la culture, où se définissent et s'affirment les goûts et les pratiques culturelles qui seront celles de l'âge adulte. Dans ce cheminement, la rencontre avec l'art, avec les artistes, peut être un élément déterminant et fortement structurant. Le Studio 13/16 est souvent le lieu privilégié d'un tout premier contact avec le monde muséal, la création contemporaine. Faire de cette rencontre une expérience majeure de la vie au moment charnière où la personnalité se structure : telle est l'ambition du Studio 13/16 du Centre Pompidou.



Photo : © Centre Pompidou / H.Véronèse

Ex Situ, 13 avril-16 juin 2013

L'Observatoire – Le public adolescent est une tranche d'âge souvent difficile à capter pour les institutions culturelles, voire inexplorée par les politiques culturelles. Quels dispositifs de médiation spécifiques avez-vous mis en place pour attirer ce public, le fidéliser et faire en sorte qu'il s'approprie l'espace ?

P. C. – L'élaboration d'un programme conçu pour les adolescents nécessite une attention particulière à leurs besoins afin de déterminer les conditions les plus favorables à leur développement et à leur construction identitaire dans le cadre particulier du musée ou du centre d'art. En s'appuyant sur les études alors connues et publiées, nous avons porté notre attention sur plusieurs points : la forme, impliquant espace et communication, et bien évidemment le contenu.

Les adolescents sont accueillis au Studio 13/16 par un médiateur, relais privilégié de l'institution auprès de cette tranche d'âge. Son rôle est fondamental, car

l'envie de tenter ou non l'expérience du lieu peut naître pendant ces quelques secondes d'échange. Le Studio 13/16 est autant un lieu de vie et de rencontres qu'un lieu de pratique artistique. Les ateliers participatifs, initiés par des artistes, amènent les adolescents à découvrir des techniques et des univers artistiques représentatifs de la création contemporaine.

Les horaires, les rythmes et les modalités de participation aux activités sont établis afin de correspondre aux besoins du public : le Studio 13/16 est ouvert gratuitement, hors temps scolaire, en continu et sans réservation, toute l'année les mercredis, samedis et dimanches de 14h à 18h et tous les jours pendant les vacances scolaires. Le choix d'ouvrir l'espace sur les temps de loisirs des adolescents constitue un challenge, celui de compter sur le libre-arbitre des adolescents en tant qu'individus responsables, encore en formation mais qui aspirent à l'autonomie. Mais il est

surtout l'opportunité de mobiliser la capacité de ce public à s'émanciper du cadre contraint de la traditionnelle visite scolaire au musée, par l'affirmation du choix d'une activité culturelle motivé par l'envie personnelle.

Le Studio 13/16 a construit une communication spécifique concernant la signalétique, les titres des projets, le design graphique de ses supports et documents de médiation. Elle s'appuie sur des réseaux de diffusion, sans cesse à conquérir, liés aux pratiques et aux modes de vie des adolescents.

Les adolescents eux-mêmes sont un précieux relais de communication, notamment par le biais de structures accueillant des jeunes sur leurs temps de loisirs : Maisons des Jeunes et de la Culture, centres de loisirs et d'animation, centres sociaux... Ainsi, un réseau créé en amont de l'ouverture du Studio 13/16, intitulé « Nouveaux Ambassadeurs », a permis d'impliquer dans des réalisations

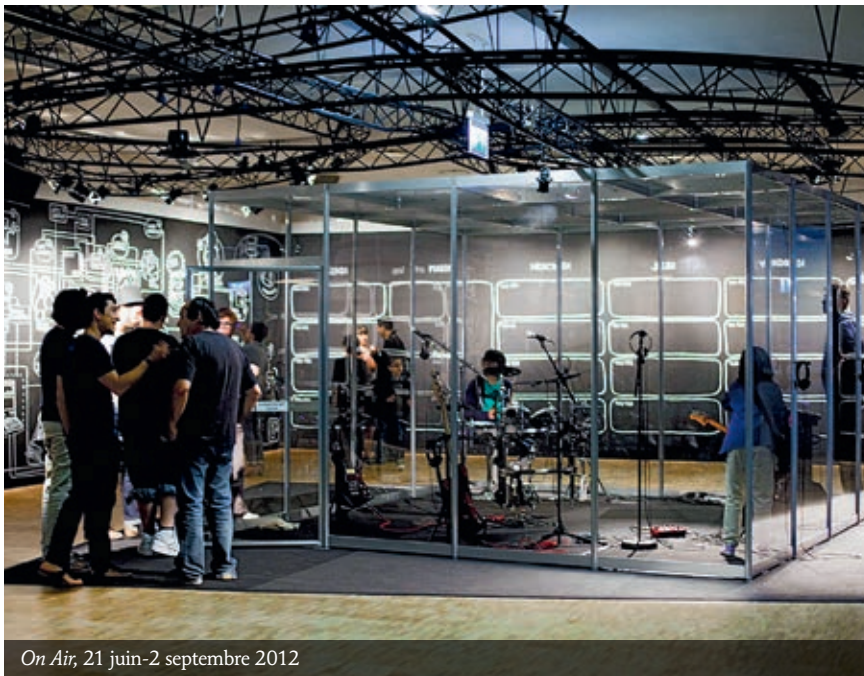


Photo : © Centre Pompidou / J.C. Planchet

On Air, 21 juin-2 septembre 2012

artistiques une centaine de jeunes de 13 à 16 ans, adhérents de MJC et de centres socioculturels d'Île-de-France. Si notre communication s'appuie sur un langage, des médias, moyens et canaux adaptés à la cible (newsletter, facebook, streetmarketing, livret-programme, goodies, teaser vidéo), elle s'intéresse également, dans un langage certes plus institutionnel, aux adultes susceptibles d'être prescripteurs de la venue au Studio 13/16 : magazine programme du Centre Pompidou, site Internet, invitation électronique.

L'Observatoire – Des passerelles sont créées entre le Studio 13/16 et la programmation du Centre Pompidou. Les adolescents qui fréquentent le Studio franchissent-ils plus facilement les portes des expositions ? Reviennent-ils une fois passée l'expérience de l'atelier ?

P. C. – Dans le cadre de sa programmation, le Studio 13/16 crée des partenariats réguliers avec des associations, entreprises, collectivités, marques, qui partagent le même intérêt pour ce public et/ou qui peuvent apporter de manière ponctuelle un soutien ou une expertise. Des collaborations régulières avec d'autres

services et entités internes à l'établissement permettent de créer des passerelles avec la programmation du Centre Pompidou et ses espaces. Ces collaborations revêtent des formes variées telles que la programmation d'un cycle de cinéma lié à l'actualité des projets du Studio 13/16 ou des ateliers menés en partenariat avec l'Ircam autour des nouveaux usages du smartphone. Cette ouverture vers les collections, les manifestations culturelles et, de manière plus large, vers l'ensemble des ressources du Centre Pompidou, est l'un des principes fondateurs du Studio 13/16.

Même si l'espace est prioritairement réservé aux 13/16 ans, d'autres publics y sont accueillis afin de favoriser les échanges autour de la création d'aujourd'hui : les jeunes adultes qui manifestent une curiosité pour la programmation du Studio 13/16, les parents – souvent prescripteurs de la visite au Studio 13/16 – et plus largement les membres de la famille. Il est intéressant de noter que le public reflète une mixité géographique et sociale qui participe à faire du Studio 13/16 le lieu d'une expérience de rencontre et d'ouverture à l'Autre.

L'Observatoire – Le Studio 13/16 se décline aussi hors les murs, en allant à la rencontre des adolescents dans les collèges et les centres commerciaux. Autour de ce dispositif, le travail de médiation est-il différent ? Comment est reçu cet atelier ambulant par le public ado ?

P. C. – Dans le cas du *Studio 13/16 Tour*, le public ado s'approprie en général très rapidement le dispositif. D'une part, parce que le design pensé par Matthieu Lehanneur dans une cohérence et une continuité esthétiques, en fait une véritable pièce d'appel, une invitation à pénétrer dans l'espace d'atelier (notamment grâce à l'enseigne lumineuse placée à l'entrée). D'autre part, le travail effectué par les médiateurs est finalement assez proche de la médiation *in situ*, à la seule différence qu'il faut au préalable rappeler le contexte du Centre Pompidou.

Pour l'opération Studio 13/16 au collège, des artistes sont présents. Les médiateurs doivent faire face à la très grande dispersion des ados dans l'espace de la cour de récréation, pour faire en sorte que la rencontre avec les artistes (qui est pour nombre d'entre eux la toute première fois) ait effectivement lieu. Dans les deux cas, les adolescents sont très réceptifs et saisissent vite l'intérêt de profiter de cet atelier presque impromptu.

L'Observatoire – Quelle a été votre plus belle expérience au Studio 13/16 depuis sa création ?

P. C. – Question difficile... Tous les projets sont des aventures artistiques et humaines différentes qui nous font avancer, qui nous ont permis de partager et qui nous ont touché chacun dans sa mesure.

Entretien avec **Patrice Chazottes**
Directeur adjoint de la direction des publics,
Centre Pompidou

Propos recueillis par **Alice-Anne Jeandel**
Responsable des formations,
Observatoire des politiques culturelles

UN MUSÉE À HAUTEUR D'ENFANT

Entretien avec **Jean-Luc Murray**. Propos recueillis par **Lisa Pignot**

Depuis plus de 25 ans, le Musée de la civilisation de Québec considère l'enfant et l'adolescent comme des visiteurs à part entière et s'efforce de piquer leur curiosité en leur créant une place bien à eux pensée sur-mesure. Quelle place y occupe la médiation ? Quels ressorts sont utilisés pour captiver ce jeune public ? Telles sont quelques-unes des questions posées à l'équipe du Musée qui revient, ici, sur le renouvellement de la pratique muséale qu'elle a développée grâce à des approches ludiques et avant-gardistes.

L'Observatoire – Qu'est-ce qui vous a amené à concevoir un musée à hauteur d'enfant ?

Jean-Luc Murray – Le musée est le plus souvent perçu comme un lieu exclusif, un espace d'abord pensé pour des adultes initiés à ses pratiques, ses règles, ses contenus. Au Québec et au Canada et ce, dès la fin du XIX^e siècle, certains musées ont mis sur pied des actions destinées à intéresser et à inclure de nouveaux publics dont les jeunes. Visites commentées, rencontres avec des artistes, conférences, ateliers artistiques, visites scolaires et autres activités ont ainsi été à l'origine de

la création de départements ou de secteurs éducatifs. Ainsi, au début des années 1960, de grands musées canadiens dont le Musée Royal de l'Ontario, le Musée des beaux-arts de l'Ontario et le Musée des beaux-arts de Montréal ont officialisé leurs fonctions éducatives. Même si le Musée de la civilisation de Québec n'est pas le premier musée canadien à se doter d'un service de l'éducation il est, au moment de sa création en 1988, le premier à véritablement intégrer le jeune public dans son ADN. La vision éducative du Musée est depuis le pivot de toutes ses actions muséologiques alors que traditionnellement l'éducation

est plutôt une fonction périphérique de l'univers muséal. Cette posture unique et audacieuse du Musée de la Civilisation allait devenir un des espaces d'opportunités fondateur du développement du concept de médiation muséale destinée au jeune public.

L'Observatoire – Avez-vous dû rompre avec un certain nombre d'habitudes et de contraintes imposées par la tradition muséale ?

J.-L. M. – La création du Musée a été perçue par certains comme une rupture par certains qui se sont demandés si c'était vraiment un musée. D'autres, la majorité heureusement, ont plutôt célébré l'avènement d'un nouveau modèle, d'une nouvelle ère muséale caractérisée par l'accessibilité, la diversité, la transdisciplinarité, mais surtout par cette idée forte du musée citoyen, du musée pour tous, du musée qui privilégie le jeune public. Pour y parvenir, le Musée a dû imaginer de nouvelles postures, de nouveaux modèles organisationnels, voire recruter dans ses équipes des personnes animées par ces valeurs et ces convictions plutôt que de ne considérer que leurs compétences professionnelles. On note, entre autres, la reconnaissance des professionnels en éducation et en médiation muséale qui, au sein du Musée de la civilisation, sont en proportion du nombre d'employés plus nombreux que dans la majorité des musées mais qui sont



Photo : © Jessy Bernier – Perspective Photo

Deux jeunes explorent l'application sur iPod Touch dans l'exposition *ROME. De ses origines à la capitale d'Italie*. Musée de la civilisation, 2011.



Activité famille dans le cadre de l'exposition *Fascinantes momies d'Égypte*. Musée de la civilisation, 2010.

aussi reconnus formellement (salaire et conditions de travail) de manière équitable par rapport à leur pairs conservateurs, chargés de projet expositions, etc. Récemment, les fonctions d'éducation, de médiation, d'action culturelle et d'exposition du Musée ont été regroupées au sein d'une seule entité : la direction de la programmation. Ce qui est une autre manière de réaffirmer sa volonté de répondre aux attentes et aux réalités du jeune public.

L'Observatoire – Quels sont les ingrédients de cette muséographie à la fois vivante, ludique et intelligente que vous avez mise en place ?

J.-L. M. – L'ingrédient principal est le dialogue constant avec le jeune public. Le Musée est le seul qui a intégré un service de recherche et d'évaluation dont l'objectif est à la fois d'assurer un lien avec le jeune public lors des phases d'idéation et de réalisation des actions qui leur sont destinées et d'évaluer en continu ces actions. Au fil du temps, cela a permis au Musée de constamment enrichir sa relation avec le jeune public tant dans le contexte des visites scolaires, des visites autonomes ou des visites en famille. Parmi les autres ingrédients essentiels, on note l'interactivité de nos dispositifs,

l'apport d'espaces éducatifs dédiés dont des espaces d'accueil et de services pour les groupes et des espaces d'activités dans les expositions et les aires publiques et aussi l'expérimentation de multiples approches de médiation parmi lesquelles les enquêtes, les rallyes, les jeux de pistes, les mises en situation, la manipulation d'objets réels et d'accessoires, les jeux de rôles, etc. Du point de vue de la muséographie, une réelle vigilance anime toutes nos actions afin d'assurer la création d'espaces immersifs et ludiques dans lesquels le jeune public se sent confortable et engagé, et ce, peu importe le thème ou le contenu de nos expositions.

L'Observatoire – Quelle place occupent les outils numériques ?

J.-L. M. – Le Musée a été un précurseur dans le développement de la médiation numérique via l'intégration de dispositifs dans ses expositions ou encore le développement d'activités de médiation *in situ* ou hors les murs misant sur le numérique. Ces expériences ont à la fois transformé nos pratiques mais aussi transformé nos relations avec nos jeunes visiteurs. Nous pouvons ainsi aller encore plus loin avec des stratégies de mise en ligne de nos collections permettant aux

utilisateurs de commenter les objets, de devenir co-créateurs de leur expérience lors d'une visite et même de contribuer à la réinvention du Musée. Dès avril prochain, le Musée inaugurera un espace numérique de type laboratoire qui agira comme une cellule interne misant sur l'innovation continue. L'originalité de ce dispositif est qu'il sera centré sur l'univers de la muséologie. Nos visiteurs, nos partenaires externes (organismes communautaires, écoles, entreprises, etc.) et aussi les employés du Musée pourront y inventer, y réaliser et y tester les dispositifs, les approches et les idées du Musée de la civilisation de demain. Ces inventions seront intégrées dans nos dispositifs d'exposition, de médiation, de recherche, de communication... afin de s'assurer que le Musée soit toujours pertinent.

L'Observatoire – Avec l'exposition *Observer, l'expo qui déroute !*, les actions de médiation mises en place mettent l'accent sur le développement des compétences telles la pensée créatrice, la coopération, la structuration et l'identité. Est-ce aussi l'enjeu du travail de médiation tel que vous l'envisagez ?

J.-L. M. – Ce sont des éléments qui reviennent dans nos actions de médiation, mais ce ne sont pas les seuls guides. Par exemple, pour cette exposition, nous avons aussi tenu compte des contenus et des approches des programmes d'étude de l'école québécoise. Les buts premiers de la médiation jeune public au Musée sont de lui permettre d'acquérir les savoir-faire spécifiques à la visite muséale. "*On ne force pas une curiosité, on l'éveille*", disait Daniel Pennac. S'engager dans la médiation auprès des visiteurs de demain, c'est mettre en œuvre tous les moyens disponibles pour éveiller leur curiosité et susciter le désir de comprendre et d'apprendre à propos du monde qui nous entoure. *Observer : L'expo qui déroute!* propose spécifiquement de développer chez nos jeunes visiteurs les compétences de l'observateur : la curiosité intellectuelle, le jugement critique, le sens de l'effort, la pensée créatrice. À



Photo : © Stéphanie Audet - Icoïne

Parcours jeunesse *Mon cerveau et moi* dans l'exposition *Cerveau à la folie*. Musée de la civilisation, 2017

travers un parcours interactif et une quête enlevante, le jeune visiteur est tour à tour déstabilisé par une mise en scène qui trompe ses sens, émerveillé par la richesse et l'originalité d'installations artistiques et il est ainsi stimulé à pousser plus avant sa compréhension des univers qu'il découvre.

***L'Observatoire* – Existe-t-il des précautions particulières à prendre, des limites à ne pas franchir en matière de médiation avec des enfants ou est-ce au contraire un espace de créativité qui permet à un musée de se réinventer ?**

J.-L. M. – La médiation pour le jeune public est un formidable espace de créativité muséale. Les jeunes posent un regard neuf sur le musée et, contrairement aux adultes, ils n'anticipent pas de format précis de médiation. Sans parler de précautions ou de limites, on peut évoquer la durée des activités lorsqu'elles sont à destination des tout-petits, le besoin de miser sur des interactions intergénérationnelles dans le contexte d'une activité pour les familles et le dialogue qu'il faut établir entre l'expérience au Musée et les programmes d'études

dans le contexte d'une visite scolaire. Ainsi que nous l'avons mentionné, nous avons la chance de pouvoir nous appuyer sur des années d'enquête et d'observations qui enrichissent notre dialogue et nos interactions avec le jeune public et de trouver des éléments de réponse à plusieurs des questions qu'on doit se poser lorsqu'on parle de jeune public : qui sont-ils ? Quels sont leurs intérêts ? Comment se comportent-ils dans un musée ? Quelles sont leurs attentes à l'égard d'une exposition ? Nos actions actuelles et à venir continuent et continueront d'enrichir ces réponses, et ce, sans jamais aspirer à une finalité où tout serait réglé et figé car la relation musée/jeune public est en constante mutation et c'est dans ce processus ouvert et vivant que réside le sens de cette rencontre.

Jean-Luc Murray

Directeur de la programmation.

Avec la collaboration des membres de l'équipe

Propos recueillis par Lisa Pignot

Rédactrice en chef

MÉDIATION CULTURELLE ET CHAMP SOCIAL : POTENTIEL, AGILITÉ ET MOBILITÉ DU SPECTATEUR

Serge Saada

D'emblée, il y aurait un premier écueil à considérer les publics du champ social comme « éloignés de la culture ». Ils sont le plus souvent éloignés des pratiques culturelles officielles ou institutionnelles par manque de moyens mais aussi par une idée diffuse que ces lieux et ces pratiques ne seraient pas faits pour eux.

Les travailleurs sociaux ne sont pas non plus confrontés à un besoin ou un manque de pratiques culturelles. On peut, à ce titre, considérer comme une donnée nouvelle que l'absence de fréquentation des lieux culturels n'est pas nécessairement vécue comme un facteur discriminant par les publics d'aujourd'hui.

On ne manque pas spontanément de pratiques culturelles lorsqu'une situation économique difficile monopolise tout notre quotidien : « *Il n'y a pas de demande formulée au départ. Lors des premiers rendez-vous, je leur pose la question : comment se passe une journée pour vous ? Souvent, ils ne savent pas quoi répondre. Je leur demande alors ce qu'ils aimeraient faire et on leur propose des activités. La difficulté principale, c'est que leur situation de survie prime et qu'il est difficile de mobiliser les mêmes publics sur plusieurs mois, de faire collectif. On a la volonté de créer des projets plus longs dans le temps mais ce n'est pas possible lorsque l'on n'a pas tous les jours le même public. Plusieurs sorties culturelles doivent souvent précéder la conception d'un projet artistique. La sortie permet de repérer les personnes prêtes à aller plus loin et de constituer un groupe pour des projets culturels* ». ¹

C'est souvent après plusieurs sorties culturelles que les personnes vivent, comme rétrospectivement, tout ce qu'elles se sont interdit jusque-là. C'est alors que les travailleurs sociaux identifient des désirs plus singuliers que les publics n'auraient pu encore exprimer, une liberté de choix

de sortie ou de pratique qui s'acquiert graduellement dans le temps et qui permet de ne pas réduire les publics à leurs attentes, leurs besoins présumés, ou une identité définie.

La multiplicité des sorties ou projets culturels conçus dans le cadre des activités de l'association nationale Cultures du Cœur², aux côtés des travailleurs sociaux, fait constamment ressortir des manières personnelles d'appréhender lieux, pratiques et œuvres artistiques. En ce sens, la médiation culturelle dans le champ social exploite un accompagnement plus large et étendu dans le temps. Il en est de même pour la participation qui ne se réduit pas au compte-rendu d'un spectacle ou d'une émotion ressentie à la sortie d'un concert.

UN PARCOURS DU SPECTATEUR ÉLARGI

Les travailleurs sociaux les plus investis dans l'action culturelle se donnent le temps de cheminer avec leur public, un parcours du spectateur à même de laisser

émerger une parole spontanée sur une œuvre artistique, l'expression du rejet d'une forme, l'interrogation sur les normes d'accueil d'un lieu ou le déroulement d'une représentation, la façon dont on a vécu l'entrée dans un musée.

C'est ce que devraient prendre en compte certaines entreprises culturelles. Le parcours du spectateur ne se réduit pas à la confrontation aux œuvres dès l'instant où l'on y intègre le départ du domicile, s'il y en a un de fixe, la fréquentation d'une structure culturelle et les échanges suscités dans les structures sociales. C'est une double mobilité que les travailleurs sociaux tentent de réactiver, celle du corps qui s'autorise à franchir un espace culturel et celle d'un imaginaire qui se remet en action, une liberté d'interprétation et d'expression qui s'exercerait au-delà du discours légitime sur les œuvres.

Les actions culturelles, menées dans un cadre social, permettent de dépasser les questions d'accès et d'accessibilité pour s'intéresser aux modes d'appropriation des publics, à leur capacité à produire du

“Les travailleurs sociaux les plus investis dans l'action culturelle se donnent le temps de cheminer avec leur public”

“Souplesse du médiateur et agilité du spectateur se complètent avec, comme objectif, une vivacité des sens reconquise.”

sens et des contenus, voire faire évoluer un discours critique habituel ou attendu. S’il ne s’agissait que de valoriser le tissu culturel officiel de notre pays, l’action serait limitée à une prolongation d’un programme de démocratisation culturelle et, dans le pire des cas, de mission civilisatrice des publics.

Par ailleurs, aussi libres que puissent être les formes et les dispositifs proposés par les artistes d’aujourd’hui, pour des publics qui s’interdisent tout loisir, depuis parfois plusieurs années, l’appel à la participation d’un théâtre de rue n’est pas vécu comme une évidence par tous les publics. Être invité à monter sur scène ou à prendre part à la représentation est parfois perçu comme une contrainte, voire une convention aussi forte que celle du respect du silence des salles obscures. Si certaines formes artistiques émergentes réfléchissent, dans leur proposition, à la place du spectateur, si d’autres font « œuvre de médiation » par des dispositifs que la présence du spectateur fait évoluer, si d’autres encore impliquent les spectateurs dans la conception même du spectacle, subsiste une floraison d’accords consentis entre les habitués et les artistes pour accepter ou non une forme qui se veut inclusive.

Les travailleurs sociaux agissent souvent en amont de la rencontre, en identifiant aussi bien l’appétence, les appréhensions, les peurs, les limites en mobilité, le degré de familiarité avec une pratique, la capacité à s’investir dans une proposition aventureuse, tout ce qui constitue l’horizon d’attente d’un spectateur.

L’inventivité du médiateur consiste à concevoir des modes d’implication du spectateur, surtout quand il y a peu de

familiarité avec la pratique proposée. Une phrase comme « Est-il utile de se venger ? » peut initier ou relancer un échange sur Hamlet. « Êtes-vous à l’aise dans un musée ? » peut mobiliser les publics aussi bien sur des données thématiques que sur les éléments pratiques d’une sortie. Des synthèses à même d’identifier les décalages entre les horizons d’attente et les modes d’appropriation d’un lieu ou d’une œuvre peuvent s’avérer très fructueuses aussi bien pour les travailleurs sociaux que pour leurs publics.

Il y a une complémentarité possible entre l’approche globale de l’individu préconisée dans le quotidien des travailleurs sociaux et les qualités attendues du médiateur culturel. C’est naturellement que les travailleurs sociaux les plus investis dans l’action culturelle transfèrent leurs compétences relationnelles, celle qui relève de l’animation d’un groupe, d’une écoute plus générale de la personne. Dans cette démarche, sans doute sont-ils aussi prêts, sans toujours le formaliser, à élargir l’idée que l’on se fait de ce qu’est une expérience artistique. Être médiateur c’est aller au-delà du *j’aime* ou *je n’aime pas*, élargir le champ des émotions en y intégrant la perplexité, le rejet, l’indécision, l’absence d’avis.

POTENTIEL DU PUBLIC ET DISCOURS CRITIQUE

Une phrase, souvent entendue, comme « Je n’ai rien compris mais j’ai adoré », nous indique que les publics l’ayant formulée ne font plus reposer leur plaisir sur l’identification ou la compréhension, qu’ils s’autorisent à aimer sans forcément comprendre.

Cette liberté d’expression rend bien compte d’une forme d’émancipation qui est aussi bien liée aux conditions de sortie qu’à une confiance qui se construit avec le travailleur social. Porter attention aux attentes des publics, inventer des modes d’implication, tenir compte des conditions d’accueil d’un lieu ou d’une proposition artistique constituent les premiers modes d’intervention du médiateur culturel qui intervient dans le champ social.³

Une remarque sur les bras manquants d’une sculpture antique dans un musée n’est pas nécessairement naïve. Souvent la personne se demande si c’est un choix artistique ou non. Une autre sur la tonalité trop forte d’un acteur ou sur un dispositif d’accueil des publics comme n’allant pas de soi sont autant de libertés que prennent les publics avec le temps.

Si l’on y porte attention, ces remarques peuvent remettre en cause nos évidences de perception et nous conduire à sortir de nos propres réflexes de spectateur habitué. Ainsi, souplesse du médiateur et agilité du spectateur se complètent avec, comme objectif, une vivacité des sens reconquise, une liberté d’interprétation qui permet d’accepter ou de refuser des formes artistiques en ayant les moyens d’en définir les raisons.

Lors d’un colloque intitulé *Le travailleur social peut-il devenir un médiateur culturel ?*⁴, organisé par la Fédération des Acteurs de la Solidarité et Cultures du Cœur, nous avons tenté de comprendre en quoi ces actions changeaient la pratique professionnelle des travailleurs sociaux.

Pour les plus impliqués, l’apport des pratiques culturelles n’est plus à prouver. Ils sont aussi à même de concevoir des

“Il est épuisant de devoir se justifier sur le terrain de l’insertion lorsque l’on considère que le plaisir ne se quantifie pas.”

outils très sophistiqués de mobilisation des publics, d’autres rendent compte de leur capacité à s’associer avec un artiste dans le temps, celle de susciter un désir de pratique sans forcément l’orchestrer.

