

Rapport de la table-ronde

Les médiateurs culturels et les artistes intervenants

Organisée par Culture et Démocratie asbl,

**Le lundi 29 novembre 2010, de 12h00 à 14h00
A l'Auditoire Raoul Dufour du BAM
(Rue Neuve n° 8 - 7000 Mons)**



Avec le soutien de la Communauté française

Introduction

Sabine de Ville

Je remercie, au nom de Culture et Démocratie, Michel De Reymaeker, conservateur de ce musée, qui nous accueille aujourd'hui pour la cinquième table-ronde organisée par Culture et Démocratie autour de l'articulation de la culture et de l'enseignement.

Pour ceux d'entre vous qui n'auraient pas assisté aux précédentes tables-rondes, sachez que la première interrogeait la question de la culture ou des cultures dans le champ de l'enseignement. Lors de la seconde, on s'est interrogé sur le décret art/école. La troisième a évoqué de manière assez ambitieuse et gourmande la question de la culture dans l'enseignement supérieur avec une interrogation toute particulière sur la formation des futurs enseignants. La quatrième, qui eut lieu à Liège au début du mois d'octobre, a posé la question de savoir pourquoi il n'y a pas, de manière instituée et structurelle, d'éducation à l'image dans le cursus de formation obligatoire. Aujourd'hui, nous allons traiter de la médiation culturelle. La dernière table-ronde aura lieu au mois de janvier, à Bruxelles, et il sera question de s'interroger sur la manière dont les pédagogies alternatives s'emparent de la question culturelle et artistique, de vérifier, si oui ou non, il y a là des démarches ou des appréciations différentes.

Aujourd'hui donc : médiation culturelle ! Question évidemment orientée davantage du côté de l'enseignement, mais pas que, puisque les métiers de la médiation culturelle embrassent en terme de public bien plus que les publics de l'enseignement.

Qu'est-ce que la médiation culturelle ? Que peut-on en dire aujourd'hui ? Qui sont les médiateurs ? Quels sont ces professionnels de l'entre-deux ? Quelle formation espérée - puisque, en Belgique francophone en tout cas, il n'y a pas de cursus qui prétendent former de manière stricte tel médiateur culturel dans tel domaine artistique ?

On peut en outre se demander si le travail de médiation culturelle est un travail de démocratisation ou d'uniformisation ? Si on est en train de travailler sur une sorte de construction d'une appréhension collective de la culture ou, au contraire, sur une construction de la singularité de la démarche de chacun en terme culturel et artistique. Est-on dans un travail d'objectivation ou au contraire de subjectivation ? Est-on dans un travail de simplification - si on pense qu'il faut rendre accessible - ou au contraire un travail de problématisation ou de complexification ?

Les intervenants :

Michel De Reymaeker : conservateur en chef du BAM, Mons

Philippe Poisson : Centre de Formation des Musiciens Intervenants de Lille 3

Marie-Christine Bordeaux : Maître de conférences en Sciences de l'information et de la communication. Chercheuse au Gresec. Responsable de la mission Culture et initiatives étudiantes du PRES. Université Stendhal - Grenoble 3

Hadi El Gammal : comédien, musicien et directeur du Théâtre Maât, très actif sur le terrain de la formation des enseignants en relation assez étroite, vous me corrigez si ce n'est pas exact, avec la Montagne magique, qui est une institution très importante à Bruxelles en matière de théâtre jeune public et de formation des enseignants au théâtre.

1. La médiation culturelle est-elle un remède ou un symptôme ? La médiation culturelle : enjeu, perspective, impasse ?

Michel De Reymaeker :

Le mot symptôme renvoie au médical. Cela voudrait dire, en ce qui concerne les musées en tout cas, qu'ils seraient malades. Je ne le crois pas. Je crois que ce sont les symptômes non pas d'un mal-être, mais plutôt d'une complexification. Complexification de la création contemporaine et confusion sur le rôle du musée qui a évolué ces derniers temps. Complexification et multiplication des référents de la société contemporaine. Je vais citer André Rouillé.

Dès lors que l'art contemporain est un art en train de se faire, de s'inventer tout en réinventant l'art, il est inévitablement confronté au risque d'être incompris. Si comme le disait Proust à propos des beaux livres, les œuvres contemporaines sont écrites dans une sorte de langue étrangère, comment tisser les codes de compréhension avec les œuvres qu'on découvre au fil des expositions ? Et force est de constater que de nombreuses œuvres restent impénétrables au seul regard, que même certaines œuvres et même certaines expositions sont tellement cryptées selon des codes plus conceptuels que visuels qu'elles s'avèrent rétives à l'appréhension sensible spontanée au détriment presque du plaisir de voir.

Je pense que ce qu'il dit de l'art contemporain est valable aussi pour de très nombreuses œuvres anciennes. Elles sont aussi très cryptées et rarissimes sont les personnes qui possèdent les connaissances historiques, iconographiques, mythologiques suffisantes pour les comprendre totalement et immédiatement. Mais ces œuvres anciennes, de même qu'une partie de l'art contemporain, notamment l'art brut, peuvent être appréhendées de manière sensible, ont un premier impact sensible. Dans le cas d'œuvres contemporaines cryptées, de même que les œuvres anciennes qui nécessitent un commentaire, le rôle de médiateur est à ce moment-là de partager, de donner des clés, des connaissances.

A côté de ça, je crois que l'institution du musée a beaucoup changé depuis un certain nombre d'années. Le musée était un lieu normatif qui décréait ce qui était beau, ce qui était bon ; qui décréait presque ce qui était vrai ; qui décréait ce qui socialement était acceptable. Il eut ce rôle-là jusque dans les années soixante, septante. A partir de ces années-là, on a décrété, de manière intelligente, que le musée devait être autre chose qu'un lieu normatif. Il devait être un lieu à la fois d'action et de consommation culturelle (avec les travers que peut avoir la consommation culturelle), dans le but de recruter de nouveaux spectateurs, de nouveaux visiteurs. Le côté positif est que le musée est devenu un lieu ouvert qui suscite un débat, qui donne un point de vue sur une question, sur une situation, sur un problème. Ouvrir un débat, c'est permettre des contestations. Là aussi, la médiation est parfois nécessaire. Ce que je crois, c'est que le public n'a pas encore accepté le fait que le musée n'est pas un lieu sacralisant. Voir un tas de charbon dans un musée peut poser des problèmes, peut poser des questions et en pose effectivement. C'est un rôle nouveau pour le musée.

La société a aussi beaucoup changé. Les référents et les références sont de plus en plus nombreuses. Mon fils joue du reggae avec une connaissance du reggae. Il a des référents que je

n'ai absolument pas. Il a des références que je n'ai absolument pas. Quand je parle de quelque chose, cela évoque chez lui autre chose que chez moi.

