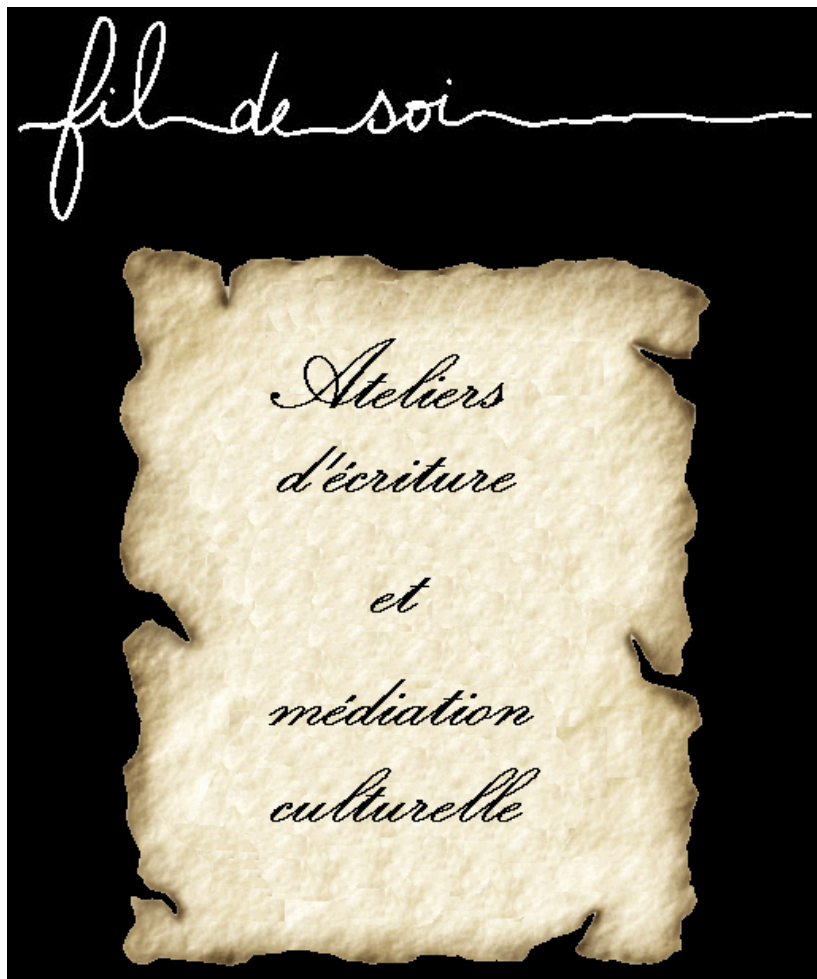


CAHIERS DE L'ACTION CULTURELLE

Regards croisés sur la médiation culturelle



**Laboratoire d'animation et recherche culturelles (LARC)
Université du Québec à Montréal (UQÀM)
Volume 6, numéro 2, décembre 2007**

*Équipe éditoriale :
Jean-Marc Fontan et
Eva Quintas*

Cahiers de l'action culturelle

Laboratoire d'animation et recherche culturelles (LARC)

ISBN : 978-2-89276-431-4

En page couverture :

Illustration de la page d'accueil de l'association française « Fil de soi »

« *Fil de soi* a pour objet la promotion et le développement des pratiques culturelles, et particulièrement de l'écriture à visée créative. » (www.fildesoi.fr)

Table des matières

| | |
|--|-----------|
| Introduction | 2 |
| Préface <i>par Eva Quintas</i> | 2 |
| Présentation <i>par Jean-Marc Fontan</i> | 3 |
| Aperçu général | 4 |
| De l'action à la médiation culturelle : une nouvelle avenue d'intervention dans le champ du développement culturel <i>par Jean-Marc Fontan</i> | 4 |
| La médiation de l'art contemporain : Pour qui ? Pourquoi ? <i>par Sylvie Lacerte</i> | 14 |
| Distinctions conceptuelles | 20 |
| La médiation culturelle qu'ossa donne ? Le point de vue de l'exclusion culturelle <i>par Yvon Laplante et Mariève Blanchet</i> | 20 |
| Tentation et piège de la médiation culturelle en animation et recherche culturelles (ARC) <i>par Jean-Marie Lafortune</i> | 23 |
| Analyse | 27 |
| La médiation culturelle : de la conception à la pratique <i>par Anouk Bélanger</i> | 27 |
| Les compétences à l'assaut de la culture! <i>par Louis Jacob</i> | 29 |
| Quel sens donner à la médiation culturelle ? <i>par Jean-François Côté</i> | 32 |
| Étude de cas | 36 |
| La médiation culturelle au Québec : de l'engagement créatif aux contradictions furtives d'une pratique mitigée <i>par Alexis Langevin-Tétrault et Marie-Nathalie Martineau</i> | 36 |

Introduction

Préface

par *Eva Quintas*¹

*Culture pour tous*² se positionne depuis onze ans comme un acteur important en matière de médiation et de démocratisation culturelles, au cœur d'un réseau d'artistes et de travailleurs culturels engagés dans cette voie à travers le territoire québécois. Les *Journées de la culture* (événement annuel), le *Carnet de la culture* (outil au service du milieu scolaire), le *Parcours interculturel* (initiative de valorisation des artistes professionnels issus de l'immigration), les colloques internationaux *La Rencontre*, de même que des projets artistiques en lien avec la communauté, tels *Les Convertibles* et *Art au travail*, sont autant d'actions culturelles produites par *Culture pour tous*.

RENOUVELER LE PLAISIR DE LA RENCONTRE ENTRE LA CULTURE ET LES CITOYENS

Dans la foulée de ses actions et réflexions, *Culture pour tous* s'alliait à l'Alliance de recherche universités-communautés en économie sociale (ARUC-ÉS), il y a maintenant un an, pour créer un groupe de travail afin de développer le champ d'expertise professionnelle et universitaire en matière de médiation culturelle.

La mise sur pied de ce groupe de travail veut répondre aux besoins d'information et de formation manifestés par de nombreux intervenants et organismes culturels et municipaux qui cherchent à développer de nouvelles relations avec les publics et les populations et à mettre de l'avant de nouvelles démarches d'appropriation des processus artistiques et des productions culturelles. Alors que les artistes renouvellent les pratiques, multipliant les interventions dans le champ social, l'espace public et la vie quotidienne, les institutions cherchent à rejoindre de nouveaux publics, de plus en plus diversifiés et segmentés et les municipalités veulent mieux répondre aux besoins et à la demande culturelle de leurs concitoyens.

Ces praticiens, gestionnaires et chercheurs du champ culturel, s'entendent pour affirmer que le développement culturel est intimement lié au développement social et économique, collectif et individuel, et qu'il n'est plus possible de compter sur une simple politique de l'offre pour élargir la demande. L'abondance des activités et la proximité des équipements ne sont

pas automatiquement garants d'une amélioration de l'accessibilité et d'une diminution de l'exclusion culturelle. D'autres facteurs de nature symbolique, qui relèvent plus des conditions sociales des personnes, agissent comme barrières à l'accès.

Dans ce contexte, apparaissent de nouvelles initiatives axées sur une approche participative, inclusive et qualitative des publics, qui s'élaborent autour de partenariats entre les acteurs de la vie culturelle, sociale et économique. Il s'agit, essentiellement, de construire avec les publics et les populations de nouveaux espaces de reconnaissance. C'est autour de cet enjeu de la rencontre que s'élaborent les pratiques de médiation.

Le territoire de la médiation dépasse le simple relais de la diffusion pour permettre une appropriation plus élargie des formes artistiques et culturelles. La médiation peut s'énoncer, selon nous, comme une démarche :

- d'accompagnement : éducation artistique, complément pédagogique, etc. ;
- de participation directe à la création : art communautaire, pratique artistique en amateur, etc. ;
- de mise en relation et de circulation : artiste en résidence dans la communauté, collaboration entre les milieux culturel et socioéconomique, inclusion du citoyen dans les décisions culturelles, etc.

Le projet des *Journées de la culture*, par exemple, en est un de médiation simple et directe, en privilégiant d'autres formes de rapport aux publics, en invitant le milieu culturel à ouvrir ses portes, à accueillir les citoyens à des répétitions, des ateliers, des activités interactives afin, notamment, de permettre un nouveau regard sur l'artiste et la démarche créative.

Reconnaître et valoriser les pratiques de médiation

Le terme « médiation », quoiqu'il puisse paraître d'usage récent dans le champ culturel québécois, est utilisé par *Culture pour tous* depuis le début des années 2000 pour incarner les pratiques actuelles en matière d'action culturelle, aux confluent des objectifs de la démocratisation et de la démocratie culturelles.

Bien que nombre d'acteurs locaux soient engagés dans ces pratiques d'intervention directe (sans qu'elles soient toujours nommées comme telles), peu de recherches et de références existent à ce sujet au Québec. C'est pour les reconnaître, les valoriser et les problématiser, que *Culture pour tous* a rassemblé un groupe de chercheurs universitaires dans le cadre d'un partenariat avec le Service des collectivités de l'UQAM. Nous souhaitons que ce partenariat contribue à l'enrichissement des pratiques professionnelles et des processus en médiation culturelle, à l'aménagement de conditions, d'occasions et de lieux de rencontre entre les divers acteurs, ainsi qu'à la mobilisation des milieux culturels et universitaires pour le développement de l'expertise québécoise dans cette matière.

¹ Directrice de projets - Culture pour tous, un organisme de référence pour la démocratisation de la culture au Québec

² Site web : www.culturepourtous.ca.

Présentation

par Jean-Marc Fontan

Pour la première fois depuis la création de Cahiers de l'action culturelle, nous sommes en mesure de présenter deux numéros dans la même année. Consacré au thème de la « médiation culturelle », ce numéro permet de poser un état des lieux sur le développement de la pensée et des pratiques liées à un mode d'intervention qui prend de plus en plus d'importance en Europe et au Québec.

Certes, l'idée de médiation n'est pas nouvelle, mais le contexte dans lequel ce mode d'intervention se déploie, lui, est bien nouveau. De concert avec l'organisation *Culture pour tous*, une équipe de chercheurs de l'UQAM a entrepris une démarche de réflexion et de recherche sur la « vraie nature » de la médiation culturelle.

Sachant que les résultats de ce projet représentent un intérêt certain pour des étudiantEs en formation universitaire ou collégiale, des praticiens évoluant dans le champ de l'intervention culturelle et de l'animation socioculturelle et des chercheurs spécialisés dans le domaine de la recherche sur la culture, l'équipe de recherche qui s'est formée autour de ce projet a choisi les Cahiers pour publier le premier rapport de travail.

L'équipe de recherche partenariale sur la médiation culturelle réunit :

- cinq chercheurs universitaires de l'UQAM : Anouk Bélanger, Jean-François Côté, Jean-Marc Fontan, Louis Jacob, Jean-Marie Lafortune ;
- un chercheur de l'UQTR : Yvon Laplante ;
- deux intervenantes du champ culturel québécois : Éva Quintas et Louise Sicuro de *Culture pour tous* ;
- l'ex-coordonnatrice de l'Alliance de recherche DOCAM et chargée de cours à l'UQAM et à l'Université McGill, Sylvie Lacerte ;
- des agents de coordination : Denis Bussières du Réseau québécois de recherche partenariale en économie sociale (RQRP-ÉS) et Carmen Fontaine du Service aux collectivités (SAC) de l'UQAM ;
- une agente de recherche : Sophie Joli-Cœur ;
- deux étudiants de maîtrise du département de sociologie de l'UQAM : Alexis Langevin-Tétrault et Marie-Nathalie Martineau ;
- le responsable de longue date de la mise en page des *Cahiers de l'action culturelle* : Sylvain Bédard, étudiant de maîtrise au département de sociologie de l'UQAM.

À date, le *Groupe de recherche sur la médiation culturelle* (Culture pour tous/ARUC-RQRP-ÉS¹ – Service aux collectivités UQAM) a disposé d'un budget de re-

cherche de 10 000 dollars dont les sources sont partenariales :

- *Culture pour tous* et l'Alliance de recherche universités-communautés en économie sociale, particulièrement via le Chantier d'activités partenariales en développement local et régional, ont fourni chacun 2 000 dollars pour assurer le démarrage de la recherche ;
- le Programme d'aide financière à la recherche et à la création de l'UQAM (PAFARC), via une demande du Service aux collectivités de l'UQAM, a consenti une somme de 6 000 dollars pour poursuivre la recherche exploratoire.

Dans ce numéro sur la médiation culturelle, vous retrouvez quatre types de contribution.

Premièrement, les textes de Jean-Marc Fontan et de Sylvie Lacerte travaillent principalement la question de la définition du concept et de la pratique de la médiation culturelle.

Deuxièmement, les textes d'Yvon Laplante et de Jean-Marie Lafortune portent respectivement un regard sur les liens à établir entre publics et non-publics et entre médiation culturelle et animation et recherche culturelle.

Troisièmement, nous retrouvons trois contributions qui analysent et questionnent la notion de médiation culturelle à partir d'une lecture sociologique ancrée dans différents types de lieux culturels. Il s'agit des textes d'Anouk Bélanger, de Louis Jacob et de Jean-François Côté.

Quatrièmement, un texte analytique d'Alexis Langevin-Tétrault et de Marie-Nathalie Martineau présente des résultats préliminaires d'une recherche en cours sur une dizaine d'organismes culturels québécois où l'intervention de type médiation culturelle est envisagée, explorée ou mise en œuvre.

¹ L'ARUC et le RQRP en économie sociale sont des consortiums de recherche partenariale financés par le Conseil de recherche en sciences sociales du Canada (CRSH).

Aperçu général

De l'action à la médiation culturelle : une nouvelle avenue d'intervention dans le champ du développement culturel

par Jean-Marc Fontan¹

Depuis une dizaine d'années, le terme « médiation culturelle » occupe une place de plus en plus importante dans l'univers discursif et les pratiques de l'intervention culturelle. Au-delà du travail continu de renouvellement des discours et des pratiques, peut-on et surtout doit-on voir plus dans cette nouvelle appellation qu'un phénomène de mode ? La médiation culturelle renvoie-t-elle à quelque chose de fondamental dans le processus de diversification des pratiques culturelles ? En d'autres termes, existerait-il des fondements théoriques qui donneraient sens à l'engouement que nous observons présentement autour de cette notion ? Si oui, quels seraient ces fondements théoriques ?

Dans l'article qui suit, nous défendons l'idée que la technologie sociale² que représente la médiation culturelle représente plus qu'un phénomène de mode. Cette forme d'intervention aurait non seulement sa place, mais elle constituerait un nouveau répertoire d'action pour les intervenants culturels. Ce nouveau répertoire répondrait à plusieurs fonctions :

- permettre une meilleure intégration sociale entre des pratiques artistiques et des publics ;
- assurer un élargissement de la participation de parties prenantes à la création de produits, d'objets, d'événements sociaux à vocation culturelle ;
- faciliter une évolution en continu du sens donné à l'acte culturel et à l'action artistique, donc à la place qu'occupent la culture anthropologique, la culture populaire et la « culture artistique » dans le vivre ensemble.

Nous supposons aussi que l'action de médiation constituerait un nouvel outil d'intervention à partir duquel il serait possible d'élever le capital socioterritorial

d'une localité (Fontan, Klein, 2005). Nous faisons donc l'hypothèse que l'acte de médiation, dans le champ culturel, revêt une importance particulière pour comprendre comment se transforment les sociétés.

Dans un contexte sociétal où sont valorisés le relativisme culturel, la démocratie et la démocratisation culturelle, la concertation et le partenariat, une technologie sociale qui facilite l'atteinte de ces objectifs revêt une importance centrale. Il incombe donc aux chercheurs du champ de l'action culturelle de mieux comprendre la place et la fonction de cette technologie dans l'ensemble des dispositifs sociétaux existants. Il importe de bien saisir, non seulement son potentiel régulateur, mais aussi sa capacité à faciliter l'adoption de nouveaux usages sociaux.

La pratique et l'étude de la médiation sociale permettrait, comme nous invite à le penser Bruno Latour (2006) dans *Nous n'avons jamais été modernes*, de comprendre comment le dialogue favorise l'établissement de nouveaux compromis et de nouveaux consensus sociaux. En d'autres mots, comment la médiation culturelle peut-elle faciliter l'égalité dans l'action malgré la présence d'inégalités structurelles ou conjoncturelles entre acteurs sociaux ? Comment peut-elle compenser, par et dans le dialogue, la répartition inégale de pouvoirs et de savoirs ou la disposition différenciée de ressources symboliques ou financières ?

Pour un chercheur, définir un concept, identifier un nouveau champ de connaissances, poser une hypothèse, signifie tout au plus qu'il se dote d'un canevas de travail pour valider une intuition. Le présent article constitue très modestement un premier pas dans cette direction.

Le présent article informe donc sur l'état de développement de notre réflexion. Il présente les premiers résultats de notre programme de recherche. Ce dernier en est à ses débuts. Il a pour objectif de documenter et d'analyser le processus d'émergence et de développement des dispositifs de médiation culturelle au Québec. Sous la direction d'Anouk Bélanger, du département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal, et de concert avec l'organisme *Culture pour tous*, le *Groupe de recherche sur la médiation culturelle* a effectué des travaux exploratoires en vue :

- de réaliser un état de recension des écrits sur la notion de médiation culturelle ;
- de produire et d'analyser une douzaine d'initiatives de médiation culturelle québécoises ;
- d'accompagner l'organisme *Culture pour tous* dans un positionnement stratégique relatif à la mise sur pied d'un outil de « formation » sur le thème de la médiation culturelle, lequel outil serait destiné à des acteurs œuvrant dans le champ de la culture.

L'article comporte trois sections. La première nous permettra de problématiser et de contextualiser notre réflexion sur la médiation culturelle. L'objectif sera de

¹ Département de sociologie, UQAM

² Par technologie sociale, il est entendu à la fois (1) l'ensemble de dispositifs et méthodes utilisés par des professionnels de l'action sociale pour intervenir en soi sur des milieux sociaux ou sur des territoires, et (2) l'intentionnalité pour soi d'un acteur public, privé ou social de contrôler les comportements sociaux d'une population donnée à partir d'une méthodologie d'intervention qui lui est propre, en l'occurrence les dispositifs et les méthodes qui sont indiquées en (1).

démontrer l'existence d'une filiation historique entre les deux notions en puisant dans le corpus sociologique de l'action collective, principalement à partir des travaux d'Alain Touraine. La deuxième partie introduira les différentes formes d'action culturelle afin de situer le cadre d'émergence et de développement de la médiation culturelle. La troisième section se penchera sur le concept de médiation. Nous en définirons alors les contours et les caractéristiques en mettant l'emphase sur deux aspects complémentaires et contradictoires de cette technique d'intervention : son caractère régulateur et novateur. La conclusion présentera trois constats avant de dégager deux enjeux.

1. DE L'ACTION À LA MÉDIATION CULTURELLE

Dans le premier numéro des *Cahiers de l'action culturelle* paru en 2002, Franklin Midy nous rappelle les origines contemporaines du concept d'action culturelle. Il situe l'émergence du terme au passage de la décennie 1960, une période importante pour le développement culturel où la volonté de démocratiser par le haut la culture doit composer avec des exigences de démocratisation culturelle portée par des acteurs du monde de la culture. Franklin Midy situe l'action culturelle dans un paradigme plus large, celui de l'action sociale. La référence théorique clé mentionnée est celle d'Alain Touraine, lequel publie *Sociologie de l'action* en 1965.

Pour la discipline sociologique francophone, l'ouvrage de Touraine constitue une micro-révolution. Non seulement le chercheur présente une synthèse théorique forte sur la notion d'action, mais il invite aussi la communauté sociologique à reconnaître l'actionnalisme comme un cadre théorique légitime et approprié pour comprendre et expliquer le fonctionnement des sociétés. Le fonctionnalisme et le structuralisme, paradigmes hégémoniques à l'époque, permettaient, selon Touraine, d'expliquer le fonctionnement de systèmes sociaux (Parsons, 1937) et de systèmes culturels (Lévi-Strauss, 1962) alors que l'actionnalisme serait en mesure d'expliquer leur raison d'être, c'est-à-dire, de retracer ce qui est à l'origine même des structures et des systèmes¹.

L'intuition de Touraine s'inscrit en continuité avec la proposition théorique réalisée par Parsons en 1937 dans *The Structure of Social Action*. Parsons réalise une synthèse des contributions théoriques de sociologues classiques, dont Durkheim, Pareto et Weber. De cette synthèse, il propose un modèle d'analyse du fonctionnement de la société moderne où il lie étroitement la

réalisation d'actions sociales à un ensemble de valeurs qui en déterminent la manifestation concrète de concert avec les conditions de matérialisation de l'action. Si Parsons explique le rapport profond liant des actions sociales aux valeurs présentes dans une société, il le fait sans indiquer l'origine même des fondements normatifs qui guident le vivre ensemble². En d'autres mots, si les valeurs influencent l'action, il importe d'identifier comment les valeurs ont vu le jour et comment elles en sont arrivées à être partie prenante du système normatif que constitue un système social.

Pour étayer la thèse d'incomplétude des théories fonctionnalistes et structuralistes, Touraine utilise une clé interprétative non considérée dans les modèles explicatifs déployés par Parsons et Lévi-Strauss. L'inspiration lui viendra du paradigme évolutionniste qui caractérisait la pensée scientifique du 19^e au début du 20^e siècle. En s'inspirant des thèses de Marx sur l'évolution économique des sociétés humaines, et celle de Pareto sur le rôle central des élites dans la gouvernance des sociétés, Touraine pose l'hypothèse que l'évolution d'une société, la transformation de sa « culture » au sens anthropologique du terme, serait le fruit d'une lutte prenant place dans l'action sociale collective entre une classe dominante et une classe dominée. Dès lors, toute société serait le produit de l'action humaine, et ce, tant dans sa concrétude ou sa matérialité, que dans sa planification ou son orientation. L'action sociale et plus particulièrement l'action collective conflictuelle seraient au cœur des processus d'actualisation et de transformation du vivre ensemble.

À l'idée de renouer avec le principe d'un moteur historique propre à la dynamique sociale, Touraine propose une interprétation différente de celles qui sont définies par Darwin, Spencer, Marx ou Pareto. Ni la sélection naturelle, ni les luttes autour des activités de production économique, ni l'exercice autoritaire du pouvoir politique ne constituent les scènes où se joue l'antagonisme entre des espèces ou des classes sociales. La scène de production de la société est celle de l'action sociale où l'on oppose à des normes existantes, à un imaginaire social déjà institué dans le gabarit de la domination, de nouvelles normes et un nouvel imaginaire. Touraine accorde ainsi une place privilégiée à une dimension occultée par les deux autres paradigmes explicatifs, à savoir la dimension innovante radicale de toute action sociale collective conflictuelle définie à partir de nouvelles orientations culturelles. L'imaginaire collectif dans l'action alimenterait la production de nouveaux modes de vivre ensemble, il constituerait un moteur historique agissant en amont des formes culturelles instituées.

L'innovation culturelle et l'imaginaire seraient les terrains de production de contenus en termes de va-

¹ Cette proposition passe sous silence l'apport marxiste. Elle fut énoncée au moment même où ce paradigme est en recomposition théorique au sein, par exemple, tant de l'école anthropologique française (Rey (1971), Meillassoux (1975), Godelier (1983)) que de la mouvance critique au sein de la sociologie du développement (Cardoso (1969), Furtado (1970), Cardoso et Felato (1972)).

² Il entreprend ce travail de reconstruction historique des bases de la modernité dans les années 1960 (Parsons, 1966).

leurs et de principes directeurs à l'orientation des actions sociales. Du sens émanerait de cette production. Le sens se manifesterait comme proposition de nouveaux usages sociaux, de nouveaux comportements, au sein d'actions sociales concrètes, lesquelles seraient initiées par des acteurs collectifs.

Dans une telle perspective d'analyse de la dynamique sociale, le travail du sociologue consisterait à repérer, par et dans l'action collective conflictuelle, la présence d'orientations culturelles novatrices : en termes de nouvelles valeurs, de nouveaux principes directeurs, de nouvelles règles, de nouvelles normes culturelles. Le travail du sociologue consisterait à observer – au sein de champs d'action (Bourdieu, 2000) et à partir du point de vue compréhensif wébérien, lequel a été renouvelé par la sociologie des grandeurs (Boltanski et Chiapello, 1999) – les moments chauds que constituent les disputes, les tensions et les conflits entre acteurs. Lors de disputes et de conflits, les acteurs sont contraints d'exprimer, de représenter et donc de systématiser leur pensée sur la nature des fonctions, des rôles, des responsabilités qui leur incombent, sur la nature des fonctions, des rôles et des responsabilités qui incombent aux autres, qui relèvent ou non d'organisations et d'institutions existantes et, par conséquent, sur la façon dont la société devrait fonctionner.