PLAISIR DU SPECTATEUR ET ÉVALUATIONS

Les sorties culturelles sont conçues comme une phase de socialisation, un vecteur de mobilisation des publics et constituent un antidote à toute forme d’isolement. Mais nous avons aussi constaté que l’action culturelle dans un cadre social est une légitimité à construire. Dans une période de rationalisation du temps de travail, de culture du résultat, les acteurs sociaux ne disposent pas toujours des modes d’évaluation de leur pratique et, surtout, ils ne peuvent ou ne veulent pas dire à quel endroit l’action culturelle a pu agir sur le bien-être d’une personne. Le ré-enchantement du monde ne se théorise pas.

Les travailleurs sociaux sont confrontés à plusieurs paradoxes : ils perçoivent clairement comment une sortie culturelle peut constituer une nouvelle phase de socialisation mais ils ne veulent pas toujours défendre ces sorties sur le terrain de l’insertion. Ils conçoivent, comme préalable à toute médiation, la reconnaissance de la culture de l’Autre sans pour autant le réduire à sa culture. Ils mesurent le caractère dynamisant d’une sortie culturelle mais ne peuvent ou ne veulent dire à quel endroit l’action culturelle a pu agir. En somme, il est épuisant de devoir se justifier sur le terrain de l’insertion lorsque l’on considère que le plaisir ne se quantifie pas. L’issue de ces rencontres nous a conduits à partager une conclusion possible : oui, le travailleur social est souvent un médiateur culturel mais il n’en a pas toujours conscience.

Le combat mené est bien une lutte contre la perception immuable que pourrait avoir une personne d’elle-même, le risque d’amalgame entre sa

situation et ses moyens d’appréhender un contenu artistique, tout fond souterrain d’intimidation ou de domination qui lui interdirait une libre interprétation des œuvres ou des activités proposées. Cette voie nous évite de tracer une ligne limitée et sans fondement entre pauvreté économique et pauvreté culturelle. Elle nous laisse la possibilité de nous mouvoir au-delà de nos limites et des représentations figées que l’on pourrait projeter sur toutes personnes confondant condition économique et capacités.

Serge Saada

Responsable pédagogique de la formation à la médiation culturelle de Cultures du Cœur. Maître de conférences associé au département de médiation culturelle de l’Université Paris 3 Auteur de l’ouvrage Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur, publié aux Éditions de l’Attribut.

Médiation culturelle et champ social : potentiel, agilité et mobilité du spectateur

NOTES

1- Entretien avec Sophie Iacono-Blanchoz qui travaille au Kiosque Emmaüs Solidarité-France terre d’asile, réalisé le 20 octobre 2017.

2- www.culturesducoeur.org

3- Éléments détaillés et développés par l’auteur dans un texte en ligne pour l’Agence

Culturelle d’Alsace : <http://www.culture-alsace.org/> Les essentiels, Le terrain d’exercice de la médiation, Serge Saada.

4- Premier acte de l’Observatoire de la Médiation Culturelle dans le champ social, www.culturesducoeur.org/Observatoire

LE MÉDIATEUR EST CELUI « QUI PARLE TOUTES LES LANGUES »

Entretien avec **Paule-Catherine Arnaud**. Propos recueillis par **Lisa Pignot**

Née de la fusion de Musidauphins (médiation musicale) et de Déambul'Art (médiation en arts plastiques), Médiarts est un pôle de ressources à l'image de cette hybridation qui allie conception, coordination, soutien et diffusion d'actions permettant l'accès aux œuvres et aux pratiques artistiques pour tous. Bousculer le rôle traditionnel des médiateurs, faire bouger les postures professionnelles, partager les processus de création avec les personnes et favoriser leur créativité... telles sont quelques-unes des lignes de force qui animent l'association.

L'Observatoire – L'histoire de Médiarts a commencé avec Musidauphins qui a beaucoup œuvré en milieu scolaire pour permettre la découverte et la pratique de la musique. Que retenir-vous de cette longue expérience de la médiation en milieu scolaire ?

Paule-Catherine Arnaud – En effet, Musidauphins, association née en 1963 de la volonté d'une directrice d'école de permettre à tout enfant la découverte et la pratique de la musique, s'est centrée, à ses débuts, exclusivement sur le public scolaire. D'emblée, l'association s'est posée en intermédiaire entre les porteurs de projets éducatifs et les musiciens pour les réaliser. La situation particulière de l'Isère, avec plus de 120 personnes identifiées comme intervenants dans des projets artistiques en milieu scolaire¹, a permis, avec le Schéma départemental des enseignements artistiques et de l'éducation culturelle porté par le Département, de constituer un réseau composé d'artistes. À l'origine, il s'agissait essentiellement de musiciens. Des plasticiens, des danseurs, des comédiens font désormais partie de ce réseau qu'anime notre association.

Les attentes de l'école et la répartition des rôles entre Musiciens intervenants en milieu scolaire (MIMS) et enseignants ont été fondatrices d'un travail particulier

de médiation : connaître le métier de l'autre pour que la complémentarité des compétences puisse s'exercer pleinement. Cette complémentarité est une nécessité absolue pour élaborer des propositions de qualité.

Par ailleurs, l'abandon d'une programmation de spectacles scolaires lorsque les salles de spectacle ont répondu aux attentes exprimées par les enseignants, à partir des années 80/90, a également contribué à une définition plus fine de l'interstice dans lequel se glisse la médiation. L'association a dès lors développé un lien fort avec des salles de spectacle, des festivals, des événements, des lieux du patrimoine pour leurs actions d'éducation artistique et culturelle (EAC) et celles d'action culturelle en rendant incontournable la rencontre avec l'œuvre.

Enfin, la volonté affichée de permettre à tout enfant l'accès à la musique a obligé l'association à se préoccuper de l'accessibilité sociale, médicale, géographique, élargissant son savoir-faire aux relations avec les travailleurs sociaux et médico-sociaux, aux acteurs culturels du milieu rural...

L'Observatoire – Les enjeux ont-ils évolué ? Quels sont les nouveaux défis auxquels la médiation doit répondre aujourd'hui ?

P.-C. A. – L'action culturelle, l'EAC, les droits culturels... interrogent la nécessité de penser un accès démocratique à la culture et questionnent sa mise en œuvre (le renouveau de l'éducation populaire ?). Deux défis nous apparaissent en ce sens prioritaires.

Celui d'affiner notre connaissance des publics, notamment ceux dits « spécifiques », et celle des professionnels qui œuvrent auprès de ces publics. Le médiateur est celui « qui parle toutes les langues » ou qui, du moins, prend le temps de connaître les besoins, les envies des uns, les possibles et les attentes des autres.

La capacité du médiateur à comprendre les enjeux pour chacun des acteurs, la définition des désirs et des ressources des partenaires est essentielle. Ses compétences servent la mise en œuvre du projet dans un cadre construit et pertinent dans un temps, lui aussi, défini.

L'autre défi majeur est de permettre la convergence des objectifs individuels et collectifs. Cela induit d'autres questions et enjeux : l'artiste n'est ni éducateur, ni travailleur social... et son ambition ne doit pas être de devenir un levier de transformation. Le partenaire n'est pas artiste, quelles que soient ses compétences artistiques par ailleurs, ce n'est pas à ce



À l'écoute des sculptures urbaines » résidence d'artiste plasticien et de journaliste au Village Olympique Grenoble, cinquantenaire du symposium de sculptures précédant les jeux olympiques de 1968.

Photo : © Simon Barral-Baron

titre qu'il construit un projet pour une population spécifique. Chacun doit garder son territoire identitaire professionnel. C'est la condition pour que la rencontre des « savoirs/postures » professionnels soit bénéfique au public.

L'Observatoire – Médiarts a élargi son champ d'intervention aux arts plastiques, au patrimoine, au théâtre et à la danse. Que peuvent s'apporter mutuellement ces différents champs artistiques qui n'ont pas le même savoir-faire en matière de médiation ni forcément la même conception de la relation du public à l'œuvre ?

P.-C. A. – C'est le travail auprès des scolaires et des établissements médico-sociaux qui a amené la prise de conscience du besoin d'un pôle ressource pour les arts, au-delà de la musique. Porter un projet d'action culturelle et artistique n'est pas le métier d'un enseignant, ni celui d'un travailleur social. Ils y perdent beaucoup de temps et d'énergie : la mise en place d'un pôle

ressource est attendue comme un outil pour aider à la mise en œuvre d'une ambition culturelle, d'un propos artistique. C'est également la rencontre de Musidauphins et Déambul'Art – association de médiation en arts plastiques portée par des médiateurs du Musée de Grenoble – qui a permis la mise en place rapide de ce pôle ressource innovant.

De fait, le médiateur de musée amène le public à la rencontre avec une « création aboutie » de l'œuvre et de la vie de l'artiste, parfois même à des ateliers de découverte de techniques. Le médiateur du spectacle vivant rencontre le public pour, légitimement, proposer une lecture de l'œuvre, des choix qui ont conduit au spectacle présenté et pour lui permettre d'assister pleinement aux représentations. La médiation que nous exerçons, si elle est d'abord construction de relations, participe à la mise en place d'ingénierie au terme de laquelle une équipe artistique, un public et les professionnels qui l'accompagnent, vont vivre une expérience de pratique

singulière artistique et culturelle. Tous les champs artistiques peuvent bénéficier d'un tel « traitement ». Il n'y a pas de différence fondamentale de construction de projet, que ce soit pour les arts visuels ou le spectacle vivant.

Ainsi cela bouscule un peu le rôle des « médiateurs » tel qu'on l'entend habituellement. Mais comment trouver un autre vocabulaire pour désigner l'exercice qui consiste à connaître les protagonistes, leurs attentes, leurs enjeux, les mettre en lien pour qu'un public participe à une forme d'aventure culturelle qui peut prendre bien des formes ?

L'Observatoire – À cet égard, votre travail d'accompagnement auprès des professionnels de la médiation consiste-t-il aussi à encourager davantage de coopération entre les acteurs (du champ éducatif, culturel, social, sanitaire, médico-social, etc.) et à développer des échanges de pratiques ou d'outils, à faire patrimoine commun ?

P.-C. A. – En fait, on ne peut pas strictement dire que nous accompagnons les professionnels de la médiation (musées, salles de spectacle, etc.) dans la définition que nous en avons donnée. Nous constatons actuellement une évolution en ce qui concerne le champ du travail social. La difficulté très importante d'ascension sociale, et son analyse, préoccupe les divers acteurs de ce champ. Des projets culturels, d'abord expérimentaux, désormais nombreux, sont venus révéler combien, en s'adressant au sensible et non au cognitif, en venant restaurer l'estime de soi, en provoquant des occasions de fierté, on crée des outils efficaces au service de cette ascension.

Les divers projets que nous avons menés avec des artistes – auprès de familles en situation de grande précarité, d'enfants et d'adolescents placés dans des Maisons d'enfants à caractère social (MECS), auprès de groupes d'entraide mutuelle dans le cadre de handicaps psychiques, auprès d'une chorale de SDF... – ont permis de faire bouger les postures professionnelles. Et ce, parce que le travailleur social, ou l'éducateur, est lui aussi le sujet direct ou indirect du projet culturel. La relation d'« aide verticale » enseignée autrefois devient une relation transversale où les compétences révélées de la personne accompagnée et celles du travailleur social vont se croiser. Il semble que ce soit vraiment l'un des leviers de transformation sociale.

Un autre champ de médiation s'est ouvert avec un travail de formation des auxiliaires de vie. La dépendance s'accompagne inévitablement d'isolement. Former les auxiliaires à l'intérêt d'une vie culturelle, de découverte ou au maintien de pratiques artistiques, en sus du travail usuel de soin, de bien-être... est la garantie de la poursuite d'une vie citoyenne, c'est-à-dire intégrée à la cité et non plus en marge de celle-ci.

Notre travail de construction de projet, le temps d'échange de pratiques et de définition des enjeux artistiques et humains, avec des artistes et des travailleurs (médico) sociaux, parfois aussi avec les personnes accompagnées, est le cœur de notre intervention. Celle-ci peut être suspendue le temps du projet parce que les protagonistes en font leur affaire, mais elle peut perdurer tout au long du projet selon les nécessités. Il est difficile de conceptualiser ce mode opératoire tellement celui-ci dépend des situations, des ambitions, du public.

L'Observatoire – Vos projets les plus récents permettent à des équipes artistiques en résidence de travailler étroitement avec les habitants et de sensibiliser ces derniers à l'histoire singulière de leur lieu de vie. Cette participation des habitants au processus de création ouvre-t-elle de nouvelles problématiques en matière de médiation ?

P.-C. A. – Le projet de résidence d'artiste et de journaliste, *À l'écoute des sculptures urbaines*, dans le cadre du cinquantenaire du Symposium français de sculptures qui précédait les JO de 68 à Grenoble, a vu tout un quartier, classé politique de la ville, (re) découvrir les sculptures nombreuses qui font partie de son quotidien. Il a aussi permis de rencontrer un plasticien à l'œuvre et, avec le journaliste, d'exprimer leur relation à l'art. Le travail de médiation sur ce projet nous a amené à travailler, à l'échelle d'un territoire, avec tous les acteurs du quartier (éducatifs, culturels, socioculturels, associations), de la préparation de cette résidence, à sa mise en œuvre afin de produire de la mémoire collective et en garder des traces. L'ambition à venir est de rendre les habitants médiateurs d'autres résidences artistiques pour qu'ils deviennent eux-mêmes des passeurs et qu'ils participent pleinement à ce processus de médiation du patrimoine de leur quartier.

Les nouvelles expériences que nous portons, à partir de la présence d'artistes en résidence, posent la question des contextes dans lesquels les projets se développent et du partage des processus de création avec les personnes. L'artiste, résident du quartier, partageant la vie quotidienne des habitants, va créer son œuvre en puisant l'inspiration dans ces rencontres. L'œuvre devient alors œuvre collective. La médiation prend différents visages puisqu'elle permet la mise en relation entre le projet d'un artiste en création, des bassins de vie et des gens. Cela implique une immersion nécessaire dans les territoires, une connaissance fine de « comment ça marche ici », qui fait quoi, quelles sont les habitudes, les ressources, les forces, les faiblesses... Cette posture requiert la mise en commun de valeurs tout en préservant la singularité, la compétence, la place, le rôle de chacun des acteurs du projet. Faire sens sur un territoire n'est pas nécessairement répondre à des attentes mais proposer d'autres modes de relation à l'art et à sa mise en partage. Travailler à partir de résidences d'artistes favorise la possibilité de renforcer ou d'initier des dynamiques locales où chacun peut prendre part à la réalisation d'une partie de l'édifice. C'est l'enjeu qui nous anime.

La création et le processus de création sont vivants et ouvrent des champs de possibles favorisant la créativité, la liberté et l'imaginaire. Faire le lien entre le global et le local par la présence des artistes qui cherchent et partagent leur recherche avec le plus grand nombre, pour échanger, se déplacer (symboliquement et physiquement), questionner et agir ensemble... N'est-ce pas une des dimensions de la démocratie culturelle ?

Entretien avec **Paule-Catherine Arnaud**
Association Musidauphins#MÉDIARTS

Propos recueillis par **Lisa Pignot**
Rédactrice en chef

Le médiateur est celui « qui parle toutes les langues »

NOTES

1- Musiciens Intervenant en Milieu Scolaire (MIMS), titulaires du DUMI, artistes professionnels intervenant dans le cadre de projets spécifiques ou dans le cadre de résidences.

LA PARTICIPATION DES HABITANTS À LA VIE CULTURELLE PEUT-ELLE SE PASSER DE MÉDIATION ?

Danielle Paillet

Serait-il paradoxal d'associer participation et médiation ? Historiquement dédiée au fait de faciliter l'accès à des œuvres constituées et des pratiques légitimées par des experts, la médiation naît le plus souvent depuis l'institution culturelle (musée, diffuseur de spectacles vivants, etc.). Son rôle est principalement dédié à des apports cognitifs qui doivent permettre de comprendre notamment le contexte historique de création de l'œuvre.

Si ces « contributions originelles » de la médiation concernent aussi les enjeux de « remplissage de salle » (si l'on mobilise ce raccourci), ses finalités doivent aujourd'hui être considérées de manière plus large, notamment dans la perspective de la mise en œuvre des droits culturels et, de fait, de la participation. Ces enjeux viennent percuter des problématiques auxquelles les professionnels du champ culturel sont aujourd'hui confrontés de manière récurrente¹.

En effet, nombre d'entre eux, parmi lesquels des artistes impliqués dans des projets participatifs, partagent aujourd'hui ces questionnements fondamentaux : comment trouver des habitants qui s'impliquent dans la démarche participative que l'on propose ? Comment faire pour qu'ils y contribuent dans la durée ? Comment faire pour que ce ne soit pas toujours les mêmes « superbénévoles » qui participent ? Et, pour aller plus loin dans ce processus relationnel entre artistes, institutions, personnes (à certains moments habitants), la question suivante se pose : d'où naissent les projets participatifs ? À quel moment, dans ce processus, les attentes/désirs des personnes/participants sont-ils appréhendés pour connaître leur besoin avéré de participation (que l'on opposerait à la simple « consommation » culturelle, supposée plus passive) ? Le paradoxe ne serait-il pas de contribuer à proposer des projets artistiques et culturels

d'offre (donc descendants) sans permettre à la personne de déployer son potentiel créatif de participation (notamment pour être force de proposition, et ainsi générer des logiques ascendantes) ? L'une des questions essentielles serait « comment gérer le pouvoir de participation dans une logique ascendante ? » c'est-à-dire prenant compte des aspirations, besoins, désirs des personnes (ici potentiellement des participants). On attendrait ainsi que les personnes se mobilisent spontanément pour venir participer, comme on a souhaité que les personnes viennent assister à un spectacle. Or, les deux postures – fréquentation et participation – génèrent de mêmes freins liés aux représentations en présence (« je ne vais pas savoir, pouvoir, ce n'est pas pour moi »).

Face à ces défis, interrogeons le sens et la nature de la contribution de la médiation pour générer de la participation. De quelle participation parle-t-on ? Est-ce une médiation ou des médiations ? Pour (re) lier participation et médiation, convoquons la pluralité de leurs acceptions. C'est ce que montre tant les recherches-actions, formations-actions et expérimentations menées (notamment entre la France et le Maroc) depuis une dizaine d'années avec des acteurs aux profils pluriels (artistes, acteurs culturels et sociaux d'origines diverses : institutions, associations, administrations, collectifs... personnes

souhaitant s'impliquer dans les enjeux de médiation culturelle en tant qu'habitants d'un quartier).

LA PARTICIPATION, UN DES LEVIERS ESSENTIELS DE LA MISE EN ŒUVRE DES DROITS CULTURELS, POUR FAIRE MÉDIATION ?

Le droit de participer à la vie culturelle est pointé dans l'article 5 de la Déclaration de Fribourg. La participation est posée comme l'une des finalités des droits culturels. Définie comme « *un processus par lequel un individu ou un groupe acquiert les moyens de renforcer sa capacité d'action, de s'émanciper* »², il s'agirait de développer des situations permettant qu'un individu actif soit à même de s'impliquer dans des décisions collectives. La notion d'*empowerment*, i.e. de mise en capacité – voire de capabilité –, est mobilisée pour générer des postures participatives.

En postulant que chacun est porteur et producteur de culture, acteur de son développement et de celui de la société, porteur d'une ressource pour la société et l'humanité, la participation apparaît bien comme le processus activant la mise en « œuvre », en création, en vitalité de la personne : elle appelle la création de liens,

de ponts, de synergies. Elle appelle la mise en œuvre de processus de médiations.

La participation, considérée dans le contexte de la citoyenneté culturelle, en donne une conception complémentaire. En effet, elle correspond 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 et de la fréquentation, et ce selon une perspective centrée sur la démocratie et la citoyenneté culturelles, sur les relations entre les citoyens, le tissu associatif et les institutions, ainsi que sur les impacts élargis de la culture pour les individus, les communautés et le vivre-ensemble. »³

La participation induit bien un enjeu relationnel, qui est un des fondements de la logique médiationnelle. Et les formes de la médiation ne seront pas les mêmes selon le type de participation convoqué.

DE QUELLE PARTICIPATION PARLE-T-ON ? QU'EST-CE QUI FAIT PARTICIPATION ?

Une acceptation plurielle : ses formes, objets et niveaux

Pour situer le rôle de la médiation dans l'activation de la participation, il faut préciser que celle-ci peut prendre différentes formes : de la non-participation à la participation symbolique jusqu'à la participation effective. Dans ce dernier cas, on peut alors identifier différents objets de participation. Il peut d'abord être artistique et distinguer (1) la participation présente (la fréquentation d'un

diffuseur de spectacle vivant devient une forme de participation, de fait exigeante : nécessité d'avoir anticipé sa sortie, accepter les différentes formes de risques associés à cette activité : psychologique, social, temporel...); (2) la participation expressive (notamment par la pratique artistique). L'objet de participation peut aussi être organisationnel et ainsi générer une participation soit structurelle (implication dans le conseil d'administration) avec une portée décisionnelle ou consultative, soit à portée artistique (implication dans un comité de programmation)⁴.

La participation peut aussi intervenir à différents niveaux de la chaîne de création de valeurs artistiques et culturelles selon l'intensité du pouvoir d'influence et de décision donnée aux participants. Elle peut être liée à des enjeux de création, de diffusion et/ou de médiation. Elle va dépendre du type de projets participatifs.

Des projets participatifs... avec un même degré de participation ?

En effet, il est nécessaire de distinguer différents types de projets participatifs car les formes de médiation que leur activation devra générer ne sont pas du même ordre.

Trois critères *a minima* permettent de distinguer les démarches participatives : la durée globale du processus, la durée de la restitution par les participants et le degré d'implication des personnes participantes. Ces critères sont autant de leviers opérationnels pour créer des processus participatifs. Ils reposent, sur leur mise en œuvre concrète, sur des processus de médiations plurielles.

QUELLE(S) MÉDIATION(S) ACTIVER POUR GÉNÉRER DIFFÉRENTES FORMES DE PARTICIPATION ?

De la fonction au sein de l'institution culturelle à une logique territoriale et systémique

L'activation des droits culturels nécessite que soient développées les capacités des personnes, notamment en termes d'échanges de savoirs. Elle nécessite de faire médiation i.e. de créer des ponts, de faire lien pour faire participation et droits culturels dans une logique inclusive. La médiation peut être définie comme un processus de mise en lien de ressources en présence. Elle permet de donner sa place à chacun : la personne peut être prise en compte dans sa singularité. La définition de la culture comme « circulation du sens »⁶ peut bien être mise en regard avec l'appréhension de la médiation culturelle comme « processus de transmission et d'appropriation du sens »⁷.

Car, dans le référentiel des droits culturels, chaque fondement des politiques culturelles est mobilisé « de manière élargie » : la définition de la culture, les enjeux complémentaires d'alliance entre « réception », « appropriation » et « participation » (au service des effets élargis que posent les droits culturels et de l'activation des valeurs intrinsèques de ce qui fait culture), l'appréhension de ses effets (de la rencontre de l'œuvre au lien social choisi), le type d'acteurs concernés

	Forme du projet	Objectifs	Durée	Rôle des artistes	Rôle des participants
Performances participatives	Descendant	Création d'un moment festif	Courte	Apport d'un cadre artistique préétabli	Exécutants
Collectes « récits-clefs »	Descendant	Collectage de témoignages d'habitants, de personnes réinterprétés dans des protocoles et processus déterminés en amont par les artistes	Moyenne	Cadre malléable selon les apports testimoniaux des habitants	Apporteurs de témoignages, d'histoires de vie
« Les épopées épatantes »	Horizontal	Co-construction	Longue	Cadre co-créé, l'apport de l'artiste étant de créer avec une intention ouverte, les conditions de l'activation du potentiel créatif des personnes	Co-créateurs

Adapté de Binet J., Pailler D. & Gauzente C. (2016)⁵

Tableau 1. Les différentes acceptions de la médiation

Dans ce tableau sont présentés les ancrages de chaque *continuum*, la logique n'étant pas strictement binaire. Il n'y a pas ici d'opposition des dimensions, mais plutôt une visée de complémentarités.

	Acception restrictive	Acception large
Portées de la médiation	Portée opérationnelle	Portée stratégique
Objectifs	Permettre l'accès à des œuvres constituées et légitimées par des experts	Créer des liens entre des ressources en présence (celles dont est porteur la personne, que l'environnement de proximité – réelle ou virtuelle- offre...)
Enjeux	Cognitifs	Expérientiels
Enjeux d'accès	Accès à l'offre constituée offerte au sein des institutions culturelles	Accès aux références culturelles nécessaires au développement de la personne (éducation, information adéquate, art, patrimoine, institutions...)
Acteurs concernés	Les médiateurs dans les institutions (le service des publics, l'équipe de médiation...)	Tous les partenaires/participants au projet (enjeux transversaux internes et externes) - Chacun(e) avec sa place, sa contribution
Fonctions	Transmission pour réception Construction de supports de médiation	Appropriation pour participation Maillage des ressources
Types de résultats attendus	La création d'une œuvre pour sa monstration	Le processus lui-même
Temporalité	Actions ponctuelles, qui peuvent cependant se succéder (enjeux transactionnels)	Logique du processus coopératif qui s'étend dans le temps (enjeux relationnels)
Formes	Descendantes	Ascendantes, circulaires
Statut de la cible/du bénéficiaire	Visiteur, spectateur, public Un public qui peut être captif	Personne La libre participation

(non seulement du champ artistique et culturel, mais aussi du domaine social, de la santé, de la politique de la ville, etc.). Est aussi élargi le spectre d'acteurs qui font/fondent la participation : il n'y a pas que les habitants qui seraient participants. Ce seraient tous les contributeurs au projet dans la logique que nous propose le concept anthropologique de « buissonnage »⁸. L'appréhension même de la médiation doit elle aussi être élargie.

En conclusion (ouverte, à toujours questionner, revitaliser), créer les conditions de la participation ne pourrait s'entendre sans mobiliser les dynamiques en œuvre dans les processus de médiation. Car faire médiation, c'est faire acte de « reliance » pour permettre l'« itinération » de l'individu (i.e. la construction de parcours de participation). Faire alliance entre participations et médiations pour permettre l'activation des droits culturels de la personne. Pour faire culture commune.

Combiner dynamiques de participation et de médiation pour faire lien entre culture légitime (légitimée par des instances, des experts qui désignent ce qui est Culture) et culture intrinsèque (celle dont chacun est porteur) pour ainsi générer des « pratiques médiationnelles ».

Danielle Pailler

Maître de conférences

Habilitée à diriger des recherches en sciences de gestion

Vice-présidente « Culture et société »,

Université de Nantes

La participation des habitants à la vie culturelle peut-elle se passer de médiation ?

NOTES

1- Pailler D. & Urbain C., *Médiation et participation : Participation et médiation(s), nouveaux regards pour de nouveaux enjeux*, L'Harmattan, coll. « Liaisons sociales », Paris, 2016.

2- Bacqué M.-H., Rey H., Sintomer Y. (dir.), *Démocratie participative et gestion de proximité. Une perspective comparative*, Éd. La Découverte, Paris, 2005.

3- Poirier C., *La participation culturelle des jeunes à Montréal*, INRS / Culture Montréal / Ministère Culture et Communication Québec in « Médiation et participation : Participation et médiation(s), nouveaux regards pour de nouveaux enjeux », Éd. L'Harmattan, coll. « Liaisons sociales », Paris, 2016.

4- Anberrée A., « Transformations du rapport offre-demande dans les organisations publiques et parapubliques de diffusion culturelle : le rôle de la participation des publics », Thèse de doctorat en sciences de gestion, Nantes, Université de Nantes, 2015.