Hadi El Gammal :

Je voudrais ajouter une petite chose à ma présentation. C'est qu'au Théâtre Maât, on ne s'occupe pas uniquement de collaborer avec la Montagne Magique pour former des enseignants. On développe aussi d'autres sortes d'activités. On travaille avec des gens du quartier depuis 15 ans, entre 40 et 50 personnes par an. Nous sommes assez impliqués dans le social d'une manière générale.

Symptôme ? Oui. J'ai l'impression qu'on est clairement dans le symptôme. De quoi ? D'une société qui est un peu en crise de valeurs, en crise d'identité. J'ai envie de témoigner de ce qu'on a vécu, nous au Théâtre Maât, mais il y a beaucoup d'acteurs culturels qui ont vécu ça.

Il y a 15-20 ans est née l'idée du socio-culturel. Tout à coup, les politiques ont commencé à investir là-dedans. Énormément d'argent a été débloqué dans ce secteur-là. Pour faire passer un projet artistique, il fallait nécessairement inclure une dimension sociale dans son dossier. Cela passait plus facilement. Énormément d'artistes, de structures se sont engouffrés là-dedans, ont monté des projets, dont des tas étaient formidables. Il y avait là une sorte d'opportunité, un créneau qui s'est développé. La bulle a enflé. Maintenant, 15 ans après, il y a une espèce de revirement total des politiques : il fallait que cela serve à quelque chose ; on croyait avoir trouvé une utilité à l'art. L'art allait servir à sortir les jeunes des rues. Mais au bout de 15 ans, il y a un constat d'échec qui se traduit dans le fait que les politiques socio-culturelles commencent à revirer de bord...

Récemment, par exemple, la COCOF a exclu tous les projets culturels de cohésion sociale parce que jugés pas assez efficaces et performants, pas assez utiles. Il a fallu, pour que ces projets survivent, y inclure de nouvelles closes. Il ne fallait plus seulement faire du théâtre, mais faire de l'alphabétisation dans les milieux scolaires ou d'aide aux premiers arrivants. Il fallait être tout à coup quantitativement utile sur le terrain. Là, je crois que c'est quand même un signe du désarroi des institutions face à la chose socio-culturelle. La question de l'art dedans est une question délicate. Dans une société en incandescence, est-ce le rôle de l'art d'éteindre les flammes, de jouer au pompier social ou bien de souffler sur les braises et faire vivre la contradiction ? On se trouve souvent à faire le grand écart, à jouer le rôle d'éducateur tout en maintenant un questionnement artistique qui soit pointu...

Philippe Poisson :

Je travaille donc dans un organisme de formation. Je n'y suis que depuis un an et quelques mois. Je ne viens pas d'une institution : j'étais organiste.

Le CFMI a été créé il y a une vingtaine d'années avec l'idée de former des musiciens à ce métier de l'intervention musicale, métier qu'il a fallu inventer et qui s'inventait petit à petit parce qu'il

n'était pas là dès le départ. Dans un premier temps, l'intervention était ciblée en milieu scolaire, aux côtés des enseignants, avec cette idée qu'il ne s'agissait pas de faire des cours de musique.

Aujourd'hui, on a beaucoup de soucis avec nos étudiants. Il s'agit de les former, de les former à quelque chose qui ait du sens : qu'ils fassent effectivement un travail et un travail qui soit bien ancré dans les réalités. Lors de la création de cette formation, il y avait des politiques d'Etat clairement annoncées, clairement affichées. Depuis, le paysage a changé, comme en Belgique. On voit aujourd'hui une approche beaucoup plus territorialisée, beaucoup plus proche des politiques locales. Il a fallu s'y adapter.

Sabine de Ville :

Le terrain d'action des musiciens intervenants peut être à la fois le terrain du scolaire, mais aussi le terrain des collectivités territoriales.

Philippe Poisson :

Au sens propre, c'est vraiment un métier de l'entre-deux. Un métier qui est un bel exemple de ce qui est le travail de médiation. Les médiateurs ne sont pas, comme les enseignants, des fonctionnaires d'état. Présents dans les écoles, ils sont, eux, employés par les collectivités, quoique l'on en trouve de plus en plus qui développent de l'emploi en privé ou en associatif. Il y en a quelques uns qui sont directement employés par des institutions culturelles.

Effectivement, ils font un travail de l'entre-deux parce qu'ils sont d'un autre monde. Ils sont d'un autre monde que celui des enseignants avec qui ils travaillent, que celui des artistes avec qui ils sont chargés d'être en relation. D'une collectivité à une autre, d'une grande ville, d'une confédération, d'une commune en milieu rural, on va avoir des profils qui sont, à chaque fois, extrêmement différents. Le quotidien du travail des musiciens intervenants est généralement dirigé dans la direction de l'enfance : intervention à l'école, intervention extra scolaire, travail auprès des institutions culturelles, bref dans tout ce qui accueille le jeune public.

Marie Christine Bordeaux

Je vais répondre en deux points. Le premier point concerne le symptôme et le deuxième ce qu'est la médiation.

Sur le premier point, je dirais que la médiation apparaît à la fois comme un symptôme et comme un remède. Cela a été très bien dit avant. Il est clair qu'on voit se développer de nouvelles pratiques, pas si nouvelles que ça, mais en tout cas, une nouvelle mouvance qui se dote d'un nom nouveau, un mot nouveau, qui est médiation. C'est toujours intéressant de savoir que l'on n'a pas utilisé d'autres expressions telles qu' « action culturelle » ou « développement culturel »... A mot nouveau, quand même, situation nouvelle, compétence nouvelle, questionnement nouveau. Il est clair que si on considère la médiation comme un symptôme, c'est que c'est typiquement le retour du refoulé qui apparaît dans les politiques publiques de la culture, plus en France que chez vous en Belgique.

Qu'est-ce que vous voulez ? Si on évacue de la politique culturelle, l'éducatif scolaire, l'éducation populaire, le socio-culturel, les amateurs (qui comptent en terme de participation à la culture dans les statistiques), on se prive quand même d'une assise très importante. Il est tout à fait naturel que ce qui a été mis hors jeu - et plus que hors jeu, parfois totalement méprisé ! - revienne à un certain moment dans le champ. On sait très bien que c'est le social qui reconfigure le politique et pas l'inverse. A un moment donné, la société repousse les portes qui ont été fermées. Ce qui est intéressant, c'est que ça ne nous revient pas par des configurations que l'on connaissait avant. C'est-à-dire qu'il existait un troisième acteur qui était à distance des artistes et du politique : l'éducation populaire dont la devise, s'il fallait la résumer, serait de se tenir à égale distance critique de la culture d'élite et de la culture de masse. C'était un positionnement intéressant. C'est plus que l'entre-deux. Et cela revient dans le champ de la culture. Comment ? Pas par un acteur tiers qui chez nous est l'éducation populaire dont les subventions sont coupées, mais ces questions sont posées, non pas à l'extérieur de la culture, mais à l'intérieur de la culture par le médiateur culturel.