La genèse et la transformation des comportements sociaux, des représentations sociales, des organisations et des institutions sociales seraient fortement déterminées par un substrat normatif constitué d'orientations culturelles. Ces dernières s'agglutinaient pour constituer une matrice normative de « contrôle et de régulation » du vivre ensemble. Si une telle matrice existe, comme le postule Touraine, se pose la question de sa micro-origine. Comment, dans l'action sociale, des valeurs, des principes directeurs, des orientations culturelles naissent-ils et s'institutionnalisent-ils? Un tel processus émerge-t-il seulement à partir d'actions conflictuelles? Peut-il prendre naissance en dehors du conflit?

Les travaux de Touraine nous permettent de répondre à la marge à ces questions. Les valeurs et les principes qui guident la modernité, par exemple, seraient le fruit de luttes, qui ont pris place et qui continuent de prendre place entre des classes sociales, afin de contrôler la production des grandes orientations qui formatent le vivre ensemble. L'action collective conflictuelle opposant un acteur dominant à un acteur dominé serait le lieu où se définit l'innovation culturelle. Dans l'action sociale même se trouverait et la forme concrète de la revendication et sa forme abstraite, c'est-à-dire une valeur ou un principe pouvant donner naissance à une nouvelle norme ou à une nouvelle règle sociale. L'acteur dominé n'aurait d'ailleurs pas entièrement conscience de la nature même des innovations qu'il met en scène. Ces innovations seraient en quelque sorte inhérentes à son action, invisibles à ses yeux tant elles lui paraissent aller de soi. D'où l'importance pour Touraine que l'acteur collectif soit

en lien direct avec des chercheurs universitaires pour rendre plus transparentes les innovations culturelles qu'il propose. Dans un tel contexte d'intermédiation entre une classe dominante et une classe dominée, le chercheur jouerait un rôle de médiation! Touraine demeure toutefois muet sur la façon dont émerge la nouveauté au sein d'une situation sociale dite conflictuelle. S'agit-il d'une nouveauté issue et diffusée de façon charismatique ou autoritaire par un des dirigeants d'un mouvement social? S'agit-il d'une concaténation de réflexions-actions mises en scène individuellement par un ensemble de personnes qui feraient mouvement social ou mouvement culturel par simple agrégation mécanique, comme nous invite à le penser l'individualisme méthodologique de Boudon (1979)? Pour répondre à ces questions, il nous faudrait compléter l'analyse de Touraine à partir d'autres travaux, dont ceux de Reynaud (1989) sur la régulation sociale, ceux de Thévenot et Boltanski (1991) sur les conventions et l'économie des grandeurs, ou encore ceux de Calon (1986) et Latour sur la sociologie de la traduction.

2. LES DIFFÉRENTES FORMES DE L'ACTION CULTURELLE

L'action sociale visant la définition de nouvelles normes et de nouvelles valeurs serait donc une action sociale à vocation culturelle, où si l'on préfère, elle constituerait une des formes de l'action culturelle.

Dans le langage du militant, du mouvement associatif en général, le vocable connote la praxis sociale : l'action culturelle se comprend par analogie avec l'action politique ou l'action syndicale (Charpentreau, 1966), ou bien avec l'action sociale (Jeanson, 1973) ou l'action socio-éducative (Dumazédier, 1979). Dans le discours de « l'État éducateur », l'AC connote le développement culturel, pris dans le sens qualitatif, pédagogique (Miège et al, 1974 ; Rioux, 1977 ; Laurin, 1978), tandis que dans l'esprit des industriels de la culture, elle connote le divertissement, le loisir (Charpentreau, 1966), le développement culturel dans un sens quantitatif et positif (Dumont, 1979). Dès le début de l'institutionnalisation de l'action culturelle, a été soulignée la diversité des sources d'inspiration, des conceptions et des orientations. (Midy, 2002, pp. 8 et 9)

Pour la discipline académique que représentent « l'animation et la recherche culturelles », l'apport de Touraine est central. Il permet de conférer à l'action culturelle des lettres de noblesse. La place de la culture à côté du politique et de l'économique n'est plus celle du parent pauvre. La culture, comme champ de lutte pour la définition de grandes orientations culturelles, permet de sortir de la vision minimaliste qui consistait à limiter l'action culturelle aux mondes des arts, du socioculturel, du loisir ou du folklore.

L'action culturelle serait donc source d'innovation culturelle, tout comme elle est source d'innovations sociales (nouvelles modalités de mobilisation d'acteurs

sociaux : *les Arts et la Ville, Culture pour tous, Culture Montréal*, par exemple), d'innovations organisationnelles (nouveaux types d'organisation : les *Maisons de la culture* par exemple) ou d'innovations institutionnelles (la Politique culturelle actuelle du gouvernement québécois ou les politiques culturelles implantées dans plusieurs municipalités du Québec).

Dans une perspective où l'action culturelle représente à la fois ce qui est le fruit d'actions instituées et ce qui permet des actions instituant, il importe de comprendre la dynamique et les processus à partir desquels cette action culturelle contribue à la gestion et participe au devenir des sociétés. Comme le rappelle Franklin Midy (2002), cette dynamique et ces processus ont été largement documentés dans les ouvrages traitant de l'animation (Meister, 1973 ; Dumazedier, 1988 ; Augustin, 2000), de l'animation culturelle (Gilet, 1995 et 2006 ; Mollart, 1994) ou de l'animation socioculturelle (Labourie, 1978 ; Besnard, 1980 ; Moser et autres, 2004) comme terrains où se déploient des pratiques d'intervention culturelle.

Peu de travaux ont permis de dégager les dimensions propres aux actions instituant de l'action culturelle. En d'autres mots, la technologie sociale a principalement consisté à présenter une méthode favorisant des actions instituées : comment animer, comment appuyer le développement socioculturel, comment favoriser une démocratisation de la culture ou une démocratie culturelle. La technologie sociale de la subversivité, d'une part, et la technologie sociale support au changement social, d'autre part, ont peu été étudiées. Comment la marge nourrit-elle la norme ? Comme de ce qui est à la marge émerge la centralité ? Les pratiques de médiation culturelle offrent un lieu d'observation pour être en mesure d'apporter des possibilités de réponse à ce type de questionnement.

3. LA MÉDIATION CULTURELLE

Qu'est-il entendu par le concept de médiation ?

Mediation is used to describe a process in which two or more parties in conflict are assisted by a third, neutral party (the mediator) in solving the conflict and reaching an agreement. Establishing adequate patterns of communication between the parties is seen as a precondition for finding solutions that will meet the needs of both parties. An example can illustrate this: Two sisters wanted the same orange. The mother solved the conflict by giving each one 1/2. However, one sister wanted only the peel because she was going to use it for a cake so she threw the meat of the orange away. The other sister wanted only the juice, so she threw the peel away. If these differing needs had been discovered the needs of both sisters could have been met. (Hjermov, date inconnue, p. 4)

La fonction de médiateur renvoie à une diversité de techniques sociales dont l'origine remonterait facilement au Moyen Âge.

La notion de « médiateur » est présente depuis bien longtemps dans notre histoire, puisqu'on considère que le mot lui-même appartient à la langue française depuis le XIII^e siècle. Et son sens n'a que peu évolué

depuis. En 1314, Henri de Mondeville le définit comme « ce qui sert d'intermédiaire entre deux choses », et dans un texte de J. de Meun, on peut lire qu'il est « celui qui s'entremet pour créer un accord ». Dans cette deuxième définition, on retrouve déjà, en plus de la notion de lien, l'idée d'arriver à l'entente de différentes parties. Cette idée de médiateur diplomate est d'ailleurs de plus en plus importante par la suite. En 1473, Beautemps-Beaupré, dans son ouvrage *Coutumes et institutions de l'Anjou et du Maine*, définit le médiateur comme « celui qui intervient pour procurer un traité, une paix ». L'aspect du médiateur « intermédiaire entre deux choses » se retrouve également dans la définition de la religion catholique, qui fait de Jésus le « médiateur entre Dieu et les hommes ». Tout au long de l'histoire et de nos jours encore, le médiateur est donc défini comme une personne de dialogue entre des parties, un lien de communication, tendant vers une action de recherche d'entente, pour trouver un accord entre des opinions divergentes ou a priori incompatibles¹.

La médiation relèverait d'une technique dite de conciliation ou d'intermédiation, visant à réduire la portée négative d'un écart, d'une différence, d'une absence ; visant à trouver une solution à un conflit ou à une dispute. Une expression concrète de ce travail de rapprochement peut être illustrée à partir d'un type particulier de médiation culturelle, celle visant par exemple le rapprochement entre des communautés culturelles.

The profession of cultural mediation has the objective of facilitating relations between local and foreign citizens, intended to promote reciprocal knowledge and comprehension aimed at favouring a positive relationship between subjects of different cultural backgrounds. The main characterising elements of cultural mediators are communicative competence, empathy, active listening and good knowledge of both the hosting country and country of origin (culture, laws, traditions, etc.).²

Peut-on y voir plus ? La médiation constitue-t-elle uniquement une technique de conciliation et de rapprochement ? Pour Sylvie Lacerte (2004, p. 28), la réponse est non. Elle permet un travail sur le sens d'une œuvre en rendant accessible par une intervention de traduction et d'interprétation.

La médiation culturelle contient, pour sa part, les trois acceptations précédentes [médiations religieuses, sociales et techniques], puisque dans ses objectifs, qui relèvent d'un travail de liaison ou de passeur entre deux parties, on retrouve en premier lieu une médiation d'ordre herméneutique (discipline à l'origine associée à la médiation religieuse – par la traduction et l'interprétation des textes sacrés), par laquelle s'effectue un travail de transmission d'une connaissance et d'une esthétique attribuées à l'œuvre. (Ga-

¹ Citations extraites du document *La médiation culturelle*, disponible sur fr.wikibooks.org (octobre, 2007), Chapitre 1.

² Citation extraite de la page « Qu'est-ce que la médiation culturelle », sur le site www.immiweb.org (octobre, 2007).

damer évoquait une herméneutique agissante ancrée dans la *praxis* et la *theoria*). Deuxièmement, les définitions des médiations sociales, contenant en arrière-plan la notion de conflit, s'appliqueraient également aux caractères sociologique et sémiotique de la médiation culturelle, dans le premier cas en situant l'œuvre d'art dans son contexte social et dans l'espace public et, dans le deuxième cas, en définissant, selon Lamizet, « [...] la médiation culturelle [comme] un système de signifiants qui représente la sociabilité en lui donnant un sens pour nous-mêmes et pour les autres ». Lamizet poursuit : « la médiation représente l'impératif social majeur de la dialectique entre le singulier et le collectif [de la sociabilité] et de sa représentation dans des formes symboliques¹ ». » Troisièmement et finalement, on retrouve des médiations techniques (matériaux, équipes de travail, les ateliers et les musées, fournisseurs, etc.) au centre des activités de la démarche créatrice (*poïesis*) et de la chaîne de distribution des *mondes de l'art*.

Pour Jacky Beillerot, la médiation culturelle relève du domaine de l'éducation informelle.

Située à l'intersection du culturel, de l'éducation, de la formation continue et du loisir, la médiation culturelle s'inscrit dans le champ ce que l'on appelle l'éducation informelle. À la différence de l'éducation au sens usuel du terme, l'éducation informelle n'est ni obligatoire, ni contrainte par un programme exhaustif à dispenser, ni par une validation des acquis à organiser. Ces visées sont tout à la fois éducatives (sensibilisation, initiation, approfondissement...), récréatives (loisir) et citoyennes (être acteur de la vie de la cité). Assurer une médiation, c'est jouer un rôle d'intermédiaire, celui d'un tiers [...] en vue de créer ou de maintenir entre des personnes, des groupes, des institutions... des liens, qu'ils soient insuffisants ou inexistantes ou qu'ils soient rompus. L'usage de la notion et l'action des divers agents concernés signent une transformation des rapports sociaux en même temps qu'une évolution importante des transmissions culturelles. La médiation culturelle regroupe l'ensemble des actions qui visent à réduire l'écart entre l'œuvre, l'objet d'art ou de culture, les publics et les populations. (Beillerot, 2000, p. 679)

Selon Christian Ruby (2001, p. 400-401), la médiation culturelle serait une technologie sociale développée pour :

- rendre accessible la culture à l'ensemble d'une population ;
- soutenir des transformations sociales pour résoudre des conflits de valeurs ;
- répondre à des problèmes de référence ;
- ou pour faciliter le dialogue entre des communautés culturelles :

La culture telle quelle est codifiée n'est pas accessible à chacun, du moins immédiatement. La rendre accessible requiert par conséquent l'intercession de médiateurs (informateurs, accompagnateurs, pédagogues) et, simultanément, l'élaboration de procédures de médiation (depuis les textes explicatifs jusqu'au balisage de

parcours). Les médiateurs travaillent dans des contextes variés (rural/urbain, institutions/associations, action culturelle/animation socioculturelle...) et s'attachent à favoriser l'émergence de confrontations et de rencontres efficaces sur le plan artistique et culturel. [...] Le problème central n'est plus seulement de sensibiliser des populations à la culture, mais de soutenir les mutations du champ culturel : crise des valeurs, conflits de références, coexistence culturelle difficile [deviennent] autant de motifs de diversifier les interventions, de prendre des partis différents face à la composition des publics culturels ou aux options de la démocratisation et de la démocratie culturelles. [...] La fonction des médiateurs revient à relier, favoriser des passages ou faciliter des liaisons, surtout lorsque des heurts culturels sont prévisibles (et qu'il faut) renforcer la cohésion du groupe et lui forger une identité.

Cette technologie donnerait lieu à deux types d'investissement.

La médiation culturelle s'exerce soit dans un face à face avec des populations, soit comme organisation de ce face à face. Le premier niveau est celui des opérations, des programmes d'actions ; le second niveau est celui des projets, des dispositifs. On retrouve, dans la distinction entre ces deux niveaux, le découpage habituel entre conception et réalisation. (Caillet, 2000, p. 9)

Guy Bellavance, dans une étude sur la *Maison Théâtre*, tout en rappelant la pluralité des sources de définition de la médiation culturelle, tend à résumer cette forme d'intervention à deux volets : l'interculturalité entre groupes culturels et le travail de démocratisation d'une œuvre auprès de publics.

Quant au concept de médiation culturelle, encore réservé à l'espace francophone, il traduit surtout une convergence, sinon un amalgame, de pratiques issues d'univers distincts qui vont des traditionnelles pratiques d'animation sociale et d'éducation populaire au nouveau « management » culturel et à la sociologie, en passant par l'histoire de l'art et l'interprétation (guidée) des œuvres. De plus, s'agit-il de médiation culturelle au sens large, entre groupes de cultures différentes, ou de médiation artistique au sens strict, orientée sur la compréhension, l'interprétation et la sensibilisation aux œuvres d'art pour le plus grand nombre ? (Bellavance, 2007, p. 26)

Bellavance et Dansereau indiquent que l'univers de la médiation culturelle est un phénomène international difficile à identifier autrement que par la volonté d'inclusion, de médiation culturelle et d'une démocratisation culturelle structurée par la décentralisation des interventions des pouvoirs locaux.

Les tendances les plus récentes, à Montréal comme à l'étranger, traduisent une évolution marquée des pratiques en matière d'accès à la culture et de développement des publics d'art. Cette nouvelle conjoncture se caractérise notamment par la montée du thème de la « diversité culturelle » avec ses enjeux associés d'inclusion sociale et de médiation culturelle (et interculturelle). Elle est aussi portée par une pression de nature plus strictement économique exercée sur les organismes artistiques qui amène ceux-ci à rechercher de nouveaux publics. Cette conjoncture est enfin conditionnée par une tendance à la « décentralisation culturelle » favorable à l'intervention accrue des pou-

voirs locaux en matière de culture. Outre les municipalités et autres gouvernements régionaux, il faut compter ici l'ensemble des relais institutionnels qui s'exercent à l'échelle inframunicipale – autorités scolaires, services de santé, entreprises d'économie sociale et autres groupes sociaux organisés – avec lesquels les organismes artistiques traditionnels sont amenés à développer des relations plus soutenues. Cette tendance à la décentralisation se conjugue par ailleurs avec un regain d'intérêt pour les problématiques de territoire et de revitalisation urbaine. (Bellavance et Dansereau, 2007, p. 7)

Enfin Marc Kaiser, après avoir passé en revue les différentes définitions, les manifestations professionnelles et les enjeux fonctionnalistes et utilitaristes qui se dégagent de la médiation, il propose de penser l'acte médiatif non pas en termes d'une mais de plusieurs médiations, lesquelles s'agencent pour former un système où « expression artistique » côtoie « action sociale » et « intervention territorialisée ».

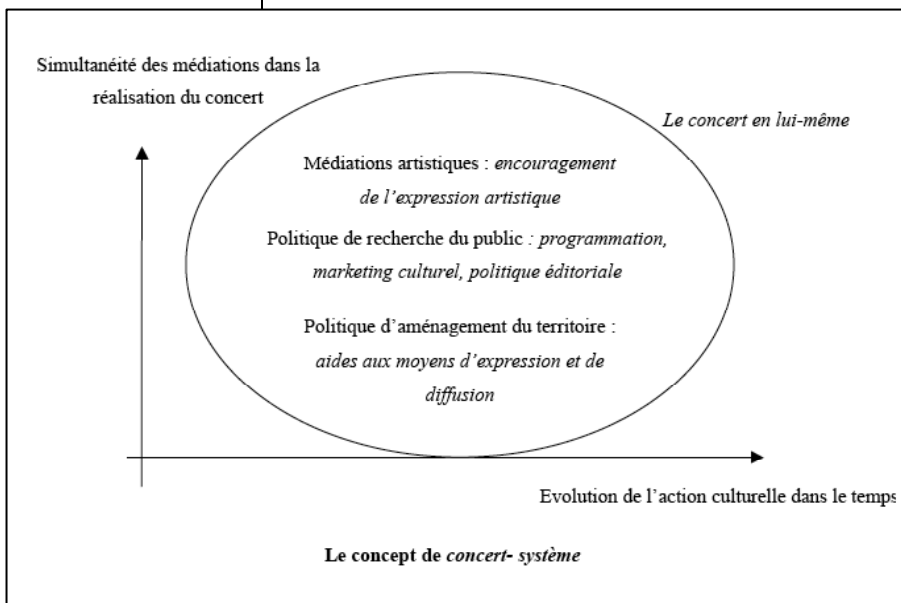
Son étude comparative de la médiation de la musique populaire en Australie et en France permet de lier ensemble l'intervention territoriale orchestrée par le législateur public et des acteurs de la société civile aux actions populaires et artistiques de présentation et de programmation d'une activité culturelle. Le diagramme sur cette page résume sa pensée¹.

La polysémie des sens donnée à la notion de médiation culturelle et le manque de systématisation suscite chez Jean Caune une réaction critique (1999, p. 1). Peut-on y voir plus qu'un concept marketing ?

La notion philosophique de médiation, qui caractérise les rapports entre le sujet et le monde, est en passe de devenir un « concept marketing » capable de fixer « le transitoire, le fugitif, le contingent », mais qui risque d'oublier ce qui fonde la nature du lien social : une transcendance et une mise en forme symbolique. Notion d'actualité, voire à la mode, la médiation pose la question des rapports entre les membres d'une collectivité et le monde qu'ils construisent. Si cette notion peut éclairer et orienter les pratiques sociales, qui, dans de nombreux domaines, se réclament d'elle, encore faut-il en dégager la dimension spécifique avant qu'elle ne se diffuse comme une valeur servant de leurre ou d'alibi.

Comment conclure, sinon en reprenant la synthèse de Paul Rasse (2000, pp. 12 et 13) qui situe la définition de la médiation culturelle au sein d'un débat entre deux visions : une théorique et l'autre pratique.

La médiation n'est pas un concept, une théorie organisée, relativement solidifiée et prête à l'emploi pour analyser l'espace social ; elle recouvre au contraire un champ de débat théorique et de pratiques professionnelles sur les relations entre la culture et son public. Elle est cet espace de communication où se tissent les liens des visiteurs avec les musées et le patrimoine, des spectateurs avec le théâtre, des auditeurs avec la musique, bref, des publics avec les formes d'expression artistique légitimes, auxquelles on



peut encore ajouter celles qui prétendent à cette légitimité : les cultures populaires, le design industriel, la science, etc. Le jeu est ouvert, en filigrane, on peut lire la dynamique culturelle d'une société. Pour donner du corps à cette proposition, nous nous contenterons de pointer ici et là quelques-uns des éléments du débat et de répertorier quelques-unes des pratiques qui s'y rattachent. Le débat sur la médiation ne peut faire l'économie d'un débat sur les deux champs qu'elle est censée mettre en relation, celui de la culture et celui du public. Il convient de considérer comment une société produit sa culture artistique, mais aussi scientifique ou populaire... Comment elle la finance et dans quelle perspective le fait-elle. La médiation ne peut pas non plus faire l'impasse sur l'esthétique, non seulement sur le jugement de goût, mais sur les conditions de sélection, de promotion, de légitimation du travail de tel ou tel artiste, et plus généralement de toutes les productions culturelles. La médiation est aussi cet espace incertain par lequel remontent les attentes et les goûts du public, jusqu'à influencer la création. On pense bien sûr aux études de publics, aux évaluations, mais aussi aux contacts que provoquent les situations de médiation. Reste ensuite à savoir s'il faut en tenir compte dans la programmation. Évidemment, l'esthétique ne peut plus être l'apanage d'une petite élite qui s'est approprié le privilège des princes et veut le garder pour elle seule. Pour autant, il faut se méfier du « grand public », cette notion mass médiatique qui impose de s'aligner sur le plus petit

¹ Tiré de Kaiser, 2005-2006, p. 56.

dénominateur commun d'exigence et de « sucrer » les productions toujours davantage, de façon à les rendre plaisantes au goût de tous. Pour toutes ces questions, il n'est pas de réponse universelle, seulement des débats à avoir, des compromis à construire, des expériences à mener...

Ce tour d'horizon ne nous permet pas d'emblée de retenir une définition canonique, mais nous fournit des outils pour en construire une située.

La médiation culturelle est à la fois une pédagogie d'action et de création et une technologie d'intervention sociale, politique, économique ou culturelle dont l'objet, pris dans sa globalité ou sa spécificité, est de répondre à un besoin ou à une aspiration individuelle ou collective d'ajustement ou de dépassement d'une situation localisée :

- qui requiert un rapprochement combinatoire dans la coopération ou le conflit entre des éléments tangibles (des personnes ou des objets) ou intangibles (des idées ou des imaginaires) ;
- pouvant prendre des formes différentes (libertaires, organisées ou instituées) au sein de dispositifs formels ou informels, faisant appel à des compétences, dispositions ou habitus divers (capital social, culturel, symbolique ou économique) ;
- en répondant à des finalités plurielles (marchandes, citoyennes, sacrées, ludiques, festives ou utopiques).

L'exercice de la médiation culturelle

Une fois le champ définitionnel délimité, se pose une question centrale : quels sont les motifs sous-jacents à l'utilisation de cette idéologie ou technologie ? Et des questions secondaires. Qu'est-ce qui motive l'action de médiation et le médiateur ? Dans quelles conditions peut prendre place une intervention de médiation culturelle ?

En soi, une « situation » requérant une action de médiation témoigne d'une volonté des parties prenantes (1) de maintenir une distanciation ou (2) d'être indifférent à un rapprochement. Face à cette situation, si rien n'est fait, il n'y aura pas de rapprochement. Pour y remédier, il importe d'agir de l'extérieur vers l'intérieur. Des besoins et des ressources extérieures aux besoins et aux ressources détenues par des acteurs « distancés, exclus, marginalisés, non intégrés, non pris en compte, non rejoints, aliénés », etc., doivent être exprimés et mobilisés pour justifier et permettre le déploiement d'une technologie sociale de médiation. Il importe donc que le système d'action (celui de la culture populaire ou celui de la culture savante) soit perméable à une action de médiation. Dès lors, dans le cadre de la société québécoise, un certain nombre de conditions sont nécessaires pour exercer la médiation :

- l'environnement institutionnel doit être favorable (préalable) ou doit le devenir (finalité) ;
- des acteurs ou des agents intérieurs ou extérieurs à la « situation » objet de médiation doivent vou-

loir agir en ce sens et donc avoir intérêt ou avantage à ce qu'un rapprochement se réalise (par imposition ou, préférablement, par négociation) ;

- une volonté ou un désir des parties prenantes d'aller dans la direction désirée par la médiation ;
- une capacité de le faire ;
- des dispositifs concrets de conception ou de réalisation pour accompagner la démarche dans une certaine durée ;
- des ressources en fonction des besoins ;
- une réflexion critique pour un retour évaluatif.

Les rationalités en scène

Les finalités qui peuvent justifier le recours à une technique de médiation sont, nous l'avons indiqué, plurielles.

La médiation culturelle à finalité économique

Rendre accessible une activité culturelle ou artistique à de nouveaux publics afin de maximiser l'utilisation – de production ou de consommation – d'équipements culturels privés, publics ou communautaires (Bellavance et Dansereau, 2007).