5- Binet J., Pailler D. & Gauzente C., « De quelle(s) participation(s) parle-t-on dans la citoyenneté culturelle ? Proposition d'une typologie pour les spectacles vivants », Conférence internationale « Marketing of Arts, Cultural and Creative Industries », Turin (Italie), 2016.

6- Meyer-Bisch P., « Cultiver la texture sociale, comprendre le potentiel social des droits culturels », in *Vie Sociale* N°5, *Pratiques artistiques et intervention sociale*, 2014, pp. 11-25.

7- Lafortune J.-M., *La médiation culturelle*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 2012.

8- Boisard Le Coat L., « Les droits culturels des personnes comme nouveau référentiel des politiques culturelles : quelles transformations de l'action publique ? », Thèse de doctorat en sciences de gestion en cours, sous la direction de Danielle Pailler et Frédéric Kletz, Université de Nantes (LEMNA), convention CIFRE avec la Région Bretagne, 2017.

FAIRE MÉDIATION DANS L'ESPACE PUBLIC AU MAROC

OU COMMENT ACTIVER LES DROITS CULTURELS DES PERSONNES ?

Entretien avec **Mohamed Fariji**. Propos recueillis par **Danielle Pailler**

L'œuvre de Mohamed Fariji est traversée par une recherche et un questionnement sur le (dys)fonctionnement des instances éducatives au Maroc. Né à Casablanca, diplômé de l'Institut National des Beaux-Arts de Tétouan et de l'École Supérieure d'Art et de Design Llotja de Barcelone, il déploie des narrations, souvent poétiques et utopiques, qui s'inspirent d'actions qu'il considère comme « violentes », notamment les fermetures d'écoles ou de lieux éducatifs publics casablancais. Il conçoit, dans ce contexte, des situations artistiques qui permettent aux droits culturels des personnes de s'exprimer. « La Serre » est l'un des dispositifs qu'il a imaginés. En tant que tiers-lieu éphémère, son installation permet de révéler les ressources en présence. Elle crée des conditions inédites pour que naissent des relations entre artistes, chercheurs, citoyens, institutions culturelles, décideurs politiques. Chacun y prend (sa) place. Les savoirs dont chacun est porteur circulent.

L'Observatoire – À quelles intentions répondent les projets participatifs que vous menez ?

Mohamed Fariji – Je développe des projets artistiques, participatifs et engagés sur le long terme qui interrogent la place de l'artiste, du penseur, du décideur et du citoyen dans sa ville et son environnement. Ma pratique artistique, socialement engagée, se développe à partir de l'installation *in situ*, de l'intervention dans l'espace urbain et de la photographie. Elle peut prendre des formes variées, parfois radicales, comme le projet itinérant « la Serre ». Initialement installée, en 2014, à Laasilat en zone rurale dans la région de Bouskoura, elle a pour ambition de recréer les conditions nécessaires au développement artistique et culturel, face à un environnement parfois hostile et contraignant. Ceci à l'image des légumes et fleurs qui y poussent, dans un univers

recréé et favorable à leur croissance. Depuis 2015, « la Serre » est mobile et s'installe dans des espaces publics urbains et péri-urbains. Y sont par exemple proposés, en décembre 2017, la possibilité d'y faire du slam, de goûter à l'écriture journalistique, à l'archivage sonore, à la broderie, à la

création de bandes dessinées sur la mémoire collective du quartier d'Aïn Chock à Casablanca. Cet espace partagé est alors collectivement investi. L'œuvre devient un espace éphémère et partagé qui s'installe dans des espaces publics pour favoriser l'émergence de nouvelles idées, à l'abri des



Photo : © Observatoire, 2016

contraintes et visions dominantes. Elle se base sur un processus actif et participatif de recherche multidisciplinaire empruntant à l'architecture, l'histoire, la sociologie, la science, le cinéma et la politique. Car je suis investi dans l'exploration des mythes urbains, de la mémoire collective, des histoires individuelles et des narrations socio-politiques et architecturales des villes.

L'Observatoire – En quoi le dispositif de « la Serre » active-t-il de la participation ?

M. F. – Nous l'installons là où sont la personne et son véritable espace, là où il y a un vrai savoir. Nous l'installons pour faire sortir les gens de chez eux, pour créer un espace qui leur appartienne. Tout commence donc par un contexte et son appréhension. On travaille dans l'espace public, on ne s'adresse pas au public, aux habitants : on est chez eux. Nous y créons un espace partagé entre artistes, chercheurs, citoyens, pour que, peut-être, les personnes posent des questions, pour qu'elles s'installent là... ou ailleurs. C'est un espace sans injonction, sans rendez-vous programmés. C'est un espace subtil, flexible, ouvert sans que l'on y soit forcé de faire quelque chose. Les seules actions récurrentes sont la présence d'une radio et la création quotidienne d'un journal. Ils jouent le rôle de porte-paroles, de mises en voix de ce qui se vit dans les croisements entre artistes/chercheurs/citoyens, qu'ils soient homme, femmes, enfants... Car on entend des voies intimes, on parle de soi, de la société. La situation qui naît dans cet espace de liberté va permettre d'apprendre, d'apprendre sur soi, sur l'autre. Et la rencontre est plus importante que l'activité elle-même. Ce dispositif permet une écoute, une « auscultation » sensible de la société. Cela génère une production. De nouvelles histoires naissent. Quelque chose de serré se tisse.

Les situations artistiques et politico-sociales que nous créons représentent alors un moyen de déchiffrer des phénomènes urbains, sociaux, culturels qui, sans ces processus d'activation, resteraient invisibles, silencieux, oubliés. Est créée une situation à l'intérieur (de la serre) pour transmettre



Mohamed Fariji à l'ancien Aquarium de Casablanca

Photo : © Alexandra Frankewitz - Transit, 2015

à l'extérieur (dans la cité, dans la société) ce qui sera né de ces interactions inédites. Pour permettre à chacun d'exister en tant que porteur d'informations et d'une histoire intime qui dit bien plus que sa singularité. En tant qu'artiste, je suis alors dans cette intimité, je vis cette intimité de la ville – composite – pour continuer à la transmettre avec du sens.

L'Observatoire – En quoi développer des projets qui réactivent la mémoire ferait participation ?

M. F. – Ce sont bien les manques qui nourrissent mon action. Des manques tout à la fois politiques, artistiques, sociaux et aussi mémoriels. Le concept du « musée citoyen » repose ainsi sur la nécessité d'éveiller la mémoire collective des villes. Je mène, avec des groupes d'artistes, des actions régulières de récupération en mettant en place des dispositifs innovants et participatifs à Casablanca, Nouakchott, Alger et Sharjah. J'ai également récemment engagé une réflexion collective pour de possibles réactivations de lieux publics, éducatifs et patrimoniaux, à partir d'une investigation esthétique autour de l'imaginaire et de la mythologie de l'ancien Aquarium de Casablanca. Nous faisons participer ces objets symboliques et lieux oubliés, les artistes et les citoyens pour que les situations que nous créons ainsi – on fait médiation dans la ville – convoquent,

provoquent la mémoire (vive), là où il y a beaucoup de déperditions volontaires. Je veux permettre l'écriture d'autres formes de mémoires à travers l'acte artistique.

L'Observatoire – En quoi les projets que vous menez font médiation ?

M. F. – La médiation est comme une évidence. Toutes nos expérimentations créent des ponts entre des contextes, des humains et des objets. Le dispositif de « la Serre » crée de fait des passerelles, des rencontres entre les personnes présentes. Le médiateur, en tant que c'est celui qui crée des liens, est un activateur d'homogénéité : il n'y aurait plus de différences du fait de l'hétérogénéité dans les fonctions sociales des participants. Un sens commun est alors activé. La possibilité de faire et d'être ensemble. Simplement. De créer des liens entre les espaces et les humains. Entre ce qui paraît éloigné, ce qui appartiendrait à deux extrêmes, comme l'art et la science, le public et l'art. Notre responsabilité est de créer les conditions d'une situation qui fasse médiation. Et tout le monde est alors médiateur, bien sûr.

Entretien avec **Mohamed Fariji**
Artiste et co-fondateur de l'Atelier de l'Observatoire,
art et recherche.

Propos recueillis par **Danielle Pailler**
Maître de conférences
Habilitation à diriger des recherches en sciences de gestion
Vice-présidente « Culture et société »,
Université de Nantes.

LES COMMUNS COMME STRATÉGIE D'ABOLITION DE LA MÉDIATION ?

Emmanuel Vergès

Les médiations seraient-elles devenues omniprésentes voire essentielles dans une « société du spectacle » qui a érigé les écrans comme le filtre d'une réalité qui se médiatise, qui a séparé pour mieux « médier », faire médiation ? La médiation ne devient-elle pas une forme professionnalisée des relations que l'on a petit à petit déléguées à des dispositifs, des services, des outils ?

Pour retisser du lien social, redonner du « sens à l'art » ou une place aux œuvres, de multiples stratégies nous conduisent aujourd'hui à essayer de penser une société post-médiatique ou self-médiatique, en contournant/détournant/piratant les médias-écrans, et à trouver des alternatives aux « interfaces ». Néanmoins, les logiques de médiation restent au cœur de nos pratiques culturelles, comme si nous n'étions pas en capacité de penser un autre rapport aux œuvres, aux contenus, aux informations, aux acteurs, aux structures. Nous continuons à chercher à « mettre en lien ». Cette difficulté questionne en profondeur le « fait de médiation », l'enjeu de la médiation, à un moment où les droits culturels ainsi que les pratiques numériques¹ viennent donner de nouvelles perspectives aux statuts des auteurs et à la place des personnes dans les processus de construction culturelle, et où les « communs » activent l'intelligence collective pour animer autrement des ressources publiques. Nos pratiques culturelles, en particulier de médiation, trouvent dans ces deux champs des pistes intéressantes pour se renouveler, et se « re-liaison » à une contemporanéité qui cherche des voies pour se reconnecter et « faire ensemble », au-delà des écrans et des interfaces.

UNE PHILOSOPHIE DES COMMUNS

Les mouvements et dynamiques autour des communs mettent au cœur des projets un renouvellement de la « gestion d'une ressource ». Un commun est une communauté qui anime ensemble une ressource, l'exploite, la fait vivre... Animer au sens de donner vie. De nombreux ouvrages viennent à la fois documenter et outiller ces « communs » : le récent dictionnaire des communs², la P2P Foundation de Michel Bauwens ainsi que de multiples initiatives et ressources sur les territoires³.

Sur le site lescommuns.org⁴, on trouve la définition suivante : « *Les biens communs, ou tout simplement "communs", sont des ressources, gérées collectivement par une communauté, celle-ci établit des règles et une gouvernance dans le but de préserver et pérenniser cette ressource. Des logiciels libres aux jardins partagés, de la cartographie à l'énergie renouvelable, en passant par les connaissances et les sciences ouvertes ou les AMAPs et les épiceries coopératives, les "Communs" sont partout ! En d'autres termes on peut définir les communs comme une ressource (bien commun) associée à des interactions sociales (économiques, culturelles et politiques) au sein de la communauté prenant soin de cette ressource. On peut aussi définir les biens communs comme la recherche par une communauté d'un moyen de résoudre un problème en agissant au bénéfice de*

l'ensemble de ses membres. Il est important de noter que la définition des communs est un chantier à part entière toujours en cours, à l'image de leur diversité. »

Les communs ont une relation avec la manière dont on pense l'organisation sociale d'une ressource, et pas seulement de manière fonctionnelle.

Fabienne Orsi⁵ explicite, dans son article sur « Biens publics, Communs et État : quand la démocratie fait lien », que « *la notion de biens publics plonge ses racines dans celle de res publicae, les choses publiques – qui, dans le droit romain, désigne ces choses qui appartiennent au peuple et dont l'usage est commun à tous. Le lien est direct avec la notion de république – res publica –, la chose publique qui renvoie quant à elle à l'organisation politique, au gouvernement libre des affaires de la cité. Ainsi, s'intéresser aux sources de la notion de biens publics permet de revenir sur le sens donné au mot "public", la manière dont l'usage de ce mot a évolué au cours du temps, et ce faisant la manière dont il s'articule avec les concepts et les pratiques de "gouvernement" et de "démocratie" ».*

Les communs permettent de donner une dimension politique à l'action et pas seulement d'agir. Les communs semblent proposer une implication dans la construction d'un sens et d'une vision à l'action collective, pour ensuite la mettre en œuvre ensemble. C'est une double dynamique à la fois sur le « pourquoi » et le

“Est-ce que le commun ne serait pas un espace où s’abolit nécessairement la médiation au profit de l’émancipation ?”

« comment », sur le processus et la finalité (le résultat). Les « communs » associent le « penser » et le « faire ». L’action devient alors constitutivement politique, parce qu’elle organise une intention collective qui peut prendre une dimension publique. Elle questionne différemment les notions de biens publics, donc d’intérêt général ou d’utilité sociale. Les « communs » viennent affirmer notre capacité à ne plus déléguer à des services ou dispositifs, à des systèmes, les enjeux collectifs, mais à les mettre en œuvre, ensemble.

LA MÉTHODE DES COMMUNS

Dans ces approches diverses⁶ – du jardin partagé au logiciel libre, de la monnaie locale au RERS (Réseau d’Échange Réciproque de Savoirs) – il s’invente une autre forme d’articulation entre les « je » et les « nous ». Un espace de réflexion est ouvert sur les liens entre intérêts individuels et intérêts collectifs. Est-ce que les communs ne seraient pas de nouveaux lieux d’émancipation et de transformation sociale, de nouveaux espaces où s’éprouve une forme d’éducation populaire, d’une part ? Et, d’autre part, est-ce que cette forme de mise en tension, de dialogue

entre individu et collectif n’est pas, en soi, une forme renouvelée de médiation ? Une médiation qui se penserait avant tout comme un dialogue entre les personnes, et non plus à grâce à un « médium », comme c’est souvent le cas dans les pratiques culturelles. Est-ce que le commun ne serait pas un espace où s’abolit nécessairement la médiation au profit de l’émancipation ?

Un commun nécessite d’être un tiers, une ressource à « faire vivre », une ressource qui n’appartiendra à personne en particulier mais à tout le monde. Une ressource qui pourra être animée ensemble. Sans médiation. Parce que c’est dans cette capacité à co-opérer, opérer ensemble, « faire œuvre » ensemble, que va se jouer, se mettre en œuvre l’intelligence du collectif.

La capacité que le collectif a de concevoir, décider, planifier, animer, informer, associer, partager... des actions, qui sont toutes orientées vers la réalisation d’un objet commun tiers. Ce tiers qui permet un « nous » comme n’étant pas la somme des « je », mais le fruit de la capacité de toutes et tous à œuvrer ensemble.

Les principes d’intelligence collective et les dynamiques de coopération permettent d’outiller les gens qui s’engagent dans ces démarches. Des principes et méthodes qui se retrouvent dans les logiques sociocratiques ou d’éducation populaire, en passant par l’entreprise libérée et les cultures libres. Si les intentions changent selon les domaines, les outils sont très proches et cherchent tous à articuler les « je » et les « nous », sans médiation, à partir d’une double volonté d’émancipation individuelle, de développement d’un « pouvoir d’agir », d’un *empowerment*, et d’une transformation des organisations. Ces méthodes privilégient de traiter les tensions pour ouvrir un espace de confiance et de dialogue comme moyen de construction d’une identité commune en devenir, et non dans la reproduction de codes culturels traditionnels ou patrimoniaux.

Les communs permettent d’envisager d’autres perspectives à l’ubérisation d’une société qui continue à construire des intermédiaires – aujourd’hui de plus en plus numérisés – en poursuivant le fantasme des fondateurs de l’informatique et des réseaux qui était de « reconnecter le monde ». Alors que les enjeux sociaux actuels nécessitent vraisemblablement davantage un travail collectif rigoureux pour réorganiser des processus de biens communs, en abolissant les médiums et médiateurs qui perpétuent des hiérarchies et des « ordres ».

Emmanuel Vergès
l’office

Les communs comme stratégie d’abolition de la médiation ?

NOTES

1- Emmanuel Vergès, « Quand la démarche des droits culturels rencontre le numérique et l’inversement », Neuf Essentiels « pour un numérique humain et critique », in *Culture et Démocratie*, 2016.

2- Marie Cornu, Fabienne Orsi, Judith Rochfeld, *Dictionnaire des biens communs*, PUF, 2017.

3- <http://encommuns.com/>

4- Site ressource sur les assemblées et chambres des communs : <http://lescommuns.org/>

5- Fabienne Orsi, « Biens publics, Communs et État : quand la démocratie fait lien », in *Dictionnaire des biens communs*, PUF, 2017.

6- Voir l’ensemble des documents et ressources disponibles sur <http://balises.bpi.fr/les-biens-communs-1>

MÉDIATION NUMÉRIQUE DES SAVOIRS DANS LES BIBLIOTHÈQUES : DE QUOI PARLE-T-ON ?

Silvère Mercier

Voici un extrait du livre *Médiation numérique des savoirs - Des enjeux aux dispositifs* co-écrit par Lionel Dujol et Silvère Mercier et publié aux éditions ASTED en 2017. Dans un monde connecté, la question est moins celle de l'accès à l'information que celle des parcours et des choix menant à telle ou telle information. À ce titre, les médiations numériques des savoirs n'ont jamais été aussi nombreuses. Mots-valises pour certains, médiation et numérique peuvent prendre un sens précis à condition de les considérer comme les clés d'une démarche au service du partage et de développement des savoirs et des savoir-faire. Mais comment traduire cet objectif en dispositifs concrets ? Comment développer une stratégie de médiation dans le cadre d'une politique publique ? Nous verrons pourquoi et comment le centre de gravité de l'activité d'une bibliothèque peut se déplacer de la constitution de collections vers des activités de curation et de médiations numériques des contenus.

CHANGEMENTS DE NOTRE RAPPORT AUX SAVOIRS

Jacques Rancière prend pour point de départ, dans *Le maître ignorant*¹, l'autonomie de l'intelligence à laquelle il enseigne. Il tente ainsi d'abolir la violence symbolique intrinsèque à l'acte de transmettre un savoir du haut d'une posture d'autorité. Il ne cherche pas à transmettre, mais à faciliter. C'est bien deux conceptions philosophiques qui se distinguent, avec d'un côté la maïeutique socratique qui cherche à mener de la meilleure manière possible à une vérité établie, et de l'autre côté l'approche spinoziste qui refuse l'admiration confiée au maître qui fait sentir à l'élève sa propre impuissance et qui met le désir d'apprendre au centre de la démarche. Les modes d'apprentissages dits vicariants nous semblent prendre une importance très forte dans un cadre d'accompagnement pédagogique scolaire, mais aussi en dehors.

Ils supposent une observation active et une réappropriation de ce qui est observé. Il nous semble que les apprentissages dans un monde numérique sont en permanence confrontés alternativement à ces deux approches, là où une logique socratique exclusive dominait. Sans préférer définitivement l'une ou l'autre, les apprentissages dans un monde en réseaux et l'accès à un immense volume de connaissances interrogent des autorités professorales entièrement fondées sur une transmission dans un espace-temps clos,

là où ce sont des logiques de captation des attentions qui sont mises au premier plan. Nous verrons dans le second chapitre comment tirer profit de la combinaison de ces approches au service de la mise en œuvre d'un projet de médiation numérique des savoirs. Olivier Ertzscheid exprime très justement ce déplacement du rôle des professeurs dans un cadre pédagogique² :

Leur rôle consistera à s'assurer que les élèves ont bien compris qu'ils pourront y revenir plus tard. Quand ils en auront réellement besoin.

“La médiation numérique se distingue fondamentalement d'une médiation culturelle par le numérique à laquelle il peut être tentant de la réduire.”

Parce que l'on n'a presque jamais réellement besoin des savoirs qui nous sont transmis, au moment où on nous les transmet. C'est l'une des plus belles opportunités du numérique que de rendre possible une appropriation consentie, une appropriation [...] centrée sur un désir et non plus sur un programme. C'est aussi l'une des tâches les plus difficiles pour un enseignant à l'heure du numérique, que d'assurer la médiation, la mise en scène de cette rencontre entre un désir d'apprendre et un moment de connaissance.

DÉFINIR UN CONCEPT OPÉRATIONNEL

Ainsi, la médiation numérique des savoirs nous semble-t-elle s'inscrire du côté de la « culture des amateurs », du côté des autodidactes en réseau, bien plus que de celui des amateurs de culture. Si le terme de culture doit être employé, c'est à notre sens bien plus du côté de la constitution d'habitus informationnels et de culture de l'information que comme le fait de circonscrire dans un champ uniquement culturel une médiation qui a vocation à s'exercer de manière encyclopédique. Il ne s'agit donc pas d'apprendre la culture par le numérique parce que la pédagogie à l'ère des réseaux ne s'envisage pas uniquement comme un acte de transmission du savoir depuis une autorité. Les apprentissages dans un monde connecté se situent également du côté de la création asynchrone d'occasions d'apprendre centrées sur le désir de savoir (approche spinoziste). La médiation numérique se distingue donc fondamentalement d'une médiation culturelle par le numérique à laquelle il peut être tentant de la réduire.

L'ajout du terme numérique à celui de médiation se justifie par l'influence décisive de la révolution des « supports de mémoire » (hypomnemata). Même s'il existe des dispositifs de médiation non numérique des connaissances, ce sont bien les changements organisationnels et cognitifs issus de la « révolution des hypomnemata » amenée par le numérique qui justifient l'ajout du terme

à celui de médiation. Nous entendons ici ce terme comme celui qui désigne tous les dispositifs sociotechniques qui permettent une mise en contact, un échange et la constitution du sentiment de l'être ensemble dans un espace en commun(s). Ainsi, la notion de médiation numérique se distingue-t-elle de l'apprentissage d'une culture numérique qui n'en est qu'une des composantes. Telle que nous l'entendons, la médiation numérique des savoirs est très proche de la définition que donne Bertrand Calenge de la médiation des connaissances³ :

La médiation des connaissances est un dispositif humain, fonctionnel, et continu, activement organisé pour l'accroissement des connaissances d'une population, mobilisé par l'identification des besoins cognitifs des personnes concernées, et s'inscrivant dans leurs pratiques et dans la communauté qu'elles constituent.

Nous tenons au terme de *numérique* pour signifier la pleine prise en compte du contexte nouveau de l'économie de l'attention, des flux et des communs de la connaissance. La médiation numérique des savoirs est une activité fondamentalement humaine, mais elle passe par des dispositifs sociotechniques que les bibliothécaires ne peuvent maîtriser que s'ils ont conscience de ce que le numérique fait à l'information et à la circulation des connaissances telle qu'exposée dans ce livre.

En première analyse, la médiation numérique vise donc à favoriser la rencontre entre des informations et des personnes par des dispositifs. Si l'on donne à cette activité la dimension d'une démarche orientée vers ce qui constitue des enjeux de politiques publiques à l'ère du numérique, on obtient cette définition précise :

La médiation numérique est une démarche visant à mettre en œuvre des dispositifs de flux, des dispositifs passerelles et des dispositifs ponctuels pour favoriser l'accès organisé ou fortuit, l'appropriation et la dissémination de contenus à des fins de diffusion des savoirs et des savoir-faire.

La fortuité fait ainsi référence au bain d'information facilitateur d'une sérendipité active et productrice de sens, d'individuation. Car la sérendipité est un hasard d'autant plus potentiellement heureux qu'il y est aidé, c'est-à-dire, pour prendre une image, qu'il se déploie dans une piscine plutôt que dans un océan informationnel. Sous peine de se transformer en hasard malheureux, en zemblanité, l'activité de naviguer sur le Web suppose un art de vivre le Net fait d'équilibres entre sources, consultations de ces sources et partages sur des flux propres à des profils constituant eux-mêmes de nouvelles sources.

Les médias sociaux ont à cet égard une influence majeure. Les professionnels de l'information ne peuvent plus se contenter de collecter ou de repérer des sources brutes, mais doivent rendre lisibles des cercles. À la folksonomie, c'est-à-dire l'indexation libre « par la foule », s'est ajoutée la « cerclonomie » : des sélections de propulseurs, de veilleurs. Veiller sur un sujet, c'est donc savoir manipuler des outils, mais aussi, et surtout identifier des cercles capables d'enrichir sa propre expérience de navigation et donc de construire son (ses) identité(s) numérique(s) et sa présence en ligne. On mesure à cet égard l'importance de proposer une médiation entre des envies d'apprentissages et le formidable potentiel des réseaux à développer ces apprentissages en communauté. C'est bien la justesse du positionnement et la pertinence des contenus et des dispositifs de dissémination qui sont de nature à participer à un mouvement global de développement des communs de la connaissance.

Dans cette définition, la notion d'appropriation de l'information est cruciale, puisqu'elle inscrit l'activité au cœur de ce qui constitue l'ADN du numérique : la possibilité de copier et de manipuler l'information pour recomposer de nouvelles formes ou de nouveaux contenus. Il semble ainsi essentiel de positionner l'activité des professionnels de l'information du côté d'une libre réutilisation du pot commun(s) de la connaissance.

“Les bibliothécaires se font facilitateurs de parcours d’amateurs, supports ou acteurs des communs de la connaissance.”

L’ajout du terme « documentaire » à celui de médiation numérique nous semble superflu. Le document numérique selon la définition du réseau thématique disciplinaire *Documents et contenu*⁴ comporte trois facettes : le document comme forme (données structurées + mise en forme), comme signe (inscription + sens) et comme médium (inscription + légitimité sociale). Si une partie de l’activité de médiation numérique vise bien à produire ou à faciliter la circulation de documents numériques notamment via un acte éditorial, le terme “documentaire” donne trop d’importance à la production là où c’est la mise en relation qui est décisive dans l’activité des médiateurs.

AIDER À SE REPÉRER DANS LA MASSE DES CONTENUS

La question ne manquera pas de se poser quant à la légitimité des uns ou des autres à s’intéresser à des contenus sans en être eux-mêmes amateurs chevronnés ou spécialistes. Il nous semble que le champ de la médiation suppose que les professionnels de l’information développent des compétences informationnelles leur permettant d’identifier des communautés d’intérêt. Autrement dit, ce qui est demandé à des professionnels n’est pas de se transformer en spécialistes de tels ou tels sujets, mais de produire des contenus intermédiaires⁵ (pour reprendre la très juste expression de Patrick Bazin) c’est-à-dire des contenus qui permettent de se repérer sur un sujet, qui en identifient les contours ou les acteurs. Ces contenus sont facilitateurs de l’identification, du suivi ou de l’appropriation d’une communauté d’intérêts. Par cette pratique, les bibliothécaires se font facilitateurs de parcours d’amateurs, supports ou acteurs

des communs de la connaissance. Nous rejoignons Bertrand Calenge lorsqu’il souligne la nécessité d’une compétence informationnelle des bibliothécaires pour trouver la bonne information et veiller dans un champ documentaire.

La compétence informationnelle, c’est au fond connaître les bonnes méthodes pour trouver l’information, en effectuer l’analyse critique, en vérifier la pertinence et être capable de la restituer. C’est fondamentalement un savoir-faire bibliothécaire, qu’il faut revisiter à l’aune des flux mouvants d’Internet, des sources possibles en constante évolution, de façon à réadapter la cartographie des sources de référence en fonction de cette géographie mouvante. À la différence de l’époque où seules régnaient les collections physiques et où une bonne connaissance des répertoires bibliographiques suffisait, il n’est pas de « manuel de webographie » permettant de garantir la connaissance des sources numériques ni leur pérennité, ni encore la permanence de leur validité ou pertinence. Le bibliothécaire doit ajouter à ses compétences bibliographiques, qui demeurent extrêmement utiles pour les imprimés ou autres documents physiques, une veille constante qui ne peut paradoxalement se réactiver qu’au moyen des multiples sollicitations de son public.