Le médiateur est souvent l'agent dominé du système. Je ne sais pas en Belgique, mais en France les médiateurs culturels, ce sont des filles, jeunes, avec un haut niveau de diplôme, mal payées, sur des emplois précaires, dans des institutions dominées en France à plus de 90% par des hommes.

Il faut quand même bien dire que l'endroit d'où la question est posée est extrêmement important. C'est la preuve de la vitalité du système culturel. Finalement c'est à l'intérieur de la culture que l'on va se poser les questions qui ont été évacuées.

Et puis, la médiation culturelle est considérée, pas si à tort que ça, comme un remède : une autre manière de faire la culture culturelle. Ce sont des réponses qui devraient être normalement plus adaptées à la « crise » globale de la société - je ne suis pas tellement pour le discours du déclin et de la crise même si nous vivons de profondes ruptures (il y en a eu d'autres) dans notre histoire : on vit une période très intéressante et très stimulante, celle de la fin de la déférence culturelle. La culture légitime ne s'impose plus par l'ensemble des canaux qui étaient analysés par Bourdieu et les courants de la sociologie de la domination. Aujourd'hui, les nouvelles sociologies mettent en avant un individu pluriel, pluriel dans sa culture. C'est nouveau en France et en Belgique, mais c'est quand même très vieux : tout cela vient de l'école de Chicago et de l'analyse de l'homme marginal, hybride culturel. On remonte, du côté des américains, aux années quarante ! Quelque part, ce n'est pas seulement une réponse à la crise, mais c'est aussi une manière de reprendre autrement les réalités qui sont devenues incontournables dans la société.

Lorsqu'on demande à Arthur Danto ou à Jean-Marie Schaeffer : *qu'est ce que l'art ?* Ils disent : la question est mal posée. La vraie question est : quand y a-t-il art ? Quand s'entend-t-on pour dire qu'il y a art ? Et pas seulement du côté des élites, mais aussi du côté des populations. C'est la même chose pour la médiation. Je suis incapable de prendre une position au bout de 10 ans de recherche sur la médiation culturelle, incapable de vous donner une définition, parce que c'est un ensemble des pratiques éclatées et, sur le plan conceptuel, nous avons pas bien fait notre travail à l'université, nous n'avons pas complètement construit la médiation comme un concept.

En revanche, je peux dire quand il y a médiation. Pour moi, et c'est le repère avec lequel je suis

venu dans mon petit sac, je dirais qu'il y a médiation quand il y a l'action d'un tiers interprétant. Trop souvent, nous pensons que le tiers interprétant est un humain, parce que la matrice de la médiation, on la voit plutôt au musée, avec l'action des acteurs protohistoriques dans la médiation qui sont les guides conférenciers et la manière dont cette action-là est complétée par une dimension beaucoup plus sociale. Or, ce tiers interprétant, c'est aussi un discours. Au musée, ce qui m'intéresse ce n'est pas uniquement qu'il y a des œuvres rassemblées, c'est aussi qu'il y a un discours qui me permet d'appréhender ces œuvres d'une certaine façon. La médiation se fait encore par les objets, par les techniques - et je ne pense pas seulement aux bornes interactives, je pense à tous ces objets qui sont des objets de partage mis à la disposition du public. Par exemple, dans les musées : les livrets pour enfants, les livrets pour adultes, les catalogues d'exposition, les discours qui sont imprimés sur les murs, les conférences, les rencontres, etc. On voit bien que la médiation se situe dans ce construit social qui lie des humains, des objets et des discours.

Il y a un vrai risque dans la médiation, c'est qu'elle soit le simple agent de l'imposition de culture légitime. Et la manière dont les médiateurs sont recrutés me pose question. Il y a eu une expérience très stimulante en France dans les années 90 où on avait recruté les médiateurs culturels parmi les populations cibles, notamment les personnes qui vivent dans les quartiers difficiles, les tziganes, les gens du voyage... Cela avait été une très belle opération, tellement réussie qu'on s'est bien gardé de la reproduire.

Sur la base de cette réflexion, il y a quelque chose dans la médiation qu'il n'y a pas dans le marketing, la com', dans les relations publiques en général, qui est la prise en compte pleine et entière de l'altérité. Pour moi, une médiation réussie n'est pas une médiation de conversion. Les gens doivent pouvoir sortir de nos expositions et de nos centres d'art contemporain, pas du tout convertis à l'art contemporain, mais plus conscients des questions que cela leur posent. Pour moi, il y a là un enjeu d'altérité. Là, il y a un jeu pas facile entre les médiateurs et les directions des structures culturelles.

Sabine de Ville

Pourrais-je peut-être proposer à Michel De Reymaeker et à Hadi El Gammal de réagir aux propos de Marie-Christine Bordeaux, avant même d'aller vers la salle, vous qui êtes l'un et l'autre à la tête d'institutions culturelles.

Michel De Reymaeker

J'ai une pratique protohistorique ai-je entendu. C'est vrai qu'il y a un problème de culture d'élite à passer. Je me rappelle deux petites expériences. Il y a quelques années, dans le cadre de la biennale de l'affiche politique, de nombreuses affiches exposées traitaient des sans-logis. Nous avons pris comme guide un sans-logis qui passait souvent pour se réchauffer et on lui a dit : *C'est toi qui va faire les visites*. L'idée est super. L'expérience a été formidable. On ne l'a pas recommencée.

Le médiateur, au sein du musée, cela doit être quelqu'un, à mes yeux, qui relie l'œuvre au public. Donc il ne va pas réduire la différence entre les deux, mais il doit gérer la tension qui existe entre les deux. L'œuvre, c'est deux pôles différents, deux pôles individuels. Le médiateur doit gérer la tension qui existe entre les deux, tout en veillant à respecter et l'imaginaire et la sensibilité du

spectateur, du visiteur et la réalité de l'œuvre. C'est là la difficulté, le défi.

Hadi El Gammal :

Nos ateliers théâtre, nous ne les envisageons pas comme un moyen d'accéder ou une manière de pousser les gens qui y participent, à aller ensuite au théâtre, à aller voir ce que l'on fait, à leur imposer en tout cas notre vision du théâtre, certainement pas ! C'est une pratique que l'on essaye de transmettre. Mais il n'y a aucune obligation et aucune imposition. On essaye en tout cas de ne pas imposer par-dessus notre vision des choses.

La parole est à la salle :

Elisabeth Franken

J'ai travaillé au ministère de la Communauté française dans le secteur de l'éducation permanente et plus particulièrement sur la solidarité entre les générations durant les 15 dernières années de ma carrière. Pour faire bref, j'ai travaillé pour cette communauté durant 34 ans.