La médiation culturelle à finalité politique

- de démocratisation : rendre accessible une activité culturelle ou artistique à de nouveaux publics afin de faire tomber des écarts de production ou de consommation entre des segments de la population, selon l'idéologie qu'en fonction du libre accès pour toutes les catégories sociales d'une population à l'acte de produire ou de consommer de l'Art ou de la Culture, nous devrions observer une bonne présence moyenne de ces catégories sociales dans la production ou la consommation de biens et de services culturels artistiques. (Bernardo, 2002)
- de démocratie culturelle : rendre accessible à l'ensemble d'une population la possibilité de participer à la production et à la consommation de la culture artistique ou de la culture populaire (Kaiser, 2005-2006).

visant à donner la parole, à faciliter la participation d'individus « non pris en compte mais concernés » par la construction de politiques culturelles ou par la gestion d'un système d'action culturelle (de l'échelle locale à l'échelle internationale) (Ruiz et Dragojevic, 2007).

La médiation culturelle à finalité identitaire

- fondée sur une base territoriale (Andersen, 2006) : créer une dynamique de localisation et d'appropriation de la dimension culturelle artistique sur et dans un territoire local donné (au sein d'un quartier pour le milieu métropolitain et urbain ; au sein d'un village ou d'une zone pour le milieu rural) (exemple : *Roma cultural mediation project*) ;

- fondée sur une base sectorielle : créer un lieu de localisation et d'appropriation et de localisation de la dimension culturelle artistique dans un secteur d'activité (l'éducation ; les services aux personnes) ou auprès d'une communauté (jeunes ; immigrants) (Randi Korn & Associates, 2007) ;
- fondée sur une base multiculturelle : créer un lieu de localisation et d'appropriation de la dimension culturelle artistique dans un contexte de conflit interculturel à dominance endoculturelle (au sein d'une même communauté, les jeunes québécois d'origine appartenant à différentes catégories sociales) ou à dominance multiculturelle (au sein d'un territoire ou d'une société où cohabitent plusieurs communautés culturelles) (Hjermov, 2004).

La médiation culturelle à finalité sociétale (Caune, 1999) :

Visé à transformer les orientations culturelles d'une société (la féminisation des métiers de la culture par exemple ; la place de la culture comme mode de production de connaissances sur la réalité sociale et sa localisation/insertion dans des écosystèmes (au sens de cosmologies religieuses amérindiennes).

La médiation peut être qualifiée de façon spécifique, à partir d'une des fonctionnalités décrites, en occultant la nature plurielle de l'acte d'intermédiation. Agir ainsi revient à poser un acte définitionnel réducteur. Nombre d'écrits sur la médiation empruntent cette posture. Ils associent à la médiation uniquement une finalité communicationnelle (Richard, 2003-2004) ou utilitariste : par exemple la fonction « outreach », c'est-à-dire, agir pour rapprocher des publics d'une œuvre afin de rentabiliser l'investissement économique qui a été nécessaire pour la produire (sommes investies) ou l'investissement cognitif que représente le sens d'une œuvre (importance de rejoindre largement une population pour lui permettre d'accéder à un message culturel-artistique). Ce type de comportement réducteur est au cours des politiques culturelles au début des années 1980 aux États-Unis, nous fait remarquer Mulcahy (1982, p. 13).

Support for public culture in the United States is deeply rooted in an ideology of utilitarianism—that is, subsidizing the arts is justified because their consequences are useful rather than because the arts are good in themselves. The economic argument emphasizes the contribution that the arts make to the local tax base. The social argument stresses the role that public funding can play in cultural democratization. The educational argument sees training in the arts as improving cognitive skills as well as enhancing an individual's life opportunities. In each of these arguments, public subsidy receives justification because of its instrumental value. But for all the talk of cultural utility, public support for the arts is largely based on a belief in the intrinsic value of high culture. We support the arts because they are valuable in themselves, and their funding represents a political commitment to preserving cultural resources as important community and national assets.

Why then do the advocates of public culture insist on an ideology of cultural utilitarianism? My sense is that they are uncomfortable with the political basis of public support for the arts. Public subsidies are necessary in order to achieve certain goals—for example, broader access and equality of opportunity—that would not be pos-

sible under a system of exclusively private patronage. Government assistance, then, is interventionist, not simply supportive. That public cultural policy could have political goals seems to disturb those in the arts community who would prefer to receive funds as a matter of right rather than as a policy commitment. This distaste for politics is all the more surprising given the manifest success of arts organizations in securing public funds and the popular approval of cultural activities.

Pas étonnant que l'acte réducteur, mettant en valeur la fonction utilitariste de la médiation culturelle à vocation économique, soit très contraignant et décrié par des médiateurs, des agents culturels, des producteurs et même par des consommateurs lorsqu'à des fins purement utilitaires une agence subventionnaire ou un projet culturel artistique contraint l'acte médiateur à une fonction précise ou spécifique.

À chaque rationalité son type de médiateur et son dispositif technique

La médiation revêt donc différents sens, différentes intentionnalités. Elle peut être justifiée par diverses rationalités. Dès lors, pour être mise en scène, elle fait appel à différentes compétences, à différents métiers dans le contexte européen, plus particulièrement en France.

Competences of the mediator (Hjermov, 2004, p. 12)

A wide range of competences needed

The cultural mediator needs a range of competences. All mediators need to know the methods of mediation. Furthermore, mediators need to be able to contain the feelings of the involved parties, to have a clear understanding of conflicts, to show a natural authority, to be conscious of his or her own feelings and body-language and to structure and lead a process.

Intercultural competences

In culturally related conflicts intercultural competences are vital (see the booklet 'Integration – a joint effort' for explanations). A deep knowledge of and respect for various logics and patterns of thinking is essential for the ability to assist the interpretation and translation of cultural differences.

Respect and appreciation

The mediator needs to respect perspectives that deviate from the perspectives of the mediator. In addition, the mediator needs to know when and how culture influences the opinions and actions of the mediator thus making it easier for the mediator to stay neutral and impartial.

Trust

The ability of building relations with both parties is important, of course. Without the trust of both sides mediation is impaired. This underlines the importance of not being in a position of power to any of the sides.

Knowledge of workplaces

For the work cultural mediator familiarity with the perceptions and conditions of managers and employees at the workplaces is also needed. The Danish contribution elaborates upon this.

Need for reflection

Personal cultural perceptions may influence the views and the ability of the mediator to stay neutral, impartial and respectful. Therefore it is vital to reflect – in personal diaries as mentioned by the Italians or with colleagues as mentioned by the Danes.

Nous pouvons ainsi parler d'un savoir spécifique, requérant un savoir être et un savoir-faire, pour qualifier l'univers professionnel de la médiation culturelle. Ces compétences relèveraient entre autres choses de différents éléments.

- À l'idée d'être un intermédiaire entre des parties, se greffe naturellement une fonction critique ou non critique de communication.
- À l'idée d'être un communicateur, s'ajoute l'idée d'être un traducteur et un interprète, communiquer c'est aussi être en capacité d'interpréter pour être compris ou pour faire comprendre.
- À l'idée d'être un interprète, s'ajoute la question du transfert. Il s'agit de communiquer, de traduire, d'interpréter pour passer un message, dès lors le passeur doit être en accord minimal avec le contenu du message à transférer. Cette fonction politique est certes la dimension la plus complexe en raison des différentes situations rencontrées; on est :
 - passeur pour imposer son autorité, ses idées;
 - passeur pour porter la bonne nouvelle;
 - passeur pour gagner sa vie, qu'importe le message.

Nous pouvons aussi voir dans l'acte de médiation une simple composante d'un système de communication où le médiateur exerce un acte communicationnel sans que son action ne donne nécessairement les résultats escomptés. Sur ce point, les travaux de Wesley Shrum (1991, p. 347) sont très révélateurs sur la portée différenciée que peut avoir le médiateur spécialisé dans la critique de produits culturels.

That critics mediate the relationship between artworks and publics has often been suggested but never adequately tested. Cultural capital arguments lead to the expectation that the mediation process operates differently for highbrow and popular genres, while the idea of cultural convergence does not predict such an effect. Data on 624 shows and 1,204 primary reviews from the Edinburgh Festival Fringe are used to investigate the relationship between reviewers' evaluations and audience attendance. The results show that positive reviews are associated with greater audience participation, net of other factors, but the effect is limited to highbrow performance genres such as theater. Critics do not have the power to "make or break" shows. The visibility provided by reviews is more important than their evaluative function. The findings support the idea that the operative aesthetics in popular and highbrow genres are distinct, and critics are important only in the latter.

CONCLUSION

Notre intention était d'introduire une réflexion sur la médiation culturelle en situant cette nouvelle approche pédagogique d'action, de création et de technologie sociale dans le cadre global représenté par les pratiques de l'action culturelle et de l'animation sociale. Plusieurs constats se dégagent du travail que nous avons réalisé.

Premièrement, les textes de référence utilisés sont principalement francophones. Les écrits produits en

langue anglaise sont abondants, comme l'indiquent les travaux récents de Bellavance (2007), mais ne portent pas directement sur la notion de médiation culturelle. Il y est plus question « d'outreach », de « Art in the community », de « Participatory Art » et enfin de « cultural mediation » au sens de médiation entre des communautés culturelles.

Au Québec, outre le travail majeur et pionnier réalisé par Sylvie Lacerte et les travaux récents de Guy Bellavance et d'Yvon Laplante, peu ou pas d'écrits au Québec portent sur la médiation culturelle. Malgré cela, tant les villes de Sept-Îles, de Trois-Rivières que celle de Montréal se sont doté de mécanismes d'intervention ou de programmes supports à la médiation culturelle. De plus, le travail exploratoire que nous avons réalisé à l'hiver 2007 auprès de sept organisations culturelles québécoises nous a indiqué la présence d'une pratique avant la lettre.¹

Deuxièmement, en fonction des travaux consultés, nous pouvons affirmer que la médiation culturelle s'inscrit principalement dans deux grandes tendances, celle des interventions à finalité interculturelle et celle des interventions au sein d'un champ d'action bien précis : celui de la culture artistique et plus modestement de la culture populaire et communautaire. Elle s'y inscrit dans une perspective qui est généralement celle de la démocratisation de la Culture avec un grand C où l'on vise l'atteinte d'une efficacité et d'une efficience culturelle artistique.

Troisièmement, la dimension normative et utilitaire de la médiation culturelle, comme technologie visant l'adaptation de comportements, est plus souvent évoquée par les auteurs consultés que sa dimension innovante subversive, sous la forme d'une technologie de transformation sociale. En d'autres termes, le caractère politique de la médiation, comme espace de débat et de mise en transparence critique de l'incidence des jeux de pouvoirs au sein de rapports sociaux, est généralement occulté. Ce constat constitue en soi une piste intéressante de recherche.

Les situations de médiation culturelle qui ont été décrites par plusieurs auteurs témoignent d'une volonté de faire entrer la norme dans ce qui est à la marge plutôt que de travailler à partir de la marge pour définir ou redéfinir la norme. Cet énoncé ne signifie pas que la dimension innovante occupe une fonction supérieure à celle de régulation, mais bien que les deux fonctions ont leur raison d'être et demandent à être déployées avec les mêmes efforts et convictions. Ce constat porte évidemment à débat.

¹ La tenue de séminaires sur invitation auprès de représentants d'organismes culturels québécois – La Tohue, le Théâtre 4 sous, le Théâtre des petites lanternes, Association culturelle du Sud-Ouest (ACSO), Corporation de développement culturel de Trois-Rivières, Théâtre du Quat'Sous, les Arts et la Ville – nous a permis de relever, au sein de ces organisations, des manifestations diverses sur une ou plusieurs finalités de médiation culturelle.

L'étude sur le terrain de pratiques québécoises dites critiques (Lever/Engrenage Noir), de sensibilisation et de dénonciation (Action terroriste socialement acceptable) ou se voulant contestataires (les œuvres de Patrick Straram) permettrait de nuancer, de valider ou d'invalider cette affirmation.

Ce dernier point est fondamental puisqu'il nous permet de revenir sur l'enjeu ou la question de la construction permanente de ce que vivre ensemble signifie et de la place de la culture au sens anthropologique dans cette construction.

Vivre au Québec c'est cheminer au quotidien dans un espace sociétal traversé d'une variété de champs qui nous interpellent et auxquels, en tant que partie prenante de divers réseaux sociaux auxquels nous portons plus et moins attention, et dans lesquels on s'investit beaucoup, peu ou pas du tout. Il est certes considéré idéal que nous déployons une attention à l'ensemble des domaines qui font société : faute de temps, de compétences et d'intérêts, nous ne pouvons le faire. La médiation constitue donc un moyen d'affiner le processus de segmentation sociale par lequel, malgré une atomisation et une spécialisation, nous pouvons, par l'intermédiaire de cette dernière, aspirer à l'idée que tout est encore à portée de main et que l'acte social, quelque soit nos habilités, nos dispositions et nos relations, aura toujours sa place dans la société.

Dans un tel contexte, de segmentation des fonctions et de l'actualisation du vivre ensemble dirait Durkheim, l'activité de médiation comme activité professionnelle revêt toute sa pertinence. Cet état de situation n'occulte pas le fait que nous avons, en tant qu'individus, la responsabilité d'être médiateur amateur ou médiateur dans l'informel et donc le « devoir » d'agir lorsque les occasions se présentent. Cet état de fait indique aussi que la médiation, comme acte professionnel, complète et enrichit la médiation informelle.

Pour ce faire, il importe que la médiation culturelle se développe dans un espace réflexif afin d'échapper au piège de son instrumentalisation par les politiques publiques ou de sa marchandisation par la logique économique. Cela sera possible en autant que les artisans et les professionnels de la médiation culturelle développent et maintiennent une distance critique par rapport aux grandes sources de pouvoirs présentes dans la société.

RÉFÉRENCES

Augustin, Jean-Pierre, (2000), *L'animation professionnelle : histoire, acteurs, enjeux*, Paris, L'Harmattan.

Beillerot, Jacky, (2000), « Médiation », dans Champy, Philippe et Étévé, Christine (Dir.), *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation*, Paris, Nathan, 2000.

Bellavance, Guy, (2000) (édit.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, Québec, Les éditions de l'Institut québécois de recherche sur la culture.

Bellavance, Guy, avec la collaboration de Julie L'Allier, (2007), *Accès et médiation culturelle : Trois études pour la Maison Théâtre, sommaire. Étude 2, Accès, inclusion, médiation, développement de publics : les expériences comparables à Montréal et à l'étranger*, Montréal, Institut national de la recherche scientifique Urbanisation, Culture et Société.

Bellavance, Guy, Dansereau, Francine, (2007), *Accès et médiation culturelle : Trois études pour la Maison Théâtre. Sommaire*, Montréal, Institut national de la recherche scientifique Urbanisation, Culture et Société.

Bernardo, Luc de, (2002), *Quelle place pour les médiateurs en bibliothèque publique ?* La bibliothèque du Merlan à Marseille, Villeurbanne, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, Diplôme de conservateur de bibliothèques.

Besnard, Pierre, (1980), *Animateur socioculturel, fonctions, formation, profession*, Paris, ESF.

Boltanski Luc, Thevenot, Laurent, (1991), *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard.

Boudon, Raymond, (1979), *La Logique du social*, Paris, Hachette.

Caillet, Elisabeth, (2000), *Médiateurs pour l'art contemporain*, Paris, La documentation Française.

Calon, Michel, (1986), *Éléments pour une sociologie de la traduction*, l'Année sociologique, n. 36.

Cardoso, Fernando Henrique, Faletto Enzo, (1972), *Dépendance et développement en Amérique Latine*, Paris, Presses universitaires de France.

Carodoso, Fernando Henrique, 1969, *Sociologie du développement en Amérique latine*, Paris, Éditions Anthropos.

Caune, Jean (1999), *La médiation culturelle : une construction du lien social* http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2000/Caune/index.php.

Caune, Jean, (1992), *La culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, Presses de l'université de Grenoble.

Caune, Jean, (2006) *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*, Grenoble, Presses de l'université de Grenoble.

Chante, Alain, (2000), *La culture et la médiation culturelle*, Montpellier, CRDP/CDDP Languedoc-Roussillon.

Charpentreau, René, (1966), *L'homme séparé. Justification de l'action culturelle*, Paris, Les éditions ouvrières.

Dumazédier, Joffre, (1979), « Culture vivante et pouvoirs », dans Poujol, G. et Labourie, R. (sous la direction de), *Les cultures populaires*, Toulouse, INEP et Privat, pp. 65-77.

Dumazedier, Joffre, (1988), *La révolution culturelle du temps libre, 1968-1988*, Paris, Éditions Méridiens, collection Société.

Dumont, Fernand, (1979), « L'idée de développement culturel, esquisse pour une psychanalyse », *Sociologie et Sociétés*, vol. XI, no 1, avril, pp. 7-30.

Fontan, Jean-Marc, Klein, Juan-Luis, (2005) « Le territoire québécois dans le contexte de la mondialisation », dans Bhere, Collin, J.P., Kerrouche, E, Palard, J., (dir.) *Jeux d'échelle et transformation de l'État, le gouvernement des territoires au Québec et en France*, Saint-Nicolas, Les presses de l'Université Laval, pp. 499 à 515.

Furtado, Celso, (1970), *Politique économique de l'Amérique latine*, Paris, Sirey.

Gilet, Jean-Claude, (1995), *Animation et animateurs, le sens de l'action*, Paris, L'Harmattan.

Gilet, Jean-Claude, (2006), *L'animation en question(s)*, Toulouse, Érès.

Godelier, Maurice, (1983), *La Production des grands hommes*, Paris, Fayard.

Hjermov, Birgit, (2004), *Cultural mediation at the workplace*, <http://www.google.ca/search?source=ig&hl=fr&q=Cultural+mediation+at+the+workplace&btnG=Recherche+Google&meta=>.

Jeanson, Francis, (1973), *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Seuil.

Kaiser, Marc, (2005-2006), *Médiations culturelles et démocratisation de la culture, approche comparative des sphères musicales populaires australienne et française*, Paris, Mémoire de DEA, Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, UFR Communication.

Labourie, Raymond, (1978), *Les institutions socioculturelles, les mots-clés*, Paris, Presses universitaires de France.

Lacerte, Sylvie, (2004), *La médiation de l'art contemporain*, Montréal, Thèse de doctorat en études et pratique des arts, Université du Québec à Montréal.

Lacerte, Sylvie, (2007), *La médiation de l'art contemporain*, Montréal, Éditions d'art Le Sabord.

Lamizet Bernard, (1999), *La médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan.

Laplante, Yvon et Zouiten Saïd (2002), *Étude des publics et non-publics en arts de la scène à la Corporation de développement culturel de Trois-Rivières*, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières.

Latour, Bruno, (2006), *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte.

Laurin, Camille, (1978), *La politique québécoise du développement culturel*, Québec, Gouvernement du Québec.

Levasseur, Roger, (1982), *Loisir et culture au Québec*, Montréal, Boréal.

Lévi-Strauss, Claude (1962), *La pensée sauvage*, Paris, Plon.

Meillassoux, Claude, (1975), *Femmes, greniers et capitaux*, Paris, Maspero.

Meister, Albert, (1973), « Animateurs et militants », *Esprit*, Les animateurs, n°5, mars, p.1093-1115

Midy, Franklin, (2002), « Préalables à l'action culturelle au Québec », *Cahiers de l'action culturelle*, vol. 1, n. 1, pp. 15 à 22.

Miège, Bernard, Jacques Ion, Alain Roux, (1974), *L'appareil d'action culturelle*, Paris, Presses universitaires de France.

Mollard Claude, (1994), *L'ingénierie culturelle*, Paris, Presses universitaires de France.

Moser, Heinz, Muller, Emanuel, Willener, Alex, (2004), *L'animation socioculturelle. Fondements, modèles et pratiques*, Genève, IES.

Mulcahy, Kevin V., (1982), « Ideology and Public Culture », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 16, n. 2, summer, pp. 11-24.

Parsons, Talcott, (1966), *Societies: Evolutionary and Comparative Perspectives*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall.

Parsons, Talcott, (1937), *The Structure of Social Action*, New York, Free Press,

Randi Korn & Associates, (2007), *Solomon R. Guggenheim Museum, teaching Literacy Through Art*, Alexandria.

Rasse, Paul, (2000), « La médiation entre idéal théorique et application pratique », *Recherche en communication*, n. 13.

Rey, Pierre-Philippe, (1971) *Colonialisme, néo-colonialisme et transition au capitalisme, Exemple de la Comilog au Congo-Brazzaville*, Paris, Maspero.

Reynaud, Jean-Daniel, (1989), *Les règles du jeu. L'action collective et la régulation sociale*, Paris, Armand Colin.

Richard, Camille, (2003-2004), *La place de la médiation culturelle dans les scènes nationales, dans quelle mesure la médiation culturelle renouvelle-t-elle les publics dans les scènes nationales ?* Lyon, Mémoire de DESS en Développement culturel et direction de projets, Université de Lyon II.

Rioux, Marcel, (1977), « Le développement culturel », in Latouche, Daniel (édit.), *Premier mandat, t. 2, La Politique et la culture*, Montréal, éd. De l'aurore.

Ruby, Christian, (2001), « Médiation culturelle », dans Emmanuel de Waresquiel, *Dictionnaire des politiques culturelles*, Larousse CNRS, 2001, pp. 400-401.

Ruiz, Jordi Pascual i et Dragojević, Sanjin, (2007), *Guide de la participation citoyenne au développement de la politique culturelle locale pour les villes européennes*, Fondation Interarts – Barcelone, Association ECUMEST – Bucarest, Fondation Européenne de la Culture – Amsterdam.

Shrum, Wesley, (1991), « Critics and Publics: Cultural Mediation in Highbrow and Popular Performing Arts », *The American Journal of Sociology*, Vol. 97, No. 2, pp. 347-375.

Touraine, Alain, (1965), *Sociologie de l'action*, Paris, Éditions du Seuil.

Touraine, Alain, (1978), *La voix et le regard*, Paris, Éditions du Seuil.

La médiation de l'art contemporain : Pour qui ? Pourquoi ? par Sylvie Lacerte¹

La médiation de l'art contemporain est destinée à tous. Aussi simple que ça². Pourquoi ? Parce que nous arrivons dans une exposition ou dans un événement voué à l'art contemporain avec un bagage culturel, intellectuel, affectif qui nous est propre. Que nous soyons *livrés* à une œuvre qui s'inscrit dans une pratique artistique contemporaine ou face à un retable religieux du Moyen Âge, nous aurons accès à la signification de ces œuvres avec les clés que nous détenons, c'est-à-dire, dans la plupart des cas, sans les codes qui donnent accès au sens des œuvres ou des artefacts.

¹ Sylvie Lacerte est théoricienne en études et pratiques des arts, auteure et commissaire d'exposition. Son ouvrage *La médiation de l'art contemporain*, tiré de sa thèse de doctorat, et paru en 2007 aux Éditions d'art le Sabord, fut finaliste du *Prix de l'essai Spirale Eva-Le-Grand 2007*. Elle est chargée de cours à l'UQÀM et à l'Université McGill et fut coordonnatrice de l'Alliance de recherche DOCAM d'août 2005 à décembre 2007.

² Cet essai est tiré en partie d'une communication livrée aux *Rencontres sur la médiation culturelle*, le 14 juin 2007 à la maison de la culture Frontenac. Ces rencontres étaient organisées par le Service des loisirs et du développement culturel de la Ville de Montréal. L'auteure s'est aussi inspirée de son ouvrage *La médiation de l'art contemporain* paru aux Éditions d'Art Le Sabord au printemps 2007.

Par exemple, le retable religieux du XIV^e siècle pourrait exiger plus de connaissances que certaines œuvres de la culture contemporaine, puisque le spectateur ne détient pas les références symboliques et iconographiques, religieuses et historiques pour pouvoir donner un sens à cet ouvrage extrêmement codé.

Quant aux œuvres de la culture contemporaine, qu'elles soient issues de la danse, du théâtre, de la musique ou des arts visuels et médiatiques, il se peut que nous ne détenions pas la clé de l'œuvre si elle est de nature plus conceptuelle que démonstrative ou illustrative.

MAIS QU'EST-CE QUE LA MÉDIATION DE L'ART CONTEMPORAIN OU LA MÉDIATION CULTURELLE ?

Au Québec, la médiation culturelle a parfois mauvaise presse dans le milieu de l'art et de la culture. Plusieurs des acteurs de ce milieu allèguent que cette expression n'est qu'un *buzzword*, un terme « franco-fashion » importé de l'Europe francophone et qu'il ne peut être opératoire dans la réalité culturelle québécoise. D'entrée de jeu, la terminologie ne fait pas consensus et nombre d'intervenants souhaitent en connaître la source. Les constats du soi-disant échec des politiques de démocratisation de l'art, mises en œuvre en France par André Malraux, et les désillusions engendrées par les résultats mitigés de la médiation culturelle auprès des publics français, ne font rien pour donner bonne presse à la médiation culturelle au Québec. Notre peur de l'impérialisme français et de la colonisation n'aide en rien l'usage de cette expression.