Par exemple, à l’heure où les identités numériques rendent indexables non pas des documents, mais des profils d’utilisateurs sur des thématiques, il devient essentiel d’en faciliter l’identification : qui sont les amateurs à suivre sur les médias sociaux à propos de tel ou tel sujet ? À la lumière des phénomènes de bulles informationnelles qui se développent, on mesurera l’importance d’un accompagnement humain dans l’appréhension des sources et des usages de l’information. À cet égard, les services de question-réponse comme

Eurêkoi⁶ sont précieux. Ce service en ligne, ouvert à tous les internautes, met en relation des bibliothécaires en réseau qui répondent aux questions posées par formulaire, sur Facebook ou à l’aide d’une application mobile en moins de 72 h. Le service est gratuit. La Bibliothèque publique d’information est à l’origine de ce service. La Fédération Wallonie Bruxelles est partenaire de ce service et coordonne le réseau des bibliothécaires belges. Chaque bibliothèque propose sur son site un accès au formulaire. Les publics d’Eurêkoi sont à la fois les publics des sites des bibliothèques et les internautes qui arrivent sur le site ou téléchargent l’application mobile. Inspiré par un service en ligne mis en place par les bibliothécaires de la Ville de Lorient sous le nom *Je ne sais pas quoi lire*⁷, en 2017 le dispositif s’enrichit. Pour répondre aux enjeux de médiation numérique des savoirs, les bibliothécaires proposent des recommandations portant sur des œuvres de fiction dans les domaines suivants : films, séries télé, fiction littéraire, BD, albums jeunesse. Les recommandations sont envoyées sous forme de listes bibliographiques courtes (trois à six titres) comportant le résumé et des liens vers les notices du site SensCritique. L’idée est de tisser un lien personnalisé avec les internautes en répondant de manière subjective à des demandes. À terme, le dispositif pourra impliquer des amateurs volontaires qui recommandent aux côtés des professionnels. Il pourrait aussi se développer vers le développement de parcours faits de rendez-vous d’initiation à un thème ou un genre accompagné par des bibliothécaires ou des amateurs. Eurêkoi se positionne ainsi comme un dispositif numérique de médiation des savoirs destiné à déployer un bouche-à-oreille auprès de ceux qui n’ont pas toujours le réseau personnel pour développer leur

jugement de goûts ou les connaissances. Même si la relation est personnalisée et la médiation humaine, la dimension anonyme du service est également importante, par exemple pour des publics en demande de recommandations sur des sujets liés à la santé ou à la sexualité. En 2017, Eurêkoi regroupe une cinquantaine de bibliothèques en France et Belgique et traite environ 4 000 questions par an. Il se compose d'un réseau de plus de 500 bibliothécaires. Presque 15 % des publics qui utilisent le service n'ont pas fréquenté une bibliothèque depuis plus d'un an. On estime qu'une réponse apportée à un internaute qui est publiée sur Internet est vue par 35 internautes, ce qui démultiplie l'impact du service. Comme le souligne Bertrand Calenge,⁸ la participation à ce type de service ne peut que renforcer le positionnement de médiateur numérique des savoirs :

Le traitement des demandes particulières génère une quantité de travail que certains estiment effectuer au détriment de services moins individualisés. Cette crainte peut être levée en considérant trois éléments :

► *Les compétences des bibliothécaires s'accroissent tant sur le plan de l'expertise que de la recherche d'information, de l'expression écrite et de la restitution pédagogique. Cette plus-value est également mise au bénéfice de l'ensemble des services de la bibliothèque, que ceux-ci soient effectués en ligne ou en présentiel.*

► *La proposition de services personnalisés donne une image positive de l'institution, même auprès de ceux qui ne les utilisent pas, mais en ont connaissance : la bibliothèque est perçue comme se mettant au service des besoins des publics.*

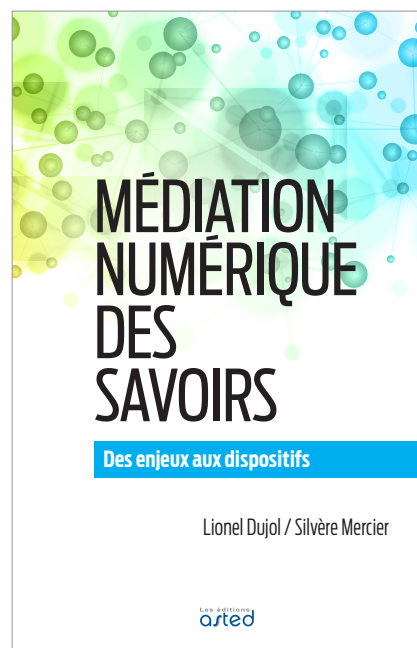
► *Les échanges interindividuels qui sont le lot de ce type de service contribuent en général à enrichir des bases de connaissances qui sont mises à la disposition des publics, facilitant ainsi la réponse à leurs interrogations.*

Au-delà de la traditionnelle bibliographie, il devient par exemple essentiel de pratiquer l'art de la liste sous toutes ses formes. Les contenus intermédiaires peuvent tout simplement consister à rendre lisible l'existence de telle ou telle communauté d'intérêts. Trop souvent négligée et assimilée à un Internet de l'audience facile, l'efficacité des listes permet pourtant de tisser une continuité de pratique avec les contenus de recommandation proposés par les bibliothécaires (bibliographies, tables thématiques, etc.). Des titres comme « 5 incontournables sur » ou « Le meilleur de », etc. sont ainsi à la fois simples et très efficaces. L'enjeu est de repositionner les professionnels de l'information-documentation du côté de la curation de contenus, de la veille thématique, de l'accompagnement à l'élaboration de dispositifs ponctuels. Le positionnement fondamentalement non marchand et articulé avec l'intérêt général est de nature à

donner confiance aux publics, alors même que le monde marchand recommande et conseille pour influencer vers des intérêts particuliers ou pour capter des données orientées vers des usages marchands. Il nous semble qu'il y a là une clé permettant de repositionner et de prolonger sur le Web et dans les territoires l'activité de sélectionneurs de contenus qui a toujours été celle des bibliothécaires.

Silvère Mercier

Chargé de la médiation et des innovations numériques
à la BPI-Centre Pompidou



Médiation numérique des savoirs dans les bibliothèques : de quoi parle-t-on ?

NOTES

1- Rancière, Jacques. *Le maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris : Fayard : 10/18, 1987. ISBN 978-2-264-04017-6. OCLC: 300503616

2- Le prof de la génération mutante. Dans : *affordance.info* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 24 juillet 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.affordance.info/mon_weblog/2011/10/le-prof-numerique.html

3- Calenge, Bertrand. *Les bibliothèques et la médiation des connaissances*. Paris : Éd. du Cercle de la librairie, 2015. ISBN 978-2-7654-1465-0. OCLC: 903998092

4- Pédaque, Roger T. *Le document à la lumière du numérique*. Caen : C & F éditions, 2006. ISBN 978-2-915825-04-6. OCLC: 421614346

5- Rey, Laurence. *L'étonnante plasticité des compétences professionnelles et la bibliothèque numérique* [en ligne]. 1 janvier 2011. [Consulté le 24 juillet 2016]. Disponible à l'adresse : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-04-0084-003>

6- <http://www.eurekoi.org>

7- <http://www.jenesaispasquoilire.net/indexJNSPQL.html>

8- Calenge, Bertrand. *Les bibliothèques et la médiation des connaissances*. Paris : Éd. du Cercle de la librairie, 2015. ISBN 978-2-7654-1465-0. OCLC: 903998092

L'ÉDUCATION AUX IMAGES 2.0 :

COMMENT METTRE EN PLACE DE NOUVELLES MÉDIATIONS PÉDAGOGIQUES ?

Benoît Labourdette

En 2017, chacun d'entre nous, adolescent ou adulte, a son téléphone mobile en permanence sur lui. On le consulte en moyenne plus de 200 fois par jour. Ces terminaux numériques, désormais presque intrinsèques à nos vies, permettent entre autres de créer, visionner et transmettre des images, photos et vidéos. Les images sont simplement devenues indispensables à nos existences, comme le sont les mots. Nous nous exprimons et nous communiquons en mots et en images, sur les plans intime et public.

Compte tenu de ce constat, la question de la médiation se pose différemment, quel que soit le champ de la culture. Quelles nouvelles formes de médiation pédagogique à destination des jeunes peuvent s'inventer avec ces outils numériques et pour servir quels objectifs ?

IMAGES ET DÉMOCRATIE

Avant que la caméra ne soit intégrée aux téléphones mobiles en 2005, pour créer une image il fallait préalablement le décider. Il fallait choisir de prendre son caméscope le matin pour filmer un spectacle le soir, par exemple. Les mots précédaient toujours les images. L'image a toujours été un langage, mais pas au même titre que les mots. Mais aujourd'hui, avec un téléphone, on peut créer une image et la transmettre directement à son interlocuteur. Plus besoin de mots pour la préparer et l'accompagner. Désormais, on formule et communique les images directement, comme on le fait pour les mots. La création d'images est donc devenue une forme d'élocution, d'oralité, c'est un acte de langage au sens premier du terme.

Les images ont toujours eu un immense pouvoir social, politique et psychologique. La sémiologie et Roland Barthes l'ont

mis en évidence au siècle dernier. Mais la responsabilité de la production et de la diffusion des images n'émane plus uniquement des lieux du pouvoir, elle est désormais partagée par chaque individu, du fait de la démocratisation du téléphone mobile.

Le monde contemporain est organisé par l'écrit, les citoyens doivent donc apprendre à lire et à écrire pour que la démocratie soit possible. Mais nos sociétés se structurent désormais aussi autour des images. Ce fut manifeste, par exemple, lors des révolutions arabes dont les images furent l'un des déclencheurs clés. Ainsi, pour que la démocratie puisse continuer à exister, tout comme nous apprenions à lire et écrire les mots, nous devons désormais aussi apprendre à lire et écrire les images. L'éducation aux images numériques me semble être aujourd'hui l'un des outils de médiation centraux pour construire de futurs espaces sociaux et culturels démocratiques.

USAGES DES IMAGES

Les images ont acquis une toute nouvelle fonction psychosociale. Elles étaient outils de propagande, de mémoire et d'expression de la culture légitime (peinture, sculpture, architecture, cinéma, télévision...). Elles

sont désormais les instruments d'une nouvelle forme de conversation, d'oralité.

Sur *YouTube*, chaque minute, 500 heures de vidéos supplémentaires sont postées. Chaque jour, 5 milliards de vidéos y sont visionnées. Elles sont accompagnées de publicités. L'économie du partage nourrit donc pleinement la logique capitaliste. Nous sommes, par nos usages quotidiens, agents des nouveaux modèles économiques du *big data*.

L'application *Snapchat*, qui permet de converser en photo et en vidéo (les images que l'on crée et envoie à ses interlocuteurs sont vues une seule fois et disparaissent) génère 10 milliards d'échanges d'images par jour. C'est deux fois plus que *YouTube*. En France, chez les 18-25 ans, une personne sur deux utilise *Snapchat* quotidiennement.

LA MÉDIATION AVEC LE NUMÉRIQUE

Il me semble nécessaire de doter d'un sens nouveau les démarches de médiation avec les outils numériques. Leurs usages sont déjà pleinement appropriés par les publics. Est-ce que la *désintermédiation* (liens directs de pair à pair entre les personnes, grâce à Internet) remet en question les actions de médiation elles-mêmes ? On l'a vu, il est

indispensable d'agir. Mais que peut-on faire de mieux que ce qui se passe déjà au quotidien ? Par exemple, dans les musées, les visiteurs prennent tout seuls des photos et les partagent de façon massive sur leurs réseaux.

Les nouvelles nécessités de l'éducation aux images doivent, selon moi, rencontrer des démarches de médiation renouvelées. Posons-nous les questions suivantes :

- ▶ Que peut-on et que doit-on apporter aux publics avec les outils numériques ?
- ▶ Comment refonder le sens des actions de médiation à l'aune de ce nouveau paradigme du rapport à l'espace privé et à l'espace social qu'induit la numérisation du monde ?
- ▶ Comment se connecter à la réalité numérique des intérêts et des préoccupations des publics et notamment des publics jeunes ? Et ce, sans démagogie.
- ▶ Et comment mobiliser les riches potentialités des outils numériques au service de démarches de médiation pédagogiques ?

LE NUMÉRIQUE N'EST PAS QU'UNE TECHNOLOGIE

Il me semble important et fondateur de distinguer *outils* et *pratiques*. Historiquement, dans le domaine du numérique, on a cru qu'il suffisait de déployer des outils pour mettre en place des politiques et des dynamiques culturelles et sociales. En France, la première initiative d'ampleur en ce sens, le plan informatique pour tous en 1985, dont l'ambition était d'initier les 11 millions d'élèves du secondaire à l'informatique, avait simplement consisté à équiper 50 000 établissements avec 120 000 ordinateurs. Ce fut un échec cuisant, les ordinateurs commençant à prendre la poussière au bout de six mois car ils n'étaient que coquilles vides. Et c'est aujourd'hui encore le cas dans certains territoires avec les vastes et coûteuses campagnes de distribution de tablettes ou d'ordinateurs portables pour les collégiens.



Atelier de réalisation de films et projection itinérantes, Festival Zones Portuaires, Saint-Nazaire 2017 (animé par Benoît Labourdette).

Photo : © Benoît Labourdette

Aujourd'hui, les outils numériques sont dans les poches de tout un chacun. Une politique d'innovation dans la médiation avec le numérique consiste donc avant tout à inventer des pratiques, non pas à déployer des outils. C'est-à-dire proposer aux publics de faire autre chose que ce qu'ils font au quotidien avec leurs outils numériques. Voici plusieurs exemples concrets d'actions que j'ai conçues et mises en œuvre, car « une image vaut mille mots ».

RÉALISATION DE FILMS AVEC TÉLÉPHONE MOBILE

Le téléphone mobile est devenu aussi banal que le stylo. On pourrait imaginer que proposer à des jeunes un atelier de réalisation de film avec téléphone va les séduire, car c'est l'outil qu'ils utilisent tous les jours. En réalité, c'est plutôt le contraire, car les téléphones mobiles constituent leurs espaces d'existence intime.

Proposons à des jeunes non seulement de faire des films qui n'ont rien à voir avec leur quotidien, mais aussi d'en organiser la projection publique, la médiation. Ces projets de films se chargent alors d'une finalité, d'une signification sociale,

qui entraînent à la fois appréhension et motivation : ce sera important. L'atelier de réalisation de films prend alors l'allure d'un atelier d'écriture : on utilise un outil du quotidien pour faire quelque chose d'extraordinaire, bien plus vaste et profond que ce que l'on exprime de soi dans la vie de tous les jours.

Les téléphones mobiles permettent de privilégier la question de l'expression à celle de la compétence technique. Pour ce faire, nous employons des méthodes d'autonomie encadrée, inspirées des pédagogies institutionnelles. Faire un film ne relève alors plus du mimétisme de pratiques professionnelles, c'est-à-dire d'une *comment*. Faire un film relève d'une *pourquoi* : ce film a une finalité, il est fait pour enrichir des spectateurs, et il le fera vraiment.

Les films sont réalisés sous forme de plan-séquence, c'est-à-dire sans montage, par petits groupes autonomes qui reçoivent des consignes précises. Même le générique est inclus. Le tournage peut être fait autant de fois que nécessaire. Les films sont montrés au groupe, critiqués, et tournés à nouveau. L'exercice du regard est donc au cœur du travail. Et les jeunes sont réellement auteurs de leurs films qui leur appartiennent pleinement. L'exigence



Photo : © Benoît Labourdette

« Les films font le mur », projections itinérantes en Seine Saint-Denis, 2015 (animées par Benoît Labourdette).

du médiateur se situe dans l'encadrement du regard collectif : prendre le temps de regarder ses films et les films des autres, d'y penser, de revenir sur le métier. On place l'essentiel, l'expression, au centre du travail. La technique n'est qu'un outil, que l'on travaille aussi, car lorsqu'on regarde les films on se rend bien compte aussi des aspects techniques à améliorer, ce que chacun fera à sa manière. On apprend en faisant, en inventant ses propres méthodes, dans un cadre qui le permet.

● FILMS COLLECTIFS

Ce dispositif de réalisation en autonomie peut aussi être mobilisé pour réaliser des films collectifs et intergénérationnels. Par exemple, en médiathèque a lieu une séance intitulée « Venez réaliser votre film ». Cinquante personnes sont présentes. Chacun a dû apporter un objet important pour lui. Nous allons réaliser un plan séquence collectif : chaque personne va filmer son objet et lui donner la parole : on imagine ce que cet objet ressent ! Chacun filme et parle en même temps, donnant voix et vie à cet objet inanimé. Puis, sans couper, on passe la caméra à son voisin, et ainsi de suite. On ne s'arrête pas. Le moment du tournage, dans ces groupes souvent

intergénérationnels, est un moment de très grande concentration, d'attention à l'Autre.

Après le tournage, on visionne le film sur grand écran. C'est un moment saisissant, car les objets sont en gros plan, les voix sont fortes et résonnent dans le noir de la salle. Chacun se rend compte de la valeur de son expression, car il en sent l'impact sur les autres. On découvre chez autrui des choses qui nous enrichissent. On a la gratification d'avoir réussi à faire un film, toujours plein de sens et d'émotions, car, comme dans les cadavres exquis, la juxtaposition crée des significations souvent riches et surprenantes.

Pour finir, on distribue un QR Code et un lien web aux participants, car le film est mis en ligne dans la foulée. Chacun pourra accéder au film le soir même, le faire circuler sur les réseaux sociaux, se l'approprier pleinement.

● PROJECTIONS ITINÉRANTES

Depuis 2011, les pico-projecteurs (vidéoprojecteurs portables sur batterie, qui contiennent les films) sont suffisamment puissants pour que l'on puisse les employer pour organiser des

projections publiques. On travaille sur un quartier, on choisit des lieux de projection, on choisit un film pour chaque lieu, qui en sera le meilleur écran. Le soir, le public est accompagné dans une circulation de lieu en lieu. Chaque film est très court, il n'y a aucune installation technique, le projecteur est tenu à la main. Il faut aussi une enceinte portable pour le son. On s'arrête à chaque endroit, on introduit le film par la parole. Chaque courte projection est un moment à la fois singulier et fort.

Ces initiatives, qui demandent beaucoup de préparation, peuvent être organisées sous forme d'ateliers, ce qui fait que les habitants réinvestissent leur quartier ou leur ville pour y mettre en partage des œuvres. Nous avons constaté que la mémoire de ces projections perdure, engageant la ville dans une autre fonction symbolique. À Martigues, par exemple, les projections nocturnes ont été photographiées et ces photos réaffichées dans la ville, pour en partager la mémoire avec tous les habitants.

● DES FILMS AU MUSÉE

Dans le cadre du master Expographie Muséographie de l'Université d'Artois, les étudiants sont invités à réaliser des films au sein de musées ou d'expositions. Les dispositifs techniques sont très simples : filmer une œuvre et lui donner la parole en voix-off, ou faire une vidéo poétique dans une salle d'exposition avec de la musique, chantée en *live* pendant le tournage.

Puis, à partir de cette expérience, les étudiants encadrent des « binômes » – un lieu culturel et une classe par exemple – pour inviter les personnes à réaliser elles aussi des films, qui y participent tous à un concours national. Plusieurs centaines de personnes participent chaque année. Il y a la construction, à travers l'audiovisuel, d'un regard subjectif sur les œuvres. Ces films peuvent aussi devenir un patrimoine.



Photo : © Benoît Labourdette

Formation nouveaux médias animée par Benoît Labourdette, atelier Canopé Grenoble 2017.

Au Musée de l'Homme à Paris, dans le cadre d'un partenariat avec Passeurs d'images Île-de-France, nous avons construit un atelier de réalisation de films d'animation à base de papier découpé, lié à l'exposition temporaire *Nous et les autres, des préjugés au racisme*. À la sortie de l'exposition, les visiteurs se retrouvent sur une sorte de plateau de tournage, avec plusieurs réalisateurs et médiateurs. On peut découper dans des feuilles de papier des textes et des images imprimés qui proviennent de l'exposition ainsi que

dans de multiples revues, programmes et affiches, afin d'imaginer un petit film d'animation muet, qui sera tourné en plan-séquence, puis diffusé sur place ainsi que sur la chaîne *YouTube* du musée. Et chacun reçoit le lien vers son film par email. Les publics se découvrent des capacités créatives qu'ils n'auraient pas supposées.

Cet atelier est libre. Des personnes, notamment des familles, s'y sont beaucoup investies. En huit jours de

médiation, répartis pendant la durée de l'exposition, 190 films ont été réalisés. Les cinéastes en herbe ont pu immédiatement les diffuser sur leurs réseaux. Le musée en a utilisé certains, de grande qualité, pour sa communication. Nous avons même organisé une « visite augmentée » avec projection itinérante d'un certain nombre de ces films dans l'exposition elle-même.

NUMÉRIQUE, MÉDIATION, PÉDAGOGIE, RÉAPPROPRIATION, PATRIMOINE

Le numérique, avec une médiation qui met l'expression de la personne au centre grâce à une approche pédagogique ouverte, permet aux visiteurs/spectateurs d'investir leur propre créativité et l'espace public. Ces productions¹ génèrent un patrimoine numérique, dont on perçoit alors la grande valeur. Il y a une véritable opportunité à organiser et exploiter ce nouveau patrimoine vivant. Son existence et sa valorisation dans la durée seront très constructives pour la pérennité des institutions culturelles elles-mêmes.

Benoît Labourdette

Cinéaste, pédagogue, expert en écritures et stratégies numériques.

L'éducation aux images 2.0 : comment mettre en place de nouvelles médiations pédagogiques ?

NOTES

1- Les images et les vidéos des productions et exemples cités dans cet article peuvent être consultés sur www.benoitlabourdette.com.

LA MÉDIATION DE PAIR À PAIR

Emmanuel Vergès

L'arrivée des caméras sur les téléphones portables au début des années 2000 a été une révolution à multiples facettes : de la mobilité, du « smart » et de la miniaturisation des appareils électroniques, du développement des applications... Mais aussi révolution culturelle. En effet, pour faire de la visiophonie, il faut avoir une caméra qui permet de se filmer, et tant qu'à mettre une caméra pour faire de la visio et les dispositifs de traitements numériques de l'image qui vont avec, pourquoi ne pas en intégrer une autre pour pouvoir prendre des photos et étendre les fonctionnalités du téléphone ? Deux caméras qui transforment en profondeur, sans que l'on s'en aperçoive réellement, notre relation à l'image, et la qualité de l'image elle-même.

Une caméra tournée vers soi ouvre la possibilité du selfie, de la captation de son image et de sa diffusion dans les réseaux sociaux naissants. Dominique Wolton avait théorisé les self-médias¹ et Félix Guattari l'ère des post-médias². Andy Warhol nous avait prédit notre quart d'heure de célébrité, nous en avons maintenant l'outil. Mais ne nous trompons pas : le téléphone n'invente pas le selfie. Il le permet simplement, le propage, l'essaime, le démocratise.

Deuxième transformation majeure, celle du déport du regard. Nous ne mettons plus notre œil derrière un viseur, nous avons un « œil dans la main ». Nous filmons depuis un autre point de vue que nos yeux. Nous regardons autrement et produisons d'autres images. Nous pouvons fabriquer et diffuser ainsi d'autres représentations de notre monde : les collections de Picasa, Flickr, Instagram, la grammaire imagée des échanges Snapchat. Comme l'écrivait Clément Chéroux et ses comparses pour l'exposition *From Here On* aux Rencontres de la photographie d'Arles en 2011 : « nous sommes tous une espèce d'éditeur »³. Images déportées des téléphones portables qui s'ajoutent aux images algorithmiques qui sont produites et traitées par de multiples programmes, et de multiples dispositifs dans nos quotidiens, depuis les caméras

de vidéo-surveillance qui pullulent dans nos villes ou celles des drones. Nous changeons de point de vue.

Et enfin, nous avons dans nos mains un outil d'expression du quotidien comme l'évoque Benoît Labourdette, cinéaste et initiateur de multiples initiatives en France autour des images 2.0 depuis plus d'une dizaine d'année⁴. Cela change fondamentalement notre rapport à la production de fragments aujourd'hui pour une mémoire de demain, à la documentation du réel, à la trace du quotidien...

VERS DES MÉDIATIONS HORIZONTALES ?

D'une certaine manière, sous couvert de développer de nouvelles pratiques de communication, les acteurs de la téléphonie et de l'Internet mobile, dans les années 2000, nous mettent dans les mains un « outil révolutionnaire »... Il s'agit d'une révolution comparable à celle qui a eu lieu avec l'apparition du cinéma à la fin du XIX^e siècle, augmenté d'une modification importante des logiques de médiation, et des processus d'appropriation sociale aux outils. Les techniques précédentes ont peu à peu

transformé les pratiques culturelles et les cultures de nos sociétés à partir de médiations qui se sont faites par « cercles déconcentriques », depuis un noyau d'innovateurs, jusqu'à nous, en passant par les artistes, l'industrie, la critique esthétique et médiatique, l'éducation à l'image, la « philosophie du spectacle »... Nous avons eu près d'un siècle pour construire, brique par brique, des éléments d'appropriations multiples – économique, sociale, culturelle, politique, etc. – de cette révolution de l'image animée.

Aujourd'hui, à quoi sommes-nous confrontés avec ces petits outils numériques, que l'on dit « smart », intelligents ? Si nous considérons ces révolutions seulement sous le prisme technologique, nous serons toujours en retard d'un train, à courir derrière la compréhension de fonctionnements définis par une entreprise ou un fournisseur de service. Qui utilise aujourd'hui l'ensemble des potentiels offerts par son ordinateur ou comprend les subtilités des conditions générales de vente ou des conditions générales d'utilisation des services internet de Google, Facebook ou YouTube ? Nous chercherons sans cesse à « réduire une fracture numérique » qui perdurera puisqu'il y aura en permanence de nouveaux dispositifs

“Les médiations doivent se penser pour inclure les usagers au cœur des transformations culturelles. Transformations qui nous conduisent à considérer que « nous sommes toutes et tous incompétents individuellement et collectivement intelligents » face à ces outils et ces nouvelles pratiques.”

numériques développant de nouveaux « champs des possibles ». C’est une course en avant que nous ne maîtrisons pas. Ces outils poursuivent une révolution, économique avant tout, face à laquelle nous ne sommes que spectateurs et « consommateurs », « clients » ou « usagers ». Si nous considérons, en revanche, la dimension culturelle de ces transformations, nous avons un vaste champ d’usages et de pratiques nouvelles à explorer et à partager, comme c’est le cas, entre autres, avec les caméras sur les téléphones portables.

Cette dimension culturelle des transformations actuelles concerne, plus particulièrement, les conditions de médiation aux outils et aux pratiques.

TOUS INCOMPÉTENTS INDIVIDUELLEMENT ET COLLECTIVEMENT INTELLIGENTS ?

Nous venons de vivre vingt ans de politique de démocratisation des outils numériques depuis le PAGSI⁵ jusqu’aux programmes de la French Tech et des tablettes numériques dans les écoles ou les collèges. Nous atteignons les limites des médiations numériques actuelles

qui ne prennent pas en compte à la fois les cultures qui ont forgé ces outils, et en particulier les principes des cultures libres⁶, et qui n’appréhendent pas ainsi les potentiels de ces nouvelles pratiques ni la démocratisation actuelle des outils numériques : les outils sont désormais économiquement accessibles pour le plus grand nombre. Ils deviennent des marqueurs de consommation déterminants pour presque toutes les couches de la société confondues. Ils sont dans les mains de tous et toutes pratiquement en même temps. Les médiations doivent ainsi se repenser pour passer des approches verticales qui assuraient la diffusion des innovations, et qui se heurtent aujourd’hui à la course technologique permanente et la tendance à l’ubérisation potentielle de la société. Des médiations qui doivent se donner la capacité de penser le temps nécessaire de l’appropriation sociale – et sa traduction dans des usages. Un temps qui ne peut s’envisager en étant seulement celui de l’innovation technologique et économique.