J'avais envie de faire état d'une expérience que j'ai rencontrée dans le cadre d'un projet que j'ai suivi et accompagné depuis ma sortie du ministère et qui s'appelle «Age», un réseau centré sur l'âge et la culture, et qui prend les personnes de plus de 55-60 ans comme agent culturel plutôt dans le sens d'un travail de médiation. Les expériences que j'ai vues récemment, qui me paraissent intéressantes, c'est notamment l'Institut des Seniors de Glasgow. Il y a une section qui travaille avec les aînés sur le quartier de cette université. Les aînés deviennent guides du quartier universitaire pour les nouveaux étudiants. Je précise que les personnes en question ne sont pas des personnes qui ont une information de départ sur : qu'est-ce que l'art, le patrimoine ou la médiation ? J'ai participé à une visite de cet ordre-là. Chacun développe quelque chose et ils s'auto-éduquent les uns les autres. C'est aussi une école. Une école des plus âgés.

A Vienne, il y a un projet qui s'appelle "je vois ce que tu ne vois pas et c'est..." Le projet, c'est de réunir des élèves de 9 ans et des personnes d'associations de personnes âgées au musée. Je ne vais pas décrire tout le processus. Ils sont ensemble à une visite et le jeu qui introduit cette visite, c'est quelqu'un qui lance 'je vois quelque chose que tu ne vois pas et c'est ?'. Et tout le monde peut proposer quelque chose jusqu'au moment où l'on trouve l'objet dont l'autre a parlé. Après cette introduction, les gens font la visite par couple. Un vieux, un jeune et un seul carnet de dessin en commun. Ils circulent dans toute l'exposition. L'enfant et le vieux disent ou dessinent quelque chose. Ce peut-être une phrase qui leur vient ou ils dessinent. Ces carnets ont fait l'objet d'une collecte qui a débouché sur une édition.

Sabine de Ville

J'entends bien que vous êtes-là dans une définition d'un processus qui est un processus de construction collective. On est loin d'une médiation qui serait mono-directionnelle, dans une élaboration qui a pour objet de construire une appréhension possible d'un objet culturel

Céline Dupont.

Je travaille pour une fédération de musées : Musées et Sociétés en Wallonie. La question de la médiation est évidemment très importante. On sent que pour tous les musées avec lesquels on travaille, c'est une interrogation brûlante. Le risque, que vous avez souligné, que l'on utilise la médiation pour faire autre chose que son objectif initial, est bien réel. La scolarisation des musées est un phénomène de plus en plus répandu. On demande aux médiateurs de coller au programme scolaire. On demande au médiateur de faire des leçons, de faire de la remédiation scolaire et le médiateur se retrouve à devoir répondre à quelque chose, comme si le visiteur était un client. Ce client a tel profil, il faut que je réponde à ça. Le risque, il est là, et il est de plus en plus souvent exprimé par ces médiateurs de terrain qui sont pris un peu entre les deux. Finalement où est-ce que l'on se situe ? Il y a notre institution, la politique culturelle, le visiteur et le médiateur qui est là au milieu et ne sait plus très bien comment se situer et où aller.

Isabelle Authom

Je suis directrice d'une compagnie de théâtre pour l'enfance et la jeunesse : le théâtre des Zygomars.

La question que pose madame est exactement la même quand on fait du théâtre jeune public. On rentre dans un projet qui s'appelle « théâtre à l'école ». Chaque année, à Huy, on va passer nos « examens » devant jury... Le danger, c'est que l'on se rend compte qu'il y a des spectacles qui marchent : c'est commercial. On produit pour vendre nos spectacles, sinon on ne vit plus. Et le danger c'est effectivement que l'on se coule dans un effet marketing. On sait que les enseignants ne sont pas formés et les programmeurs qui ne le sont pas plus, sont ceux qui sont entre l'œuvre et l'enfant à qui l'œuvre s'adresse et ces seuls filtres-là sont un danger pour la création et surtout pour l'audace dans la création. Si l'on forme les enseignants pour qu'ils deviennent des médiateurs culturels, des médiateurs entre l'enfant et l'œuvre, et donc faire rentrer la culture dans l'école, on prend le risque de la faire rentrer dans le schéma, dans le carcan scolaire des programmes. Et si l'on forme des artistes à devenir des médiateurs, veillons à ce qu'ils restent artistes aussi et qu'ils soient à la fois pédagogues. Les médiateurs culturels sont dans la même problématique. L'idéal, c'est qu'ils soient artistes et pédagogues : qu'ils gardent un contact permanent, qu'ils continuent à produire dans le domaine culturel et artistique.

Sabine de Ville

J'entends bien que la question est celle de l'enjeu central de la médiation qui serait effectivement de ne pas être du côté d'une consensualité, d'une normalisation sournoise du construit social : qu'il ne soit pas un construit cadenassé mais un construit qui dégage toutes les potentialités imaginables du tissu social. On est là sur la question qui est effectivement de savoir si le médiateur culturel peut se positionner dans le statut qui est le sien, statut que Marie-Christine Bordeaux a très opportunément rappelé - cette espèce de petit soldat marginal, maltraité au sein même du système qu'il est supposé servir. Comment dans cette position, dans ce statut, il est imaginable de travailler à une sorte de belle subversion des idées et de l'action ?

Marie Christine Bordeaux

Je ne dirais pas que c'est le travail du médiateur. Ils ont une partie à jouer dans quelque chose qui est, en face des politiques culturelles, notre incapacité de penser ensemble la culture savante, la

culture de masse et la culture populaire. Si le médiateur culturel, c'est le petit soldat dont tu viens de parler, l'agent de la culture dominante qui va dire *this culture is good for you* ce n'est pas possible. Mais je ne vois pas qui d'autre que les médiateurs qui pourraient amener tout doucement – les vraies révolutions sont lentes et silencieuses - la question des amateurs dans la culture, question qui chez nous est extrêmement difficile à penser - chez nous, en France, à l'exception de deux régions - l'Alsace, le Nord-Pas-de-Calais - où toute cette culture populaire et cette culture des amateurs existe encore. L'enjeu c'est tout de même la vie culturelle, ce n'est pas uniquement la diffusion de la culture dominante.

En même temps, nous devons le dire, il y a l'exigence. Il y a de la misère symbolique et de la richesse symbolique. On ne peut pas se masquer les yeux par rapport à ça. Tout ne se vaut pas. Le problème, c'est le dialogue qu'on établit. Je trouve que ce qui ne va pas dans la médiation culturelle, c'est que c'est toujours une médiation artistique, même dans les musées.

Je m'occupe d'un master qui forme des médiateurs scientifiques. C'est drôlement intéressant la médiation scientifique parce que il y a bien cette question de vulgarisation qui correspond un peu à la position de la culture dominante en art mais il y a quelque chose de très important dans la médiation scientifique qui est la mise en débat de la science. Je cherche l'équivalent dans l'art. Je ne le trouve pas. On n'est pas mûr là-dessus. On n'a plus l'éducation populaire qui était en mesure de le faire.