Il est donc essentiel de présenter les différentes définitions de la médiation, puisqu'il ne s'agit pas simplement d'un *buzzword* à la mode, mais bien d'un concept à démystifier.

La médiation culturelle et, par extension, la médiation de l'art contemporain, constitue une métadiscipline qui interpelle plusieurs fonctions et comporte de nombreuses définitions. La médiation de l'art contemporain est complexe et ses mécanismes sont multiples. Pour l'opinion publique, le terme médiation réfère surtout à sa définition juridique, soit un espace intermédiaire qui autorise la résolution de conflits par divers compromis et stratégies. Et c'est probablement l'une des raisons qui fait que la médiation culturelle soit honnie par certains, puisque, dans ce contexte, elle revêt une connotation plutôt négative. Nous pourrions extrapoler en arguant que ce concept, utilisé dans l'espace de l'art contemporain, pourrait agir comme solutionneur de problèmes ou de conflits entre les œuvres, les expositions et leurs publics. Si tel est le cas, ce terme polysémique peut en effet porter à confusion puisqu'il touche à plusieurs domaines.

Définitions de la médiation

La *médiation religieuse*¹ est l'une des premières formes de médiation. À travers l'histoire des civilisations, elle fut balisée par de nombreuses mythologies et, plus tard, par les doctrines judéo-chrétiennes, musulmanes, bouddhistes, hindouistes, etc. Les médiations religieuses ont agi et agissent toujours comme un lien entre l'autorité divine et l'humain, souvent manifestées à travers des paraboles, des métaphores, des allégories, des doctrines ou des dogmes. Des exemples de symboles utilisés dans les médiations mythologiques et religieuses sont, notamment, le dispositif du *deus ex machina* dans le théâtre de la Grèce antique polythéiste et l'incarnation du dieu fait homme par le truchement de la *persona* du Christ, avec le christianisme. Dans la chrétienté iconodule, contrairement à l'Islam et au judaïsme iconoclastes, les icônes (images) religieuses accomplissent un travail de représentation ou de médiation du divin, pour la compréhension de l'homme envers sa croyance. Le pape, les imams, les rabbins, mais aussi les shamans et les moines bouddhistes font également œuvre de médiation.

Les *médiations sociales*² sont les plus connues dans notre monde moderne. Elles englobent les médiations publiques d'ordre juridique, syndical et international ; les médiations privées entre des individus (médiations matrimoniales et familiales), mais aussi celles qui opposent des individus et des groupes ou des pays dans le cas de conflits politiques internationaux. Toutes ces médiations évoquent des antagonismes où un *middle man* est appelé à résoudre les litiges par des stratégies de compromis pouvant éventuellement mener à des ententes mutuelles, devant un tribunal ou hors-cour.

Il y a aussi les *médiations techniques* que le sociologue de l'art américain Howard Becker³ avait définies dans son ouvrage *Les mondes de l'art*. Ces médiations soutiennent et accompagnent toutes les étapes d'une œuvre, de sa création (la *poïesis*), à sa conservation en passant par sa diffusion sur le marché de l'art et dans le réseau institutionnel des musées, des centres d'exposition et centres d'artistes, des biennales et à travers d'autres lieux et événements locaux ou internationaux.

La médiation culturelle

La *médiation culturelle* et, par extension, la médiation de l'art contemporain, renvoie aux trois acceptions précédentes. On retrouve, en premier lieu, dans ses objectifs qui relèvent d'un travail de liaison ou de passeur entre deux parties, une médiation d'ordre hermé-

¹ Régis Debray (1992). *Vie et mort de l'image – une histoire du regard en Occident*. Paris : Gallimard

² Vincent de Briant, Yves Palau. (1999). *La médiation – Définitions, pratiques et perspectives*. Paris : Nathan Université.

³ Howard S. Becker (1982). *Art Worlds*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

neutique¹ par laquelle est réalisé un travail d'interprétation, de transmission d'une connaissance et d'une esthétique attribuée à une œuvre. Le philosophe allemand, Hans-Georg Gadamer, évoquait une *herméneutique agissante* ancrée dans la *praxis* et dans la *theôria*.

En deuxième lieu, on reconnaît les définitions des médiations sociales, contenant en arrière-plan la notion de conflit, s'appliquant également aux caractères sociologique et sémiotique de la médiation culturelle. De fait, la médiation situe l'œuvre d'art dans son contexte social et dans l'espace public. On retrouve la dialectique entre le *singulier*, soit l'expression de l'artiste ou d'un groupe d'artistes, et le *collectif*, soit la réception de l'œuvre et de sa signification symbolique par la collectivité (les publics) dans l'espace public, et ce, même si l'expérience de l'art peut être qualifiée d'intersubjective (*on a one to one basis*).

Finalement, la médiation culturelle recèle aussi les médiations techniques (matériaux, équipes de travail dans les ateliers d'artistes ou les musées, les fournisseurs, etc.) au centre des activités de la démarche créatrice (*poïesis*) et de la chaîne de distribution des mondes de l'art.

La médiation artistique est un va-et-vient gradué entre service et interprétation, entre orientation et dépossession. De même qu'un régisseur de théâtre, par sa mise en scène, peut faire exprimer à une pièce quelque chose qui ne vient pas nécessairement de l'auteur, de même le commissaire d'une exposition modifie les possibilités expressives et la mise en valeur de l'œuvre par le style et la manière de la présenter².

Pour sa part, le sociologue français Antoine Hennion définit la « sociologie de la médiation » comme une « sensibilité de l'entre-deux » qui se situe entre la sociologie des œuvres et la sociologie critique. Hennion avance aussi qu'il est essentiel de « rompre avec la position de surplomb d'un observateur au-dessus des acteurs », autrement dit, qu'il est important de tenir compte des pratiques (*praxis*) et des discours (*theôria*) des mondes de l'art.

Voici donc des exemples récents et concrets de médiation culturelle à l'œuvre dans la culture institutionnelle des arts de la scène et visuels, qui illustrent les postulats de Hegewisch, Klüser et Hennion.

Des exemples de médiation culturelle

Le premier exemple que nous présentons est la pièce de Friedrich von Schiller, intitulée *Marie Stuart*, production jouée au Théâtre du Rideau-Vert au cours de la saison de l'automne 2007. L'œuvre de Schiller, un contemporain de Goethe, annonce l'avènement du

Romantisme allemand et se présentait, au moment de sa création en 1800, comme un mélodrame. L'interprétation du metteur en scène d'origine russe, Alexandre Marine, apportée à ce texte, offre au spectateur une lecture limpide et percutante de la pièce et jette un éclairage tout à fait moderne, non seulement sur l'Histoire, mais sur un texte du répertoire du théâtre occidental. Marine fait œuvre de médiation en examinant en profondeur, à travers sa lunette stanislavskienne, l'exégèse qu'a réalisée Schiller de ce moment crucial de l'histoire de l'Angleterre et de l'Écosse. Le spectateur reçoit donc une triple proposition artistique médiée par l'auteur, le metteur en scène et les interprètes. Nous sommes ici en présence de cette *herméneutique agissante* dont nous parlait Gadamer, qui englobe *theôria* et *praxis* et qui rompt avec la « position de surplomb » dont nous entretenait Hennion. De plus, l'institution théâtrale offre au spectateur un outil de médiation supplémentaire, le programme, dans lequel nous est présentée la proposition du metteur en scène, mais aussi les faits historiques sur les personnages de la pièce et le contexte dans lequel elle fut présentée à sa création, dans l'Allemagne romantique du début du XIX^e siècle.

Le deuxième exemple est l'exposition *Les Vases communicants – e : art : art contemporain et nouvelles technologies*, présentée au Musée des beaux-arts de Montréal, du 20 septembre au 9 décembre 2007. Cette exposition, une première à Montréal à réunir des œuvres de dix artistes qui travaillent avec les technologies, représente un bel exemple d'audace pour un musée encyclopédique à montrer au public, un corpus d'œuvres que l'on s'attendrait à voir plutôt dans un centre d'exposition consacré à l'art contemporain ou aux arts médiatiques. Le MBAM a formé ses guides/bénévoles et les gardiens de sécurité afin que ceux-ci puissent intervenir auprès des publics non habitués à ces démarches artistiques.

Au-delà de l'organisation d'un colloque (passionnant) d'une journée autour des œuvres et des thématiques de *e : art*, peu d'activités spéciales furent organisées pour le public autour de cette exposition. Fait intéressant à noter, ce colloque, dont l'accès coûtait aux spectateurs la somme costaute de 40 dollars le billet (20 dollars pour les étudiants), fut présenté devant une salle comble. Un mini-catalogue, contenant des textes du commissaire Jean Gagnon sur la biographie et la démarche artistique des créateurs, fut remis gratuitement au public. Lors de mes trois visites, je fus agréablement surprise de constater que certains gardiens aient été proactifs avec des visiteurs parfois décontenancés face à quelques œuvres, en leur offrant informations et *mode d'emploi*³. En revanche, le livret

¹ Discipline associée, à l'origine, à la définition de la médiation religieuse. Les moines herméneutes du Moyen Âge faisaient œuvre de médiation à travers leur travail de traduction et d'interprétation des textes sacrés et plus tard de l'art religieux.

² Nathalie Hegewisch, Bernd Klüser et al. (1998). *L'art de l'exposition – Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris : Éditions du Regard. (1991).

³ Quelques œuvres, dont *The Giver of Names* de David Rokeby, requerraient la manipulation de certains objets par les visiteurs, ce qui est tout à fait inattendu dans un musée où la consigne séculaire est de ne pas toucher aux œuvres. Le surmoi du visiteur, lorsqu'il entre dans le musée, est un puissant inhibiteur.

du commissaire, bien que très bien réalisé, n'est pas de lecture facile pour le néophyte puisqu'il économise les informations pragmatiques sur les œuvres qui nous auraient permis de comprendre leur fonctionnement et, conséquemment, nous donner accès à leur sens. Les textes imprimés sur les murs du circuit de l'exposition n'étaient pas d'une grande aide pédagogique et dont le visiteur aurait eu besoin pour favoriser la lecture d'œuvres de nature plus conceptuelle ou en apparence hermétiques. Mais, à chacune de mes visites, j'y ai trouvé de nombreux et curieux visiteurs dans les salles. Cette grande fréquentation est-elle due à la politique de gratuité instaurée par le Musée pour la période de l'automne 2007 ou par un véritable intérêt pour l'exposition *e : art ?* L'histoire nous le confirmera, mais il est certain qu'il existe quelques lacunes dans les outils de médiation pour que cette exposition devienne une expérience intrinsèquement *agissante*.

OUVERTURE SUR LA COMMUNAUTÉ

J'ai abordé dans mon ouvrage sur la médiation de l'art contemporain diverses pistes de réflexion pour un **accès qualitatif** aux œuvres, c'est-à-dire pour que les publics, toutes provenances confondues, puissent avoir accès au sens des œuvres.

Cela peut prendre plusieurs formes, en fonction de la nature et du mandat de l'institution, du centre d'artiste, du théâtre, etc., et de sa localisation. Des activités de médiation culturelle ont déjà été échafaudées avec des publics de proximité, notamment par la Maison Théâtre, le Centre de diffusion et de production Clark, la Galerie de l'UQAM. Mais trop souvent, ces projets fonctionnent avec des ressources financières et humaines insuffisantes. En conséquence, ces organismes finissent par manquer de souffle et ne peuvent agir sur le long terme. La médiation culturelle n'est pas une affaire de marketing. C'est une philosophie de l'action dans un milieu donné qui s'échelonne sur une base permanente. Rien n'est jamais donné. L'art évolue et les publics aussi. L'environnement géographique et démographique peut aussi changer et avoir une incidence sur les publics et sur les façons d'appréhender l'art. C'est pourquoi l'ouverture sur la communauté immédiate et l'ancrage des projets dans le local avec les publics de proximité revêtent une importance fondamentale. Et puis, ces publics sont mobiles. Ils déménageront et pourront essaimer ailleurs, mais en revanche de nouveaux publics arriveront aussi et des liens devront être renouvelés avec ces personnes.

Les maisons de la culture et tous les organismes culturels devraient, en principe, être investis du mandat de la création d'outils de médiation autour de leurs activités artistiques, puisque ce sont eux qui détiennent l'expertise de la discipline qu'ils diffusent. Ces lieux de diffusion sont également très bien positionnés pour atteindre (dans le sens de communiquer) leurs publics de proximité : qu'il s'agisse des commerces riverains, d'entreprises, de tours à bureaux ou en-

core des résidants des quartiers qu'ils occupent. Les maisons de la culture et les organismes culturels sont sur la ligne de front et ils doivent aller à la rencontre de ces riverains. Souvent ces publics sont de nature hétérogène dans un même quartier, alors, les stratégies pour aller à leur rencontre peuvent varier. Il n'y a pas de politique *mur-à-mur*, mais plutôt des moyens sur mesure à concevoir pour des activités de rencontre en fonction des publics visés, car la médiation culturelle est bien une activité de rencontre de deux mondes. Celui de l'art et celui du public.

Récemment, le Groupe mixte sur la médiation culturelle du Service des loisirs et du développement culturel de la Ville de Montréal s'est posé la question suivante : « Est-il possible de passer à côté d'un certain public en ciblant des clientèles plus extrêmes ? ». J'avancerais que oui.

Les programmes créés pour les « exclus » de la culture ou les « exclus sociaux », ou encore pour ceux que certains chercheurs nomment les *non-publics*, sont nécessaires, mais il n'y a pas que ces publics ou *non-publics* qui sont des profanes. Qu'arrive-t-il de tous les autres qui ne tombent pas dans ces catégories ? Sont-ils mieux outillés ? Malheureusement non. Et il ne s'agit pas ici de se positionner en « surplomb » de ces personnes et de postuler qu'ils n'ont pas de culture. Ces publics ont le bagage qui leur est propre, mais avec des carences qui ne leur permettent pas d'avoir accès à certaines formes d'art. Est-ce ce que nous souhaitons perpétuer ?

Pourquoi ces carences existent-elles ? Parce qu'il subsiste une défaillance majeure dans le système d'éducation à rendre l'art accessible à tous les élèves, de la maternelle à l'université. C'est pour cette raison même que l'art et la culture sont encore perçus comme l'affaire de l'élite par l'opinion publique. La fréquentation des arts n'ayant jamais été inscrite dans les cursus pédagogiques, ni dans la formation des maîtres, cela a fait de nous des *déficients culturels*. Le système scolaire québécois est trop souvent resté au stade du bricolage et des savoir-faire. C'est bien d'apprendre à faire les choses, mais ce n'est pas suffisant. Il faut aussi fréquenter les œuvres de ceux qui sont passés avant nous pour comprendre les artistes qui nous sont contemporains. Et à trop faire les choses, on oublie les œuvres qui nous ont été léguées dans notre patrimoine culturel et historique.

ACCÈS PREMIER À LA CULTURE

*Éduquer un enfant n'est pas remplir un vase,
mais allumer un feu.
Montaigne¹*

L'accès premier à l'art et à la culture passe par la famille et par l'école. Dans le contexte actuel d'acculturation de la société par les médias et la culture de masse, l'école doit jouer un rôle de premier

¹ (1533 – 1592) Humaniste de la Renaissance et auteur de la fameuse devise « Que sais-je ? ».

plan. Cela dit, la culture de masse fait partie intégrante de notre vie et elle n'est pas près de disparaître. D'ailleurs, les artistes y puisent abondamment depuis les débuts de l'ère moderne dans la création de leurs œuvres, parfois par ironie, d'autres fois pour la critiquer. Mais ces stratégies de *détournement artistique* pourraient apparaître, pour ceux qui ne détiennent pas les codes, comme un éloge de cette culture de masse. C'est pourquoi il est important de préconiser des activités de médiation culturelle qui permettront de développer notre esprit critique pour user du discernement nécessaire dans le jugement d'une œuvre et pour ne pas être bernés par ce qui apparaît du *non-art*.

L'accès à l'art et à la culture n'est pas une œuvre de prosélytisme où l'on prêche pour une cause. L'art n'est ni une cause et encore moins une religion. Il s'agit simplement d'autoriser aux jeunes (et au moins jeunes) la possibilité de développer leur jugement afin qu'ils puissent déterminer les raisons de leur appréciation ou de leur non-intérêt pour une œuvre ou une autre.

Alice Vergara-Bastian, responsable des publics au Magasin, Centre national d'art contemporain (CNAC) de Grenoble, énonce :

Je ne peux pas m'imaginer que le public soit une masse consensuelle, informe qui s'apparenterait à la majorité silencieuse [...] Je pense que les gens ont un point de vue, une opinion sur l'art en général. Quelquefois c'est une opinion fautive, mais c'est la leur. C'est une opinion qu'ils pensent distincte. Ils vont scinder la question du vrai art qui est l'art classique et de cet art qu'on leur désigne comme un art et qu'ils ne sont pas sûrs que ce soit de l'art. Ça, c'est l'art contemporain. Donc lorsque je dis que je ne suis pas prosélyte, je veux dire que je ne tenterai pas de les convaincre [à la cause de l'art contemporain]. [...] Je dois éveiller l'esprit critique en disant aux personnes en face de moi que ce à quoi ils assistent ici, est le fruit d'une politique culturelle et qu'ils y sont associés, par défaut peut-être, ne serait-ce que par la partie d'impôt qu'ils paient et qui permet de subventionner des structures comme [le Magasin].¹

Alice Vergara-Bastian rapportait ici le discours qu'elle tient aux enseignants des lycées qui se demandent pourquoi ils doivent emmener leurs élèves dans de tels lieux et comment ils doivent leur transmettre l'importance de la fréquentation de l'art contemporain dans leur parcours pédagogique et leur développement intellectuel. La responsable des publics du Magasin évoque le devoir civique et politique de ces enseignants d'informer les élèves et de s'instruire eux-mêmes de l'existence et de la signification de ces pratiques parce qu'elles sont notamment subventionnées par leurs impôts. Naturellement, il n'y a pas que ces facteurs politiques qui doivent motiver la fréquentation des arts, mais lorsque les citoyens sont saisis du fait que la social-démocratie est en partie garante de l'accès à ces pratiques artistiques, cela remet la diffusion de l'art dans une tout autre perspective que celle où ce ne sont que les *happy few* qui y auraient accès.

¹ Sylvie Lacerte (2007) *La médiation de l'art contemporain*. Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord, p. 135, 136.

Le sociologue Pierre Bourdieu soutenait que l'habitude de la fréquentation des arts ne pouvait être induite que par l'école, mais devait être un amalgame de l'école et de la famille. Qu'advient-il si des parents, même instruits et issus d'un milieu favorisé économiquement, n'accompagnent jamais leurs enfants dans les lieux de l'art ? Jusqu'à ce que les sorties culturelles soient intégrées dans les programmes pédagogiques des écoles, tous niveaux confondus, le programme de *Soutien à l'école montréalaise* devrait devenir le programme de *Soutien à l'école québécoise*². En amont de ces mesures, ce sont aussi les futurs maîtres et les enseignants actuels qui doivent avoir accès à cette sensibilisation aux arts. Ces actions politiques s'insèrent dans une vision globale de la médiation culturelle.

CONCLUSION

« Attention : La réception exige l'engagement »

« Warning : Reception Requires Involvement »

Antoni Muntadas³

Il n'existe pas de recette miracle pour la mise en place d'activités de médiation culturelle découlant d'une philosophie et d'une politique de l'accès aux arts. Il s'agit de développer une volonté de rejoindre les publics avec des actions conçues en fonction des œuvres, car n'oublions pas que l'œuvre doit toujours occuper la place centrale dans une philosophie de la médiation culturelle, et ce, en pensant aux publics qui fréquenteront ces œuvres. Il ne s'agit pas de prendre les gens par la main ou de les convertir à la cause. Encore une fois, il n'y a pas de cause et l'art n'est pas une religion. L'art est l'expression d'une vision du monde, d'une pensée, d'une esthétique, dans un contexte donné. L'art est l'amorce d'une relation à établir avec le monde en général et les gens en particulier.

J'ajouterais que l'action culturelle est l'une des constituantes de la médiation culturelle et non pas le contraire. Il importe de ne pas placer la médiation culturelle dans un silo. Les commissaires d'exposition, les critiques d'art, les éducateurs/médiateurs, les revues d'art, les enseignants, parfois les artistes et aussi les médias, peuvent faire œuvre de médiation culturelle à des degrés divers, avec des moyens différents et pour des publics variés. Il faut faire attention de ne pas cantonner ou cloisonner la médiation culturelle dans une case trop circonscrite, car cela pourrait entraîner une hiérarchisation des actions et des stratégies qui irait à l'encontre de l'ouverture que les médiateurs culturels souhaitent réaliser.

Les actions de médiation culturelle doivent s'élaborer en concertation avec les intervenants des milieux politiques (MELS/MCCCFQ), scolaires, culturels, artistiques, communautaires et de la popula-

² D'ailleurs les récents États généraux du théâtre recommandent la fréquentation du théâtre comme activité obligatoire pour les élèves du primaire et du secondaire.

³ Citation tirée de l'exposition *404 Object not found 2006*, Total Museum of Contemporary Art, Séoul, Corée du Sud.

tion en général. Ces initiatives doivent émaner de la base pour influencer la politique qui deviendra la courroie de transmission et qui soutiendra l'échafaudage d'activités et de programmes qui offriront aux divers publics l'accès au sens des œuvres. Seulement, et seulement à la suite de ce cheminement, pourrions-nous songer au développement des publics.

Distinctions conceptuelles

La médiation culturelle qu'ossa donne ? Le point de vue de l'exclusion culturelle

par Yvon Laplante et Mariève Blanchet¹

LA CULTURE : UN CONCEPT POLYSÉMIQUE POUR UNE RÉALITÉ QUI L'EST TOUT AUTANT !

Pour le sémioticien, la culture constitue l'ensemble des représentations sociales partagées qui donnent un sens à la vie d'une communauté particulière. À travers son activité symbolique, celle-ci se crée, se distingue, se révèle, se narre et se transforme. La culture relève fondamentalement des consensus émanant du processus argumentatif propre aux sociétés démocratiques que Habermas appelle les ententes intersubjectivement partagées (1992). En ces termes, la culture s'interprète comme un indicateur privilégié de l'état du lien social d'une communauté. Elle est à la fois récit et métarécit, mettant en scène les principaux paramètres narratologiques (protagonistes, enjeux, espace et temps) autour desquels s'articulent les identités nationales.

Sur le plan plus opérationnel, et nommé à travers le filtre du dispositif politique, le concept de culture se définit par l'organisation et la structuration en catégories de l'activité symbolique associée à l'identité d'une communauté et à l'univers des arts, du patrimoine et du secteur des industries culturelles qui l'anime (Tremblay, 1990). En fait, en plus d'être un secteur important de l'économie, l'industrie culturelle est jugée essentielle à la préservation de l'identité nationale².

Au Québec, malgré un engouement toujours plus affirmé pour la recherche sur la culture et sur les institutions culturelles, peu de chercheurs ont questionné le fonctionnement de l'industrie de la culture au Québec et au Canada sous l'angle de l'exclusion culturelle. C'est ce que constatait le politologue John Meisel lors des travaux de la première conférence canadienne sur les recherches sociales et les politiques culturelles en 1979 : « [...] *we have done almost no research on*

them. In this context, we are abominably poor »³. Selon Saint-Pierre (2002), autant au Québec qu'au Canada, les chercheurs préoccupés par la culture et les politiques culturelles semblent d'abord avoir été influencés par deux grandes idéologies politiques : le nationalisme et le libéralisme⁴.

Suivant la logique marchande qui caractérise le développement culturel des sociétés libérales, la culture s'est vue pénétrée par le vocabulaire hégémonique de la consommation : produits culturels, convergence, écrémage des marchés, offre et demande. Dumont (1997) associe même ce travestissement du langage à l'effet pervers du rayonnement du champ doxique : « la culture est rendue conforme aux impératifs de la vie économique, [...] l'unanimité de la valeur économique arrive à s'imposer, non seulement par la logique de l'offre et de la demande, mais par le modelage de la culture⁵ ». Plus critique, Mattelart (1983) considère que la constitution de l'industrie culturelle met en péril les enjeux démocratiques et l'existence possible d'un espace public délibératif.

Les différences de la consommation culturelle dues aux inégalités sociales et économiques persistent en dépit de trois décennies de politiques qui visent la démocratisation de l'accès à la culture. Selon Lemieux (2002), « l'idée de favoriser l'accès au plus grand nombre aux arts et à la culture était défendue par les milieux artistiques dès les années 1930 en France et les années 1940 au Canada ; elle a inspiré dans les décennies 1960 et 1970 le soutien accru des États aux arts ». Tel que mentionné plus haut, en 1965, Pierre Laporte, alors ministre des Affaires culturelles du Québec, a formalisé l'idée d'accessibilité à la culture. Quelque quarante années plus tard, Liza Frulla-Hébert, au moment de déposer sa politique culturelle, s'inspirait du même argumentaire.