Les médiations doivent se penser pour inclure les usagers au cœur des transformations culturelles. Transformations qui nous conduisent à considérer que « nous sommes toutes et tous incompétents individuellement et collectivement intel-

ligents »⁷ face à ces outils et ces nouvelles pratiques. Les pratiques de médiation deviennent beaucoup plus horizontales que verticales. Elles s’envisagent comme des moyens de « faire pour apprendre à faire », comme une forme renouvelée d’action-formation avec un changement culturel important : la médiation ne consiste plus seulement à être usager de ces outils mais à être aussi potentiellement un usager qui peut participer au développement, non pas des outils, mais des pratiques des outils. Nous pouvons participer individuellement et collectivement à l’élaboration des savoir-faire nécessaires à la traduction sociale des technologies, à leur appropriation, voire à la transformation des outils eux-mêmes. Ces nouvelles situations de médiations sont nécessaires pour nous donner la capacité collective de construire une nouvelle forme d’alphabétisation numérique. Des médiations qui doivent se penser comme des « wiki-alphabétisations », voire des co-médiations, des médiations de pair à pair.

Ces médiations prendront vraisemblablement autant de temps que les médiations verticales classiques, parce qu’elles ne vont plus se diffuser d’une manière large, mais s’envisager de point à point. Elles vont devoir tenter de construire de « l’intelligence de médiation dans les périphéries », pour paraphraser Dominique Cardon qui

“Ces nouvelles situations de médiations sont nécessaires pour nous donner la capacité collective de construire une nouvelle forme d’alphabétisation numérique.”

décrit la révolution numérique à partir de cette intention culturelle des fondateurs de quitter les centres⁸. Ces médiations vont ré-organiser petit à petit les éléments de traduction, à partir des endroits où ils vont s’expérimenter.

Pour illustrer cela, je prendrais le cas du développement des formes des arts numériques en France. Les premières œuvres ont émergé un peu partout en France, à partir d’un terreau de créativité qui s’est composé par un lieu pour faire – cybercafé, friche, bibliothèque – un lieu pour transmettre – école des beaux-arts – un lieu pour montrer – festival – à Strasbourg, à Pau, à Nantes, à Aix, à Orléans, à Poitiers... sans que cela ne constitue, en

20/30 ans, un nouveau champ artistique, une nouvelle discipline, sans que Paris ne soit le centre de la créativité ou bien qu’émerge « un Avignon » comme une place de rencontre et de marché. Les scènes sont culturelles avant d’être artistiques⁹ et la critique est plus sociale qu’esthétique. Les médiations à ces formes artistiques, toutes plus inclassables et pionnières les unes que les autres, ont été le fait de communautés qui, peu à peu, ont dispersé et propagé des innovations artistiques et technologiques. Les acteurs en sont les médiateurs, puis les médiateurs deviennent d’autres acteurs.

Ces communautés se déposent des formes et des objets pour se donner la possibilité de les réinventer. Ailleurs.

Autrement. Verrons-nous demain un grand festival des images 2.0 comme lieu de la production d’une culture de ces formes ? Je ne pense pas. L’invasion d’images venant de Snapchat dans *Divines* suffit, à mon sens, à en déceler de premières traces d’appropriation... voire d’institutionnalisation... comme le partenariat entre Wikipédia et le Château de Versailles... Laissons-nous le temps de construire ces éléments de culture 2.0 pour qu’ils s’intègrent, pas à pas, dans notre culture. Sans la balayer. Mais en « l’augmentant » ?

Emmanuel Vergès
l’office

La médiation de pair à pair

NOTES

1- Dominique Wolton, *Internet, et après ? Une théorie critique des nouveaux médias*, Flammarion, coll. Essais, Paris, 1999.

2- Félix Guattari, « Vers une ère post-média », in revue *Terminal*, n°51, Paris, 1991.

3- Clément Chéroux et al., *Manifeste de l’exposition From Here On*, Rencontres de la photographie d’Arles, 2011.

4- Benoît Labourdette, « Des vies en images », in *Revue Esprit* n°425 « Puissance des images », juin 2016.

5- Le Plan d’action gouvernemental pour la société de l’information (PAGSI) a été lancé lors du Comité interministériel pour la Société de l’information (CISI) de janvier 1998. Pour la première fois, l’apport des technologies est pensé de concert pour l’ensemble des ministères. Il ne s’agit pas d’intégrer Internet dans un seul secteur ou d’adapter uniquement un corps de métier, mais de fournir un projet global couvrant toute la société (source : Wikipédia)

6- Lawrence Lessig, *Free Culture*, The Penguin Press, New York, 2004.

7- Kevin Kelly, « Nobody is as smart as everybody ».

8- Dominique Cardon, *La Démocratie Internet. Promesses et limites*, Éditions du Seuil, coll. La République des idées, Paris, 2010.

9- Vincent Guillon, Charles Ambrosino, « Penser la métropole à “l’âge du faire” : création numérique, éthique hacker et scène culturelle », in *L’Observatoire* n°47, hiver 2016.

ENJEUX DE L'ÉVALUATION DE LA MÉDIATION

Sylvie Pébrier

Si l'évaluation est un espace où des actions et des résultats sont interrogés, elle est aussi un espace de questionnement des objectifs, de leur définition, de leur pertinence et de leurs variations historiques. L'évaluation des projets artistiques des lieux ou des artistes au regard des politiques publiques connaît des processus d'objectivation depuis de longues années, qui résultent à la fois d'une réflexion méthodologique et déontologique¹, et de la production de textes de référence qui encadrent le processus d'évaluation².

En revanche, l'évaluation des actions de médiation est encore dans les limbes, malgré les initiatives foisonnantes et l'engagement des acteurs qui les portent dans les lieux comme dans les équipes artistiques, malgré la place centrale qu'elles occupent dans la longue histoire de la démocratisation et l'importante littérature académique dont elles font l'objet³. Où en sommes-nous aujourd'hui ?

En 2016, un chantier a été initié à la Direction générale de la création artistique⁴, qui met au centre la réflexion sur les publics. Il ouvre de nouveaux horizons sur le lien entre art et société et conduit à opérer un déplacement dans la façon d'envisager les visées et modalités de l'évaluation. Ce chantier passe par une série d'études qui ont pour objectif de mieux connaître les publics, qu'il s'agisse de la fréquentation ou des actions de médiation, avec une focale sur la jeunesse, pour les établissements relevant du périmètre de sa direction, à savoir les opérateurs nationaux et établissements labellisés des quatre disciplines regroupées sous le terme de « création artistique » : arts plastiques, danse, musique et théâtre⁵. Ces différents travaux sont en train d'aboutir. Du côté de la fréquentation, une étude visant à définir des outils méthodologiques de connaissance des publics, établis à l'intention des lieux⁶, de l'autre une étude sur la fréquentation des concerts et des visites des collections permanentes et des expositions de la

Philharmonie de Paris⁷. Du côté des actions de médiation, trois études qualitatives sont en cours : la première, en partenariat avec des chercheurs en psychologie, psychosociologie et psychanalyse des universités d'Amiens et de Nice, porte sur l'analyse des effets sur la jeunesse de quelques actions de médiation ayant donné lieu à une observation approfondie⁸. La seconde porte sur un panel d'actions de médiation proposé par les réseaux, dont l'analyse a été confiée au service de l'Inspection de la création artistique⁹. La troisième, qui vient d'être lancée par le département des études et de la prospective en lien avec la DGCA, a pour objet les actions de médiation proposées aux enfants et leurs familles par la Philharmonie de Paris¹⁰.

Le propos à travers ces études est double. D'une part il s'agit de documenter le sujet pour alimenter la réflexion partagée avec les labels et réseaux mise en place en parallèle des études. D'autre part, il s'agit de valoriser les interactions résultant de la médiation. À commencer par les interactions entre médiation et création, notamment pour les artistes qui intègrent la médiation à leur travail de création, mais aussi entre médiation et formation. Sur ce point, une étude sur la formation à la médiation dans les établissements supérieurs de la musique devrait être confiée au service de l'Inspection. La prise en compte également des interactions entre médiation et territoires, comme y invitent les droits

culturels récemment introduits dans les lois NOTRe et LCAP, incite à élargir la politique de médiation des lieux. À l'accès aux œuvres, s'adjoint une approche qui met les personnes au centre, accompagne et valorise leur participation et leur contribution culturelle à la vie du territoire.

Ces différents travaux contribuent à l'évaluation des politiques de médiation des établissements. Tout d'abord, ils confirment le foisonnement, la richesse, la diversité des initiatives et le militantisme des équipes qui les portent. Toutefois, ce travail reste trop peu visible, les équipes trop souvent isolées au sein de leur structure, et les coopérations sur les territoires trop embryonnaires... Tout se passe comme si la diversité des actions les ramenait à une somme disparate dont il serait difficile de dégager les arêtes vives. Comme si la médiation ne pouvait qu'être tirillée entre discours¹¹ et moyens¹². Comme si cette position « entre » faisait inévitablement pencher la fonction de médiation du côté du flou ou de la fragilité, au point même d'obérer son existence en tant que champ de recherche scientifique à part entière. Il en ressort que l'optimisation du travail et des énergies suppose une double approche. Dans les lieux tout d'abord, en dépit de la difficulté de réserver du temps, en partant d'une analyse partagée du territoire et en posant les enjeux de la méthode de construction des actions, de la définition des objectifs

et de l'évaluation de ceux-ci, sans oublier l'analyse budgétaire des actions et leur part dans l'activité du lieu. Le partage des analyses entre acteurs est sans doute le moyen le plus court pour y arriver et les réseaux professionnels et territoriaux peuvent jouer un rôle important dans ce sens. D'autre part, il s'agit de penser et développer des modules de formation aussi bien continue qu'initiale et d'encourager la recherche portant sur les actions de médiation, en particulier pour les jeunes artistes dont la médiation sera un des volets d'activité, aux côtés de la création/interprétation et de la transmission pédagogique dans les conservatoires¹³.

Ces travaux contribuent aussi à la réflexion sur les objectifs et méthodes d'évaluation des actions de médiation. Polarisée autour des finalités sociales de la politique de démocratisation, à savoir la réduction des inégalités d'accès à la culture ou des finalités éducatives présentes dans les plans successifs de présence des arts à l'école, l'évaluation a été majoritairement confiée à la sociologie, aux sciences de l'éducation ou à la psychologie cognitive. L'apport des chercheurs en psychologie clinique

et psychanalyse, qui ont réalisé l'étude en cours de publication, vient compléter ces évaluations. L'observation d'effets positifs individuels et collectifs est étayée par des mécanismes psychiques (mise en forme du pulsionnel, confrontation à une part d'intime jusque-là méconnue, illusion groupale qui favorise la co-émergence de la conscience de soi et du lien à l'autre...)¹⁴. L'étude souligne la complémentarité de l'ensemble des parties prenantes de l'action de médiation, action qui apparaît ainsi avant tout comme un dispositif de mise en relation et d'interactivité entre des personnes, des institutions, des matières artistiques, éducatives, sociales. Enfin, l'étude dégage une série de conditions de la « réussite » de ces actions : la qualité du cadre, le juste positionnement des parties prenantes, la qualité des liens entre les différentes institutions pour que l'action soit intégrée et intégrable par les jeunes, la continuité des différents temps du projet (en amont et en aval des ateliers), la formation et l'accompagnement des jeunes artistes. Autant de points d'appui théoriques pour avancer dans la réflexion sur les contenus de la formation à la médiation des artistes.

L'évaluation s'enrichit de ces constats, où l'action de médiation est envisagée comme une expérience sensible subjective et inter-subjective, distincte de l'évaluation d'une situation d'apprentissage technique ou artistique (enseignements artistiques) ou d'autres situations où l'acquisition de savoirs est au centre (fortement présent dans l'enseignement général). La fonction de l'art y est alors d'être médiatrice de cette expérience, ce qui vient infléchir et enrichir la perspective traditionnelle où l'objectif de la médiation est d'accéder à l'art. Du point de vue de la méthode, l'évaluation des actions de médiation peut dès lors être pensée d'une manière participative, qui mette la parole des différentes parties prenantes au centre, et d'une manière continue dans le temps de la réalisation comme dans celui du processus pour accompagner au mieux les ajustements nécessaires.

Sylvie Pébrier

*Inspectrice de la création artistique, collège musique
DGCA, ministère de la Culture*

Enjeux de l'évaluation de la médiation

NOTES

1- Cf. *Charte de déontologie du service de l'inspection et de l'évaluation de la direction de la musique de la danse, du théâtre et des spectacles*, 2005, initiée par Jean Carabalona, qui consacre un paragraphe à l'éthique de l'évaluation artistique et culturelle.

2- La production de textes cadres s'est enflée au fil des ans, aboutissant à la loi LCAP de 2016 et son attirail de décrets et arrêtés qui se déclinent en cahiers des missions et des charges, eux-mêmes servant de référence aux contrats d'objectifs et de performance et autres documents conventionnels de contractualisation.

3- Sur la question lancinante de la terminologie, cf. Sylvie Pébrier, « Les enjeux de la médiation culturelle », in *Cahier médiation et numérique*, Enquête nationale de la FEVIS, octobre 2017.

4- Ce chantier a été ouvert par Régine Hatchondo à son arrivée à la direction de la DGCA.

5- Une réflexion au sein du service de l'inspection avait été amorcée pour la musique ; cf Sylvie Pébrier, *Étude relative à la musique classique et à ses publics*, DGCA/Ministère de la Culture, 2015.

6- Étude confiée à l'agence GECE prenant pour sites d'observation le CDN de Lille et la Scène nationale d'Amiens. Les résultats devraient être rendus publics en décembre 2017.

7- Enquête confiée à l'agence TEST. Les résultats devraient être rendus publics en janvier 2018.

8- *Effets des actions de médiation artistique sur les enfants et les adolescents*, DGCA, Université de Picardie Jules Verne, Université de Nice Sophia Antipolis, sortie prévue en décembre 2017.

9- La partie consacrée à la musique sera disponible en décembre 2017 sous le titre : *Enjeux des actions de médiation dans les établissements labellisés de la musique*.

10- Le sociologue Olivier Roueff du CRESPPA, lauréat de l'appel à projet de recherche a intitulé son projet « De l'indifférence à la passion ? Socio-anthropologie du plaisir musical enfantin à la CMPP ».

11- Sur les discours de la musique classique, voir l'étude confiée par la DGCA au laboratoire d'anthropologie du politique du CNRS, TRAM et réalisée en 2014 par Sophie Wahnic, <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Documentation/Rapports/Etude-des-discours-de-la-musique-classique>

12- « Trop souvent la médiation ne représente que la cinquième roue du carrosse en termes de moyens, alors qu'elle est invoquée sans cesse dans les discours pour légitimer les institutions » ; cf Serge Chaumier et François Mairesse, *La médiation culturelle*, Armand Colin, 2^e éd., Paris, 2017, p.8.

13- À cet égard, le travail conduit depuis 1983 par les Centres de formation de musiciens intervenants (CFMI), dont la qualité a été relevée dans le rapport conjoint des inspections du ministère de l'Éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche et du ministère de la Culture de 2016, constitue un point de référence.

14- L'étude des actions de médiation de l'Espace de l'Art concret à Mouans-Sartoux par Isabelle Orrado et Jean-Michel Vives, publiée en 2016, identifie cet apport singulier de la médiation artistique, qui la distingue de la seule consolidation de l'image de soi et du changement de regard des autres sur soi et de soi sur les autres, qui n'est pas propre à la pratique artistique et dont on peut trouver le bénéfice également dans d'autres types d'activité.

LES ATELIERS DES CULTURES NUMÉRIQUES #3

4 AU 8 JUIN 2018 À GRENOBLE

En collaboration avec l'office



Objectifs

- ▶ Accompagner la transition numérique des politiques culturelles et des projets culturels de territoire
- ▶ S'adapter aux nouvelles formes culturelles engendrées par le numérique
- ▶ Alimenter une vision politique et des orientations pour l'action des collectivités, des équipements et des opérateurs culturels
- ▶ Acquérir des méthodes de travail collaboratif
- ▶ Élaborer des plans d'action, des scénarios d'intervention, des projets...

Contenus

- ▶ Spécificités des cultures numériques
- ▶ Impact du numérique sur les pratiques et les comportements culturels
- ▶ Création artistique et industries créatives
- ▶ Médiation numérique et nouveaux équipements culturels
- ▶ Cultures libres et communs numériques
- ▶ Interventions des collectivités publiques
- ▶ Méthodologies de projet

Recrutement à partir du 25 février

Être informé-e du recrutement :
formations@observatoire-culture.net

Renseignements

+33 (0)4 76 44 95 05
www.observatoire-culture.net

Tarif

1650 €

BIBLIOGRAPHIE

LA MÉDIATION CULTURELLE SOUS TOUTES SES FACETTES

Les mondes de la médiation culturelle, Vol.1 Approches de la médiation, Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas et Pauline Vessely (dir.), Paris, L'Harmattan, 2017, 273 p., ISBN : 978-2-343-07681-2, 28,50 €.

Issu d'un colloque tenu en 2013 dans le cadre des Journées internationales de Sociologie de l'art, ce premier volume ne compte pas moins de 18 contributions. S'il présente donc à première vue un aspect quelque peu éclaté, il constitue de fait un état des lieux riche et diversifié aussi bien des différentes dimensions théoriques de la question posée par ce terme apparu dans les années 80-90 que de ses mises en œuvre pratiques.

Des études de cas portent sur des terrains aussi divers que l'univers carcéral, l'éducation artistique, la formation, l'exclusion sociale, le théâtre et les institutions culturelles, et l'approche comparatiste n'en est pas absente (Québec, États-Unis, notamment).

Élisabeth Caillet dans une contribution très documentée revient sur un aspect décisif de la question : l'invention de nouveaux métiers dans la filière culturelle, les expérimentations pionnières, la mise en place de formations *ad hoc*, la dimension européenne et le moteur que fut le dispositif gouvernemental *Nouveaux services/Nouveaux emplois*¹.

Un quart de siècle après, le moment est venu d'une analyse critique de tous les malentendus dont ce nouvel avatar terminologique de l'action culturelle, de l'animation culturelle, du développement culturel pourrait être porteur.

Jean Caune pointe le risque d'une usure du sens et suggère que l'on pourrait bien avoir affaire à une notion *mana*, Marie-Christine Bordeaux se demande si la médiation culturelle n'est pas un concept dépassé et Serge Chaumier évoque à propos de ce mot fourre-tout *la quête du Graal culturel*.

Revenant sur ses travaux rapprochant l'aventure du TNP de Jean Vilar et celle du Centre Pompidou, Laurent Fleury plaide *pour une compréhension socio-historique d'un processus d'« action réciproque »* permettant d'éclairer l'enjeu de ce qui est à la fois un projet politique, une procédure technique (de mise en relation) et un processus sociopolitique (dont les outils ne sont pas neutres).

Dans une perspective voisine, Marjorie Glas, à partir de sa thèse (*De l'animateur au créateur, du profane au sacré. Socio-histoire du théâtre public français 1945-1990*) propose une stimulante analyse des trajectoires historiques et politiques des signataires de la *Déclaration de Villeurbanne* (1968) et du divorce des metteurs en scène et programmeurs d'avec la fonction d'animation.

Il ne manque pas à cet ensemble un éclairage plus transversal encore qui confronte le champ culturel avec les domaines juridique, administratif, social, familial... et le rôle généralement dévolu à la médiation dans la résolution de conflits.

Quels sont donc, en effet, les conflits qui justifieraient le recours à la notion de médiation culturelle ?

Dans son article, Marie-Christine Bordeaux cite Michel de Certeau (*L'invention du quotidien*, Gallimard, 1980) : « *La relation des procédures avec les champs de force où elles interviennent doit introduire une analyse polémologique*² de la

BRÈVE

TERRITOIRES DE CULTURES, CULTURES DE TERRITOIRES

Quand élus, artistes et habitants co-investissent les territoires ruraux, Lyon, La Nacre, 2017, 44 p., http://www.la-nacre.org/fileadmin/user_upload/Ressources_et_documentation/Autres_publications_Nacre/Territoires-de-cultures_Cultures-de-territoires_web.pdf.

Ce petit ouvrage numérique de la NACRE (l'agence du spectacle vivant en Auvergne-Rhône-Alpes) contribue très précieusement à combler une insuffisance regrettable de documentation sur le développement culturel en milieu rural. À rebours des préjugés et des approches en termes de manques par rapport à une conception uniformisante de l'aménagement culturel du territoire et calquée sur des modèles urbains, le guide de la NACRE propose un paysage riche et diversifié de la question culturelle en milieu rural. À l'heure de la métropolisation et de la régionalisation, de la suppression des structures et des échelles intermédiaires (agences culturelles, départements), les textes d'analystes et d'opérateurs réunis ici viennent nous mettre en garde contre une conception trop manichéenne des évolutions territoriales. De cette plongée dans les espaces peu denses, on retient le caractère innovant des initiatives qui s'y déploient, une attention profonde portée au contexte de l'action culturelle et en fin de compte une territorialisation plus poussée que dans bien des environnements urbains. À lire sans retenue !

culture. Elle se développe dans l'élément de tension, et souvent de violences, à qui elle fournit des équilibres symboliques, des contrats de compatibilité et des compromis plus ou moins temporaires. »

Bruno Péquignot rappelle donc comment depuis longtemps déjà « les recherches en sociologie des arts et de la culture se sont organisées autour d'une série d'oppositions telles que échec de la démocratisation vs volontarisme culturel, populaire vs élitisme, local vs international, choc culturel vs socialisation, éducation populaire vs professionnalisation des artistes, etc. ».

La convention d'originalité (ou impératif de nouveauté) qui caractérise la conception moderne de la création artistique, l'autonomisation du monde de l'art font que la question du public n'est plus du ressort de l'activité artistique mais renvoyée aux politiques culturelles. « *Quand je crée, je ne pense jamais au public, affirme Jan Fabre, résumant sans fard le point de vue aujourd'hui dominant dans le monde de la création* » (Jean-Louis Fabiani, cité par Bruno Péquignot).

Laurent Fleury revenant sur la doctrine fondatrice élaborée par Malraux en rappelle les paradoxes et les tensions : accès du plus grand nombre à la culture mais à la condition exclusive du choc esthétique sans médiation ; égalité et mise en commun mais appropriation individuelle et donc distinction.

Au total donc, ces mondes de la médiation culturelle, ne tracent nulle solution miracle, ni avenir radieux mais une exigence de compréhension théorique, historique, sociologique et finalement politique.

Contrairement à la connotation conciliatrice du terme, cet ensemble de contributions creuse l'écart avec les commodités consensuelles et conduit plutôt à mettre en lumière un écosystème permettant de « *penser ensemble l'activité des producteurs, des institutions et des publics ainsi que l'opérativité des dispositifs qui les mettent en prise et dont ils sont en même temps les acteurs* » (M.-C. Bordeaux).

Jean-Claude Pompougnac

Correspondant au Comité d'histoire du ministère de la Culture

La médiation culturelle sous toutes ses facettes

NOTES

1- Le programme *Nouveaux services/Nouveaux emplois*, lancé en octobre 1997 par Martine Aubry, ministre du Travail, entendait renouveler le soutien public à l'emploi associatif en revisitant, dans une expérimentation sociale de grande ampleur, les modalités traditionnelles de l'action publique.

2- Science de la guerre

BRÈVES

PROMOUVOIR LA DIVERSITÉ DANS LE SECTEUR CULTUREL

Livre blanc du Collège de la diversité, Paris, ministère de la Culture, 2017, 60 p.

Installé en décembre 2015 pour accompagner la politique du ministère de la Culture, le Collège de la diversité s'est intéressé à la mesure de la diversité sur la scène culturelle, à la manière dont les artistes s'emparent de cette thématique, et aux questions de l'inclusion et de la citoyenneté à travers la prise en compte des droits culturels.

Le Livre blanc présente la réflexion menée par le Collège pendant une année, ainsi qu'un ensemble de préconisations concrètes, illustrées par un repérage d'actions et de « bonnes pratiques » mises en œuvre par le ministère pour favoriser l'accès aux œuvres et aux pratiques artistiques et culturelles. Regroupées en 6 axes, les recommandations portent sur l'accès aux formations artistiques, le développement des modes de transmission et de médiation, le soutien aux associations ou encore le rapprochement entre les institutions nationales. Car pour le Collège, « la culture sous toutes ses formes est le ferment du lien social indispensable à la tolérance et l'égalité entre les peuples, et le ministère doit en être le premier porte-parole ».

NEUFS ESSENTIELS POUR UN NUMÉRIQUE HUMAIN ET CRITIQUE

Ouvrage collectif, Bruxelles, Culture & Démocratie, 2016, 243 p., 5€.

Culture & Démocratie, association d'éducation permanente belge, dénonce, dans ce petit ouvrage, l'avènement d'une nouvelle religion : le numérique. Les pouvoirs publics ont intégré un discours normé, paré de mots paillettes tels qu'« innovant » ou « créatif » pour présenter le numérique comme nouveau graal de la participation. La puissance publique aurait absorbé la manière de penser de la technologie, sans poser de regard politisé sur elle. Loin de simples gadgets étonnants pour permettre à chacun de lire ou d'écouter tout ce dont il rêve (et se priver au passage de la sérendipité de la recherche), nous découvrons après coup que le numérique abrite une gouvernance algorithmique, basée sur le big data. Les auteurs insistent sur l'urgence à imaginer des usages technologiques polysémiques, de se pencher sur l'histoire des techniques et de remettre sur la table la fabrique du commun pour se réapproprier le numérique.

PANORAMA ÉCONOMIQUE DE LA CULTURE EN FRANCE

Atlas régional de la culture 2017, Paris, DEPS, ministère de la Culture, 2017, 240 p., ISBN 978-2-11-139936-5, <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/L-actualite-du-DEPS/Atlas-regional-de-la-culture-2017>.

La coordination de statistiques récentes (données de 2014) et leur traitement cartographique inédit permet de porter à la connaissance du grand public un panorama de la culture en France. Cela constitue, en soi, un exploit qu'il faut saluer à travers cette publication de la toute nouvelle collection créée cette année par le Département des études, de la prospective et des statistiques au sein du ministère de la Culture. L'ouvrage, proposé en ligne, réalise un bilan régional qui prend en compte les recompositions territoriales récentes, se fondant sur la carte des treize nouvelles régions françaises, dotées chacune d'un chapitre, plus un dernier chapitre dédié aux départements d'outre-mer. Son organisation simple a le mérite de la clarté : l'ouvrage s'ouvre sur un chapitre générique qui agrège les données à l'échelle nationale, suivi d'une série de bilans régionaux, accessibles séparément en ligne, qui reprennent tous la même progression linéaire, ce qui rend donc aisées les comparaisons (même si le regard du spécialiste remarque que les classes statistiques utilisées bougent parfois d'une région à l'autre). Chaque chapitre est composé d'une dizaine de tableaux synthétiques, d'autant de cartes et aussi d'histogrammes.