Jean-Marc Dubetz

Je travaille pour *Pierre de Lune*, un centre dramatique jeune public. J'aimerais savoir si, en dehors des personnes que vous avez identifiées comme catégories de médiateurs, vous considérez que l'organisme culturel qui, effectivement, à certains moments, entre dans cette appellation comme d'autres organismes, qui recrute des artistes pour les mettre en projet dans des écoles en faisant parfois croiser des artistes de disciplines différentes et qui a le souci également de former dans leur phase de formation, au début de leur projet, et les artistes et les enseignants qui seront en projet ensemble, et qui enfin parfois ultérieurement rassemble les artistes qui sont éparpillés dans des projets différents pour les amener à une réflexion à la fois pédagogique et méthodologique et artistique, si vous estimez donc qu'il est médiateur, ou si il ne l'est pas parce qu'il y a risque d'instrumentalisation à un certain moment.

Sabine de Ville

Quand il y a-t-il médiation ?

Marie-Christine Bordeaux

Indiscutablement, une structure comme la vôtre est médiatrice. Simplement, vous êtes dans un domaine, le théâtre, qui vit sur un mythe : l'idée que cet art est médiateur par nature, un art-média. Et c'est vrai que le théâtre est une mise en relation d'un texte avec un public, que cela passe par le travail du metteur en scène et le corps de l'acteur. Honnêtement ce ne sont pas des théories que je trouve très stimulantes ni théoriquement ni pour l'action.

Parce qu'il y a la question de l'altérité . Pour moi, le spectacle du jeune public est un modèle en

matière de médiation. Pourquoi ? Pas parce qu'il est plus responsable. Ce qui est déterminant, c'est la durée de vie des oeuvres. Les oeuvres sont beaucoup représentées. Elles circulent beaucoup, souvent dans des conditions de pauvreté, elles se déplacent dans des territoires. Il y a une attention particulière à la réception du public, surtout quand les oeuvres sont de qualité. Sur ce que cela suscite. Sur ce que cela frappe dans l'imaginaire. Qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce que cela peut susciter ? Je dirais que pour moi le spectacle jeune public est presque médiateur par nature.

Autre chose est la question des lieux qui sont de purs lieux de diffusion et où je vois moins la question de la médiation, je vois plutôt de l'accompagnement intelligent de la vente de spectacle. C'est une réalité. Je ne veux pas avoir un regard négatif là-dessus. Mais je cherche le tiers interprétant. Je ne le trouve pas toujours. Il y a une réticence dans le théâtre à penser cette action culturelle en terme de médiation. C'est une bonne réticence parce que c'est une vraie question théorique. Est-ce que l'on a une matrice de propriétés que l'on appellerait la médiation culturelle et qui serait valable pour l'ensemble du champ culturel et puis, après, on aurait des petites déclinaisons locales ? Ou est-ce que l'on a des modes de médiations relativement indépendants les uns par rapport aux autres ? Pour le moment, je suis incapable de répondre de manière théorique à cette question. Je ne sais pas si c'est une matrice générale ou si c'est uniquement des modèles locaux. Je n'en sais rien. Je suis en tension entre ces deux choses-là.

Jean-Marc Dubetz

Je pense simplement que les centres dramatiques, et un certain nombre de compagnies également, ne se limitent pas seulement à faire de la diffusion et de la réflexion autour d'un spectacle. Généralement, il s'agit de mettre en projet un groupe d'élèves, d'enseignants et de faire tache d'huile à l'intérieur de l'institution école pour en modifier des modes de pensée et d'apprentissage peut-être, en tout cas d'expériences de vie. Cela passe par un projet qui est une forme de création, à l'intérieur d'un parcours qui a été mené par un artiste en résidence. Je pense que d'autres le font également et je pense qu'en bon nombre de ces lieux, on ne se limite plus au théâtre mais on s'ouvre à la danse et à d'autres formes d'art vivant en essayant de croiser ces pratiques, avec la question que, si évidemment il y a un chorégraphe, un plasticien, un danseur et un comédien, il faut partager la petite part de la manne qui est un subside sous condition...

Sabine de Ville

Y-a-t-il un paradigme possible de la médiation culturelle en tant que telle ou est-ce qu'au contraire, il faut la penser de manière distincte, spécifique selon les modes d'expressions créatives ?

Je relisais hier les actes du colloque que nous avons organisé en novembre 2008, je relisais Alain Kerlan qui rappelait combien il y avait un écart, une distinction fondamentale entre le fait de faire déferler des centaines, voire des milliers d'ados et d'enfants dans des institutions culturelles et pour autant être en mesure de créer une véritable rencontre ce qu'il appelle, en se référant à Alain Badiou, un événement. Il y avait dans cet écart-là – entre la visite en masse et le fait de faire, de susciter une véritable rencontre - une distance qui n'était pas couverte. Pour beaucoup d'ados, la culture avait été scolarisée au point d'être, elle aussi, d'une certaine manière, calée dans le registre

de l'ennui, de contrainte.

Qui sont les médiateurs ? On parle de médiation culturelle et de médiateurs. On a parlé d'enseignants, d'acteurs culturels, d'organisations culturelles, de responsables d'institutions, d'artistes, d'artistes en résidence, bref, on a déjà pointé toute une série de formes possibles de cet humain ou de ce non-humain médiateur.

2. La question est de savoir qui sont les médiateurs culturels ? Quel est le profil du médiateur culturel ? Quelle serait sa formation puisqu'elle n'existe pas vraiment ? Est-ce que les médiateurs culturels sont en train de faire ce que l'école ne fait plus ?

Philippe Poisson

Je vais commencer par décrire l'espèce de construction qu' a été la fabrication des CFMI. Tout, je crois, même dans son organisation, plaide un peu pour cette question de l'entre-deux. Les CFMI - il y en a 9 en France - ont été implantés dans les universités avec des équipes très réduites : généralement deux, trois personnes et un accompagnement administratif. D'emblée était posée cette question de l'entre-deux puisque l'université accueillait des CFMI en offrant ses locaux et effectivement de quoi fonctionner au jour le jour (le chauffage et l'électricité) et le ministère de la culture ajoutait pour le reste de son budget, c'est-à-dire le fonctionnement-même, le sens de ce qui s'y faisait. C'est quand même symbolique que les musiciens intervenants n'aient pas été installés dans les conservatoires. Ils ont été placés d'emblée dans cet entre-deux : dans un lieu de formation universitaire sans en être une.