Puisque la vitalité culturelle d'une société est indissociable du rayonnement de la création artistique et de l'intérêt de la population, la politique culturelle de 1992 portait sur l'accès et la participation des citoyens à la vie culturelle. Trois axes principaux ont été développés : la démocratisation de la culture et des services de communication, le soutien à la création, à la production et à la diffusion des œuvres et l'adaptation des infrastructures culturelles et des communications.

¹ Université du Québec à Trois-Rivières.

² Roland Arpin, « Notes sur les industries culturelles », dans : Denis Saint-Jacques et Roger de la Garde (dir.), *Les pratiques culturelles de grande consommation*, Québec, Nuit blanche éditeur, CEFAN, 1992, p. 177-205

³ J. Meisel, « Social Research and the Politics of Culture », dans J. Zuzanek (dir.), *Social Research and Cultural Policy*, 1979, p.6.

⁴ Voir article de Pierre-Yves Bonin qui met en rapport ces idéologies avec différentes générations d'intellectuels canadiens préoccupés par la question de la culture et de l'identité nationale : « Libéralisme et nationalisme, où tracer la ligne ? », *Canadian Journal of Political Science/Revue canadienne de science politique*, 30, 2, juin 1997, p. 235-256 ; voir aussi Richard Handler, *Nationalism and the Politics of Culture in Québec*, Madison, University of Wisconsin Press, 1988

⁵ F. Dumont, *Récit d'une émigration : mémoires*, Montréal, Boréal, 1997

Poser aujourd'hui les enjeux de la démocratisation de la culture relève d'abord et avant tout d'un constat d'échec partiel des propositions annoncées par la première Politique culturelle du gouvernement du Québec. Si autour du principe de la démocratisation de la culture le Québec s'est doté d'infrastructures, d'équipements, de réseaux d'enseignement et de diffusion institutionnels et privés, il semble que la problématique de l'accès à la culture pour l'ensemble des citoyens et citoyennes baigne en plein paradoxe. Si le Québec n'a jamais disposé d'infrastructures aussi performantes pour la diffusion de la culture, il appert toutefois que la problématique de la démocratisation de la culture soit intarissable. La fréquentation des lieux demeure à peu de choses près stagnante et la crise des publics frappe de plein fouet la majorité des secteurs des arts de la scène (SODEC, 2000), de la muséologie, des arts visuels et du patrimoine (Rapport Arpin, 1990).

Le vaste champ des études sur la culture couvre un large pan des problématiques à travers des perspectives multidisciplinaires et réflexives sur la constitution des pratiques culturelles. À ce titre, le *Traité de la culture* (Lemieux, 2002) demeure un excellent bilan de la recherche sur la culture au Québec dans divers secteurs. Lemieux y écrit que « le fait de réunir des bilans de recherche sur plusieurs aspects de la culture au Québec a permis de faire le point de façon provisoire sur l'état des connaissances, de rapprocher des résultats et des interrogations émanant de secteurs différents » (Lemieux, 2002). Le traité de la Culture confirme une fois de plus la nécessité de documenter un domaine de l'activité sociale qui repose essentiellement sur l'effervescence symbolique qui donne vie aux idées, aux valeurs et aux croyances autour desquelles s'organisent les consensus sociaux. Au-delà des pratiques de consommation de la culture s'énoncent les modalités d'accès à l'univers symbolique d'une communauté.

La multidisciplinarité des études sur la culture complexifie toutefois la saisie des objets d'études. Sur le plan méthodologique, l'absence virtuelle de consensus autour de la définition même du concept de culture résiste mal à l'exigence de rigueur que commande une réelle compréhension scientifique de la réalité culturelle dans sa globalité. De la même façon, les trop nombreuses, souvent différentes, segmentations des secteurs de l'activité culturelle rendent complexe la compréhension du développement culturel. Il faudrait différencier le développement de la culture au sens de la participation citoyenne et le développement des industries culturelles, plus associé naturellement aux études économiques de la culture.

UNE OBLIGATION MORALE

Selon Beaudoin (1996), *remettre l'art au monde* est le geste volontaire des producteurs et des diffuseurs de spectacles ou de concerts qui, ensemble, s'emploient à diversifier et à rendre toujours plus accessibles, sur le

territoire, les œuvres des créateurs qui nous caractérisent comme société et qui rendent compte de notre ouverture sur le monde. Voilà un énoncé de principes qui rencontre les prétentions de la médiation culturelle dans son ambition de générer « une meilleure intégration sociale entre les pratiques artistiques et les publics (voir l'article de Jean-Marc Fontan dans ce numéro) ». C'est également, d'abord et avant tout, le geste ultime des citoyens de l'ensemble des régions du Québec qui assistent à un spectacle de danse, de théâtre ou de chansons, ou encore à un concert, et qui transforment à leur tour l'œuvre par leur regard et par leur écoute (Beaudoin, 1996). Pour Dumont (1996), la politique capable d'une prise de conscience et d'actions à la mesure du virage nécessaire ne saurait être la responsabilité exclusive de l'État, même si celui-ci doit jouer un rôle majeur. Elle relève aussi d'initiatives et de groupes divers dont l'engagement volontaire est déjà le signe de la vitalité de la culture (Dumont, 1996). L'accessibilité de la culture et les différentes stratégies de médiation qui s'y rattachent ne relèvent donc pas exclusivement de l'intervention étatique en matière de culture. Il s'agit d'un choix de société qui émane d'une discussion démocratique impliquant l'ensemble des acteurs du développement culturel. L'éducation publique et populaire a un grand rôle à jouer en matière d'éveil à la culture. Comme les statistiques le démontrent, il y a une corrélation évidente entre le niveau d'éducation et l'intérêt manifesté à l'endroit des activités artistiques et culturelles. Pour Garon (2002), la scolarité demeure le meilleur prédicateur des pratiques culturelles, et ce, bien avant les revenus. Quelques années auparavant, Garon et Ménard (1996) avaient remarqué que la situation professionnelle, la scolarité et le revenu constituent des variables déterminantes dans le choix des activités culturelles.

La problématique de l'accès à la culture est une obligation morale et non inhérente à la structuration des industries culturelles. Appliquer une logique libérale pure en matière de culture aurait un effet dévastateur sur la production culturelle et artistique. Même si le lien entre l'économie et la culture demeure l'une des modalités principales de son existence sociale (Martin, 2002), cela ne signifie pas que les rapports économiques déterminent totalement la production symbolique. Dans un article aujourd'hui célèbre, le sociologue Pierre Bourdieu affirme que l'histoire de la vie intellectuelle et artistique peut se comprendre comme un processus d'affranchissement des pouvoirs anciens, aristocratiques et religieux, et de constitution d'un public de consommateurs offrant à la fois une indépendance économique et un nouveau principe de légitimation (1972)¹. Valeur symbolique et valeur économique constituent deux ordres de valorisation autonomes, mais réciproquement articulés.

¹ P. Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, XXII, 1972, p. 49-50.

C'est pourquoi nous ambitionnons de mieux comprendre la médiation culturelle comprise comme stratégie d'action programmée en vue de stimuler « une meilleure intégration sociale entre les pratiques artistiques et les publics ». Il y a un peu plus d'une décennie que la « médiation culturelle » a traversé l'univers des discours sociaux sur la culture au Québec pour se transformer en champ de pratique professionnelle. Le ministère de la Culture et des Communications du Québec ainsi que plusieurs municipalités qui se sont dotées de politiques culturelles carburent à la « médiation culturelle » dans l'intention programmée de stimuler cette « intégration sociale ». En clair, cette appropriation systématique de la « médiation culturelle » par les différentes instances culturelles de première ligne témoigne plus gravement d'une perception d'impuissance à l'égard d'une crise des publics. Déjà, en 1996, Garon et Ménard s'inquiétaient de la régression quasi incontrôlable des auditoires.

Il nous apparaît donc que la problématique de l'effritement des publics peut être comprise et interprétée par le prisme de la médiation culturelle. C'est la raison pour laquelle nous nous intéressons plus spécifiquement aux enjeux que convoque la problématique de l'exclusion culturelle, étudiée comme une absence délibérée ou non de la fréquentation des œuvres. En 2002, Richards a démontré de façon éloquente que la consommation culturelle diffère selon les intérêts personnels, mais également en fonction des motivations des individus face à l'activité choisie et pratiquée.

Dans ce contexte, les stratégies de médiation culturelle peuvent se construire autour d'intérêts identifiés en vue de réduire le phénomène de l'exclusion culturelle.

Poser la question de l'accessibilité à la culture revient à questionner le caractère démocratique d'une société. La culture étant essentiellement un échange de représentations dans un univers symbolique intersubjectif (Habermas, 1987), la problématique de l'accessibilité à la culture remet en question l'existence de l'espace public et de la démocratie. Lorsque seulement une partie de la population a accès à la production culturelle québécoise, il ne s'agit alors que d'un espace commun restrictif.

ESPACE PUBLIC ET MÉDIATION CULTURELLE

Les médias ont un grand rôle à jouer dans la constitution d'un espace public à travers lequel peut s'épanouir la médiation culturelle dans un contexte de démocratisation de la culture. Ils sont à la fois les relais d'interprétation et les principaux promoteurs de la culture, tout en étant de très précieux producteurs. Cependant, notre hypothèse est que le système de représentation orchestré par les médias noie confusément le développement culturel dans l'*entertainment business*. En fait, le discours *mass médiatique* conjugué aux phénomènes de la convergence, de la concentra-

tion et de la structuration verticale des principaux acteurs construit une figure de l'absence de la multiplicité réelle des publics potentiels en ne présentant que le point de vue d'une seule partie de la population, la classe moyenne¹. Cette orchestration d'une logique consumériste répond davantage d'une stratégie d'écramage du marché que d'une véritable perspective de développement culturel.

Pourtant, le rôle de l'entreprise médiatique dans le processus démocratique est désormais incontournable. Comme que mentionné par Wolton (1991), bien plus que des acteurs objectifs, les médias participent à la construction d'une réalité complexe et paradoxale². Ils sont le point de convergence des enjeux de la représentation en même temps qu'ils s'élaborent comme le lieu de rencontre privilégié de l'économie, de la politique, de la technologie et de l'imaginaire³. En suggérant les « idées de sorties » (ce qu'il faut voir) ou par la structuration des « palmarès » (ce qu'il faut entendre), les médias participent à la fois à circonscrire l'accès et à limiter les possibles, ce que Angenot (1989) appelle « la censure du pensable et du dicible » en société.

Évidemment, la démocratisation de la culture ne relève pas de la responsabilité exclusive de l'État et des médias. La participation de l'ensemble des acteurs (artistes, artisans, producteurs, diffuseurs, distributeurs, détaillants, associations, organismes, syndicats et autres) se trouve convoquée au centre de ces enjeux. Les centres de la petite enfance, l'école à tous les niveaux, les milieux populaires et communautaires ont tous, à la mesure de leurs moyens, un rôle fondamental à jouer dans l'éducation à la culture comme condition à l'exercice de la citoyenneté.

La véritable démocratisation de la culture passe indubitablement par un regard lucide sur les « incongruités » du réel. L'euphorie des percées et des succès dans le développement culturel ne doit jamais voiler le constat probant qu'une large part de la population demeure exclue de la démocratisation culturelle. La recherche doit se consacrer plus avant dans l'exercice de compréhension de ce processus d'exclusion, entre autres, en tâchant de mieux saisir les composantes économiques, psychosociales et idéologiques de ce phénomène. Nous devons trouver des réponses aux questions pourtant simples dans leur formulation : Pourquoi trop de personnes ne fréquentent pas les lieux et activités culturelles ? Quels sont les facteurs qui favorisent l'exclusion ? Comment les contrer ? Quelles stratégies globales de médiation culturelle permettraient un élargissement systématique et durable de l'accès à la culture ?

¹ C.W. Mills, *Power, Politics and People*, Edited by Louis Horowitz, Oxford University Press, 1974.

² Wolton, Dominique, « Les contradictions de l'espace public médiatisé », dans *Hermès 10 : Espaces publics, traditions et communautés*, Paris, Éditions du CNRS, 1991.

³ Sénécal, Michel, *L'espace médiatique : les communications à l'épreuve de la démocratie*. Montréal. Liber, 1995.

BIBLIOGRAPHIE

- ARPIN, R., (1991), *Une politique de la culture et des arts*, Groupe-conseil sur la politique culturelle du Québec, Québec.
- BONIN, P-Y., (1997), « Libéralisme et nationalisme, où tracer la ligne ? », *Canadian Journal of Political Science/Revue canadienne de science politique*, 30, 2.
- BOURDIEU, P., « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, XXII, 1972.
- DUMONT, F., (1997), *Récit d'une émigration : mémoires*, Montréal.
- GARON, R. (2002). *L'évolution des pratiques culturelles au Québec de 1979 à 1999 : Constats et tendances*, Québec. Direction de la recherche et de la statistique, Ministère de la Culture et des Communications.
- GARON, R. (1997). *La culture en pantoufles et souliers vernis : Rapport d'enquête sur les pratiques culturelles au Québec*, Sainte-Foy. Les publications du Québec.
- GARON, R. & MÉNARD, A. (1996). *Pleins feux sur les publics de spectacles*. Québec. Gouvernement du Québec.
- GARON, R. & SANTERRE, L. (2004). *Déchiffrer la culture au Québec*. Sainte-Foy. Les publications du Québec.
- GAUTHIER, B. (2003). *Recherche sociale : De la problématique à la collecte des données (4^e édition)*, Sainte-Foy. Presses de l'Université du Québec.
- GLOBERMAN, S., (1987), *Culture, governments and markets : Public Policy and the Culture industries*, Vancouver, Fraser Institute.
- HANDLER, R., (1988), *Nationalism and the Politics of Culture in Québec*, Madison, University of Wisconsin Press.
- LEMIEUX, J. (Dir.) (2002), *Traité de la culture*, Montréal.
- MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC, (2000), *Les habitudes culturelles des québécois et des québécoises en 1999*.
- MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC, (1996), (Louise Beaudoin), *Remettre l'art au monde*, Québec.
- PRONOVOST, G. (1989). *Les comportements des Québécois en matière d'activités culturelles de loisir*. Québec. Les Publications du Québec.
- PRONOVOST, G., (2000). Les jeunes et le temps. *Lien social et politique*, 43, 33-40.
- PRONOVOST, G. (septembre 2002). *Les enquêtes de participation culturelle : Une comparaison France-Québec-États-Unis*. Trois-Rivières. Université du Québec à Trois-Rivières.
- PRONOVOST, G.. (1996). *Évolution de l'emploi du temps au Québec 1986-1992, pratique d'activités culturelles et sportives 1992*. Québec. Ministère des affaires municipales.
- PRONOVOST, G. & CLOUTIER, J. (1994). Pratiques culturelles : La formation des usages. *Loisir et société / Society and Leisure*, 17-2, 423-450.
- SAINT-JACQUES, D. et R. DE LA GARDE (Dir.) (1992), *Les pratiques culturelles de grande consommation*, Québec, Nuit Blanche éditeur, CEFAN.
- SENÉCAL, M., (1995), *L'espace médiatique : les communications à l'épreuve de la démocratie*. Montréal, Liber.

Tentation et piège de la médiation culturelle en animation et recherche culturelles (ARC)

par Jean-Marie Lafortune¹

INTRODUCTION

L'animation culturelle existe comme champ d'études et de pratiques au Québec depuis bientôt 40 ans. Elle s'est engagée depuis ses origines dans un double processus de médiation. D'une part, elle met de l'avant des stratégies de *médiation culturelle* en contribuant à l'élévation des compétences culturelles et en rapprochant divers publics des œuvres majeures. Elle s'inscrit alors dans la dynamique de démocratisation culturelle, qui favorise la rencontre des masses avec les produits de la culture légitime. D'autre part, elle développe des stratégies de *médiation socioculturelle* en appuyant les initiatives culturelles qui, sur la base de modes de vie alternatifs, proposent un autre vivre ensemble et contribuent à la remise en cause des modèles culturels dominants. Elle incarne alors les visées de la démocratie culturelle.

L'équilibre historique entre ces deux types de médiation ne saurait être rompu sans entraîner de problèmes sérieux pour la pratique de l'animation. En ce sens, l'essor que connaît la *médiation culturelle* au sein des sociétés contemporaines constitue autant une tentation qu'un piège pour les animateurs.

La *médiation culturelle* pose d'abord un problème sur le plan de la légitimité. Dans le sillon des travaux de Bourdieu, la sélection des œuvres à rendre accessibles au plus grand nombre rend compte d'une logique de domination et de violence symbolique qui invalide toute prétention de neutralité. Elle soulève ensuite un problème d'essoufflement, voire d'obsolescence, relatif aux transformations récentes de la régulation politique et de la conception de la nature de l'art. Pire, puisqu'elle s'érige sur une consommation de produits artistiques et scientifiques, elle pave la voie à une marchandisation accrue de la culture dans la mesure où le marché prend la relève des pouvoirs publics dès que ceux-ci n'ont plus les moyens de leurs ambitions. Qui plus est, le recours de plus en plus intensif à la *médiation culturelle*, alliant des dimensions expressives et relationnelles, c'est-à-dire poursuivant des finalités de participation culturelle et de cohésion sociale, détourne l'animation de la perspective de démocratie culturelle et l'éloigne d'une contribution à la vie démocratique qui ne saurait prendre uniquement la voie consensuelle, mais implique le conflit.

Nous examinons, dans ce court article, ces différentes thèses qui mettent à dure épreuve l'usage de la *médiation culturelle* en ARC. Afin de bien camper notre propos, nous débutons par une présentation des gran-

¹ Département de communication sociale et publique, UQAM.

des caractéristiques de ce champ d'études et de pratiques.

1. L'ANIMATION CULTURELLE COMME CHAMP D'ÉTUDES ET DE PRATIQUES

L'animation culturelle se définit comme une intervention planifiée visant le développement de la dimension expressive de la culture, d'une part, en rehaussant les compétences et la participation culturelles et, d'autre part, en stimulant la créativité dans différents milieux : institutionnels, communautaires, artistiques, médiatiques, de loisir et de culture. Elle repose, dans la pratique, sur l'élaboration de stratégies qui tiennent compte d'une diversité de contextes. À ce titre, la recherche dans ce champ d'études s'intéresse à tous les acteurs de la culture et à l'ensemble des dynamiques d'intervention dans lesquelles s'insère l'animation culturelle. Elle se fonde sur des analyses qui puisent à une combinaison de théories et de méthodes empruntées aux sciences sociales, au domaine des arts, aux théories de l'information et de la communication.

Trois perspectives dominent les orientations théoriques et pratiques de l'animation culturelle au Québec. D'abord une perspective anthropo-sociologique, articulée autour des concepts d'unité et de diversité culturelle, prônant la démocratie culturelle à travers les affirmations identitaires, même minoritaires, et contribuant à la redéfinition du vivre ensemble. Puis, une perspective philosophique, tournée vers la tension entre la réalisation de la personne et le nivellement de l'offre culturelle, mettant en cause par le biais de l'art engagé les valeurs et les modèles culturels dominants. Enfin, la perspective juridico-normative, fondée sur les notions de droits culturels et de développement culturel, vouée à la démocratisation culturelle à travers l'élévation des compétences culturelles et l'accès aux œuvres majeures.

L'animation culturelle se distingue ainsi au Québec par quelques grandes caractéristiques. Elle s'appuie sur une formation multidisciplinaire qui ne jouit pas encore d'une reconnaissance professionnelle formelle. Elle joue un rôle de catalyseur de l'expression culturelle tant sur le plan des créations artistiques et intellectuelles que sur celui des modes de vie. Elle se déploie par le biais de stratégies d'intervention adaptées aux milieux. Elle s'incarne finalement dans des fonctions d'organisation et de gestion, de médiation, d'éducation, de recherche et de création.

Principaux enjeux de l'animation culturelle

Plusieurs enjeux importants traversent cette discipline carrefour dans les différentes contrées où elle s'est implantée. Une première série d'enjeux concerne la place qu'occupent les animateurs dans la dynamique de changement socioculturel affectant les sociétés contemporaines et pose la question du pouvoir culturel. Quels rôles ? Quelles fonctions occupent-ils dans le développement socioculturel face à la prégnance des politiques publiques en matière de jeunesse,

d'éducation, de politique de la ville, du palier local au palier national ? Entre l'instrumentalisation et l'autonomie des acteurs locaux, quels rapports entretiennent-ils avec eux ?

Une deuxième série d'enjeux porte sur les apports des pratiques d'animation. Comment les interventions contribuent-elles au développement des milieux concernés ? Comment les activités organisées dans les espaces publics urbains favorisent-elles les relations humaines et sociales de même que de nouvelles expériences offrant aux habitants la possibilité de participer au façonnement de leur milieu de vie ? Comment les installations et les équipements publics ou privés deviennent-ils des supports de l'action collective ?

Par ailleurs, dans un contexte de mondialisation néolibérale, l'animation ne risque-t-elle pas de s'insérer, de façon privilégiée, dans une politique de marchandisation des services au détriment de l'accès démocratique aux droits à la culture, à la santé, à l'éducation, à un environnement sain ? Qu'en est-il des relations entre économie marchande, services publics et tiers secteur, qui se composent des acteurs du milieu communautaire et de l'économie sociale et solidaire ? Plus spécifiquement sur le plan des échanges culturels internationaux, quels liens l'animation peut-elle créer pour favoriser et développer la démocratie participative, la place des citoyens dans la décision publique ainsi que la rencontre et l'échange entre les différentes cultures qui constituent autant de systèmes symboliques d'interprétation du monde ?

Une troisième série d'enjeux touche le volet épistémologique et l'état de la recherche en animation culturelle, soulignant son caractère praxéologique. Comment permettre une réflexion favorisant la rencontre entre la production théorique des chercheurs en ARC et la production de la société, qui est le résultat des interactions issues des pratiques sociales, culturelles et éducatives des citoyens ? Quels modèles de formation initiale et continue peuvent favoriser une telle dialectique ? Quelles stratégies de coopération mettre en place entre les différentes disciplines de référence (sociologie, communication, travail social, géographie, aménagement, arts, sciences administratives et gestion des ressources humaines), pour construire un champ spécifique de connaissances théoriques, méthodologiques et stratégiques ?

Une dernière série d'enjeux a trait à la formation des animateurs. Quel rapport établir entre les éléments théoriques et pratiques dans la formation ? Quelles formes d'alternance mettre de l'avant ? Quels modèles pédagogiques promouvoir ? Quels apprentissages dispenser ? Quelle part réserver aux professionnels et aux gestionnaires dans la définition des programmes, leur déroulement et leur évaluation ? Quels type et niveau de compétences rechercher ? Comment reconnaître les acquis professionnels, mais également bénévoles et volontaires ?

2. TENTATION ET PIÈGE DE LA MÉDIATION CULTURELLE EN ARC

L'essor de la médiation dans les sociétés occidentales peut être vu comme l'expression d'une métamorphose de l'action publique, qui cherche une nouvelle manière de gouverner la cité et de fabriquer de la cohésion sociale sans menacer l'ordre et les modèles de développement dominants. Comme le relate Caune (1999), alors qu'on demandait jadis à la culture d'ouvrir les esprits sur le monde, on lui demande maintenant de réduire la fracture sociale, c'est-à-dire de produire le lien social et de renforcer le vivre ensemble. Alors que la participation culturelle recherchée peut suivre deux voies, soit celle de la mise en relation des publics avec les œuvres légitimes et celle de la valorisation de modes de vie ou d'œuvres en quête de légitimité, la tentation est forte pour les animateurs culturels de se rabattre uniquement sur la première, surtout lorsqu'ils sont rattachés à une institution publique.

Cette prédilection s'avère toutefois un piège puisque la démocratisation culturelle, de laquelle relève la *médiation culturelle*, semble pour certains analystes soit avoir atteint ses limites, soit avoir substitué aux valeurs spirituelles des valeurs matérielles, soit encore avoir détourné la pratique de l'animation de sa capacité de changement en se centrant sur le renforcement du lien social.

Faits et arguments soutenant la thèse de la fin de la démocratisation

Dès 1999, Caune perçoit des limites idéologiques et factuelles à la démocratisation culturelle en ce qu'elle « propose un accès à un domaine défini en dehors des sujets invités à le partager » (Caune, 1999 : 215). Il y oppose la voie de la démocratie culturelle, qui met de l'avant la perspective « d'une culture qui se vit aussi par l'implication et l'expression de ceux dont la parole n'a pas trouvé les lieux d'énonciation et de réception » (*idem*). L'auteur récidive en 2006. À ses yeux, les structures de médiation mises en place depuis les années 1960 sont désuètes par rapport aux nouveaux modes d'appréhension de l'art et ne suffisent plus à créer les conditions d'une rencontre satisfaisante entre les individus et les œuvres. La dynamique politique et la conception de la nature de l'art auraient changé et entraîné avec elles la perte de légitimité des acteurs concernés.