Ce portrait de la France culturelle nous donne à voir une manière de définir le champ culturel à travers le triptyque suivant : Dépenses / Emploi / Entreprises culturels. Ce sont les données dont les professionnels de la culture font le plus grand usage et on peut regretter que l'ouvrage ne revienne pas, dans un court encadré, sur certaines définitions, répondant notamment à la question de savoir ce qu'est une « profession culturelle », comme le DEPS le fait d'ailleurs dans ses publications consacrées aux questions d'emploi culturel. Tel que les informations chiffrées le laissent apparaître, il semble que ce sont surtout les salariés qui sont pris en compte, et la variabilité de leur niveau de rémunération notamment. Quand on sait la part de l'auto-entrepreneuriat et du statut d'intermittence dans ces secteurs, des questions complémentaires surgissent sur ce que recouvrent ces chiffres. Connues par le DEPS, ces statistiques gagneraient à être intégrées dans de telles synthèses.

Ce tableau brosse donc à grands traits les contours de la dépense publique liée à la culture, tant de la part de l'État que des collectivités locales, révélant finalement peu d'écart à une moyenne nationale, à trois exceptions près, l'Île-de-France et PACA se situant au-dessus de la moyenne, et les Outre-mer bien en dessous. Il est souligné dans le texte que si 67 % des dépenses du ministère et de ses opérateurs restent localisées en Île-de-France, ce serait dû à la localisation de ces opérateurs, mais on peut se demander si cela ne reste pas lié à des formes de centralisation encore pérennes des réseaux qui sollicitent la dépense et l'obtiennent.

De façon intéressante, on voit continuer à dominer, comme bénéficiaires de cette dépense culturelle publique, deux secteurs que beaucoup de choses opposent : le réseau des bibliothèques

d'une part, qui demeure le maillon de proximité de la diffusion culturelle en France et le secteur lyrique, d'autre part, qui concentre l'investissement sur des établissements métropolitains dont la distribution territoriale ne garantit pas l'équité. Viennent ensuite les musées, théâtres et autres salles de cinéma : il apparaît que les formes d'expression culturelles qui ne reposent pas sur des lieux dédiés se voient dotées d'une portion plus congrue de ces budgets. Les cartes de la distribution des équipements culturels par bassins de vie sont pour moi parmi les plus intéressantes de l'ouvrage. Il y apparaît notamment que certaines régions de France couramment décrites comme « en crise » sont en fait (encore ?) tissées de réseaux de lieux culturels qui y jouent un rôle fondamental de lien social, notamment dans le Nord et l'Est.

Les données sont présentées de façon brute, c'est-à-dire sans mise en corrélation. Certes, cela permet leur ré-utilisation pour d'autres usages, notamment dans la mesure où on nous assure que les données chiffrées mobilisées dans ce travail seront mises à disposition sur le site du ministère (www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques), mais cela limite quelque peu leur exploitation au niveau régional. Nous comprenons donc qu'il reste à établir un travail d'interprétation partagé et contradictoire de l'ensemble de ces données.

On relèvera que le tableau contextuel qui précède chaque étude régionale ne propose encore que des données réduites. La population est déterminée en fonction de ses critères démographiques, géographiques et économiques. Sur la question de la démographie, des données migratoires nous sont fournies. Cependant, il nous paraîtrait utile d'approfondir les questions

de mobilité inter-régionale. Car ce qui importe pour le devenir des régions, ce sont plutôt les déplacements de population d'un territoire à l'autre que la comptabilité des flux internationaux. Sur la question de la géographie, seul le nombre de communes intervient au côté de données de densité, alors que dans le cœur des chapitres, la notion de bassins de vie est mobilisée. Enfin, sur le plan économique, la question de la production de la richesse se fait à travers la part de PIB uniquement ; ce qui ne prend pas en compte les travaux récents, menés notamment sous l'égide de L. Davezies et M. Talandier sur l'économie résidentielle. On entend par là la redistribution des ressources au niveau national au travers de la localisation d'emplois pour servir plutôt que pour vendre, ceux qui sont au service par exemple des personnes qui prennent leur retraite dans une région qui n'est pas celle où elles ont vécu leur vie productive. Or, cette économie résidentielle est en lien fort avec la dynamique culturelle des régions considérées, du fait du temps disponible par les retraités d'une part, et de l'interaction entre économie de service et économie culturelle d'autre part.

Il s'agit en définitive d'un atlas des conditions de production et de diffusion des initiatives culturelles, qui nous renseigne avant tout sur l'économie de ce domaine et offre aux professionnels un outil de qualité. Nous avons désormais un atlas régional des politiques culturelles, l'atlas de la culture en France reste à construire, qui puisse prendre en compte à la fois la variété des expressions culturelles de notre territoire et les formes de pratiques culturelles alternatives qui font, toutes ensemble, son attractivité exceptionnelle.

Anne-Laure Amilhat Szary

Professeure des Universités, directrice du laboratoire Pacte, Grenoble

BRÈVES

HOW CULTURE AND THE ARTS CAN PROMOTE INTERCULTURAL DIALOGUE IN THE CONTEXT OF THE MIGRATORY AND REFUGEE CRISIS

Commission européenne, direction générale de l'Éducation, de la Jeunesse, du Sport et de la Culture, 2017, 132 p., ISBN: 978-92-79-67387-0, <https://publications.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/4943e7fc-316e-11e7-9412-01aa75ed71a1/language-en>.

Au cours des dernières années, les phénomènes migratoires se sont accélérés et deviennent un défi majeur pour l'Union européenne. Dans ce contexte, comment les arts et la culture peuvent-ils rassembler les individus ? Comment favoriser leur participation à la vie culturelle et sociale et promouvoir la diversité culturelle ? Ce rapport est le fruit du travail d'un groupe d'experts européens réalisé en 2016. À partir d'une analyse des initiatives existantes sur le dialogue interculturel, en particulier celles portant sur l'intégration des migrants via les arts et la culture, le collectif apporte un ensemble de recommandations pour la mise en œuvre de projets artistiques et culturels. Parmi les principaux leviers d'action, le concept « d'empowerment » (augmentation du pouvoir d'agir des personnes) est mis en avant ainsi que la mise en place d'actions intersectorielles et l'évaluation des projets.

LE MUSÉE NATIONAL DE L'HISTOIRE DE L'IMMIGRATION

Genèse d'un musée, Luc Gruson, Paris, la documentation Française, 2017, 203 p., ISBN : 978-2-11-145498-9, 18 €.

Luc Gruson a conduit, dès 2002, au côté de Jacques Toubon, le projet de ce qui deviendra le musée national de l'Histoire de l'immigration, et en a été le directeur jusqu'en juin 2015. Il retrace dans cet ouvrage l'histoire souvent mouvementée de la prise en compte des apports culturels des personnes issues de l'immigration, depuis les années soixante jusqu'à l'inauguration officielle et particulièrement tardive du musée en 2015. Luc Gruson puise dans ses propres archives pour nous livrer un témoignage très personnel, engagé et riche d'enseignements. Alors qu'il était loin de faire l'unanimité, ce musée semble être aujourd'hui plus que jamais une nécessité politique, culturelle et sociale, devant l'ampleur de la crise migratoire, du terrorisme et des replis identitaires. Cet ouvrage est particulièrement précieux sur les enjeux de l'intégration culturelle des étrangers en France et vient, comme le fait le musée, questionner la société française et son identité en perpétuelle évolution.

UN TRAITÉ DE MUNICIPALISME PRISONNIER D'UNE LECTURE IDÉOLOGIQUE

À nous la ville ! *Traité de municipalisme*, Jonathan Durand Folco, Montréal, Écosociété, 2017, 184 p., ISBN : 978-2-89719-320-1, 16 €.

En démarrant ce petit ouvrage au titre alléchant, on entrevoit une réflexion alerte sur la *modernité tardive* des villes car l'auteur, philosophe et nord-américain, nous annonce un véritable « front municipal » rebelle à base d'émancipation, de transition et de transformation sociale. Comme la politisation urbaine est plutôt un angle mort dans les travaux en sciences sociales, cette entrée en matière donne envie d'en savoir plus et on attaque avec appétit ce questionnement novateur sur les nouvelles régulations (publiques et politiques) des métropoles. Dans l'introduction, la façon de dresser le diagnostic des « émancipations » dont la ville aurait besoin ne manque pas de profondeur et l'on se félicite que l'auteur questionne l'urgence d'un « compromis social » à réinventer à cet échelon infra-national.

Las !... L'auteur nous embarque dès la 1^{re} partie dans une lecture très idéologique (et assez convenue) et obnubilée par la « dérive néolibérale », d'abord pour présenter sa grille de lecture sur le (méchant) capitalisme (chapitre 1), ensuite pour faire l'apologie de la pensée (magique) par les « communs » (chapitre 2). Le lecteur a vite l'impression que quelques mots clés récurrents font rempart et orientent systématiquement la boussole de l'auteur. Il y aurait d'un côté le danger capitaliste (oligarchie, élites, privatisation, profits, entreprises...) et de l'autre le sursaut citoyen (post-croissance, démondialisation, inclusivité, participation, ouverture, solidarité...). Une petite musique argumentative s'installe, qui rappelle des grammaires militantes et des catéchismes partisans, pour dénoncer tambour battant les « appropriations » (chapitre 1) et pour défendre avec vigueur la « régénération par le bas » (chapitre 2). Rapidement, l'oreille est écorchée par des dissonances et des accords trop plaqués. Comme cet oscar décerné au film *Demain* au seul critère de son succès d'audience. Ou ce long passage sur les fractures du rural qui prend pour argent comptant les « travaux » de Christophe Guilluy. Ou encore ce curieux plaidoyer pour une « société rationnelle » qui serait « donc écologique » (*sic*). Se précise, au fil du concert, une désagréable impression. Le chef d'orchestre fait une interprétation globale de la question urbaine, des plus toniques, mais sans jamais permettre que l'on entende les musiciens ou des instruments en particulier. Toute la richesse de l'effervescence métropolitaine est gommée par un fil directeur, la croyance selon laquelle la « modernité politique » serait mécaniquement indexée aux mouvements sociaux et à la belle générosité d'acteurs urbains dominés et exploités, bref prolétaires, mais extraordinairement écolo-citoyens, écoresponsables, visionnaires, créatifs et généreux.

La musique est tellement insistante que l'auditeur peut en devenir irrité et grincheux. C'est ce qui m'est arrivé au terme de la 1^{re} partie, et cet état d'esprit ne m'a malheureusement plus quitté pour lire la suite de l'ouvrage. Le texte déroule pourtant des

jugements, des faits et des repères historiques très variés. Qui plus est, il les argumente avec enthousiasme. Mais la « manipulation » du chef d'orchestre est trop visible ! C'est dommage parce que l'ouvrage ne manque pas de contenu. Les deux chapitres de la 2^e partie traitent respectivement des luttes sociales et de la démocratie locale. On y trouve un développement sur les habitants qui résistent à « la colonisation du monde vécu », une analyse du « climat intellectuel et moral » de la régionalisation au

BRÈVE

PUBLICATIONNAIRE, DICTIONNAIRE
ENCYCLOPÉDIQUE ET CRITIQUE
DES PUBLICS

CREM, EA 3476, Université de Lorraine, Université de Haute Alsace,
<http://publicationnaire.huma-num.fr/>.

Coordonné par le Centre de recherche sur les médiations (Université de Lorraine), le *Publicationnaire* propose une *cartographie* des concepts relatifs à la notion de *public*. Selon une double visée encyclopédique et critique, il développe une approche lexicale et notionnelle tout en s'efforçant d'embrasser une diversité de points de vue et de « vulgariser un mode de raisonnement problématique ». Ouvert, évolutif et dynamique, l'outil numérique permet une navigation hypertextuelle entre les notices. Une arborescence sémantique, organisée en 5 grandes catégories (acteurs et métiers, dispositifs et lieux, genres et discours, notions et théories, pratiques et usages), classe et hiérarchise les familles de concepts pour explorer la richesse et la complexité de la notion de *public*. Comportant aujourd'hui une centaine d'entrées, le corpus est appelé à s'élargir. Le *Publicationnaire* pourrait ainsi constituer, à l'instar du *Dicopart* sur la participation et la démocratie (dicopart.fr), une contribution précieuse au renouvellement de la problématisation et du débat d'idées autour des notions de médiation, de participation ou de citoyenneté.

Québec. L'auteur réfléchit au dépassement par le « patriotisme communal », au grand mouvement du municipalisme médiéval, au souffle de la « République universelle », à l'anti-étatisme du « municipalisme libertaire ». Il nous emmène au Kurdistan (pays du confédéralisme démocratique), en Espagne (République des mairies rebelles) puis revient avec passion au cœur du municipalisme québécois. La 3^e partie propose, avec ambition, de « repenser le front municipal au Québec » (chapitre 5) en dressant un diagnostic ciblé sur le microcosme de la Belle Province puis en déclinant « six grands principes fondateurs », tous plus vertueux les uns que les autres. Un long développement est même consacré à la « délicate question des élections » et au cas montréalais. Enfin, la conclusion (doublée d'un « post-scriptum sur la transition » et d'un « Manifeste À nous la ville ») reprend avec application toutes les convictions anticapitalistes de l'auteur.

C'est assurément un ouvrage-manifeste, écrit avec vivacité et érudition, mais qui reste prisonnier d'une boussole bloquée sur les ivresses du combat prolétarien et de la lutte de classes, prisonnier en quelque sorte d'un récit auto-référencé sur les certitudes idéologiques (marxistes et gramsciennes) de son auteur. Le propos rassurera peut-être les acteurs qui prennent pour horizon militant le municipalisme libertaire. Mais à l'image du long passage consacré dans la 1^{re} partie aux « commun(e)s », on a l'impression que l'auteur a oublié l'essentiel, c'est-à-dire l'épreuve du réel, ce qui impliquerait de mettre en discussion la connexion dynamique et pleine de contradictions qui relie les idées à l'action, la politique aux politiques publiques. Malgré les apparences, cet hymne au néo-municipalisme est énoncé hors sol et *ex cathedra*, dans le déni (plus ou moins conscient) de la complexité politique et institutionnelle des métropoles *in vivo*. Pour Jonathan Durand Folco, l'heure est au prêche métropo-militant.

Alain Faure

Directeur de recherche, CNRS PACTE Sciences Po Grenoble – Université Grenoble Alpes
Carnet de recherche : www.enigmes.hypotheses.org/

BRÈVES

LA MUSIQUE AU CŒUR DES ENJEUX DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE (1896-1956)

Michèle Alten, Paris, L'Harmattan, 2017, 142 p., ISBN : 978-2-343-11487-3, 15,50 €.

L'abstraction du langage musical conduit à s'interroger sur les modalités de l'inscription de la musique dans les débats et les enjeux d'une société. C'est l'interrogation que porte cet ouvrage en ce qui concerne la société française de la première moitié du XX^e siècle, au moment où la révolution industrielle conduit à des mutations culturelles et en particulier au développement de l'industrie du divertissement. Face à cette évolution, intellectuels et acteurs artistiques réaffirment les fonctions émancipatrice, spirituelle et éducative de la musique. À travers les exemples de la chanson protestataire et révolutionnaire et des relations entre le parti communiste français et la vie musicale, l'auteur étudie la dimension mobilisatrice du médium musical en faveur du changement social. Par ailleurs, la création de la Schola Cantorum à Paris en 1896 et la naissance du mouvement À Cœur Joie témoignent du souci de dynamiser par la musique la spiritualité chrétienne possiblement menacée par la civilisation industrielle. Enfin, la question de la transmission des savoirs musicaux est abordée, dans le contexte de l'enseignement primaire des années 1930 dans les campagnes françaises, en recherche d'inventivité pédagogique, puis dans la situation très particulière du Conservatoire de Paris sous l'Occupation, confronté à l'application de plus en plus serrée et arbitraire de la législation de Vichy.

DU PASSÉ, COMMENT FAISONS-NOUS TABLE MISE ?

Philippe Dujardin, Vénissieux, La passe du vent, 2017, 52 p., ISBN : 978-2-84562-308-8, 6 €.

Ce petit ouvrage aux Éditions La passe du vent explore le processus de patrimonialisation et la place du patrimoine dans nos sociétés. Qui transmet ? Que transmet-on ? Et comment ? Le politologue Philippe Dujardin aborde les problématiques de la transmission, particulièrement à travers le rapport au temps et le rapport au sacré, dans une perspective historique et anthropologique. Sa contribution est issue d'une conférence qu'il a donnée sur ce thème en 2016, à l'occasion des Journées européennes du patrimoine – dont le succès ne se dément pas au fil des ans. Sa réflexion est précédée d'une préface de Claude Mollard et prolongée d'un texte de Michel Kneubühler sur le « symptôme patrimonial ».

BIBLIOGRAPHIE

LES AGENTS DU JUGEMENT ESTHÉTIQUE, OU LA RÉGULATION PAR LES RÉSEAUX

La fabrique de la programmation culturelle, Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac, Paris, La Dispute, 2017, 235 p., ISBN : 978-2-84303-285-1, 23 €.

La sociologie des professions artistiques, qui s'était penchée sur les plasticiens, les écrivains, les intermittents du spectacle en général et différentes familles d'artistes-interprètes en particulier¹, commence à s'intéresser aux fonctions de direction, d'administration et de médiation au sein des structures culturelles². Elle s'enrichit aujourd'hui d'un travail à quatre mains sur les programmeurs, signé par Catherine Dutheil-Pessin (professeure émérite à l'Université Grenoble-Alpes) et François Ribac (compositeur et maître de conférences dans le même établissement).

Mais qu'est-ce au juste qu'un-e programmeur-trice ? Un-e expert-e d'un genre artistique qui a converti sa passion de spectateur-trice en métier, au sein d'une structure de production et/ou de diffusion dont il-elle assume souvent aussi la direction. Le titre, emprunté au vocabulaire de l'exploitation cinématographique dans les années 1930, figure rarement dans les organigrammes, mais la fonction existe bel et bien, et elle occupe une place centrale dans les mondes du spectacle vivant : le choix de retenir une pièce ou un concert au détriment de cent autres détermine le programme d'une saison, conditionne l'activité d'une maison et influence les préférences de son public. Reste à savoir s'il s'agit d'une profession, avec sa conscience collective, ses règles d'admission, ses conventions tacites ou explicites, ses organisations, ses hiérarchies et son jargon.

Les deux sociologues identifient trois générations : des « pionniers » ayant dépassé la cinquantaine, des « bâtisseurs » quadragénaires, des « intégrés » plus jeunes. Aucune formation spécifique ne prépare les aspirants à ces charges exécutives, mais la proportion de diplômés (notamment en arts et lettres, conduite de projets culturels, administration de production ou médiation culturelle) croît lorsque l'âge diminue.

Ces agents exercent le jugement esthétique par délégation³ des collectivités publiques qui financent leurs structures. Pour les approcher, les deux chercheurs ont mené une enquête de longue haleine, de 2011 à 2013, en région des Pays de la Loire, auprès d'un échantillon paritaire – alors que le masculin l'emporte nettement à cette strate de responsabilité – d'une trentaine de femmes et d'hommes en poste dans des entités de tailles, budgets et statuts aussi variés que les disciplines à leur affiche : théâtre, danse, marionnettes, cirque, arts de la rue, musiques classiques et actuelles. Entre la scène nationale (pluridisciplinaire), le service culturel municipal (polyvalent) et le lieu associatif (spécialisé), leurs façades présentent des contrastes aussi marqués que la disposition des locaux et les méthodes de travail.

Les unes, pas ou peu subventionnées, relèvent d'une économie associative de type social et solidaire, les autres, labélisées ou non par l'État, relèvent d'une pluralité de tutelles territoriales. Un séminaire⁴ a accompagné le processus, rythmé par plusieurs rapports intermédiaires et complété par une conférence de consensus regroupant une quinzaine de participants. La réalisation d'entretiens est allée de pair avec des observations sur le terrain pour tenter de caractériser les modalités opérationnelles d'un travail d'expertise, mais aussi de management, qui consiste à évaluer des spectacles déjà montés ou encore à l'état d'intention, à les sélectionner en syntonie avec la ligne artistique du lieu ou le thème de l'événement, à réunir les conditions matérielles de leur représentation sur un territoire spécifique, à les décliner ensuite en projets d'actions culturelles ou éducatives avec l'équipe de la structure ou du festival.

Deux plongées *in medias res* permettent d'analyser la superposition des logiques de réseaux, que ces derniers soient officiels (comme les rencontres interrégionales de diffusion artistique)⁵ ou affinitaires (sur des bases générationnelles, esthétiques, amicales, syndicales ou politiques), tissant divers modes de compagnonnage. On identifie aisément le Chaînon manquant, festival organisé en septembre à Laval par le réseau Chaînon (baptisé dans ces pages « Réseau repérage diffusion »), qui fédère dans chaque région des structures polyvalentes et des scènes de musiques actuelles. Quant au Festival d'Avignon, rendez-vous obligé des professionnels de tous niveaux⁶, on y constate que ces milieux sont traversés par des lignes de conflit, entre « in » et « off » bien sûr, mais aussi entre petits et gros établissements, défenseurs de genres plus ou moins reconnus et de formes plus ou moins « pointues ».

Le principal mérite de l'ouvrage réside dans cette vérification empirique de l'importance des réseaux enchevêtrés dans lesquels chacun-e s'inscrit, avec des liens faibles ou forts entre leurs membres. L'indéniable talent d'équilibriste du programmeur, qui doit composer avec les obligations d'un

cahier des charges, les espérances des artistes, les injonctions ou les attentes des élus territoriaux, les ressources financières de l'équipement, ses capacités d'accueil et les compétences de son personnel, n'en repose pas moins, dans un flux d'échanges (physiques ou électroniques) incessant, d'un colloque sur les politiques culturelles à un comité d'évaluation auprès de la DRAC⁷, en passant par une rencontre à la buvette, sur « l'expertise interactionnelle »⁸ des pairs, dont les avis contagieux concourent à construire des réputations, marginaliser des styles, lancer des modes et lisser les préférences individuelles.

L'offre excédant très largement la demande, pour un prescripteur en position de force mais assailli de courriels, prospectus et dossiers, choisir c'est éliminer, surtout quand le prestige du sélectionneur augmente avec le périmètre de circulation (régionale, nationale, mondiale) des artistes qu'il met à l'affiche. Chacun-e engage dans cet arbitrage les crédits de la collectivité et la confiance du public, d'une part, sa signature et sa carrière, d'autre part, sur des décisions relevant d'une « subjectivité élargie, informée » et néanmoins à risque. La régulation du marché des spectacles implique donc la mutualisation des connaissances et l'harmonisation des opinions, ce qui ne signifie nullement leur standardisation.

Un autre intérêt de cette étude est sa dimension anthropologique. Les auteurs auscultent les écrits (notes sur les spectacles fréquentés, brochures de saison, éditoriaux), les tableaux de classement des propositions envisagées, les pratiques de correspondance – y compris l'habitude de ne pas répondre aux sollicitations spontanées –, les rythmes du travail collectif et de la décision solitaire, pour comprendre comment un programme se fabrique au carrefour des préférences esthétiques et du projet culturel d'une direction, des tendances de la profession et de la critique, des caractéristiques de l'environnement et de la catégorie du lieu. Ils en concluent que ce faisceau de contraintes bride assez peu l'autonomie du programmateur, qui conserve la liberté d'interpréter suivant ses propres critères le silence du public et les discours des élus. Les lendemains d'élections locales, au Blanc-Mesnil comme ailleurs, révèlent cependant les limites de cette licence, même lorsque l'État apporte sa garantie.

Cette indépendance dans la poursuite de l'intérêt général, les deux sociologues en font eux-mêmes preuve en puisant force concepts dans une bibliographie alimentée aux différentes spécialités de leur discipline, dont ils fournissent un échantillon en annexe, mais aussi en livrant en conclusion leur conviction que l'expertise profane, celle des amateurs et des usagers, devrait être requise pour aérer le huis clos entre gens du métier coalisés par des échanges de bons procédés (les fameux « renvois d'ascenseur » dénoncés par ceux qui doivent grimper par l'escalier de service).

On ne saurait tout faire dire à un panel bigarré de trente professionnels, et il reste certes du labeur pour cerner une fonction dont la nature fluctue selon qu'elle est assumée par un artiste nommé à la tête d'un centre dramatique ou chorégraphique national, ou bien par un intendant gravissant les échelons, d'un théâtre municipal de la périphérie jusqu'à une scène nationale de la métropole, au fur et à mesure qu'il gagne en expérience, en légitimité et en capital relationnel. L'acte de programmer n'engage nécessairement pas les mêmes enjeux suivant qu'il s'agit d'une création mobilisant les ressources d'un théâtre, un opéra ou un orchestre, d'une coproduction réunissant des partenaires plus ou moins fidèles, d'une coréalisation ou d'un simple achat auprès de compagnies de passage. Enfin, les conditions dans lesquelles ces dernières négocient leurs contrats contrastent nettement d'une branche à l'autre, qu'il s'agisse des arts de la rue ou du spectacle pour l'enfance et la jeunesse. Il serait par ailleurs utile de restituer son arrière-plan historique à un métier en réinvention continue depuis le XIX^e siècle⁹. Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac n'en livrent pas moins dans une langue alerte une passionnante réflexion sur la fabrication de la « qualité esthétique » en régime démocratique.

Emmanuel Wallon

Professeur de sociologie politique à l'Université Paris Nanterre

Les agents du jugement esthétique, ou la régulation par les réseaux

NOTES

- 1- Voir notamment : Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992 ; Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005 ; Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, coll. « L'Armillaire », 2000 ; Bernard Lahire (avec Géraldine Bois), *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, coll. « textes à l'appui », 2006 ; Catherine Paradeise (avec Jacques Charby & François Vourc'h), *Les comédiens. Profession et marchés du travail*, Paris, PUF, 1997 ; Pierre-Michel Menger, *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation française, 1997 ; Pierre-Michel Menger, *Les intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, Paris, EHESS, coll. « Cas de figure », 2005, 2^e éd. 2011 ; Serge Proust, *Le comédien désespéré : Autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public*, Paris, Economica - Anthropos, 2006 ; Philippe Coulangon (dir.), *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, ministère de la Culture (DEPS), coll. « Questions de culture », 2004 ; Pierre-Emmanuel Sorignet, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte, 2010.
- 2- Vincent Dubois, *La culture comme vocation*, Paris, Raisons d'agir, 2013 ; Nathalie Montoya, *Médiateurs et dispositifs de médiation culturelle. Contribution à l'établissement d'une grammaire d'action de la démocratisation de la culture*, thèse pour le doctorat de sociologie sous la direction de Bruno Péquignot, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2009.
- 3- Expression empruntée à Philippe Urfalino et Catherine Vilkas, *Les Fonds régionaux d'art contemporain. La délégation du jugement esthétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques politiques », 1996.
- 4- Dans lequel sont intervenus Harry Collins, Antoine Hennion, Dominique Leroy et l'auteur de ce compte-rendu.
- 5- RIDA, organisées par l'Office national de diffusion artistique (ONDA).
- 6- Voir aussi E. Wallon, « Avignon, la ville dont le nom confond le théâtre et l'agora », in *l'Observatoire*, Grenoble, n°48, 2016, p. 19-23.
- 7- Direction régionale des affaires culturelles.
- 8- Expression empruntée à Harry Collins et Robert Evans, *Rethinking Expertise*, University of Chicago Press, 2007.
- 9- Voir Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008 ; Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), *Directeurs de théâtre, XIX^e-XX^e siècles. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

Vient de paraître



Edité par : Observatoire des politiques culturelles
Publication : Novembre 2017
Prix : 28 €
www.observatoire-culture.net

L'ART LYRIQUE EN RÉGION

DÉMARCHE PROSPECTIVE SUR LES OPÉRAS DU GRAND EST ET DE NOUVELLE-AQUITAINE DANS LE CONTEXTE DE LA RÉFORME TERRITORIALE

Auteur(s) : Guy Saez, avec la participation de Cécile Martin, Pierre Miglioretti, Samuel Périgois, Jean-Pierre Saez, Valérie Thackeray
Une étude pilotée par l'OPC

Le secteur lyrique se caractérise par la diversité des structures qui œuvrent à la création, la production et la diffusion ainsi que par un maillage plus ou moins dense de ces structures sur les territoires. Dans un contexte marqué par les bouleversements liés à la réforme territoriale, la contraction des finances publiques et les transformations des politiques et de l'environnement culturels (nouveaux enjeux de l'action culturelle, transversalité dans les pratiques professionnelles, impacts du numérique, évolutions des pratiques des Français, etc.), la Réunion des Opéras de France a sollicité l'OPC pour accompagner la réflexion sur l'évolution et le positionnement stratégique des maisons d'opéra et institutions d'art lyrique.