En ce qui concerne le recrutement des étudiants. Ce n'était pas des étudiants que nous prenions après le bac. C'était des étudiants dont on voulait qu'ils aient déjà un certain bagage, une certaine formation, un certain recul. Donc, on a lancé un bac + 2 avec toujours une phrase ajoutée après : *des dérogations sont possibles en fonction des parcours*. Et finalement, tout se joue là-dedans parce que, effectivement, il n'y a que des dérogations. En gros, si je faisais une photographie de la promotion actuelle, elle représenterait assez bien le profil. On a des étudiants qui ont pour les plus jeunes d'entre eux 21, 22, 23 ans jusqu'à 40 ans avec, effectivement, des profils extrêmement diversifiés. Quelqu'un qui était vendeur à la FNAC pendant 10 ans et qui a tourné comme musicien de jazz en permanence ; un éducateur spécialisé qui a toujours pratiqué l'accordéon et qui dirige une école de musique associative bénévolement et qui veut réorienter sa carrière ou encore des jeunes gens, des jeunes filles qui ne sont pas, et ça sonne un peu « par défaut », dans la filière de l' « interprète professionnel », loin de l'excellence en gros, qui ne sont pas au conservatoire, troisième cycle.

Après, dans le fonctionnement même, au cours du temps, on a vu se modifier terriblement non seulement le profil des étudiants, mais surtout leur implantation-même, la création même de leur métier avec l'idée finalement que chacun d'entre eux doit construire son profil de poste là où il doit travailler. D'ailleurs, nos étudiants ne sont pas que des étudiants musiciens intervenants puisqu' on a un programme de formation continue. Evidemment en direction de ceux qui sont musiciens intervenant, mais pas seulement. Nous avons organisé une journée d'étude avec du personnel de santé en posant la question. *Quelle place peut avoir la musique de façon générale dans votre institution ?* On a aussi une action de formation continue en direction des élus. Par

exemple, on organise au moins une fois par an une rencontre avec l'association des maires de France et son antenne régionale du Nord-Pas-de-Calais avec des actions très concrètes de définitions de profil de poste. *Chez vous, vous avez une salle de diffusion, une école de musique, une fanfare, une harmonie municipale* - on parlait de tradition populaire très présente dans le Nord-Pas-de-Calais. *Vous avez des établissements scolaires. Vous participez, parce que vous êtes fédérés à d'autres collectivités, à ce qu'on appelle un pays, à une communauté de commune... Vous avez des projets culturels ? Comment est-ce que l'on pourrait définir le poste de quelqu'un qui pourrait embrasser toutes ces choses-là pour le domaine de la musique en particulier ?*

A côté des secteurs traditionnels qui sont la formation traditionnelle et la formation continue, il y a un troisième pilier qui est très important et qui est l'insertion professionnelle. Par exemple, l'implantation des lieux de stage de nos étudiants fait toujours l'objet d'un travail avec les collectivités. On implante pas un stagiaire comme une sorte de prestations de service. C'est toujours dans un projet en discussion avec les collectivités en disant : *on va se donner trois ans*. Pendant trois ans vous allez voir des stagiaires défilier, mais on continuera ce travail de réflexion avec l'ensemble des professionnels : les responsables des centres d'accueil pour la jeunesse, les directeurs, l'école de musique, les responsables des centres culturels de la mairie *etc.*

Sabine de Ville

Je voudrais vous rappeler que dans le dossier documentaire qui vous a été adressé avant cette rencontre, nous avons inséré le référentiel de compétence du CFMI. Il permet de voir cette espèce de paysage de compétences requises sur ce profil professionnel qui va à la fois des compétences artistiques à des compétences organisationnelles et relationnelles en passant par des compétences didactiques et pédagogiques. On pourrait penser que quelque soit le secteur de création dont il s'agisse, on puisse imaginer qu'un médiateur puisse les maîtriser.

Je voudrais signaler d'ailleurs que je vois bien dans le cas particulier du Festival d'Aix-en-Provence que l'ensemble des projets qui se nouent soit avec le monde de l'éducation ou soit avec le monde associatif se font avec la collaboration active du CFMI d'Aix-en-Provence. On voit là comment des relations, des couples se nouent.

Michel De Reymaeker

A mes yeux, tout personnel du musée est un médiateur depuis l'accueil jusqu'au gardien. Le profil exact ? C'est assez difficile. Cela dépend d'une personne à l'autre. Ils ont tous des compétences qu'ils peuvent mettre au service du discours du musée. Ce qu'il faut, c'est aller chercher chez ces personnes-là des compétences qu'ils peuvent valoriser. Ça marche avec certains gardiens, il y en a aussi qui s'en moquent et d'autres qui s'impliquent fortement. Il y a un gardien extraordinaire que tous les montois connaissent. Il a sa salle. Il étudie le catalogue à chaque exposition. Il l'étudie surtout pour les œuvres exposées dans la salle qu'il surveille et, sur ces œuvres, il répond aussi bien aux questions que le concepteur de l'exposition. Il parle de sa salle. Pas question que d'autres gardiens surveillent sa salle. C'est un médiateur extraordinaire.

Sabine de ville

On est là sur ce que Marie-Christine Bordeaux évoquait tout à l'heure à propos de l'amateur. Peut-être que ce gardien est une magnifique illustration de l'amateur.

Michel De Reymaeker

Il y a en ce moment une exposition sur les anciennes faïenceries de Mons. Comme ce même gardien en avait une très intéressante – le chef-d'œuvre d'un faïencier connu – nous l'avons exposée.

Sabine de Ville

On est là dans la description d'une élaboration commune. Pas du tout dans un mécanisme calé, compartimenté. On est dans une institution qui s'en donne la possibilité, la liberté, qui en a l'audace aussi. Est-ce que vous avez des dispositifs de travail, je ne veux pas dire de formation, mais de construction de cette élaboration commune du discours du musée, institutionnalisés avec les gardiens du musée ?

Michel De Reymaeker

A chaque exposition temporaire, tout le personnel est convié à suivre une visite guidée par le concepteur de l'exposition, le commissaire et moi-même. On fait une visite de deux heures. On va vraiment au fond des choses. On n'oblige personne mais tous les gardiens sont instamment priés d'y être...

Autre chose est que les gardiens de musée doivent passer maintenant par la loi Toback, ce ne sont plus des gardiens de musée mais des vigiles, du Sécuritas à la porte des musées !... Alors, pour contourner cela, je dis que je ne veux pas des gardiens de musée, mais du personnel d'accueil. Je contourne ainsi la loi Toback. En plus, les vigiles sont plus chers à payer et je ne saurais pas comment m'en sortir financièrement.

Hadi El Gammal

Le profil du médiateur ? C'est un peu la question de la poule et de l'œuf. On vient de dire que c'est quasi impossible de définir la médiation mais il faudrait maintenant définir un profil du médiateur. C'est extrêmement complexe et je n'imagine pas une seule seconde que l'on puisse vraiment faire une école de médiateur, une école généraliste de médiateurs.