Une critique similaire émerge parallèlement au Québec. Pour Garon (2006), la fréquentation des équipements culturels y a connu depuis 25 ans un essor remarquable. L'extension du réseau a permis de mieux desservir la population, si bien que 80 % de la population trouvait ces équipements accessibles. Garon note surtout un changement paradoxal dans la structure des publics. Alors que des fractions de la population jadis exclues, telles les personnes âgées, la population inactive et celle moins scolarisée, se sont appropriés les lieux culturels, les jeunes et les étudiants, groupes traditionnellement convertis aux arts

et à la culture, s'en éloignent. Il s'ensuit que le poids relatif des générations plus âgées augmente constamment, par exemple dans les arts d'interprétation qui étaient autrefois l'apanage de la culture jeune. En fait, on ne décèle plus chez les membres de la nouvelle génération l'influence de la culture classique : « Peut-être, se demande Garon, sont-ils en voie de créer une autre civilisation, un art nouveau et des formes renouvelées de participation ? »

Le changement socioculturel en cours témoigne ainsi plus profondément de deux phénomènes : la fragilisation du lien entre les élites et la haute culture, dans un contexte de non-renouvellement de la culture savante, et la massification de l'éducation et de la culture, qui semble provoquer un effet de saturation relativement à la fréquentation des équipements culturels *traditionnels*. La dynamique socioculturelle actuelle rompt donc avec la logique de la reproduction proposée par Bourdieu (1979), car le principe de légitimité culturelle s'effondre lorsque les élites ne prescrivent plus les normes culturelles. Comme l'observe Coulangeon (2004), la montée de l'éclectisme au sein de l'élite économique et culturelle va aujourd'hui de pair avec la segmentation des goûts et des pratiques culturelles standardisés des membres des autres catégories sociales.

Démocratisation et marchandisation de la culture

Dumont (1998) aborde la question de la *médiation culturelle* dans le cadre d'une analyse plus large du développement culturel, conçu à la fois comme application de politiques culturelles et comme mise en œuvre de mécanismes de participation fondées sur l'action médiatrice d'animateurs-éducateurs. Sa critique s'élabore en trois temps. Il considère tout d'abord que l'idée de développement culturel néglige la tension entre l'aménagement technocratique de la vie sociale (raison) et le vécu de la population (culture). Il estime ensuite que l'idée de développement culturel résulte du rétrécissement de la culture, qui consiste à remplacer le vécu sédimenté par des produits relevant d'une culture prescrite appréhendable d'un point de vue quantitatif. Cette perspective conduit finalement à classer hiérarchiquement les cultures, considérées comme accumulations de produits, selon la qualité relative que ces produits revêtent.

À son avis, on doit revoir l'orientation du développement culturel et le rôle de l'animation en suivant quatre pistes. On doit premièrement se défaire de l'idée de progrès comme production matérielle. Deuxièmement, il faut renouer avec ce qui n'est pas produit, soit l'imaginaire social. Troisièmement, on doit lever la censure qui pèse sur la culture populaire, en revalorisant le sens des solidarités de voisinage et en redéfinissant la fonction des institutions culturelles, dont au premier rang l'école. Quatrièmement, on doit réimplanter la culture dans le terreau de la pratique sociale.

À défaut de s'engager dans cette voie, la *médiation culturelle* et la logique de démocratisation qui la sous-

tend contribuent, selon l'auteur, au dépérissement de la culture vivante et à l'accentuation de sa marchandisation dans la mesure où le marché prend la relève des pouvoirs publics dès que ceux-ci n'ont plus les moyens de leurs ambitions.

Dérive de l'animation culturelle

Les membres du collectif réunis sous la direction de Peyre (2005) souscrivent également à cette critique. Ils crient à la dénaturation de la pratique d'animation en ce que les activités culturelles, à travers l'accent mis sur la *médiation culturelle*, sont transformées en production de biens et d'objets de consommation. Ils vont toutefois plus loin. Ils estiment de surcroît que leur pratique est détournée de son orientation politique à la faveur du renforcement du lien social, orientation qui dissimule un plus grand contrôle ou encadrement des populations en difficulté. Ils dénoncent l'instrumentalisation de l'animation par les pouvoirs politiques et considèrent que l'atténuation des conflits sociaux n'a rien à voir avec leur mandat original.

Plus spécifiquement, leur critique cible la mise en place de dispositifs d'évaluation fondés sur les résultats et la rentabilité, la recherche de qualité garantie par des certifications de type ISO 14000. Les nouvelles méthodes d'organisation du travail équivalent selon eux à des méthodes de domination qui obligent les animateurs à trahir leurs valeurs et leurs idéaux. Elles contribuent de plus à écarter du terrain de l'animation les bénévoles et les militants, jugés moins aptes à la performance sanctionnée.

CONCLUSION

Les diverses thèses qui remettent en cause la pertinence et la pérennité de la démocratisation culturelle, et par voie de conséquence de la *médiation culturelle*, pointent toutes vers la mise en œuvre d'un autre type de *médiation*, que l'on nomme *socioculturelle*. Paradoxalement, cette remise en question radicale surgit au moment où la référence à la *médiation culturelle* est plus fréquente dans les discours et où son attrait se fait plus vif dans la pratique de l'animation.

La *médiation socioculturelle* à laquelle les auteurs aspirent prend le parti pris de la démocratie culturelle. Les stratégies d'une telle approche passent par la revalorisation des cultures locales et l'accroissement de la participation culturelle des citoyens sur le plan de la production d'œuvres inédites, émanant de modes de vie alternatifs, plutôt que par le renforcement de la consommation de produits culturels reconnus. En ce sens, elles contribuent moins à la consolidation d'un vivre ensemble consacrant un ordre social et des modèles culturels établis qu'à la consolidation des milieux et à l'affirmation identitaire qui participe d'une vie démocratique axée sur le conflit plutôt que sur le consensus. Dans ce cadre, le conflit ne saurait purement jouer un rôle destructeur, mais doit être associé à un rôle créateur par les nouvelles rencontres qu'il provoque.

Tel est par exemple le point de vue défendu par Gillet (1995). Selon lui, l'animation sert à créer de la médiation et contribue à faire advenir des situations nouvelles qui permettent l'expression des groupes sociaux et l'ajustement des institutions. La médiation est alors définie comme une compétence stratégique consistant à informer, à favoriser la participation et à faire accéder au changement des règles du jeu de la vie sociale.

BIBLIOGRAPHIE

- Bourdieu, Pierre (1979), *La distinction*. Paris : Seuil.
- Caune, Jean (2006), *La démocratisation culturelle : une médiation à bout de souffle*. Saint-Martin d'Hères : Presses universitaires de Grenoble, 205 p.
- Caune, Jean (1999), *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 294 p.
- Coulangeon, Philippe (2004), *Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie. Sociologie et sociétés*, vol. XXXVI, no 1, pp 59-85.
- Dumont, Fernand (1995, c1987), « L'idée de développement culturel », dans *Le sort de la culture*. Montréal : Typo, 382 p., pp 39-72.
- Garon, Rosaire (2006), *La fin de la démocratisation ? Le Devoir*, 22 novembre, page A9.
- Gillet, Jean-Claude (1995), « Le schème de la fonction de médiation de l'animateur », dans *Animation et animateurs : le sens de l'action*. Paris : L'Harmattan, 326 p., pp 173-194.
- Peyre, Marion, sous la direction de (2005), *Le livre noir de l'animation socioculturelle*, Paris : L'Harmattan, 267 p.

Analyse

La médiation culturelle : de la conception à la pratique

par Anouk Bélanger¹

Est-ce que le théâtre doit être joli, doit nous donner accès à un univers comme celui du ballet classique où l'on marche sur la pointe des pieds, où l'on fait des ronds de jambe? Ou est-ce qu'on n'est pas là pour dire au monde « regardez comment qu'on est, aimez-vous ça être de même ? Si vous n'aimez pas ça, changez!

André Brassard²

Le champ de la culture, comme l'écrivait Raymond Williams³ et comme le propose Jean Caune dans son essai plus récent sur la médiation culturelle, en est un de partage du sensible quotidien qui se fait largement dans la mise en rapport entre deux aspects, soit les façons de vivre ensemble et les processus de découverte et de création. Cette conjonction – bien qu'elle puisse être réductrice quant à une compréhension critique de la culture – nous servira ici à penser la médiation culturelle comme un phénomène à l'origine de significations partagées dans une communauté. La médiation culturelle, abordée de cette façon, nous offre une occasion de réfléchir aux processus culturels parce qu'elle *intervient* dans notre réalité culturelle *au-delà* des pratiques axées sur l'accès à la culture et des projets de développement des publics d'art⁴.

Notion investie d'abord d'une signification institutionnelle et pratique, la médiation culturelle peut nous apparaître comme une notion imprécise d'un point de vue conceptuel. La médiation, en effet, est apparue, au départ, en tant que pratique et a été largement conçue dans ce cadre à l'intérieur d'une perspective classique

¹ Département de sociologie, UQAM.

² Wajdi Mouawad « Je suis le méchant! » Entretiens avec André Brassard, Leméac ; Montréal 2004, p.22.

³ Raymond Williams, « Culture is ordinary » dans *The Raymond Williams Reader*, John Higgins, dir., London : Blackwell, pp.10-24.

⁴ Jean Caune, *La démocratisation culturelle : une médiation à bout de souffle*, préface de David Lescot, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2006, p.122. Voir aussi du même auteur : « La médiation artistique : un concept, une histoire », in *Passages Public(s), Points de vue sur la médiation artistique et culturelle*, Paris : Délégation au développement et aux formations, l'ARSEC, 1995 ; « La médiation culturelle (une expérience esthétique) », in *Al-magallat al-tunisiyyat li-'ulum al-ittisal*, Espaces de Communication et Médiateurs Culturels : Mutations et Enjeux, Colloque International, Tunis, 1997, n o 32 (6 ref.), pp. 75-82 ; « La médiation culturelle : une construction du lien social », in *Les enjeux de la communication*, 2000. http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2000/Caune/Caune.pdf.

de diffusion de l'art⁵. Ce texte ne tente pas de comprendre la médiation culturelle strictement dans ses rapports historiques avec le développement des politiques culturelles issues d'un premier mouvement de démocratisation culturelle ou encore d'une rupture avec l'animation et l'action culturelle. Ce texte ne vise pas non plus à saisir la notion de médiation culturelle au travers d'un historique de politiques et de programmes de financement de différents paliers gouvernementaux pour décrire encore une fois comment s'est instituée cette perspective de diffusion de l'art. Saisir ce que peut signifier la médiation culturelle se fera donc, ici, à partir d'une considération conceptuelle de la mise en rapport qu'elle propose, mais aussi au travers de ses déclinaisons vers une pratique qui, au Québec, émerge et se cherche.

Un survol de la littérature, en majeure partie franco-française, sur la médiation culturelle nous permet de faire certains constats. Le contexte dans lequel se fait cette exploration conceptuelle et pratique de la médiation culturelle en est un où il semble y avoir, selon Caune, « un saut qualitatif que les politiques culturelles étatiques se doivent aujourd'hui d'assumer : celui du passage d'une logique de l'objet et du progrès culturel, cautionnée par les tenants d'une démocratisation de la culture, à celle d'une logique identitaire et plurielle où la culture se joue bien plutôt dans l'expression et le partage collectif du sensible⁶ ». Plus spécifiquement au Québec, la médiation se pense, se finance et se pratique dans une situation de décentralisation culturelle, de revitalisation urbaine et régionale qui passe de plus en plus par la culture ; elle se développe dans le contexte d'un intérêt marqué pour les problèmes d'inclusion sociale⁷. Autant les changements dans les logiques qui animent le terrain, que les préoccupations qui balisent ses pratiques sont des éléments clés d'une compréhension du champ de pratiques de même que du champ des possibles de la médiation culturelle au Québec. En effet, les multiples sources et programmes de financement de la médiation culturelle à Montréal et au Québec expriment cette tendance qui place la médiation culturelle au cœur de plusieurs types de développement et de résolution de problèmes et donc force un saut quantitatif où programmes et projets se multiplient. Cependant, le jardin pousse avant même d'avoir pu réfléchir à ce qu'on voulait y voir grandir. Il faut donc garder l'œil ouvert face à certains glissements de sens, c'est-à-dire

⁵ Guy Bellavance et Francine Dansereau, *Accès et médiation culturelle : trois études pour la Maison Théâtre*, (Étude 2, Accès, inclusion médiation, développement de publics : les expériences comparables à Montréal et à l'étranger), Rapport d'étude produit dans le cadre de l'évaluation des programmes d'accès de la Maison Théâtre, INRS, Urbanisation, Culture, Société, avril 2007, p. 30.

⁶ Ibid, p. 133.

⁷ Voir rapport de Bellavance et Dansereau sur la Maison Théâtre.

par exemple, au glissement possible vers une instrumentalisation de l'art en évacuant une sensibilisation à son histoire, à ses formes esthétiques, à ses processus de création, ou autres éléments importants d'une réflexion critique générée par la médiation culturelle.

Un survol de la littérature nous permet aussi de noter une tendance conceptuelle forte mettant l'accent sur la responsabilité culturelle et politique des médiateurs culturels ; responsabilité qui doit se refléter dans la façon dont on met en jeu des processus sensibles ayant potentiellement une portée longue et significative. Selon Caillet, par exemple, ce qui rassemble l'hétérogénéité des trajectoires et des pratiques – comme c'est le cas pour toute nouvelle profession – c'est le fait que la médiation est éminemment politique, en ce sens qu'elle n'est pas la recherche ou l'exercice d'une domination, mais de *pouvoir* agir ensemble. Faisant écho à cette perspective, Jeanson¹ note que la préoccupation du médiateur culturel est d'abord de mettre l'art au contact de la population et puis de permettre à ces derniers une implication dans l'ensemble de la collectivité. Les nouveaux intermédiaires culturels que sont les médiateurs seraient donc investis de cette responsabilité de mettre en œuvre la conjoncture mentionnée plus haut, soit celle entre des façons de vivre ensemble et les processus de découverte et de création.

En ce sens, la médiation culturelle a un objectif simple et ambitieux, nous dit-on dans le document de ministère français de la Culture² : celui de vivre une rencontre authentique avec les objets d'art, en y donnant du sens et en nourrissant nos rapports au monde. Cette rencontre est ambitieuse, en effet, si elle doit donner lieu à une transformation des rapports sociaux et à une évolution des transmissions culturelles. Cette rencontre est non seulement ambitieuse, elle est aussi composite et en ce sens porteuse de tout un horizon de possibles qui nous semblent nécessaires de considérer afin, d'une part, de comprendre les implications des types et des façons de penser et de pratiquer la médiation culturelle et, d'autre part, d'investir la responsabilité du médiateur plus clairement dans le cadre d'une pratique.

On sait déjà que la médiation culturelle, comme elle se pratique en France, valorise des approches complémentaires de démocratisation culturelle (accès du plus grand nombre aux valeurs patrimoniales) et de démocratie culturelle (valorisation des expressions culturelles des populations). On comprend, au travers des divers projets de médiations connus au Québec et ailleurs, que l'on peut entrevoir une compréhension de la médiation culturelle selon deux niveaux, production et consommation, (les considérations de chacun de ces niveaux ayant un impact sur le type de médiation qu'elles génèrent, mais aussi sur une réflexion sur

les enjeux plus larges de la médiation). On suppose aussi que la médiation culturelle requiert une réflexion sur les créations artistiques qui en sont l'objet et sur les destinataires qui en constituent le public.

« La culture offre la possibilité d'agir pour la construction d'un espace commun avec d'autres moyens que ceux de la politique "ordinaire" qui agit sur les moyens de production. La culture agit sur les moyens de représentation³. » Cette réflexion, qui doit se faire dans l'optique d'une pratique, doit en ce sens s'arrimer à une réflexion « plus large » ; non seulement sur la médiation en cours, mais sur le sens, les intentions et les possibilités de la médiation « *at large* ». Évidemment, cette réflexion est déjà entamée, ne serait-ce que dans les champs de la sociologie, de l'animation et de l'action culturelle et de l'éducation populaire, autour d'un projet de mise en commun des œuvres d'art et de la culture et autour de l'élaboration d'un monde commun.

Le médiateur participe ainsi à la construction symbolique d'un monde commun où différents discours deviennent ensemble possibles. Il a l'occasion de faire des biens artistiques des biens publics en les rendant plus présents et accessibles et en initiant une mise à distance permettant la réflexion commune. Que cette démarche se fasse dans le cadre d'un processus de création, d'une expérience ou de tout autre type de pratique de la médiation culturelle, est central, à mon avis, parce que présentée ainsi elle rapproche le travail du médiateur culturel de l'activité critique⁴. S'il fallait donner un sens à la médiation culturelle dans le contexte québécois, ce serait celui nommé ci-haut, c'est-à-dire, une possibilité d'agir, mais aussi de réfléchir sur les transmissions culturelles et leurs impacts dans la culture québécoise.

Cette conclusion part d'un constat : celui du sens, littéral, de la médiation culturelle qui procède de l'art à la culture et non à l'inverse. Elle pose aussi un objectif, celui de garder l'horizon des possibles le plus large possible pour que la médiation culturelle soit porteuse de changements et de nouvelles possibilités et non de la simple continuation de pratiques connues, mais sous un autre vocable.

Certes, on définit souvent la médiation culturelle dans le sens d'un effort cherchant à combler une rupture sociale et culturelle intervenue entre institutions et une certaine catégorie de la population. Je propose, toutefois, de penser de façon générale la médiation

¹ Francis, Jeanson, *L'action culturelle dans la cité*, Paris : Seuil, 1973.

² <http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/ville/mediation-culturelle/mn.pdf>.

³ <http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/ville/mediation-culturelle/mn.pdf>, p.226.

⁴ Elisabeth Caillet, inédit, 2000, p.227 du document upcit <http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/ville/mediation-culturelle/mn.pdf>.

Voir aussi de la même auteure : *A l'approche du musée ; la médiation culturelle*, PUL, 1995 ; *Médiateurs pour l'art contemporain : répertoire des compétences*, La Documentation Française, 2000 ; *Stratégies pour l'action culturelle*, Paris : L'Harmattan, 2004 ; *Accompagner les publics, la médiation culturelle*, Paris : L'Harmattan, 2007.

culturelle comme un projet de mise en commun et non de réparation des rapports de l'art et de la culture.

Comment donc penser plus spécifiquement une médiation culturelle qui se préoccupe des résultats à long terme (*outcomes*) et des résultats plus ou moins durables (*output*) ? Autrement dit, et en empruntant les termes de Guy Bellavance, comment se préoccuper de « l'impact de l'art sur la société en général ou dans le cadre d'enjeux plus spécifiques », ainsi que des personnes concernées et des autres partenaires impliqués¹ ? Il ressort de cette réflexion quelques points pivots qui, considérés dans le cadre de l'élaboration d'un projet, permettent de garder dans la mire de la pratique de la médiation, la conjoncture mentionnée plus haut :

- la médiation est davantage qu'une action éphémère et/ou mécanique ;
- la médiation agit sur le « vivre ensemble » plutôt que d'en renforcer les divisions présentes dans le champ des transmissions culturelles et des échanges culturels ;
- la médiation culturelle n'est pas au service d'une instrumentalisation de l'art ;
- la médiation tend à intégrer, autant à sa conceptualisation qu'à sa pratique, une réflexion sur le(s) public(s) si elle veut offrir davantage qu'un discours indirect sur les « exclus » sans égard à leurs intérêts, expériences et consommation d'art.

Dans cette même veine, la littérature consultée sur la médiation culturelle soulève des questions qui sont autant conceptuelles que des questions que l'on peut considérer dans un cadre pratique et que je présente en rafale en guise de conclusion ouverte pour des discussions futures. À travers la médiation culturelle, les destinataires ont accès à quoi ? À des ressources, des objets, un processus créatif ? Les destinataires sont-ils des spectateurs ou bien des participants ? Les destinataires font-ils simplement partie d'un projet de développement de public ? Est-ce que l'art y est instrumentalisé ? Comment réduire le risque d'exclure l'aspect artistique au profit d'un projet de développement de public ou dans l'optique de générer des impacts sociaux externes ? Quels sont les objectifs de la médiation culturelle ? Est-ce que la médiation culturelle est inscrite dans un projet politique et social plus large ? Comment la médiation culturelle peut-elle contribuer à un projet de mise en commun de l'art et de la culture ?

Les compétences à l'assaut de la culture!

par Louis Jacob²

Le champ sémantique du concept de médiation culturelle est large et il est important de ne pas s'en

¹ Rapport Maison Théâtre, *op. cit.*, p.29.

² Département de sociologie, UQAM.

tenir à une définition trop stricte de la « diffusion » ou des rapports entre les « productions culturelles » et les « publics ». J'invoquerai ici quelques cas d'intervention artistique dans l'espace public, surtout montréalais, et tenterai de montrer à quelle sorte d'extension on doit au contraire soumettre le concept. À mon avis, nous ne devrions pas même déplorer l'ambivalence du concept de médiation culturelle, ni l'extrême variété des pratiques qu'une même notion recouvre tant bien que mal.

Les définitions canoniques de la médiation se partagent entre plusieurs tendances. Les unes insistent sur la nécessité de favoriser la rencontre entre l'œuvre artistique et son destinataire; les autres élargissent encore la définition pour désigner toute fonction de développement culturel, d'expression individuelle et collective, de participation. Ces différentes tendances que nous repérons sans peine dans la littérature savante ne sont encore qu'une partie des dynamiques conflictuelles de la culture aujourd'hui. Si le concept est flou, c'est en partie que nous abordons la question selon des approches très diverses : celles de la muséologie et du patrimoine, ou celles des communications, de la diffusion artistique, du développement communautaire, de l'éducation, etc. Mais c'est aussi parce que la culture est devenue l'objet d'un intense investissement où s'affrontent des volontés et des significations contradictoires. Le fait que beaucoup d'expériences de médiation, à l'heure de la compétition tous azimuts, se développent sur un plan local et en lien étroit avec les personnes, les communautés, n'est pas la moindre de ces prolifiques contradictions.

On sait que l'idée de médiation intervient dans un monde passablement éprouvé par les échecs, les succès ou les déceptions de la démocratisation de la culture. Dans les milieux de la création et de l'intervention artistiques, toutes disciplines confondues, on réfléchit aujourd'hui aux nouvelles avenues pour un art à la fois engagé et libre, peut-être plus stratégique et moins aveuglé par ses propres utopies³. Plusieurs intervenants peuvent même tenir en suspicion le concept de médiation, sa prétention à la nouveauté, et sa volonté de rassembler en un petit nombre d'opérations professionnelles des compétences polymorphes et d'une extrême acuité, acquises sur le terrain, au plus près des dynamiques culturelles vivantes. Sans préjuger des développements futurs de la médiation, je constate que les pratiques artistiques qui se sont depuis quelques années engagées le plus résolument dans la participation, l'animation ou l'action culturelle obéissent à des logiques parfois très différentes les unes des autres.

Une définition simple pour commencer : je désigne par *art participatif* les pratiques qui favorisent la ren-

³ Voir par exemple l'entretien avec Paul Biot, François Roux et Hata Vigé, « Agir avec le théâtre », *10 ans d'action artistique avec la revue Cassandre, 1995-2005*, préface de Robert Abirached, Paris, Cassandre-Horschamp/Éditions de l'Amandier, 2006, pp. 168-170.

contre entre des artistes et des non-artistes engagés activement dans un projet commun¹. J'ai eu l'occasion de fréquenter, de me documenter et de réfléchir à certaines de ces expériences, par exemple : le projet *Dis/location* initié par le centre Dare-Dare au square Viger, le projet *Mémoire vive* organisé conjointement par le Centre d'histoire de Montréal et Dare-Dare, l'œuvre collective créée par les résidents du CHSLD Saint-Laurent et ceux du CHSLD. Les Cèdres, grâce à la présence de l'artiste Devora Neumark, l'événement *État d'urgence* de l'Action terroriste socialement acceptable, l'événement *Hétérotopie panoptique* du duo Doyon/Demers, la « vente de garage » du collectif *Farine orpheline cherche ailleurs meilleur* à l'Écomusée du Fier Monde, etc. Ce qui se dégage rapidement de ces expériences, pour tous les observateurs un peu avertis comme pour les participants, c'est d'abord la grande étendue des principes esthétiques, des méthodes, des contenus symboliques et des formes ; c'est également l'étendue des orientations normatives des pratiques : nous sommes en présence d'un ensemble complexe qui prendra des directions tantôt sociales ou communautaires, tantôt humanitaires ou politiques, tantôt encore expérimentales. Une recension, même partielle, des pratiques artistiques qui, depuis dix, vingt, voire trente ans, cherchent à s'immiscer dans la vie sociale et favorisent la participation, ne peut en aucune façon conclure à une vision unitaire de la médiation culturelle. Pour ma part, j'arrive à identifier six grands axes, chaque projet ou événement artistique les combinant souvent de manière originale :

- la sensibilisation à l'art et à la culture, ainsi que l'éducation artistique proprement dite (comportant alors le développement de connaissances et l'acquisition de compétences spécifiques). Cas typique : les prestations des artistes dans le cadre du programme « La culture à l'école » du ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport ;
- le développement de l'estime de soi, de l'employabilité et de l'insertion sociale des personnes. Cas typiques : le Café Graffiti et le Journal de la Rue ; ou alors l'Association de rencontres culturelles avec les détenu(e)s ;
- l'expression identitaire de communautés culturelles, communautés ethniques ou minorités nationales, dans une perspective multi-, trans- ou interculturelle. Cas typiques : Wapikoni Mobile ; les activités hors les murs de Montréal, arts interculturels (MAI) ;
- l'amélioration du cadre de vie dans un quartier, un milieu, un groupe, une collectivité spécifiques. Cas typique : la manifestation artistique *les*

Convertibles ; l'événement d'art public *Urbaine urbanité* ;

- l'action humanitaire et la parole citoyenne, liées souvent à des mouvements sociaux (lutte contre l'exclusion et contre la pauvreté, environnementalisme, altermondialisme, par exemple). Cas typique : l'*État d'urgence* de l'ATSA ; la distribution des *Boîtes à (sur)prise de conscience* dans le cadre d'un projet de lutte contre la pauvreté soutenu par Engrenage Noir ;
- enfin, les nouvelles approches critiques et les nouvelles formes de médiation interdisciplinaire (ateliers, laboratoires, forum) pouvant par exemple viser de nouveaux publics, ou contribuer au développement local ou culturel en un sens large. Cas typiques : les ateliers et les colloques de Monopoli, de Dare-Dare ou ceux du Centre d'histoire de Montréal.