Dans le cadre de cette démarche conçue comme participative et prospective, les problématiques de collaborations et de réseaux (entre les structures ainsi qu'avec leurs partenaires) ainsi que d'ancrage et de rayonnement territorial ont été plus particulièrement abordées, à travers les exemples de deux nouvelles régions issues de la réforme territoriale : Grand Est et Nouvelle-Aquitaine.

La démarche s'est déroulée en 2016 et 2017. Elle a reposé sur une enquête de terrain dans les deux régions et plusieurs séminaires (séminaires territoriaux et séminaire de travail et de production d'idées).

N° 51 HIVER 2018

l'Observatoire

plus

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

SYNTHÈSE D'ÉTUDES

- > Les publics des musées du département de l'Isère
- > L'art lyrique en région. Démarche prospective sur les opéras du Grand Est et de Nouvelle-Aquitaine dans le contexte de la réforme territoriale

OBSERVATOIRE
DES
POLITIQUES
CULTURELLES
DU LOCAL À L'INTERNATIONAL

Les publics des musées du département de l'Isère

Pascale Ancel, Clément Combes, Pierre Le Quéau, Cécile Martin, Samuel Périgois

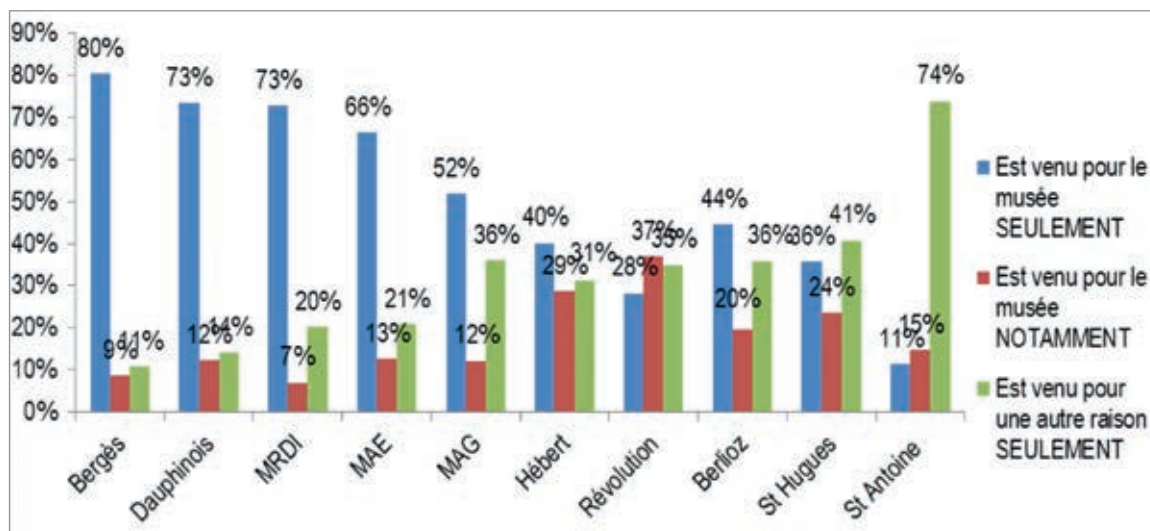
Qui sont les visiteurs des musées de l'Isère ? En quoi la connaissance des publics peut-elle améliorer l'action des établissements en termes de médiation ? Pour les musées comme pour d'autres types d'équipements culturels, la nécessité de (mieux) « connaître les publics » s'est fortement affirmée ces dernières décennies, renvoyant à des enjeux variés – production de connaissances, évaluation, adaptation d'actions de médiation, rationalisation, logiques de visibilité et de reconnaissance, etc. –, dans un contexte de diversification de l'offre culturelle sur les territoires, d'évolution des pratiques des Français, et de contraction des ressources budgétaires publiques.

Le département de l'Isère mène depuis de nombreuses années une politique volontariste en matière culturelle et patrimoniale. Dans le domaine muséal, l'offre est

riche de dix établissements placés sous sa responsabilité et actuellement ouverts au public gratuitement. Leur fréquentation dépasse les 400 000 visiteurs pour l'année 2016. Le département a souhaité mieux connaître les publics de ses dix musées et réfléchir à l'évolution des outils de suivi de la fréquentation et de connaissance des visiteurs.

Le périmètre retenu (enquête sur les publics de 10 musées¹ aux profils très différents, répartis sur un territoire isérois aux caractéristiques diversifiées) a constitué un défi pour cette étude² dont l'une des spécificités a consisté à aborder particulièrement les dynamiques relationnelles : réseaux de pratiques des visiteurs, relations entre les équipements, etc.

La démarche a reposé sur des méthodologies quantitatives et qualitatives complémentaires, notamment la passation d'un questionnaire auprès d'un échantillon de plus de 2 000 visiteurs des 10 musées³, la réalisation d'entretiens approfondis auprès d'une trentaine de visiteurs, ainsi que des entretiens avec une quarantaine de personnes ressources, représentants du département, responsables des musées et acteurs du territoire.



L'ANALYSE DES PUBLICS DES MUSÉES DE L'ISÈRE : RÉSULTATS DE L'ENQUÊTE

La pluralité des publics et des motivations

Une des hypothèses qui a fortement orientée la construction du dispositif de cette enquête, et en particulier son questionnaire, tient dans le fait que les musées du réseau départemental de l'Isère offrent tous plus d'une raison de s'y rendre. Et c'est là le premier résultat qui ressort de l'étude : si près d'un visiteur sur deux est bien venu en connaissance de cause pour visiter le musée lui-même (ses collections : 47 %), les autres inscrivent la visite dans **un cadre plus ou moins large**. Un tiers de ces autres visiteurs déclarent ainsi être venus pour profiter également d'une de ses autres aménités (le parc ou le jardin, par exemple : 34 %), et un cinquième disent être venus, au départ, pour une autre raison (comme visiter les alentours : 19 %).

Profil de motivation, selon le musée

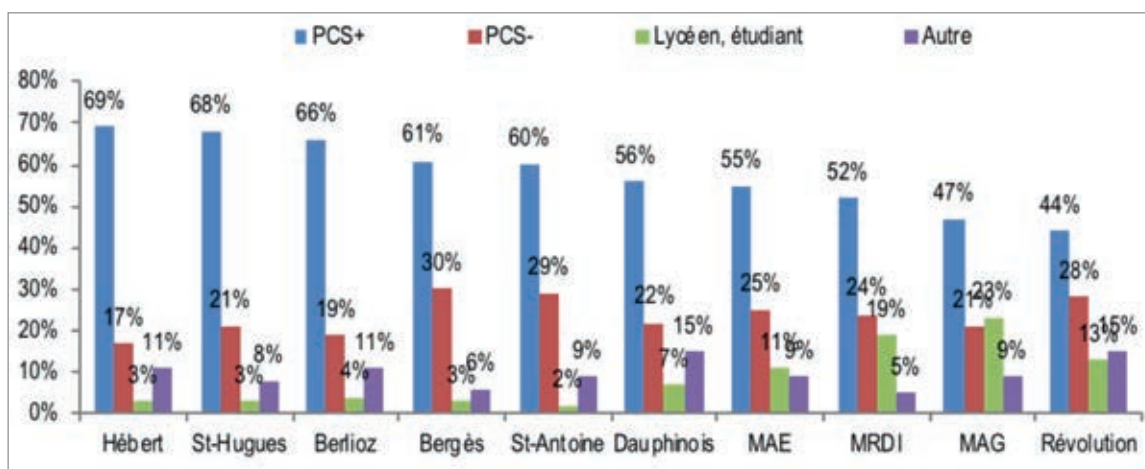
Ces **différents registres de motivation** varient fortement selon plusieurs paramètres, à commencer par le musée lui-même. Les musées à Grenoble (musées Dauphinois, de la Résistance et de la Déportation, de l'Ancien Évêché, archéologique Saint-Laurent) et la maison Bergès-musée de la Houille blanche attirent surtout des publics intéressés par leurs expositions, permanentes ou temporaires. Les musées Hébert, de la Révolution française et Hector-Berlioz attirent davantage des publics non seulement intéressés par une (re)découverte de leurs collections mais aussi

par leur bâtiment (château ou maison) et/ou leur parc ou jardin. Les musées de Saint-Antoine-l'Abbaye et d'art sacré contemporain Saint-Hugues-de-Chartreuse font plus souvent l'objet d'une visite s'inscrivant dans le cadre d'une exploration plus globale du site ou de la région. La saison joue également un rôle dans la mesure où, si le nombre des visiteurs augmente dans tous les registres de motivations pendant la période estivale, ceux qui viennent aussi pour d'autres raisons que le musée lui-même sont relativement plus nombreux à cette période de l'année.

Ces registres de motivations ne correspondent pas à des **profils sociodémographiques** différenciés. Les publics des musées du département de l'Isère présentent même, sous ce rapport, une assez grande homogénéité. Sur l'ensemble de l'échantillon, l'âge moyen des visiteurs est assez élevé (un visiteur sur deux a plus de 55 ans) et la proportion de ceux qui sont issus des catégories dites supérieures (en particulier du milieu enseignant) est toujours remarquable. On observe toutefois quelques nuances, assez sensibles parfois, entre les musées. Le musée archéologique Grenoble Saint-Laurent et le musée de la Résistance et de la Déportation attirent davantage des publics plus jeunes ; les musées Bergès, de Saint-Antoine-l'Abbaye et de la Révolution française des publics plus populaires.

Structure socioprofessionnelle des publics, selon le musée

Le poste « Autres » comprend les retraités n'ayant pas indiqué leur ancienne profession et les autres inactifs.



Ceux qui viennent pour le musée lui-même sont beaucoup plus familiers que les autres de la visite des musées, et pas seulement celui où ils ont été interrogés (27 % y sont déjà venus au moins 5 fois). On observe en revanche une part plus importante de primo-visiteurs parmi ceux qui viennent pour une autre raison seulement : qu'il s'agisse du musée où ils ont été interrogés (53 % n'y étaient jamais venus) ou bien des musées en général (dans le département ou ailleurs).

Ces variations dans la structure des publics s'expliquent non seulement par l'offre du musée mais également par la sociologie de la population habitant dans les alentours ; en effet, globalement, la **proximité géographique** joue un rôle assez significatif dans la formation des publics. Les musées grenoblois comptent surtout des visiteurs vivant dans la métropole grenobloise ; les musées Berlioz et de Saint-Antoine-l'Abbaye des publics résidant dans les territoires du Nord-Isère ou les Préalpes, voire dans les départements limitrophes. Certains musées, comme celui de la Révolution française, attirent aussi beaucoup de visiteurs venus d'autres régions.

La **gratuité** est importante pour tous les visiteurs, pour des raisons différentes. Elle intervient de façon certaine dans la décision de visites spontanées. Elle est décisive pour ceux qui fréquentent moins les musées (près d'un visiteur sur deux n'est pas sûr qu'il serait allé au musée s'il avait fallu payer). Bien que ceux qui fréquentent déjà beaucoup les musées déclarent souvent qu'ils viendraient même si l'entrée était payante, la gratuité joue un rôle de levier certain dans le renouvellement des visites. La gratuité permet également aux visiteurs de distinguer les musées du département des autres musées de la région dont l'entrée est payante.

Des expériences de visite variées : de l'exploration générale à la visite ciblée

Ces différents types de motivations déterminent des expériences de visites elles-mêmes diverses. Les visiteurs venus « pour le musée seulement » visaient surtout, au départ, la découverte d'une exposition temporaire et c'est en effet ce qu'ils ont le plus souvent visité (pour 62 % d'entre eux en tout cas). Bon nombre d'entre eux en ont également profité pour revoir le bâtiment (château, maison ou église : 44 %) mais beaucoup moins souvent l'exposition permanente (24 %) et/ou, le cas échéant,

le parc/jardin (21 %). La visite ainsi « ciblée » s'observe particulièrement dans les musées grenoblois.

Les visiteurs *a priori* venus pour une autre raison que le musée lui-même ont quant à eux surtout visité l'exposition permanente (47 %) et/ou le parc/jardin (43 %) voire, mais dans une moindre mesure, l'exposition temporaire (34 %) et/ou le bâtiment (33 %). Cette « exploration générale » est observée un peu plus fréquemment dans les musées de site⁴.

Les visiteurs venus pour le musée « notamment » sont ceux qui partagent le mieux leur attention entre le « contenu » du musée (l'exposition temporaire, 51 %, ou l'exposition permanente, 42 %) et le « contenant » (le bâtiment, 52 %, ou le parc/jardin, 46 %). Ce genre de « visite développée » est un peu plus fréquent dans les maisons-musées⁵.

L'« étendue » de la visite n'a pas une incidence très claire sur sa **durée** : si on observe globalement une relation linéaire entre les deux variables (la durée de la visite augmente ainsi avec le nombre d'éléments visités dans le musée), un visiteur sur deux venus pour le musée seulement y est resté plus d'une heure. La proportion de ceux qui sont restés aussi longtemps est bien moindre parmi les autres types de visiteurs. Même, pour plus d'un visiteur sur deux venus pour une autre raison que le musée, la visite a duré moins de 40 minutes. Pour eux, le parcours du musée peut donc parfois ressembler à un « survol » assez rapide, notamment en raison du fait qu'elle s'inscrit dans une « programmation » plus large (visiter le site, les environs du musée, voire la région).

D'autres circonstances peuvent encore éclaircir les conditions de la visite comme **l'accompagnement ou le recours aux médiations**. La visite d'un musée est rarement une pratique solitaire mais les visiteurs venus pour le musée lui-même (pour y voir une exposition temporaire et/ou permanente) viennent plus souvent seuls (27 %) ou en couple (27 %). Ils utilisent également plus souvent que les autres types de visiteurs un audioguide (23 %), du moins quand cela est possible. On peut donc faire l'hypothèse qu'ils prêtent alors une plus grande attention au contenu de l'exposition qu'ils sont venus voir. Les visiteurs venus pour d'autres raisons sont plus souvent en famille ou en couple et, n'utilisant guère l'audioguide, ils se contentent au mieux de la brochure fournie à l'accueil.

La relation entre l'accompagnement et la durée de la visite n'est cependant pas toujours simple : des visiteurs « solitaires » venus visiter une exposition temporaire peuvent rester dans le musée aussi longtemps qu'un groupe d'amis venus découvrir les collections permanentes, mais aussi le monument lui-même (maison, château ou église), voire le parc ou le jardin qui l'entoure. En revanche, une famille de passage dans la région peut consacrer infiniment moins de temps à son « exploration générale ». Ces **profils de visites** sont en outre « réversibles », selon le moment, et ne correspondent donc pas à des catégories d'individus.

Des entretiens individuels montrent ainsi qu'un même visiteur peut, tour à tour, pratiquer ces différents types de visites : venir seul découvrir une nouvelle exposition temporaire et, si elle lui a plu, y retourner plus tard avec son compagnon ou sa compagne ; puis y revenir encore avec des amis de passage dans la région. Les visiteurs familiers des musées du département sont souvent des « prescripteurs », voire des « accompagnateurs » pour leurs proches ou amis.

Des musées aux facettes multiples, entre résonance personnelle et ouverture au monde

Chaque musée, en raison de la pluralité de son offre, présente une configuration singulière. Quelques régularités peuvent cependant être relevées selon les types de musées.

Les **quatre musées grenoblois** proposent une expérience qui tient dans une sorte de tension entre la familiarité et l'ouverture sur autre chose. La **familiarité** recouvre ici plusieurs dimensions à commencer par un certain type de fréquentation généré par une proximité géographique. Ce sont en effet des musées où l'on revient souvent parce qu'ils sont proches et gratuits mais aussi parce qu'ils proposent régulièrement de nouvelles expositions temporaires, pour la plupart d'entre eux en tout cas. Mais cette familiarité recouvre aussi une certaine forme de reconnaissance, sinon de soi, du moins de son histoire individuelle ou collective dans les collections présentées. Nombre de visiteurs apprécient le fait d'appréhender quelque chose de leur propre passé à travers ce qui est montré.

Au-delà de cette vocation typiquement patrimoniale, de la résonance personnelle qu'elle peut éventuellement avoir en chacun, et en tant qu'ils sont également des animateurs

très significatifs de la vie culturelle dans la métropole grenobloise, on attend aussi des musées qu'ils ouvrent sur d'autres mondes et proposent des découvertes dans les domaines ethnologiques, artistiques ou culturels, au sens très large du terme.

Les **trois maisons-musées** proposent une expérience avant tout marquée par le « charme » des demeures anciennes. Le « charme » se définit ici par l'impression sensible et subjective se dégageant du lieu à travers l'« aura » de l'illustre personnage qui l'a habité et la présentation des objets lui ayant appartenu. C'est incidemment par une « intimité » concrète qu'est abordée l'histoire, en permettant d'imaginer comment ce personnage a vécu. La disposition des lieux et le choix des objets « témoignent » de cette histoire ; le jardin peut également participer à l'identification du musée.

C'est donc un autre genre de la « familiarité » qui introduit à l'exploration d'un thème qui diffère d'un musée à l'autre et qui contribue très fortement à l'identification du lieu : la musique, la peinture, la technique. Chacun de ces thèmes attire d'ailleurs un public d'amateurs très particulier qui peuvent, le cas échéant, venir de loin pour apprécier ce qui y est montré.

Les **trois musées-sites** offrent probablement la palette d'expériences la plus diversifiée mais il est parfois difficile de déterminer la place qu'y occupe le musée au regard des autres propositions du site : le parc du château de Vizille, l'ensemble du site de l'abbaye de Saint-Antoine ou bien la nature environnant Saint-Hugues-de-Chartreuse.

Si les trois musées-sites attirent aussi des habitants de leurs territoires respectifs, qui reviennent plus ou moins régulièrement, leurs publics se caractérisent surtout par une très forte proportion de visiteurs venus des départements limitrophes, d'autres régions voire de l'étranger : 50 % au musée de la Révolution française, 59 % à celui de Saint-Antoine-l'Abbaye, et 65 % à celui de Saint-Hugues. Les musées de la Révolution française et celui de Saint-Antoine apparaissent en outre comme très « ouverts », du point de vue de la composition socioprofessionnelle de leurs visiteurs ; cela tient, en partie, à l'offre d'animations proposées sur le site, notamment pendant la période estivale.

Ce sont les musées dont on visite le plus d'« éléments » étant entendu que, selon le cas de figure, il s'agit non seulement des collections exposées, mais également des bâtiments qui sont aussi des monuments, ainsi que des alentours qui offrent la possibilité d'autres visites sur le site (village de Saint-Antoine-l'Abbaye), dans le parc (Vizille), voire la montagne et la forêt environnantes (Saint-Hugues-de-Chartreuse).

Dans l'ensemble, les visiteurs se disent toujours **très satisfaits de l'expérience qu'ils ont faite du musée visité**, même si celle-ci est toujours plus grande quand la visite s'inscrit dans un cadre relationnel : qu'elle soit recommandée en amont, accompagnée par un connaisseur ou par un médiateur professionnel. Lors des entretiens individuels, de nombreuses personnes ont également exprimé leur fort attachement à ces musées départementaux.

LES STRATÉGIES DES MUSÉES EN DIRECTION DES PUBLICS : DIAGNOSTICS ET PROPOSITIONS

Des actions diversifiées en direction des publics, en particulier les scolaires

Les 10 musées proposent une diversité d'actions en direction des publics : visites, participation à des événements, programmations culturelles, politique diversifiée d'expositions (permanentes et/ou temporaires) enrichie de publications, de conférences et de débats, actions hors les murs, etc.

Les **scolaires**⁶ sont les publics groupes les plus importants en termes de fréquentation dans la majorité des musées. Ceux-ci proposent un programme élaboré de visites guidées et d'ateliers adaptés aux différents niveaux scolaires. Les actions sont généralement menées sur le temps scolaire ; le niveau des classes qui viennent pour une activité est lié aux thématiques d'expositions des musées. Des outils pédagogiques sont mis à disposition des enseignants. Certains musées élaborent également des projets spécifiques avec des classes et s'impliquent dans des dispositifs d'éducation artistique et culturelle.

Si chaque musée conçoit une offre spécifique pour les publics scolaires, en ce qui concerne les **groupes adultes** la majorité des musées répondent, essentiellement, aux demandes. Une stratégie globale pourrait être développée

à l'échelle du réseau pour ces groupes constitués qui sont divers – groupes de touristes et excursionnistes, associations, comités d'entreprises et groupes professionnels, étudiants, publics dits « spécifiques » (secteurs social, de la santé, handicap, etc.) – et souvent moins bien identifiés par les responsables des établissements.

Le rôle des médiateurs est important dans ces domaines. L'attention portée, dans chaque musée, à la question des publics s'appuie sur les ressources internes – les moyens correspondant aux services de médiation et des publics différents d'un établissement à un autre – ainsi que sur d'autres ressources comme des médiateurs et intervenants extérieurs (par exemple l'office de tourisme Grenoble Alpes Métropole pour une partie des visites guidées dans la majorité des musées), des professeurs-relais (pour les musées qui en disposent, ils ont un rôle d'interface avec les acteurs de l'Éducation nationale).

Si les résultats de l'enquête en termes de satisfaction des visiteurs confortent l'action volontariste du département, plusieurs pistes de travail – dont certaines s'inscrivent dans des évolutions déjà en œuvre – sont envisageables. Elles portent sur le renforcement de la stratégie des musées dans ce domaine et la poursuite des efforts en termes de diversification des publics :

- ▶ maintenir la gratuité des musées du département pour le grand public ;
- ▶ développer des services pour rendre la venue plus confortable et conviviale ;
- ▶ continuer à créer l'événement pour renouveler les publics, en développant les actions hors les murs, les démarches participatives et contributives et les propositions innovantes ;
- ▶ le numérique, déjà mobilisé (muséographie, communication, médiation, etc.), peut y contribuer ;
- ▶ développer des propositions culturelles innovantes en direction des étudiants.

Des musées inscrits dans des partenariats multiples

L'étude met également en évidence la diversité des relations et des partenariats dans lesquels chacun des 10 musées est inscrit : réseaux thématiques, géographiques (par exemple liés à l'ancrage local des établissements), partenariats fonctionnels élaborés dans le temps, relations ponctuelles à l'occasion d'un projet ou d'un échange de services.

Les musées ont notamment des relations avec :

- ▶ des organismes associés au département (Isère tourisme par exemple) et dans le cadre de dispositifs départementaux (*Les Allées chantent, Paysage Paysages...*) ;
- ▶ les acteurs et les équipements des secteurs culturels, artistiques et patrimoniaux : autres musées du territoire, festivals, artistes et compagnies, etc. ;
- ▶ le milieu associatif et les réseaux spécialisés (par exemple ceux liés à l'histoire, à la mémoire et au patrimoine, à l'art contemporain ou à la musique... selon les thématiques des musées) ;
- ▶ le secteur social et les réseaux de proximité : associations de quartier, structures d'insertion, etc. ;
- ▶ l'Éducation nationale : enseignants, professeurs-relais, DAAC ;
- ▶ les acteurs du tourisme : offices de tourisme principalement et, pour certains musées, des structures d'hébergement, des autocaristes ;
- ▶ des entreprises, des acteurs privés, des fondations et des mécènes ;
- ▶ ponctuellement d'autres secteurs comme le sport.

L'étude fait apparaître certaines faiblesses en termes de formalisation et de lisibilité du réseau départemental des musées. Une réflexion pourrait être menée sur les moyens à déployer pour :

- ▶ conforter le réseau et le rendre plus visible (notamment en s'appuyant sur le numérique) ;
- ▶ renforcer les relations avec d'autres acteurs et d'autres secteurs (art et culture, patrimoine, tourisme, social, santé, sport, etc.) ;
- ▶ favoriser les transversalités – notamment en s'appuyant sur la fonction sociale des musées – pour développer leur caractère de lieu culturel hybride ;
- ▶ consolider les passerelles existantes avec les autres initiatives et politiques départementales (par exemple le Schéma départemental des enseignements artistiques et de l'éducation culturelle).

Les publics des musées du département de l'Isère

NOTES

1 - Musée de l'Ancien Évêché, musée archéologique Grenoble Saint-Laurent, musée d'art sacré contemporain Saint-Hugues-de-Chartreuse, Maison Bergès-musée de la Houille blanche, musée Dauphinois, musée Hébert, musée Hector-Berlioz, musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère, musée de la Révolution française, musée de Saint-Antoine-l'Abbaye.
2 - Ce travail, réalisé de mi-2015 à début 2017, a été piloté par l'Observatoire des politiques culturelles, associé à l'université Grenoble-Alpes pour la mise en œuvre de l'enquête. Il a été réalisé par Pascale Ancel et Pierre Le Quéau, maîtres de conférences en sociologie à l'Université Grenoble Alpes, Clément Combes, docteur en sociologie, Cécile Martin, directrice des études à l'OPC, et Samuel Périgois, chargé de recherche à l'OPC.

Vers une observation permanente des publics

L'observation et la connaissance des visiteurs (de leurs pratiques, de leurs perceptions, de leurs motivations, du contexte de leur venue, etc.) dans le temps constituent un enjeu pour les musées, notamment pour faire évoluer l'offre et les politiques des établissements. Actuellement, chaque musée produit des chiffres sur ses visiteurs et il est souvent difficile de mettre en perspective ces données les unes par rapport aux autres et d'en tirer des enseignements généralisables sur les publics.

Dans la perspective d'une démarche d'observation permanente des publics à l'échelle du réseau, plusieurs chantiers simultanés pourraient être mis en œuvre par le département :

- 1/ des moyens pour la coordination et l'animation de l'observation des publics, avec une personne dédiée à cette mission disposant de compétences spécifiques ;
- 2/ des méthodes et des outils communs afin d'améliorer la collecte des données sur les visiteurs des musées ;
- 3/ un programme d'études permettant d'améliorer au fil du temps la connaissance des publics et d'élaborer une connaissance commune (enquêtes qualitatives ciblées pour approfondir certaines problématiques sur les publics, par exemple en direction des étudiants ; reconduction d'une enquête par questionnaire auprès des visiteurs, en tenant compte des conditions inhérentes à une telle démarche, etc.) ;
- 4/ des temps et des espaces de partage, d'analyse et d'exploitation des résultats avec les musées du réseau, pour favoriser une meilleure **capitalisation des connaissances** et, *in fine*, mieux adapter l'offre aux évolutions des pratiques culturelles.

Pascale Ancel, Pierre Le Quéau

Maîtres de conférences en sociologie à l'Université Grenoble Alpes

Clément Combes

Docteur en sociologie

Cécile Martin, Samuel Périgois

Observatoire des politiques culturelles

3 - L'enquête par questionnaire s'est déroulée dans les musées départementaux durant une année, de décembre 2015 à novembre 2016. La passation a été réalisée par des personnels des musées et des enquêteurs OPC (association La Critic), selon un protocole rigoureux, auprès des visiteurs de 15 ans et plus. 2 185 questionnaires ont été collectés.