Dans nos pratiques, on essaie, au niveau théâtral, de prendre toujours des gens qui ont une vraie pratique théâtrale à côté. Qu'ils soient metteurs en scène, comédiens aguerris et qu'ils aient donc une pratique sur le terrain. On a vu aussi proliférer une certaine série d'animateurs théâtraux de tous azimuts. Des gens qui ont fait trois jours de stage avec quelqu'un et qui se définissent comme animateur théâtral. Comme il n'y a aucune régulation dans ce domaine-là, on voit un peu tout et n'importe quoi. La question se pose aussi par rapport aux enseignants à qui on donne une formation de théâtre. On donne une formation en 3 jours, en 5 jours et puis les voilà partis pour faire du théâtre avec leur classe. C'est souvent bien mais c'est parfois pas bien du tout.

C'est un petit peu difficile de définir qui peut véritablement transmettre. On prend toujours des artistes professionnels. Mais c'est un problème. Pour survivre, les musiciens en particulier, mais les comédiens aussi, doivent faire de la formation, donner des stages, créer des ateliers, enseigner. Les académies sont truffées de professeurs qui n'ont pas envie d'être là, parce que leur rêve c'était d'être concertistes, mais les voilà coincés à devoir enseigner.

Tout le monde n'est pas pédagogue, on le sait. Je dirais qu'un médiateur doit par essence être pédagogue. C'est une espèce de professeur, une espèce d'enseignant. Cela se rattache à cette famille-là. Ce qu'on fait, c'est l'école élargie.

Et par rapport à la question : *Est-ce qu'il y a la prolifération de ce genre de chose parce que l'école ne répond plus, l'école n'est plus capable de ?* Je crois surtout que l'école, on l'a noyée de tâches auxquelles elle n'était pas destinée forcément : éduquer les enfants, en plus d'enseigner. Totalement prise avec ça, et avec des moyens qui sont très déficients, l'enseignement à l'école se fait véritablement à la marge, se fait à l'extérieur, se fait par des projets comme des projets théâtraux...

Sabine de Ville

Vous dites bien l'impossibilité d'une école généraliste liée au culturel, mais vous pointez des compétences. Vous manifestez votre préoccupation de faire appel à des intervenants dont vous puissiez à peu près être assuré qu'ils aient et une compétence artistique solide et une habilité pédagogique, une volonté de transmettre, de communiquer, de partager cette compétence. Vous êtes quand même dans l'idée qu'un médiateur culturel ce n'est pas tout à fait indéfinissable.

Marie-Christine Bordeaux

J'ai préparé trois petits points pour ma réponse.

Un premier point. Qu'est-ce que je constate de ce qu'on a fait en France ? On a fait pas mal de formations à la médiation culturelle, des formations type « master en médiation culturelle » (plus un master de bac plus 5 qu'un master de bac plus 2 ou 3) et qu'est-ce que l'on trouve ? Je regarde toujours les procédures et jamais les discours de déclaration d'intérêt. Je m'intéresse aux procédures concrètes. Qu'est-ce qu'on trouve dans ces formations ? Toujours la même chose. Un peu de connaissance de l'art, un peu de connaissance de la gestion comptable et beaucoup de connaissances des politiques. C'est un vrai problème parce que, sous le nom médiation, en fait, on fait des formations en management. Ce n'est pas un hasard. Claude Mollard, conseiller spécial de Jack Lang quand il était à la culture et aussi quand il était à l'éducation, a écrit un petit « Que sais-je ? » sur le management culturel. Il nous dit : *le médiateur, c'est le manager culturel*. C'est la même chose. C'était le premier point.

Je constate que la médiation est un métier qui est identifié dans le domaine du patrimoine, des musées et de l'art contemporain. C'est le résultat d'une lutte. C'est-à-dire que cela à l'air évident d'être médiateur dans un musée, mais ça ne l'est pas tant que ça. Il a fallu des acteurs militants, que ce soit au niveau des médiateurs mais aussi des directeurs de structures. Actuellement, en France, la médiation c'est plutôt des compétences et des fonctions exercées qu'un métier à

proprement parlé. Je dirais que, pour moi, la base du métier de médiateur, c'est d'assumer une situation face au public, quelqu'il soit. Si le médiateur est uniquement chargé de projets au niveau administratif, s'il est uniquement l'organisateur transparent des conditions des rencontres, pour moi, c'est un manager, ce n'est pas un médiateur. A mon sens, le médiateur a quelque chose à jouer dans le champ de l'art bien qu'il ne soit pas artiste. Ce que je dis n'est pas toujours bien accepté. Je vais donc dire pourquoi je le dis. Je pense que les CFMI qui forment des musiciens intervenants nous proposent un modèle que je juge exemplaire. Les musiciens intervenants sont des gens formidables parce qu'ils nous ramènent à ce qui est à la base de la médiation. La base de la médiation n'est pas culturelle, elle est théologique.... En ces temps d'Avent, je vous redirais ce qu'on sait depuis longtemps en théologie chrétienne et notamment catholique. Il y a les faux médiateurs, les anges chargés de transmettre des messages ou les Saints à qui nous disons : *va intercéder en notre faveur auprès de Dieu le Père*. Ca, ce sont des porteurs de messages ce ne sont pas des médiateurs. Le vrai médiateur, c'est le Christ. Pourquoi ? Comme le musicien intervenant, il est à la fois Dieu et Homme. Artiste et pédagogue. Et il accomplit une fonction que nul autre ne peut accomplir : le sacrifice de sa vie ce qui va tout changer sur le plan théologique dans la relation entre Dieu et les hommes. Le médiateur a une double nature, c'est-à-dire qu'il a certaines compétences dans le champ de l'art, pas toutes (ce n'est pas toujours les meilleurs qu'on prend en regard des critères des conservatoires) et qu'il a également quelque chose à jouer du côté des publics, des territoires, parce qu'il est membre du public : il est lui-même souvent en position de domination culturelle. Cela lui permet d'avoir un discours qui est le sien, d'avoir sa place qui est la sienne. Pour moi, le médiateur, c'est quelqu'un qui sait organiser et mettre à disposition des ressources. Ces ressources, cela peut-être des matières de création, cela peut-être des poèmes. On peut aller chercher des poèmes pour médier la danse contemporaine. On peut faire des relations entre les différentes formes d'expression artistiques pour ne pas seulement être dans le commentaire verbal qui est pour moi quelque chose d'atrophie dans la médiation.