Pour compléter ce portrait nuancé de la médiation culturelle issue des pratiques artistiques participatives ou collaboratives, il faudrait aussi jeter un œil sur la panoplie de ressources qui doivent être sollicitées pour réaliser les projets : les programmes de médiation qui lient une ville, par exemple Montréal, et le ministère de la Culture et des Communications du Québec ; les programmes qui émanent du ministère l'Éducation, du Loisir et du Sport en collaboration avec les écoles ; les subventions du Fonds de collaboration entre les artistes et la communauté du Conseil des arts du Canada ; les montages qui mettent à contribution des partenaires privés et diverses instances gouvernementales, des initiatives du milieu artistique comme Engrenage noir, etc. Et comme partout dans les réseaux culturels et artistiques, entre ces programmes ou occasions plus ou moins instituées, il y a les vides entre lesquels les expériences originales de médiation peuvent émerger et dans lesquels plusieurs menacent de sombrer. Le médiateur est peut-être d'abord quelqu'un qui a appris à naviguer sur ces eaux réputées difficiles et à bricoler des projets recevables.

Dans ce contexte d'une extrême diversification des pratiques artistiques associées de près ou de loin à la médiation culturelle, il me semble donc que notre réflexion devrait, dès le départ, s'étendre en dehors du monde l'art en tant que tel : aux acteurs désignés que sont les médiateurs professionnels de la culture (l'ensemble des intermédiaires, entremetteurs, traducteurs, interprètes, passeurs, *go-between*s, *gatekeepers*...), il faudrait ajouter les acteurs parfois moins visibles, voire anonymes, qui participent à la transmission du sens, au transfert, à l'interculturalisme, à l'interdiscursivité ou à l'intermédialité des pratiques culturelles. Une telle réflexion sur la médiation ne porte pas essentiellement sur des fonctions de médiation spécifiques : elle inclut donc l'artiste, les publics (y compris les non-publics), les intermédiaires et les œuvres elles-mêmes. Cette nécessité d'étendre le concept, en retour, devrait aussi nous amener à reconsidérer le rôle des vecteurs « classiques », voire

¹ Voir Laurie McGauley, *Imagine : un examen indépendant du Fonds de collaboration entre les artistes et la communauté du Conseil des arts du Canada*, Ottawa, Conseil des arts du Canada, 2006, ainsi que mon propre article « L'art au détour de la société : les pratiques artistiques participatives », dans Eva Quintas (dir.), *Culture pour tous*, Montréal, Le Sabord, 2007, pp. 31-35.

pour certains « dépassés », de la médiation que sont par exemple les critiques, les historiens, les philosophes qui font en quelque sorte remonter l'expérience esthétique dans le discours écrit ou parlé.

On pourra multiplier les cas, on se retrouvera toujours devant des pratiques qui ne portent pas nécessairement le nom de médiation culturelle et qui entendent de façons différentes. Les pratiques artistiques participatives ou collaboratives sont des illustrations éclatantes de cette polysémie que nous avons tout intérêt à continuer à explorer. L'ambivalence, ou l'inconsistance du concept ne serait donc que l'expression de conflits qui touchent à la culture elle-même, en particulier dans ces situations où des compétences artistiques et citoyennes mettent en question les repères traditionnels, et se portent à l'assaut de la culture !

Une des conséquences étonnantes d'une réflexion élargie sur la médiation culturelle est qu'elle rejoint des préoccupations sociales cruciales telles que la transformation de l'espace public et l'appropriation de la ville par les personnes qui y vivent. Aujourd'hui, notre réflexion sur l'espace public inclut forcément, outre les dimensions classiques qui ont trait à l'organisation des flux, à l'environnement bâti et à la représentation du pouvoir légitime, ces autres dimensions fondamentales, révélées de manière exemplaire dans les pratiques artistiques contemporaines : les usages populaires ou quotidiens, les relations sociales, les savoirs, les normes et les symboles de la vie urbaine, bref, la mise en scène de la socialité et de la civilité, avec ses contradictions et ses conflits.

Dans cette perspective, non seulement l'espace public se définit par ses dimensions discursives et imaginaires, il est lui-même un « symbole de médiation », pour reprendre l'expression de Cynthia Ghorra-Gobin. « Les espaces publics font tenir ensemble des éléments hétérogènes et, à ce titre, reflètent cette quête du "vivre ensemble". Ils lient la pluralité des individus et communautés et font accéder différents mondes vécus à une visibilité politique¹. » Avec Saskia Sassen, on rappellera que nous devons considérer non pas simplement la logique de dispersion financière et de concentration des services qui caractérisent les villes « en réseau » dans le nouveau contexte mondial, mais aussi les activités plus ou moins éphémères de la rue et celles des lieux disqualifiés ou oubliés. La ville s'offre à nous comme un ensemble de lieux potentiels, des espaces « feuilletés » ou « multicouches » à travers lesquels nous devrions apprendre à nous déplacer et que nous devrions nous réapproprier². À ce propos, les pratiques collaboratives où se croisent architectes, designers, écrivains et artistes de toutes disciplines sont de véritables laboratoires où la

¹ Cynthia Ghorra-Gobin (dir.), *Réinventer le sens de la ville : les espaces publics à l'heure globale*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 14.

² Saskia Sassen, *Cities in a World Economy*, Thousand Oaks, Pine Forge Press, 2000.

communauté se met elle-même à l'épreuve. Un exemple parmi tant d'autres est le travail accompli par le collectif pluridisciplinaire *le Bruit du Frigo*, de Bordeaux, qui tente de « développer d'autres usages, informels, ludiques, voire illicites », en vue de l'appropriation des lieux par ses habitants³.

Comme je voudrais le faire valoir en conclusion, il n'y a rien là qui devrait nous inquiéter ; on revient plutôt à des interrogations fondamentales sur l'altérité et la circulation du sens qui sont au cœur de toute culture. Il faut peut-être rappeler que le concept de médiation a fait l'objet d'une réflexion soutenue dans diverses traditions philosophiques et sociologiques qui me semblent pertinentes ici ; tant chez les phénoménologues que chez les cognitivistes, dans l'anthropologie culturelle ou la sociologie de la culture, on voit par exemple dans la parole, les gestes et les attitudes corporelles, des médiations fondamentales de l'expérience humaine. En ce sens, il faut retenir la leçon de l'anthropologie philosophique qui dit :

*La culture n'était pas, elle doit être toujours. Parce que le sens arrêté, le sens découpé des questions subséquentes, sens qui ne peut pas devenir une réponse aux questions qui ne sont pas encore posées, un tel sens est mort, tandis qu'après être né le sens ne peut plus mourir. Donc, si l'on parle vraiment de la culture et non de quelque chose de différent, « le passé n'est pas encore né ».*⁴

À mon sens, les productions et les pratiques culturelles sont elles-mêmes des « médiateurs ». Une œuvre d'art est une médiation, elle fait médiation (et ouverture, distanciation, dissémination...). Ce que l'art qui s'engage ainsi dans l'espace public et dans le tissu social nous donne à penser est à la fois simple et fondamental : la culture est par définition plurielle, et située. C'est-à-dire qu'elle dépend directement et à chaque instant des gestes, des usages, des engagements plus ou moins réfléchis de chacun, et des relations des uns avec les autres. Mais le dire ainsi n'est encore qu'un aspect de la réalité de la culture, celle qui aujourd'hui nous inquiète, nous désespère, nous enthousiasme : c'est que la culture est aussi par définition un ordre imaginaire et matériel qui s'impose aux individus et aux communautés et qui échappe parfois à leur vouloir-vivre ensemble. Le développement du discours scientifique sur la culture depuis deux siècles en Occident n'a pas manqué de soulever ce paradoxe, ou ce dilemme, d'une culture objective qui rompt ses liens avec la culture subjective et reproduit des rapports de domination, ce scandale de discours qui réduisent l'autre au silence.

³ Voir l'entretien avec Gabi Farage, « Le frigo ne ronronne pas », dans *10 ans d'action artistique avec la revue Cassandra, 1995-2005*, op.cit., pp. 126-127. Voir aussi Pascal Nicolas-Le Strat, « Multiplicité interstitielle », 2006, article en ligne sur le site de l'Institut social et coopératif de recherche appliquée (ISCRA), www.iscra.fr, consulté le 7 mars 2006.

⁴ Léonid Batkine, « Deux méthodes pour étudier l'histoire de la culture », dans Laurier Turgeon (dir.), *Les entre-deux de la culture*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 451.

Si la médiation culturelle ne consiste pas à « amener la culture » à des gens qui n'en n'auraient pas, alors qu'est-ce que c'est ? Et comment penser la culture dans des contextes pluriels où naissent de nouvelles formes d'inclusion et d'exclusion, de solidarité et de stigmatisation ? Enfin, la culture n'est jamais exactement telle qu'elle se donne ou se présente maintenant, devant nous, dans telle image, tel scénario, tel geste ; si la culture est encore à inventer, c'est parce qu'elle est toujours ailleurs que là où nous la croyions !

Quel sens donner à la médiation culturelle ?

par Jean-François Côté¹

La notion de « médiation culturelle » qui apparaît à l'horizon de la réflexion actuelle reste ambiguë à plusieurs égards ; représente-t-elle le prolongement du « travail social » dans le domaine culturel (appelant le déploiement d'un arsenal ou d'une « technologie sociale » à l'image de celui-ci), le constat d'une intervention nécessaire au sein d'une culture en éclatement (sur le mode d'un « engagement » qu'on pourrait ou devrait croire militant), ou plus simplement la reconnaissance d'un nouveau champ de pratiques professionnelles liées au développement extraordinaire de la culture contemporaine (comme une technique spécialisée et aléatoire d'intervention, ponctuelle ou permanente) ? Dans un sens, et dans l'état actuel des choses, on pourrait sans doute dire qu'il n'y a pas d'oppositions si catégoriques entre les trois significations possibles énumérées ici (auxquelles on pourrait même en ajouter d'autres, complexifiant d'autant la polysémie de la notion et la profusion, sinon la confusion, des définitions). Mais en même temps, et s'il s'agit bien de tenter d'éclaircir le sens à donner aujourd'hui à cette notion de « médiation culturelle » afin de parvenir à lui rattacher des pratiques spécifiques, dans le cadre d'une « formation » dans ce domaine notamment. On voit qu'il serait important d'essayer de savoir plus précisément ce qu'elle recouvre (ou pas), afin de pouvoir envisager le champ d'action qui, éventuellement, s'ouvre à elle.

Je voudrais proposer ici une réflexion sommaire, générale et à vrai dire non spécialisée sur ces questions, sans prétendre apporter des réponses définitives, mais en tentant plutôt d'avoir à l'esprit ce qui est impliqué par la thématique de la « médiation culturelle » du point de vue des sciences de la culture, qui tentent depuis un certain moment déjà d'appréhender la compréhension et l'interprétation des formes symboliques qui meublent notre existence – laquelle est, comme on le sait, toujours pressée d'interrogations et de questions en apparence inédites – en fonction de préoccupations jamais tout à fait nouvelles, mais toujours renouvelées dans leurs tenants et leurs aboutissants.

Je commencerai cette réflexion par une remarque à portée assez générale, voire même peut-être banale, mais qui me paraît tout de même avoir son importance : dès lors que l'on appréhende le terme de « médiation » au travers d'une pratique spécifique (sociale, juridique, ou éventuellement culturelle, comme maintenant) qui vise à amoindrir les conflits, on soustrait son sens premier lié à l'existence du symbolique, ou en d'autres termes, on rabat le problème de la signification sur celui de l'action, en présumant la possibilité de leur coïncidence « immédiate », au lieu de reconnaître là le caractère *dialectique* de toute signification, qui renvoie d'un côté à une obligation de différenciation et d'identification toujours problématique, et simultanément à des formes symboliques et à des pratiques innombrables, et possiblement en complète contradiction les unes avec les autres. Envisager la « médiation culturelle » en référence directe à une « action immédiate » constitue donc déjà un problème parce que le terme de « médiation », compris dans sa relation au symbolique, intervient d'abord et avant tout justement pour *empêcher* qu'il y ait « immédiateté » dans l'action. La médiation symbolique est inhérente à toute signification, et cela parce qu'elle intervient « entre » les choses pour leur permettre d'exister comme telles, pour nous. Une médiation symbolique est donc un « espace » (ou devrait dire en fait un « espace-temps », ou un « chronotope ») qui empêche l'immédiateté du contact avec les choses, en même temps qu'elle permet ce contact, alors « médié » justement, parce que cette immédiateté du rapport à l'action est tout simplement impossible dans le domaine de la signification; en d'autres termes, la signification est le détour obligé de toute expression symbolique dans son rapport à la chose (ou aux choses) qu'elle désigne, et c'est ce qui en fait la richesse, en alimentant sa complexité et les possibilités d'action qui s'ouvrent à partir de ce constat. Car la médiation symbolique crée une distance qui permet le rapprochement et c'est seulement au travers de ce processus en apparence contradictoire ou paradoxal qu'elle existe comme telle. La « médiation culturelle » signifie donc, dans son sens large ou anthropologique, toute pratique humaine qui s'oppose aux pratiques simplement « naturelles » en les ramenant dans l'orbite des pratiques « culturelles » ; cette opposition entre « nature » et « culture » est ce qui permet la reconnaissance de la différence même de ces termes – et non leur confusion ou leur fusion « immédiate ». Toutes les cultures humaines se définissent ainsi par ce rapport différencié à la nature (permettant leur propre identification) qui s'introduit par le biais de la signification des formes symboliques et des pratiques s'y rattachant, en établissant de cette façon une « médiation culturelle » avec la nature dans un rapport dialectique *simultané* de distanciation et de rapprochement.

Dès lors, il ne m'apparaît pas si clair que la définition que l'on donne de la culture dans le contexte de la réflexion actuelle sur la « médiation culturelle » puisse réunir de façon non problématique ce qu'on en-

¹ Département de sociologie, UQAM.

tend par ce concept dans ses acceptions respectivement anthropologique, populaire ou artistique. Chacun de ces trois domaines en effet, auquel on associe le terme de « culture », contient une visée spécifique de (et pour) cette dernière, acquise au fil de son développement sociohistorique, qui est en relative opposition aux autres, en même temps qu'en relation avec elles ; la culture dans son sens anthropologique contient vraisemblablement toutes les pratiques et les significations possibles que l'on rencontre dans une société (ou même dans toutes les sociétés du monde) ; la culture populaire est souvent comprise, à l'inverse, et cela particulièrement depuis la fin du XVIII^e siècle dans le monde occidental, en opposition à la « culture cultivée », comme ce champ de significations et de pratiques qui, soit résistent à cette dernière (consciemment ou non), soit lui échappent, ou soit encore la contestent dans sa validité et ses prétentions d'universalité ; la culture artistique, enfin, représente également un champ de significations et de pratiques tout à fait spécifiques cette fois, liées exclusivement aux arts, et développées plus particulièrement dans le contexte de la société contemporaine comme approfondissement d'une expérience esthétique qui se donne au travers de formes sensibles réfléchissant cette spécialisation extrême de la sensibilité et de la forme – extrême au point même de devenir relativement « étrangère », ou relativement « hermétique », par rapport à son contexte social d'émergence et d'appartenance. Comment réconcilier alors ces horizons différents, voire même divergents ? Est-ce même souhaitable qu'ils le soient ? Est-ce que la « médiation culturelle », entendue dans un sens professionnel d'une « activité immédiate » de médiation, est à même de le faire ? Comment peut-elle s'imposer ici au travers de ces oppositions sans les niveler en les ramenant à un horizon de significations et de pratiques « équivalentes » ou « non contradictoires » ? Est-ce qu'il n'est pas de la nature même de la culture autant anthropologique que populaire ou artistique (pour ne rien dire ici de la culture de masse...) que de vivre et d'exister justement en fonction des oppositions qu'elles contiennent et qu'elles manifestent précisément par les formes mêmes qu'on parvient à leur reconnaître ? Pourquoi alors vouloir niveler ces différences ? Pourquoi vouloir les ramener, sur le plan d'une activité de médiation, à des conditions excluant leur caractère fondamentalement dialectique et l'opposition de leurs formes d'existence ? Ne faudrait-il pas plutôt voir comment la « médiation culturelle » dont on parle aujourd'hui tient à une filiation et une différence vis-à-vis d'acceptions différentes ?

L'opposition qui existe entre « culture populaire » et « culture cultivée », par exemple, est révélatrice en elle-même d'une certaine forme de médiation culturelle, puisque cette forme ne prend son sens *que* dans l'opposition entre ces termes. Si, dans le contexte des sociétés modernes, une telle opposition s'est construite, c'est qu'elle était porteuse en fait d'une signification précise, qui établissait le sens d'une culture (es-

sentiellement européenne) reconnaissant graduellement une différenciation interne aux pratiques, visant à élever certaines d'entre elles au niveau d'une « formation » distincte – « culture cultivée » donc, dans l'acception par exemple du terme allemand *Bildung*. Une telle différenciation interne aux pratiques culturelles en général permettait d'opposer deux types de culture au sein d'une même société, en unifiant leur opposition dans l'*identité* relative reconnue à chacune et en visant même le maintien de cette opposition dans l'effort de constitution de la « culture cultivée » – laissant au contraire la « culture populaire » dans une relative indétermination de ses visées et de ses contenus ; l'effet d'une telle reconnaissance pouvait alors être « immédiatement perçu » sur le plan social, dans l'opposition d'une classe sociale « cultivée » par rapport aux « classes populaires ». Ce qu'il y a d'intéressant et d'instructif dans cette histoire, c'est que les suites du développement de la société moderne nous ont conduits – démocratisation oblige ! – à *maintenir* une telle opposition au même moment où se faisait sentir l'exigence d'une *abolition* de la distinction entre l'« élite » et la « masse ». Le changement de termes est d'ailleurs ici éloquent, puisque la classe bourgeoise « cultivée » ne possède plus, dans le contexte des sociétés démocratiques de masse que nous connaissons aujourd'hui, de privilège absolu et socialement légitime d'« élite » vis-à-vis de la « masse », alors que l'existence de cette celle-ci a conduit à de vastes reconsidérations vis-à-vis de la « culture populaire » – et cela, dans l'exacte mesure où la « classe moyenne » a absorbé en elle-même la tension entre les deux extrémités la précédant ainsi que l'opposition catégorique qu'elles constituaient, en se rapportant d'un côté à ses propres pratiques culturelles, toujours appelées cependant, d'un autre côté, à se « former » et à se différencier (à se *transformer*), donc à se « cultiver » elles-mêmes en se reportant au-delà de ce qu'elles sont déjà. Grosso modo, depuis le milieu du XIX^e siècle, en effet, la « culture de masse » n'a eu de cesse de se développer en produisant des formes de différenciation internes (dont le phénomène de la mode, comme celui des révolutions techniques et technologiques, ou le phénomène constant des réformes de tous ordres, se font des échos probants) au sein même de l'unité qu'elle préserve ainsi d'une relative indétermination de son contenu, dans l'exigence continue de ses transformations – qui marquent toujours sensiblement l'expérience sociale, et se remarquent comme telles, dans les mœurs des générations qui se succèdent ainsi que dans le « sens » global de l'évolution culturelle qui s'en dégage. La dynamique propre aux sociétés contemporaines du point de vue culturel demeure ainsi, aujourd'hui, de poursuivre ce travail incessant de « cultivation de la culture », si l'on peut dire, en introduisant incessamment des formes symboliques qui permettent justement d'approfondir le sens et la signification de l'expérience culturelle en devenant en les reportant toujours dans des instances de médiation autres – (re)produisant

donc ainsi des transformations culturelles dans une logique de différenciation et d'identification de leurs formes nouvelles de manifestation. Et ce procès de re-production culturelle qui est le nôtre produit nécessairement en son sein même des « crises », des « conflits », parce qu'il tente constamment d'assumer ses transformations comme étant le propre de sa culture. Si bien en fait que l'on peut sans contradiction aucune penser de nos jours à une formation « *élitiste pour tous* », signification dont hérite notamment l'université actuelle (comme la culture en général), appelée à s'ouvrir à toute personne susceptible de se former, dans un sens spécialisé par des disciplines de savoir... en vue d'appartenir tout simplement de manière plus complète au monde dans lequel nous vivons. Sans manquer ce faisant, bien évidemment, de contribuer à la transformation de ce monde et de sa culture.

La médiation culturelle au sens large dont nous pouvons donc parler, de manière tout à fait générale, est ainsi celle qui nous conduit à reconnaître qu'un approfondissement vis-à-vis des pratiques et des formes symboliques de notre propre culture crée constamment une distance par rapport à celle-ci, distance qui permet en retour un rapprochement à son égard. Et cela n'est pas un paradoxe, puisque cela procède de la nature même de la médiation culturelle. Cela devient un paradoxe seulement si l'on considère la « médiation culturelle » sous l'angle de l'« action immédiate » qu'elle requiert, une action spécialisée qui se considérerait dans les termes d'une définition simple de « résolution des conflits », sans voir que sa présence même est issue du travail culturel élargi de re-production qui les produit. C'est dans ce sens que la médiation culturelle peut rester aveugle à ses propres déterminations.

C'est sans doute à l'égard des pratiques artistiques que ce paradoxe de la médiation culturelle conçue comme « action immédiate » ressort de la manière la plus frappante; si l'on voit en effet aujourd'hui une nécessité de « rapprocher les arts de leurs publics », il ne faudrait surtout pas voir dans cet exercice une tentative de fusionner tout simplement ces termes – ni même d'amoindrir leurs conflits potentiels, du moins en faisant correspondre « immédiatement » leurs univers de référence et de significations respectifs. À cet égard, les possibilités de confusion sont nombreuses, allant de la vulgarisation à outrance des significations artistiques, qui réduit potentiellement ces dernières à n'être au fond que des expressions comme les autres, à la commande d'œuvres artistiques de la part des publics, qui renverse le sens de la création dans sa subordination à des impératifs qui lui sont complètement extérieurs. La médiation culturelle comme pratique professionnelle dans ce contexte peut tout au plus s'inscrire dans la *reconnaissance de la distance* qui sépare les arts de leurs publics, et qui apparaît en fait comme la condition essentielle de sa propre existence, en tant qu'elle s'inscrit dans une relation relativement problématique à chacun de ces univers. Sur ce plan, la

médiation culturelle n'est d'ailleurs pas si nouvelle, ni si originale; le travail de la critique a accompagné depuis ses origines le développement des conceptions et des expressions artistiques contemporaines, et si l'on voit la plupart du temps dans cette critique d'art un domaine très spécialisé, et réservé à une « élite » à l'intérieur de la société (domaine qui ne cesse pourtant justement de poser problème, autant aux artistes qu'aux publics!). Il faudrait plutôt convenir tout autant que la critique participe précisément à l'inverse d'un effort patient et attentionné visant à interpréter la signification des œuvres afin de permettre une compréhension plus large et plus approfondie de ses résonances significatives – non pas dans une perspective de simple « assimilation » de ses significations, mais dans la poursuite du travail de transformation de l'expérience esthétique qui se poursuit au sein de l'expression artistique en ayant un écho et une réverbération dans le monde. Dans son rôle de médiation culturelle, la critique d'art agit autant comme reconnaissance de la spécificité des pratiques artistiques, dans tout l'hermétisme que ces dernières peuvent contenir, que comme reconnaissance des possibilités de compréhension et d'interprétation élargies qui résident à l'extérieur de ces pratiques elles-mêmes au sein des publics, soit dans le monde social, historique et culturel auquel elles se rapportent, mais de façon médiate – et jamais de façon « immédiate ».