4 - Musées d'art sacré contemporain Saint-Hugues-de-Chartreuse, de la Révolution française, de Saint-Antoine-l'Abbaye, *cf. infra*.

5 - Maison Bergès-musée de la Houille blanche, musée Hébert, musée Hector-Berlioz, *cf. infra*.

6 - Les publics « groupes », non ciblés par l'enquête par questionnaire, ont fait l'objet d'une analyse spécifique dans le cadre de l'étude.

L'art lyrique en région. Démarche prospective sur les opéras du Grand Est et de Nouvelle-Aquitaine dans le contexte de la réforme territoriale

Guy Saez

La démarche entreprise par la Réunion des Opéras de France (ROF) en collaboration avec l'Observatoire des politiques culturelles a eu pour ambition de constituer une aide pour l'ensemble des acteurs du monde lyrique au moment où des réformes territoriales d'ampleur et une redéfinition des politiques culturelles conduisent ces acteurs à prendre des décisions qui engagent l'avenir. Il s'agissait d'accompagner la réflexion sur l'évolution et le positionnement stratégique des maisons d'opéra et institutions d'art lyrique face aux nouveaux enjeux institutionnels, artistiques, culturels, sociétaux et économiques. La démarche a visé notamment à situer les opéras au sein des politiques culturelles afin de les aider à se projeter dans un avenir plus assuré. Elle constitue un support d'aide à la décision pour les élus.

Le travail a démarré en début d'année 2016, et a comporté une phase d'enquête de terrain (1^{er} semestre). Les deux régions choisies, Grand Est et Nouvelle-Aquitaine, sont au cœur des questions actuelles. Des entretiens avec une cinquantaine de personnes ressources ont conduit à problématiser les questionnements qui ne concernent pas seulement ces deux régions. Ils ont permis ainsi d'alimenter deux séminaires territoriaux tenus à Bordeaux et à Nancy au printemps 2016, qui ont rassemblé chacun près d'une cinquantaine de participants. Un séminaire de travail et de production

d'idées s'est également tenu en février 2017 à Strasbourg et a rassemblé une soixantaine de participants de toute la France. L'enquête doit assumer le fait qu'elle ne prend pas en compte un état des lieux des maisons d'opéra en France, mais qu'elle se penche prioritairement sur les recompositions du monde de l'art lyrique dans deux nouvelles régions.

La démarche, pilotée par l'OPC (Jean-Pierre Saez, directeur ; Cécile Martin, directrice des études ; Samuel Périgois, chargé de recherche), a été conduite par Guy Saez (directeur de recherche au CNRS, Grenoble) avec la collaboration de Pierre Miglioretti (docteur en science politique, Université de Bordeaux) et de Valérie Thackeray (doctorante en sociologie de la culture, Université de Lorraine).

Le thème de la **coopération** a servi de point de départ pour aborder le contexte institutionnel dans lequel intervient ce travail, non seulement la loi NOTRe mais aussi celle de janvier 2014 créant les nouvelles métropoles et la loi relative à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine (LCAP). Ces trois ensembles législatifs influencent tous les mondes de l'art et particulièrement le monde de l'art lyrique. La notion de monde de l'art, que l'on doit à Howard Becker, indique comment sont structurées les relations de coopération entre différents protagonistes de ce monde, et comment ceux-ci échangent entre eux à travers des codes et des conventions, des « accords » partagés, que l'on ne met pas volontiers en débat. Les mondes de l'art ont une vie variable selon le type d'art. L'art lyrique est l'un des plus anciens, des plus structurés et des plus homogènes que l'on peut trouver dans la grande série des mondes de l'art aujourd'hui. Cette ancienneté est fondée sur

une convention d'exceptionnalité. L'art lyrique est un art exceptionnel sur le plan artistique, dans la mesure où il réunit plusieurs arts et également dans la mesure où il a une tradition esthétique pluriséculaire. Il est exceptionnel sur le plan financier puisque c'est l'un des arts les plus coûteux dans son fonctionnement normal, et il est exceptionnel car il continue d'intéresser des personnes qui font partie d'une élite sociale, même si, par ailleurs, on assiste à une diversification des publics. Toutes ces conventions d'exceptionnalité ont fabriqué des habitudes, des coutumes, des manières d'être dans lesquelles les uns et les autres se reconnaissent.

Aujourd'hui, cette exceptionnalité vient buter sur un certain nombre de changements sociaux, politiques et artistiques qui la remettent profondément en cause. Nous sommes dans une situation où ce caractère d'exceptionnalité devient plus un handicap qu'un privilège, comme il l'a été pendant longtemps. On assiste à un mouvement qui consiste à faire entrer le monde de l'art lyrique dans le monde des politiques culturelles en général, dont il épouse un certain nombre des conditions de fonctionnement. C'est un problème de conjoncture actuelle. Il y a déjà quelques années que ce mouvement est amorcé et il a d'ailleurs eu des effets parfois dramatiques avec la concentration sur un répertoire étroit d'œuvres classiques, générant parfois un état d'esprit pessimiste, celui du déclin voire de la mort de l'opéra. Dans le même temps, un vigoureux mouvement venu des maisons d'opéra s'oppose à ce déclin, modernise le répertoire, explore des voies de recompositions autour des dynamiques de la globalisation, du partenariat public/privé, de l'équilibre entre l'autonomie de l'art et l'hétéronomie de ses engagements et des nouvelles formes de gouvernance.

Le diagnostic a fait ressortir un ensemble d'éléments riches et diversifiés que nous regroupons synthétiquement en quatre points principaux.

1. LES PUBLICS

Les opéras ont fait un énorme travail de modernisation de leur politique en direction des publics. Cette politique est payante au sens où les opéras affichent pratiquement tous complet. Depuis un certain nombre d'années, les

maisons connaissent de mieux en mieux leur public et cherchent à modifier sa composition, à le renouveler. Pour cela plusieurs stratégies sont appliquées. La plus courante est celle visant le jeune public. Elle permet des collaborations avec l'Éducation nationale ou d'autres institutions culturelles de la ville. Cette stratégie a dans l'ensemble un grand succès mais elle révèle quelques limites. La première réside dans le fait que c'est un travail qu'il faut reprendre inlassablement si on veut obtenir, année après année, le même type de résultats. Il y a donc un problème important de capitalisation. Par ailleurs, cette politique peut être quelquefois un trompe-l'œil, introduire un biais dans la manière intergénérationnelle de composer le public.

Enfin on peut se demander si l'on ne s'achemine pas vers la fin des abonnés. Le principe des abonnés crée un fond de public utile du point de vue de la trésorerie et du point de vue de l'affluence. Il y a des tentatives visant à mettre un terme à ce système, mais pour lors, ce n'est pas encore très fréquent.

a) Des stratégies de communication, de fidélisation et de connaissance des publics sont mises en place. Nous constatons un **foisonnement très important d'initiatives**. De ce point de vue, les maisons d'opéra n'assument aucun retard par rapport à d'autres structures culturelles même si d'autres institutions comme les bibliothèques, les musées ou les théâtres ont développé une expertise plus tôt que celle des opéras. Ce foisonnement prouve le dynamisme des équipes, l'intérêt qu'il y a pour différents segments du public, mais ce mouvement a également ses limites dans la mesure où il n'est pas toujours structuré. D'où une interrogation sur cette structuration, cette pérennisation et la soutenabilité de **l'organisation des politiques de public** dans les opéras. Il en ressort une impression d'« empilement » plutôt que de stratégie de capitalisation à long terme. Les responsables du public sont débordés par l'« enthousiasme » de ceux qui leur demandent de collaborer avec eux, notamment le personnel enseignant. Le dilemme des tarifications porte sur la proposition

Les opéras ont fait un énorme travail de modernisation de leur politique en direction des publics. Cette politique est payante au sens où les opéras affichent pratiquement tous complet.

de tarifications tout à fait abordables et très attractives pour les jeunes et de tarifs qui le sont beaucoup moins pour les adultes. Il y a là un hiatus et peu d'hypothèses émergent pour résoudre ce dilemme et introduire plus de fluidité dans la composition de ces publics.

b) Depuis quelques années, **les systèmes de communication** avec le public sont en voie de développement avec une numérisation de plus en plus prononcée de ces dispositifs. Toutefois, la question de la limite commence à se poser : où doit-on s'arrêter ? Il ne s'agit pas simplement de la mise en place d'un site Internet ou d'un système de réservation en ligne, mais

Les élus (maires ou adjoints) n'ont pas totalement abandonné l'idée que « l'Opéra, c'est la ville » au sens où l'opéra serait emblématique de la seule commune-centre, ce qui n'est plus viable aujourd'hui.

il s'agit également aujourd'hui de savoir jusqu'à quel point on peut accepter des conduites qui se sont banalisées chez les jeunes, notamment l'utilisation d'un smartphone lors des représentations pour maintenir des liens avec les réseaux sociaux par exemple. À l'étranger (États-Unis, Royaume-Uni), on s'achemine vers l'intégration de ces problématiques dans la dynamique des spectacles. Il y a, en France, pour les maisons, un équilibre à trouver qui n'est pas encore problématisé.

c) D'autres stratégies amorcées mais non généralisées interrogent l'idée que le public peut être un partenaire de l'opéra **en train de se faire**. Plus précisément, on peut dire que le public est aujourd'hui simplement convié à la représentation. Or, la demande est aussi de savoir comment l'opéra se fabrique : cette démarche permet de valoriser un certain nombre de savoir-faire spécifiques qui sont la plupart du temps méconnus du public. Cela pose par la même occasion la question d'un autre usage du bâtiment patrimonial qu'est l'opéra s'il est vu comme le support d'un travail en commun.

2. COOPÉRATION ET RÉFORME TERRITORIALE

a) Dans les cas étudiés, on constate actuellement peu d'impacts de la **métropolisation** sur le fonctionnement de l'opéra, fin 2016 étant la date butoir pour que les métropoles indiquent les équipements pris en charge et dans quelles conditions.

Les élus (maires ou adjoints) n'ont pas totalement abandonné l'idée que « l'Opéra, c'est la ville » au sens où l'opéra serait emblématique de la seule commune-centre, ce qui n'est plus viable aujourd'hui. L'opéra est au service d'une métropole mais aussi d'une région, il est pleinement impliqué dans une dynamique régionale. C'est ce qu'ont voulu manifester les directeurs des quatre opéras du Grand Est en proposant une méthode de travail en commun sur l'ensemble du territoire régional. L'attente des élus régionaux pour une meilleure irrigation de ces immenses territoires ne peut s'envisager que si l'opéra se pense à la fois comme « métropolitain » et « régional ». Cela signifie qu'il intègre dans sa réflexion sur ses missions et ses programmations des partenariats avec une autre ville et d'autres structures culturelles et artistiques de la région. Autrement dit, il existe une dialectique « métropolisation » ou « régionalisation » qui aujourd'hui n'est pas posée en tant que telle par les responsables et particulièrement par les élus communaux. Il faut espérer que le projet d'établir une commission culture dans les Conférences territoriales de l'action publique soit l'instance de régulation attendue.

b) L'injonction à la coproduction. Aujourd'hui, on considère la coproduction comme le sésame qui permet de régler à la fois le problème financier des opéras et le problème idéologique, dans le sens où la coproduction suppose une ouverture auprès des villes de la région et par conséquent l'hypothèse d'être un partenaire fiable. Or, la problématique est mal posée car on sait que les opéras font déjà beaucoup de coproductions. On ne peut envisager de rompre du jour au lendemain ces réseaux. Il convient donc de respecter leur existence et faire en sorte que les territoires dans lesquels les protagonistes des opéras s'expriment ne soient pas soumis à des normes administratives trop contraignantes. Dès lors, un équilibre est à trouver entre la nécessité pour les maisons de rayonner intra-régionalement et la nécessité d'exister inter-régionalement.

c) Les partenariats. Un des critères d'observation de ce que l'on appelle la fin de l'exceptionnalité des opéras est cette capacité à travailler avec d'autres institutions artistiques locales (orchestres, CDN, etc.). Une **transversalité** est en route, inéluctable, qui sera sans aucun doute un des éléments fondamentaux des politiques locales pour les années à venir. Beaucoup de maisons et particulièrement les plus petites ont déjà choisi cette voie de travail de façon résolue et volontaire. En revanche, en termes d'inter-sectorialité (par exemple coopération entre l'opéra et le tourisme), nous sommes dans l'expectative. Quelques initiatives intéressantes sont à relever notamment à Bordeaux ou Nantes avec un système d'articulation « tourisme et culture ». Ce point reste à ce jour lié au débat sur l'impact économique des opéras, or nous savons que l'impact économique de ces institutions existe peu en dehors des touristes. Ce n'est pas la population locale qui est l'élément fondamental de la valeur ajoutée de l'opéra. Les études faites à ce sujet en France ou à l'étranger le démontrent parfaitement.

3. MODÈLE MANAGÉRIAL ET ÉCONOMIQUE DE L'OPÉRA

a) Le modèle de la *stagione* est-il en bout de course ou peut-on le renouveler, l'amender, l'équilibrer avec un autre modèle comme celui du théâtre de répertoire par exemple ? La question semble posée à l'Opéra national du Rhin avec la nomination d'une directrice allemande, experte du théâtre de répertoire. Il s'agit d'une question de fond à la fois par rapport à la tradition des programmations et du point de vue économique. Toutefois, c'est prioritairement de ce point de vue qu'il faudra mener la réflexion. Un certain nombre d'études démontrent que la question de l'utilisation de la jauge, un peu plus conséquente qu'elle ne l'est aujourd'hui, avec peut-être plus de levers de rideaux, est un problème à repenser, en évitant le dogme des années 1980 : « plus il y a de levers de rideaux plus on perd d'argent ». À cet égard nous constatons un renouveau de la pensée managériale.

b) La situation financière des maisons d'opéra est actuellement réinterrogée du fait de la raréfaction des subventions publiques. La question est aujourd'hui de trouver des financements « autres », or les financements

« autres » ne peuvent venir que du privé. Mais le mécénat n'est pas la seule piste du financement privé des opéras. Il y a toute une réflexion autour d'autres ressources. Comment travailler avec d'autres représentants du secteur privé en dehors de la tradition du mécénat, telle est la question. On voit qu'il y a un ensemble de stratégies pour montrer que l'opéra s'inscrit dans une logique de développement territorial. Une enquête emblématique sur l'Opéra de Lyon, il y a quelques années, montre qu'il existe un effet multiplicateur des investissements publics de 3. En même temps on peut être à peu près sûr que cette démonstration, maintes fois faite, du « retour sur investissement » a peu d'effets sur les décisions des élus. La question du modèle économique de l'opéra ne peut être séparée de la question de sa légitimité politique et sociale.

c) La pérennité ou l'avenir de la permanence des masses artistiques dans les opéras (ateliers et technique compris). Cette question de la permanence est en débat à travers les discussions autour du label car les opéras sont parmi les plus gros employeurs du spectacle vivant et possèdent à la fois des personnels permanents et des intermittents. Qu'est-ce qu'un label dans la récente loi LCAP ? Protège-t-il la permanence ? Ouvre-t-il la voie à d'autres systèmes d'organisation des opéras ? L'intermittence telle qu'elle est utilisée dans les opéras doit-elle être conservée ou changée ? Selon certains calculs, pour certains opéras l'intermittence représente jusqu'à 85 postes (équivalents temps plein) par an. Lors des entretiens, nous avons entendu à ce sujet des discours traditionnels mais très peu d'engagement de la part des uns et des autres autour de ces questions.

d) Les opéras comme lieu de formation. Hors quelques modèles intéressants comme le CFA associé à l'Opéra national de Lorraine, peut-on élargir la réflexion autour de la question de la formation, qui a fait l'objet d'un débat très développé lors du séminaire qui s'est tenu à Bordeaux ? La question de la formation des artistes lyriques et des musiciens doit être posée tant à l'égard de l'évaluation de structures du type opéra-studio que des collaborations avec les conservatoires. On peut

Qu'est-ce qu'un label dans la récente loi LCAP ? Protège-t-il la permanence ? Ouvre-t-il la voie à d'autres systèmes d'organisation des opéras ?

imaginer que la survie de l'opéra comme ensemble d'ateliers (techniques et artistiques) disposant d'une expertise pointue et rare passe par l'ouverture d'une offre de formation, ce qui suppose de nouer les contacts appropriés avec des responsables de formation publics et privés.

4. L'ÉVOLUTION DE L'OFFRE ARTISTIQUE

a) Comment va évoluer le genre artistique qu'est l'opéra dans les 10 ans à venir ? Restera-t-il identique à ce qu'il a été dans les années passées ? Sera-t-il différent ? Si on observe la programmation d'un lieu « opéra », on constate que la question a beaucoup évolué à l'étranger dans le sens d'une plus grande ouverture. À part le Met, Covent Garden, la Scala et l'Opéra de Paris, tous les autres opéras ont des programmations très variées. La tendance à l'ouverture est devenue une norme aux États-Unis et en Grande-Bretagne, une norme non seulement en termes de public mais aussi en termes d'offres artistiques et de contemporanéité des spectacles.

La tendance à l'ouverture est devenue une norme aux États-Unis et en Grande-Bretagne, une norme non seulement en termes de public mais aussi en termes d'offres artistiques et de contemporanéité des spectacles.

L'opéra, contrairement aux arts plastiques, n'a pas été transformé par un moment « art contemporain » même si certains critiques parlent d'opéra post-moderne. Nous sommes passés d'une vision de l'opéra classique et patrimonial à l'obligation, pour les opéras nationaux, de présenter chaque année au moins une œuvre d'un auteur vivant. Cela n'a pas été suffisant pour introduire une dialectique entre le patrimonial et le contemporain. En revanche, cette dialectique a bien eu lieu pour les musées et la dynamique

de l'art contemporain a permis de générer de nouvelles institutions, ce qui, en retour, a changé les musées eux-mêmes. En observant la liste des opéras contemporains joués en France depuis les années 1970 on constate effectivement un nombre relativement important d'œuvres contemporaines créées mais, la plupart du temps, ces œuvres ne sont pas rejouées. Cette question de la contemporanéité dans les maisons mérite donc d'être posée.

b) Une seconde interrogation pourrait également s'y ajouter. L'opéra n'a pas fait sa mue par rapport à des œuvres nouvelles mais plutôt par rapport à des mises en scène nouvelles en introduisant des metteurs en scène de théâtre « vedettes », ce qui a provoqué des remous dans le public, comme on pouvait s'y attendre, mais surtout des tensions avec les chefs d'orchestre, dans la mesure où des hiérarchies anciennes se trouvent remises en question. Ce point peut marquer une rupture historique d'importance.

PISTES DE TRAVAIL POUR L'AVENIR

Le diagnostic conduit dans les régions Grand Est et Nouvelle-Aquitaine et les séminaires ont permis d'élaborer des pistes de travail pour l'évolution du secteur lyrique. Complémentaires entre elles, certaines prolongent des orientations déjà engagées par des opéras, d'autres explorent des pistes nouvelles, d'autres encore correspondent à un travail de clarification du positionnement des opéras ou ont pour principal objectif de susciter le débat. Les pistes, organisées autour de cinq axes principaux, sont détaillées dans le rapport¹.

Axe 1 : Modernisation de la gouvernance des opéras

- Repenser la gouvernance des maisons d'opéra et renforcer la présence active d'élus des différentes collectivités territoriales, aux côtés de l'État, dans cette gouvernance ;
- Organiser les maisons et mobiliser des moyens pour répondre aux enjeux de diversification des ressources, de développement du mécénat et du co-financement, ainsi qu'aux enjeux d'ouverture et de participation ;
- Faire évoluer les métiers et les pratiques professionnelles ;
- Engager l'ensemble des parties prenantes dans une réflexion stratégique sur le modèle économique et social des maisons, en travaillant notamment sur les statuts, sur l'appréciation des effets de l'évolution de la masse salariale au regard des missions de l'opéra (production, diffusion, enjeux éducatifs, sociaux, économiques dans la cité, etc.).

Axe 2 : Renforcement de la coopération territoriale

- Se saisir du contexte de la réforme territoriale et de contraction des finances publiques pour repenser la gouvernance des opéras, les coopérations et pour « inventer » des territoires de projets cohérents dans lesquels inscrire les projets des maisons ;

- ▶ Poursuivre les démarches de mutualisation ;
- ▶ Renforcer les relations avec les acteurs et ressources artistiques et culturels des territoires, pour favoriser l'interconnaissance ainsi que pour développer des coopérations artistiques et culturelles et des projets communs à l'échelle d'une ville, d'une métropole ou au-delà ;
- ▶ Renforcer les relations avec les acteurs économiques, touristiques, sociaux, de l'aménagement-urbanisme, etc., pour développer des démarches intersectorielles et transversales.

Axe 3 : Ouverture de l'opéra sur la cité, opéra agora

- ▶ Ouvrir davantage les maisons sur la cité et renforcer l'ancrage territorial ;
- ▶ Faire de l'opéra un lieu de vie en mouvement permanent et un lieu de sociabilités multiples ;
- ▶ Mieux faire connaître et « désacraliser » les maisons d'opéra, et renforcer la visibilité.

Axe 4 : Diversification et implication des publics

- ▶ Améliorer les conditions matérielles d'accès à l'offre ;
- ▶ Approfondir le travail en direction du jeune public et des scolaires et les actions d'éducation artistique et culturelle ;
- ▶ Diversifier les modes de participation ;
- ▶ Mobiliser les ressources numériques et les formes de médiations innovantes.

Axe 5 : Développement des ressources et de la prospective au service du secteur lyrique

- ▶ Améliorer le repérage des ressources existantes et mieux capitaliser la connaissance ;
- ▶ Évaluer les actions innovantes et lancer des chantiers prospectifs sur la réforme territoriale, les médiations, le numérique ;
- ▶ S'appuyer sur les réseaux et instances de représentations des acteurs du secteur, pour animer le débat, alimenter la réflexion des professionnels, et partager les ressources et bonnes pratiques, dans un cadre interterritorial.

Guy Saez

Directeur de recherche émérite CNRS-PACTE

NOTES

1 - Le rapport est disponible auprès de l'OPC et consultable sur les sites internet de la ROF (<http://www.rof.fr>) et de l'OPC (<http://www.observatoire-culture.net/rep-publications/cat-106/etudes.html>).

L'Observatoire des politiques culturelles (OPC) est un organisme national, conventionné avec le Ministère de la Culture et de la Communication. Il bénéficie également du soutien de la Région Auvergne-Rhône-Alpes, du Conseil départemental de l'Isère, de la Ville de Grenoble et de Sciences Po Grenoble. Son projet se situe à l'articulation des enjeux artistiques et culturels et des politiques publiques territoriales, du local à l'international. Il accompagne les services de l'État, les collectivités territoriales – élus, responsables de services et d'équipements –, les acteurs artistiques et culturels et leurs réseaux dans la réflexion sur les politiques culturelles territoriales et leur mise en œuvre. Son positionnement singulier entre le monde de la recherche, de l'art et de la culture et des collectivités publiques lui permet d'être un interlocuteur pertinent pour éclairer la réflexion, suivre et impulser les innovations et le développement de l'action publique. À la fois force de proposition et d'analyse, l'OPC a acquis depuis sa création, en 1989, une expérience significative des politiques territoriales en Europe comme en région.

L'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

1, rue du Vieux-Temple 38 000 Grenoble
Tél. : +33 (0)4 76 44 33 26

Courriel : contact@observatoire-culture.net

Site : www.observatoire-culture.net

Président de l'association : Jean-Louis Bonnin

Directeur de la publication : Jean-Pierre Saez

Rédactrice en chef : Lisa Pignot

Secrétariat : Hélène Monin, Samia Hamouda, Sylvie Lamy

Comité de rédaction : Pascale Ancel / Françoise Benhamou / Luis Bonet / Marie-Christine Bordeaux / Biserka Cvjeticanin / François Deschamps / Aurélie Doulmet / Vincent Guillon / Bertrand Legendre / Cécile Martin / Raymonde Moulin / Philippe Mouillon / Ferdinand Richard / Guy Saez / Philippe Teillet / Thomas Vasseur / Emmanuel Wallon.

Iconographie de couverture : D.R.

Conception graphique : pixelis-corporate.fr

Relecture et mise en page : Cnossos

Secrétariat de rédaction : Lisa Pignot, Aurélie Doulmet

Ont collaboré à ce numéro :

Gaëlle Abily, Anne-Laure Amilhat Szary, Pascale Ancel, Jean-Paul Angot, Paule-Catherine Arnaud, Nicolas Aubouin, BLA ! association nationale des professionnel.le.s, Virginie Bocard, Marie-Christine Bordeaux, Jean Caune, Nicolas Chapoulier, Serge Chaumier, Patrice Chazottes, Laurent Chicoineau, Clément Combes, Olivier Comte, Patrick Curtaud, Valérie de Saint-Do, Bruno Dosseur, Aurélie Doulmet, Mohamed Fariji, Alain Faure, Baptiste Fuchs, Vincent Guillon, Alice-Anne Jeandel, Frédéric

Kletz, Benoît Labourdette, Jean-Marie Lafortune, Maryline Laplace, Pierre Le Quéau, Françoise Lonardoni, Cécile Martin, Silvère Mercier, Hélène Monin, Charlie Moine, Jean-Luc Murray, Danielle Pailler, Sylvie Pébrier, Samuel Périgois, Lisa Pignot, Jean-Claude Pompougnac, Serge Saada, Guy Saez, Jean-Pierre Saez, Ariane Salmét, Thomas Vasseur, Emmanuel Vergès, Emmanuel Wallon.

Fabrication : Imprimerie du Pont de Claix
Tél. : 04 76 40 90 38

N°ISSN : 1165-2675 (imprimé)

N°ISSN : 2553-615X (en ligne)

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 2018



Ouvrir la « boîte noire » des sciences et techniques : un acte de médiation culturelle Laurent Chicoineau, Bruno Dosseur / **Le Studio 13/16 du Centre Pompidou : espace de liberté et de création pour les ados** Patrice Chazottes / **Un musée à hauteur d'enfant** Jean-Luc Murray / **Médiation culturelle et champ social : potentiel, agilité et mobilité du spectateur** Serge Saada / **Le médiateur est celui qui « parle toutes les langues »** Paule-Catherine Arnaud / **La participation des habitants à la vie culturelle peut-elle se passer de médiation ?** Danielle Pailler / **Faire médiation dans l'espace public au Maroc ou comment activer les droits culturels des personnes ?** Mohamed Fariji / **Les communs comme stratégie d'abolition de la médiation ?** Emmanuel Vergès / **Médiation numérique des savoirs dans les bibliothèques : de quoi parle-t-on ?** Silvère Mercier / **L'éducation aux images 2.0 : comment mettre en place de nouvelles médiations pédagogiques ?** Benoît Labourdette / **La médiation de pair à pair** Emmanuel Vergès / **Enjeux de l'évaluation de la médiation** Sylvie Pébrier / **La médiation culturelle sous toutes ses facettes** Jean-Claude Pompougnac / **Panorama économique de la culture en France** Anne-Laure Amilhat Szary / **Un traité de municipalisme prisonnier d'une lecture idéologique** Alain Faure / **Les agents du jugement esthétique ou la régulation par les réseaux** Emmanuel Wallon / **Les publics des musées du département de l'Isère** Pascale Ancel, Clément Combes, Pierre Le Quéau, Cécile Martin, Samuel Périgois / **L'art lyrique en région. Démarche prospective sur les opéras du Grand Est et de Nouvelle-Aquitaine dans le contexte de la réforme territoriale** Guy Saez.



D.R.

19 €

N° 51 HIVER 2018

Observatoire des politiques culturelles
1, rue du Vieux Temple, 38000 Grenoble
contact@observatoire-culture.net

Tél. +33 (0)4 76 44 33 26

www.observatoire-culture.net