La médiation culturelle, telle qu'on semble parfois vouloir l'orienter aujourd'hui dans le sens d'une activité de mise en rapport « immédiate », ne peut ainsi trouver à mes yeux une pertinence que si elle agit, dans une certaine retenue, comme un relais supplémentaire aux autres instances de médiation qui entourent déjà les pratiques artistiques, sans toutefois aucunement vouloir se substituer à elles, ni prétendre à une pertinence plus grande, plus proximale ou plus importante, ni surtout sans vouloir les ignorer. Cela signifie notamment que la formation, dans le domaine de la médiation culturelle, ayant une vocation professionnelle et une visée de pratique dans des activités de mise en œuvre de ses éventuelles capacités d'intervention, doit pouvoir bénéficier largement de l'expérience accumulée de ces autres instances de médiation qui entourent déjà les pratiques artistiques, en intégrant d'une manière forte toutes les ressources disponibles dans ce domaine – dans les termes d'abord de la connaissance des arts (de leur histoire, de leur dynamique de formation et de transformation, des enjeux qui les entourent présentement), et des publics en général au sein de la société et de la culture de masse, puis de la connaissance des programmes gouvernementaux (international, fédéral, provincial, municipal), des programmes de formation et de d'éducation (universités, collèges, écoles en tous genres destinées à cette fin), des revues œuvrant dans le domaine (de la critique spécialisée à la critique plus générale – dont celle des médias), des organisations de diffusion de toutes sortes (selon les domaines d'expression), des associations d'artistes et de créa-

teurs, des artistes eux-mêmes, ainsi que des pratiques artistiques particulières et des publics spécifiques qui constituent un champ complexe de relations et d'interrelations symboliques dans lequel elle peut trouver son espace et sa temporalité propres. La médiation culturelle pourrait peut-être ainsi s'inscrire dans le champ des activités et des pratiques déjà existantes en toute conscience de la place et du type de rapports qu'elle entend établir au sein d'un milieu très bien structuré qui lui préexiste, et qui pourrait éventuellement bénéficier de sa présence pleinement consciente de ses responsabilités propres – c'est-à-dire de sa pleine « responsivité » vis-à-vis des nombreux interlocuteurs avec lesquels elle entend engager des relations symboliques de médiation, dans la distance et le rapprochement que cela suppose, et ainsi, dans le respect et l'attention que cela requiert.

Étude de cas

La médiation culturelle au Québec : de l'engagement créatif aux contradictions furtives d'une pratique mitigée¹

par Alexis Langevin-Tétrault et Marie-Nathalie Martineau²

INTRODUCTION ET CADRE MÉTHODOLOGIQUE

Ce texte présente un condensé synthétique des résultats d'une recherche menée à l'automne 2007, sur la base d'une dizaine d'entrevues réalisées auprès d'acteurs de milieux relatifs à la médiation culturelle. Les répondants ont été identifiés et approchés à la lumière d'une revue préliminaire de la littérature sur la médiation culturelle. Ceux-ci proviennent d'une diversité de milieux : théâtre et théâtre de création, organismes d'intervention sociale, centre de diffusion artistique, institutions muséologiques, centre d'artistes, etc. À quelques exceptions près, les organismes répondants œuvrent principalement à Montréal et dans les environs. Les entrevues, enregistrées, ont duré d'une à deux heures.

Les organisations qui ont été rencontrées sont les suivantes :

- Café-Graffiti (journal de la rue)
- Centre d'histoire de Montréal
- Corporation de développement économique de Trois-Rivières
- DARE-DARE
- La Tohu, la Cité des arts du cirque
- Musée des beaux-arts de Montréal
- Théâtre de Quat'sous
- Théâtre des petites lanternes
- Wapikoni mobile

À la suite de chacune des rencontres effectuées, une fiche technique établissant un portrait sommaire de l'organisme ainsi qu'un résumé synthétique de l'entretien ont été produits. Ces courtes synthèses dégagent cer-

tains éléments clés permettant de commenter la nature, le type, l'impact et les compétences propres au type de médiation culturelle mise de l'avant. Le présent texte tente de faire ressortir les points communs et les divergences principales entre les pratiques de médiation rencontrées lors de ces entrevues. Il cherche ainsi à cibler les enjeux, les obstacles, les compétences et les revendications relatives à ce champ en développement, tels qu'exprimés par l'ensemble des acteurs interrogés.

LES PRATIQUES DE MÉDIATION

Un ensemble hétérogène et interdisciplinaire de pratiques

Il nous faut d'abord souligner la grande diversité et l'hétéronomie des pratiques – pour la plupart non revendiquées comme telles – de médiation culturelle. Celle-ci va de pair avec une certaine « plasticité » du discours des répondant-es (c'est-à-dire qu'ils s'« approprient » la notion de médiation culturelle, sans pour autant qu'elle corresponde à une spécificité identifiable ou effective de leur pratique). Dans la plupart des cas, les répondants-es rapportent l'idée de médiation à un « degré zéro » de la pratique correspondant à la mission première de leur organisme davantage qu'à une fonction ou encore à un type de projets particulier.

Cette « fonction » de médiation culturelle est le plus souvent directement redevable aux contextes, aux conditions de possibilité et aux contraintes d'une pratique foncièrement interdisciplinaire. Dans d'autres cas, la médiation se rattache davantage à une philosophie particulière d'intervention ou d'éducation qui mobilise la culture à ses fins propres, ou encore qui vise à soutenir le développement de la culture ou par la culture de milieux marginaux ou défavorisés. Bien qu'elle vise la plupart du temps un travail effectué auprès de « publics » ou de « communautés », la médiation peut également, dans certains cas, se rapporter à un travail de soutien, d'insertion ou de mise en relation de créateurs ou d'artistes à l'intérieur d'un univers socioprofessionnel donné.

La mise en valeur d'un dialogue socioculturel inclusif et ancré

Les pratiques de médiation culturelle mettent l'accent sur le caractère ou inclusif ou participatif de la démarche et sur l'importance accordée à la possibilité d'assurer un suivi auprès des diverses communautés concernées. Aussi, l'ancrage historique, social, communautaire ou local des projets et de leur réalisation est-il une dimension importante de presque tous les projets. Les répondants-es mettent tous l'accent sur le caractère de dialogue et de mise en relation multi-forme qu'opère leur pratique ; toutefois, celle-ci semble souvent moins toucher au caractère d'une pratique culturelle spécifique plutôt qu'au caractère simplement « humain » du lien qui vise à y être créé. À cet égard, tous mentionnent également que la démarche

¹ Rappelons que cette recherche était sous la supervision d'Anouk Bélanger et de Louis Jacob du département de sociologie de l'UQAM. Cette recherche a bénéficié du support du Service aux collectivités de l'UQAM et d'une subvention du Programme d'aide financière à la recherche et à la création de l'UQAM (PAFARC).

² Alexis Langevin-Tétrault et Marie-Nathalie Martineau sont étudiants à la maîtrise au département de sociologie de l'UQAM et membres du *Groupe de recherche sur la médiation culturelle*.

de médiation culturelle doit, pour être effective, procéder de manière itérative et dans la longue durée.

Une ambiguïté constitutive

Les pratiques décrites valorisent et se situent la plupart du temps dans un espace de l'« entre-deux ». Cette ambiguïté relative semble très souvent constitutive de la pratique et est liée à la possibilité de développer une démarche relativement autonome et dégagée des impératifs de cadres structurels trop rigides. Cette notion d'« entre-deux » participe donc intégralement de l'identité, de la pertinence et de la spécificité des pratiques de médiation.

Une pratique discrète

Dans la majeure partie des cas, la médiation culturelle ne peut ni ne doit être comprise comme quelque chose qui s'ajouterait ou se surimposerait à un ensemble de pratiques déjà existantes. Par conséquent, elle n'est ni conçue ni formalisée comme un rôle distinct de l'ensemble des acteurs ou des intervenants culturels. Le rôle de médiateur se présente généralement comme un mélange de tâches et de fonctions que les créateurs, le cas échéant, ne suffiraient pas à assumer seuls, sans pour autant qu'il s'agisse là de dimensions en soi exogènes à leur propre travail ou qu'ils n'auraient pu assumer par eux-mêmes.

Il nous est possible de dégager trois grands axes relatifs aux différentes pratiques et aux fonctions de la médiation. Dans de nombreux cas, ceux-ci se croisent et se chevauchent à plusieurs niveaux.

- La médiation culturelle peut relever, ensemble ou séparément (et de manière déclarée ou non) de la diffusion et/ou du développement de publics, de la coordination et de la gestion de projets ou encore du support et de la promotion d'artistes de tout milieu.
- La médiation peut concerner davantage un rôle d'interprétation s'échelonnant, à divers degrés, d'un pôle « éducatif » à un pôle d'« intervention ». Simultanément culturels et sociaux, ces axes peuvent viser tout à la fois les « publics » et les « créateurs ». On pourra, par exemple, chercher à « sensibiliser » certains artistes professionnels à l'importance du caractère « public » de leur travail, ou encore chercher à développer des talents et des formes d'expressions locales ou culturellement peu valorisées. Alternativement, on pourra développer des outils éducatifs adaptés à des clientèles limitrophes (les « non-publics ») ou encore, à l'inverse, vouloir mettre sur pied certains projets culturels communautaires ainsi compris comme outils d'intervention sociale spécifique.
- Enfin, un dernier type de pratique peut être associé au travail d'artistes ou de créateurs de toutes disciplines qui évoluent selon une mouvance d'inspiration « sociale », c'est-à-dire qui envisagent à la fois la culture et la création elle-même en tant que processus fondamentalement social et ancré. On pense, par exemple, aux pratiques ac-

tuelles inspirées des mouvances respectives de l'art communautaire, du théâtre social/d'intervention ou encore de l'écomuséologie sociale. Dans tous ces cas, le processus de création implique activement les membres d'un groupe social ciblé, et cherche à initier une démarche qui saura ensuite être investie ou « appropriée », c'est-à-dire qui puisse servir et demeurer à la communauté. Aussi, ces pratiques valorisent-elles la qualité d'ensemble du processus engagé plutôt que la valeur intrinsèque, esthétique ou « culturelle » du résultat ou du matériel produit.

« LA MÉDIATION CULTURELLE, C'EST... »

À titre indicatif, voici quelques-uns des mots ou idées « clefs » qui reviennent le plus souvent lorsqu'il s'agit de définir la notion de médiation culturelle.

De manière presque générale, il s'agit d'un « *buzzword* », d'un nouveau mot étrange, ou surtout à la mode. Pour certains, la médiation culturelle est une notion abstraite, qui rejoint davantage l'idée d'une « réflexion » intégrée à la pratique que celle d'une pratique par et en elle-même ; elle aurait un rôle essentiel de recul pouvant guider tout un ensemble d'intervenants culturels pour qui la médiation constitue, de près ou de loin, une prémisse sous-jacente. Pour d'autres, elle ne relève que d'un langage strictement et hermétiquement universitaire.

Transposée dans des termes plus concrets, la médiation désigne la volonté d'établir une relation avant tout « humaine », souvent opposée à la préséance de logiques spectaculaires. Cette relation est cependant modulée de différentes manières. Elle peut concerner :

- Un travail ou une démarche qui, par le biais de l'art ou de la culture, rend possible l'investissement d'un lieu afin d'y révéler certaines conditions sociales et politiques et d'y créer des liens.
- Une forme d'« accompagnement » qui se doit d'être tissé dans un rapport de complicité, tant sur le plan du processus de création que de celui de la « réception », en cherchant à les penser dans un même souffle. Elle cherche à informer une démarche sans la déterminer, en mettant l'accent sur la possibilité d'un « processus » conjoint de création, d'animation et d'éducation.
- Une « mise en relation » ou une jonction : la médiation opère avant tout un « pont » entre des milieux autrement cloisonnés.
- Un « accueil », une « rencontre » compréhensive, c'est-à-dire qui cherche à comprendre et à faire comprendre ou encore à partager une expérience. Cette rencontre procède d'une « communication active » visant à initier une démarche que le récepteur pourra reprendre par et pour lui-même. Celle-ci nécessite donc un travail d'« interprétation » adapté venant réaliser la

connexion entre production et réception artistique.

La médiation culturelle est dans chaque cas, voire pour chaque projet, éminemment spécifique. En soi, elle ne privilégie donc aucun « public » particulier. Elle peut viser autant les acteurs d'un univers culturel particulier que les publics accidentels, néophytes ou particuliers. Toutefois, en pratique, la médiation culturelle est largement dirigée vers des groupes communautaires ou locaux, vers les « jeunes » ou encore vers des ensembles socioculturels marginaux ou défavorisés.

LES ENJEUX DE LA MÉDIATION CULTURELLE

Au-delà des grands regroupements que nous avons pu effectuer, un certain nombre d'enjeux nous apparaissent centraux. Ceux-ci révèlent certaines dimensions sensibles de la médiation culturelle, dont le caractère ou la nature semblent parfois problématiques ou disputés.

L'instance critique de la médiation culturelle

La médiation culturelle se définit souvent en réaction critique à certaines idéologies qui traversent le champ des pratiques culturelles ou encore à certains enjeux politiques et sociaux plus généraux. Toutefois, ces critiques demeurent la plupart du temps mentionnées de façon allusive, ou forment l'arrière-fond des démarches décrites. Plusieurs pratiques de médiation souhaitent, par exemple, intervenir dans la possibilité pour la culture de jouer un rôle actif dans la reconstruction du lien social. Celles-ci réagissent donc au constat d'une fracture sociale générale au sein des sociétés contemporaines : inégalités, perte de reconnaissance, de « parole » et d'identité, solitude et enfermement, perte de sens, etc. D'autres situent davantage leur pratique en réaction à un effritement du caractère proprement « public » des institutions sociales et culturelles en particulier. Lorsqu'ils se rapportent plus spécifiquement au « monde de la culture », plusieurs répondants-es adoptent une posture de résistance relative face à l'économie et à la rationalité spectaculaire dominante (à l'intérieur de laquelle ils doivent néanmoins s'insérer, bon gré mal gré).

Si l'accessibilité à la culture et le décloisonnement des pratiques demeurent une préoccupation commune, plusieurs se distancient de l'idée d'une « démocratisation de la culture » trop unilatérale ou outrancièrement « démocratisante ». De manière analogue, certains cherchent à se distancier de la rigidité ou de l'« autorité » associées à certaines philosophies éducatives plus traditionnelles ou classiques.

Quelques cas rapportent la médiation culturelle à un ensemble de questionnements et de préoccupations relatives à la portée sociale et politique de l'art ou, plus généralement, à celle de l'acte créatif. Les pratiques de médiation culturelle et leurs projets spécifiques thématisent rarement de façon directe des ques-

tions relatives au « conflit » ou à des enjeux de nature explicitement politique.

QUELQUES SOUPÇONS À L'ÉGARD DE LA MÉDIATION CULTURELLE

La notion de médiation culturelle semble l'occasion d'adresser certains enjeux critiques relatifs aux pratiques et aux structures actuelles du monde de la culture. Malgré tout, en elle-même, la notion est généralement accueillie de manière sceptique.

D'une part, il existe une certaine confusion entre la démarche de médiation culturelle et les objectifs plus classiques de diffusion artistique et de développement de publics. À cet effet, on déplore que ceux-ci puissent parfois constituer un « agenda caché » de la médiation culturelle. L'enjeu n'est pas ici de remettre en question la légitimité des pratiques de développement de publics, mais plutôt de tenter d'affirmer la particularité des objectifs de la médiation culturelle et d'éviter les méprises. Le développement de publics, ainsi dissimulé par l'« aura » de la médiation, aurait notamment pour effet de rendre certains publics méfiants à l'égard d'autres démarches plus authentiquement participatives.

D'autre part, certains questionnent le glissement entre une « invitation participative à la culture » et l'instrumentalisation potentielle de cette dernière à des fins « autres » (d'intervention sociale ou d'aide thérapeutique, par exemple). Les répondants-es affichent de manière générale une préoccupation pour le maintien et la valorisation d'une autonomie relative de la pratique culturelle professionnelle et de son rôle actif dans la société.

Tel que nous l'avons mentionné précédemment, les pratiques de médiation culturelle se situent dans un horizon interdisciplinaire qui se réclame de l'« entre-deux », à mi-chemin entre l'officiel et le non officiel. Ce statut, le plus souvent intentionnel ou revendiqué, entre en contradiction avec l'éventualité d'une « institutionnalisation » de la pratique de médiation. Aussi, la grande majorité des répondants se montrent-ils réfractaires à l'idée d'une « professionnalisation » de la médiation culturelle qui les priverait d'une liberté d'action nécessaire à leur travail. De plus, l'ambivalence propre à cette posture peut parfois entrer en conflit, sembler menaçante ou encore simplement redondante à l'égard du rôle que jouent déjà, sur le terrain, d'autres acteurs du champ de la culture (dont les artistes et les créateurs en tout premier lieu). Pourtant, la médiation culturelle réclame bien, d'un autre côté, une certaine reconnaissance institutionnelle. Parce que, entre autres, les impacts de la médiation sont difficilement quantifiables, cette reconnaissance rendrait les pratiques plus visibles et, en conséquence, favoriserait l'accessibilité à des sources plus adéquates de financement.

OBSTACLES

Les obstacles semblent être les mêmes à différents degrés d'intensité pour tous les répondants-es. D'une part, comme le médiateur est au centre de différents univers effervescents qui présentent un grand roulement de personnel et d'usagers, il faut continuellement consolider les actions et contacter les partenaires pour maintenir les liens auparavant établis. D'autre part, le manque de temps fréquent dans ce domaine ne permet pas d'arrêter les activités pour évaluer de fond en comble la portée des actions. Plusieurs disent de ce travail qu'il est essoufflant.

Le manque de financement paraît être le principal obstacle dans ce domaine et, tel que mentionné plus haut, cette réalité semble reliée à la non-reconnaissance officielle des pratiques de médiation culturelle (ou, du moins, à leur non-concordance avec les catégories officielles, telles que celles qu'utilisent par exemple les grands organismes subventionnaires). Aussi, comme ce travail touche à plusieurs domaines (création, éducation, intervention, diffusion et développement de publics, etc.), les organismes arrivent souvent mal à correspondre aux critères gouvernementaux. Ils deviennent dans plusieurs cas dépendants de projets et de financements ponctuels, ce qui ajoute à la précarité de l'emploi et entrave la pérennité des démarches de médiation. L'exemple de la France est souvent cité pour démontrer le retard du Québec dans la reconnaissance de cette pratique.

Il est parfois difficile de bien faire comprendre aux partenaires et aux différents acteurs impliqués la visée et la pertinence précises du travail de médiation. Ce type de travail demande de développer des stratégies de communication et de négociation sur des questions ou dans des contextes sensibles ou délicats. Les activités de médiation dépendent très fréquemment d'un développement dans la longue durée et nécessitant des projets de petite ou au mieux de moyenne envergure. Ces caractéristiques sont toutefois peu soutenues et valorisées par les logiques culturelles et/ou urbaines de développement.

Est fortement critiqué le fait que les artistes doivent très souvent travailler bénévolement afin de permettre la tenue d'activités de médiation culturelle ou encore de « démocratisation/accessibilité de la culture ». Est également déplorée l'absence de pensions de retraite et de conditions de travail stables pour les médiateurs.

IMPACT

Les retombées d'une telle pratique sont dans tous les cas considérées comme difficilement mesurables.

Dans certains cas, l'on considère même que les « effets » de la médiation « effective » ne pourront jamais être mesurés ou évalués. Au mieux, la qualité de l'expérience est perçue et ressentie par le médiateur dans l'action et, éventuellement, à travers les témoignages directs des personnes impliquées. Aussi, les

pratiques sont davantage motivées et maintenues par une « croyance » en leur portée.

Néanmoins, c'est généralement par le nombre de participants aux activités et par la quantité de billets distribués qu'on mesure la réussite d'un projet. Toutefois, certains – qui ne sont pas a priori, contrairement à ce que l'on pourrait croire, les plus désintéressés par un « développement de publics » – soulignent qu'il s'agirait d'une grave erreur que de chercher à quantifier la relation de médiation.

La majorité des répondants disent ne pas avoir le temps pour évaluer l'impact de leur travail. Ils sont dans « l'action ».

COMPÉTENCES ET FORMATION

Les répondants à l'enquête ont tous des formations et des parcours de vie différents. Ils ont généralement touché à plusieurs domaines avant d'en arriver à la médiation culturelle : travail social, enseignement, animation culturelle, pratique artistique, etc.

Les qualités principales que requiert cet emploi seraient la patience, la passion, l'entregent, le respect de l'autre, l'ouverture d'esprit, le sens de l'organisation et la polyvalence.

Les compétences sont d'abord et avant tout « humaines » : savoir écouter, donner sa présence, pouvoir fournir un certain engagement dans la pratique. Plus particulièrement, le médiateur doit être un excellent communicateur, savoir administrer des projets, détenir une bonne connaissance du milieu, des publics et du processus de création, être fin psychologue ainsi que savoir anticiper et résoudre les conflits.

Les personnes rencontrées s'entendent pour dire que le travail de médiation s'apprend « sur le terrain ». Ils ne sont pas contre la formation, mais argumentent que ce travail est souvent trop relié aux réalités locales spécifiques pour en arriver à une formation homogène ou unifiée. Dans ce sens, ils seraient beaucoup plus enclins à participer à des séminaires d'échanges entre intervenants de divers milieux qu'à une formation de type magistrale ou théorique.

CONCLUSION

Ce document n'a pas la prétention de couvrir exhaustivement l'étendue des éléments constitutifs de la médiation culturelle au Québec. Il met toutefois en relief certaines pratiques et enjeux qui semblent incontournables dans ce champ. Le caractère foncièrement pluridisciplinaire de la médiation culturelle, qui oscille constamment et souvent volontairement entre la reconnaissance institutionnelle et le travail innovateur ou non officiel, semble à ce titre un élément clef afin de comprendre et de saisir cette pratique.

De façon générale, on peut proposer, à la lumière des entretiens réalisés, une conception de la médiation culturelle caractérisée par le souci de favoriser l'intégration des artistes et des différents publics à la culture (souvent locale), par une valorisation du pa-

trimoine, ainsi que par un soutien à la création, à la diffusion et à la réception des œuvres artistiques et culturelles. L'approche développée est souvent personnalisée et vise à établir un dialogue « humain », dans un contexte d'échanges significatifs entre créateurs, diffuseurs et publics. La médiation culturelle revendique sa spécificité face aux pratiques de développement de publics, de démocratisation de la culture et d'éducation populaire, sans leur être totalement étrangère. Ces particularités nécessaires à la médiation culturelle ainsi que la nature des projets qui la composent, souvent de petite envergure ou de longue durée, posent parfois certains obstacles quant à l'obtention de financements officiels ou pérennes. Plusieurs questions restent ainsi ouvertes et la variété des expériences en médiation démontre la pertinence de porter un regard attentif sur la spécificité locale des pratiques. Il serait à ce sujet intéressant de s'attarder davantage sur la médiation culturelle telle que pratiquée dans les régions éloignées des grands centres culturels, et dont cette étude ne traite que partiellement.

Domaine riche en réflexions et en pratiques souvent complexes et parfois même paradoxales, le champ de la médiation culturelle mérite d'être étudié davantage. En effet, sans être exhaustive, la présente démarche n'est pas, déjà, sans relever un certain nombre de contradictions sensibles, qui témoignent avant tout d'une richesse qu'il s'agit d'explorer. La médiation culturelle concerne a priori un ensemble de pratiques émergentes ; or, sa spécificité, difficilement saisissable, fait écho à un ensemble de préalables, de discours et de manières de faire qui ne semblent pas pourtant en soi « inédits ». Tant sur les plans du discours que de la pratique, la médiation culturelle est tantôt revendiquée, tantôt accueillie de manière sceptique. Elle cherchera, simultanément ou alternativement, à décloisonner les mondes culturels, tout en cherchant d'autre part à en défendre l'autonomie. À la fois officielle et officieuse, elle s'inscrit le plus souvent dans l'« entre-deux » de pratiques interdisciplinaires qui demeurent toujours, néanmoins, profondément ancrées dans un milieu ou un autre. Enfin, issue de multiples discours critiques, la pratique effective demeure discrète et ses effets difficiles à saisir. Malgré tout, le dénominateur commun à l'ensemble de ces pratiques est un engagement créatif fort, porteur d'une démarche qui réitère le caractère commun de la culture et sa portée à la fois inclusive et transformative. Aussi, la médiation culturelle, loin de constituer un champ unifié de pratiques, doit être envisagée comme un terrain hétéronome où sont mises en tension un ensemble de perspectives constamment renégociées et qui demandent à être saisies comme autant d'occasions de mettre en jeu, précisément, notre rapport à la culture et à la société.