Cela me conduit actuellement à réfléchir sur comment, dans le système culturel qui est dominé par la figure de la création, nous pouvons examiner des choses qui sont de l'ordre de la créativité culturelle ? Ce n'est pas tout à fait la création artistique. C'est autre chose. Mais ce n'est pas pure gestion de projet. On a rejeté la créativité du côté du publicitaire, des gens qui sont au service de recherche et de développement dans les groupes industriels... Or je pense qu'il y a quelque chose à réfléchir sur le plan de la créativité culturelle qui serait propre au médiateur. Mais mauvaise nouvelle : ce n'est pas du tout dans nos maquettes de formation en France. Nos formations sont discursives. Cela ne passe pas par des pratiques. C'est catastrophique.

Michel De Reymaeker

Je voudrais parler d'une expérience qu'on a menée, ici au musée, il y a un peu plus d'un an, avec les étudiants du conservatoire de Mons qui suivaient une formation théâtrale. Ils ont un cours de correspondance des arts. Le professeur de ce cours est venu me trouver en disant. Qu'est-ce qu'on peu bien faire avec mes étudiants ? Nous étions alors en contact avec les « Amis des aveugles » et j'ai proposé que ses étudiants imaginent une présentation d'un tableau à des non-voyants. Tous les moyens étaient possibles. Il y en a qui sont arrivés avec des cocktails parce que la peinture était acidulée. Il y en a d'autres qui sont arrivés avec des instruments de musique parce que la peinture correspondait à un rythme...Le responsable des aveugles est venu en disant. « C'est très lourd pour eux. Ils ne voient rien du tout. *S'ils restent 10 minutes devant un tableau et 5 tableaux maximum c'est déjà beaucoup*. Ils sont restés 3 heures dans le musée ! C'était extraordinaire !

Sabine de Ville

On est dans le champ de la créativité culturelle quand on vous entend, Michel De Reymaeker, sur le travail que vous faites ici, et donc aussi dans le champ d'une créativité institutionnelle. Il y a quelque chose là qui est probablement fondamental.

J'ai envie d'évoquer une expérience de médiation qui est formidable et qui est celle de l'Historial de Péronne qui est à mon sens une institution muséale absolument exemplaire dans laquelle l'audio-guide a été élaboré par les concepteurs du musée, par les historiens du centre de recherche sur la première guerre mondiale eux-mêmes. Ce sont eux qui parlent dans l'audio. Pas des hôtes de l'air... Ce sont eux qui parlent et ils ne commentent pas les contenus. Ils parlent de leur travail de conception de cet Historial : pourquoi ils ont mis cette chose de cette manière, à cet endroit. Ils éclairent, pour le spectateur, tout le processus de conception de leur musée. C'est absolument extraordinaire. C'est, dans toute ma carrière de visiteuse de musée, le seul audio-guide que j'ai écouté jusqu'au dernier mot. C'est formidablement respectueux du public. Il y a là une véritable intelligence de la relation de l'institution culturelle à son public. On n'est pas du tout dans l'illustration. Le médiateur n'est pas un commentateur.

La parole est à la salle.

Gaël Picoron

Je suis ancien chargé de collections d'art concret (abstraction géométrique). J'ai été coordinateur de projets culturels en France il y a encore une année.

Une réflexion sur l'expérience par rapport à la formation. Je me sens médiateur. Parce qu'ayant des expositions et étant rédacteur d'une revue qui s'appelle « Abstract Magazine », j'ai du développer certes un discours par rapport à des professionnels, des artistes, des galeristes, mais aussi par rapport à des publics que ce soient des adolescents, des adultes, des enfants et je pense que l'expérience de médiateur culturel est importante aussi dans une globalité. J'ai une formation universitaire, qui fut relativement courte, mais elle est là, avec des références... Mais j'ai également travaillé quatre années chez Renault à monter des pièces sur des voitures. Et le lien sur ces différentes populations est important pour un médiateur. Qu'il ne soit pas seulement formé au management ou quelque chose comme ça, mais qu'il ait une vraie expérience. C'est quelque chose d'assez fort, d'important pour moi.

Sarah Colasse

Je suis directrice du Centre Dramatique de Wallonie pour l'Enfance et la Jeunesse. Comme la question était posée aussi par rapport aux enseignants, j'en profite pour prendre la parole à ce sujet. Parce que, dans le contexte qui est le nôtre, nous mettons des artistes en projet dans des écoles, projets basés sur le partenariat entre l'artiste et l'enseignant. Ils se rencontrent en début de projet lors de formations.

Nous nous positionnons très clairement comme une structure de médiation culturelle à part entière. Il nous paraît important d'être, comme le nom l'indique, au milieu. Pour créer cette

rencontre entre l'artiste et l'enseignant, il est important que nous soyons ni artiste ni enseignant, que nous jouons un rôle à part entière, un véritable rôle de médiation culturelle. C'est pour moi absolument nécessaire. Il s'agit de mettre les gens en confiance et de les mettre dans une connaissance du métier de chacun, et ce, au travers d'une formation. Il s'agit d'être dans un processus un peu empathique et de veiller à ce qu'il n'y ait pas d'instrumentalisation de l'enseignant par l'artiste ou de l'artiste par l'enseignant en terme de processus pédagogique et artistique.

Selon moi, le médiateur est un facilitateur. Il se met au service de. C'est vraiment comme ça que je conçois notre tâche, notre mission.

Par rapport à un plan institutionnel, nous sommes principalement subventionnés par la culture. Je pense que des structures comme la nôtre devraient être subventionnées à parts égales par l'enseignement et la culture. Cela faciliterait encore les choses. Les choses doivent être plus claires, car on peut avoir des retours de flamme par rapport à cet état de fait. Genre : *Vous utilisez l'argent de la création pour faire le boulot que l'école ne fait pas, ...* Institutionnellement parlant, il y a là quelque chose qui devrait se clarifier.

Joëlle Paternostre

J'ai plusieurs casquettes. Je suis guide au musée des Beaux Arts, guide-animatrice et je coordonne aussi un projet au centre culturel de *La Vénèrie* un projet qui s'intitule « L'art à petit pas » qui est un projet d'initiation aux arts plastiques contemporains.

Je vais parler des deux versants de mon travail qui se complètent assez bien. Les guides dans les musées, ce sont essentiellement des guides de formation universitaire : historiens, historiens d'art en général. On les appelle guides conférenciers ou guides animateurs. La particularité dans les musées, c'est que les écoles s'y rendent et pas l'inverse.

Dans mon travail au Centre culturel, je coordonne une équipe d'animateurs qui ne sont pas des universitaires, qui sont des artistes professionnels ayant une pratique quotidienne artistique et qui sont animateurs également. Eux, ils ont davantage l'habitude d'aller dans les écoles. Il y a une différence là aussi. Dans le cadre de projet d'animations, un groupe d'artistes va dans les écoles. Ces artistes sont aussi guides en fait puisque dans le projet « L'art à petit pas », on propose des visites d'expositions d'art contemporain qui durent entre une demi heure et trois quart d'heure et, après, il y a un atelier créatif qui est plus important et qui dure une heure, une heure et demie. Ces artistes animateurs gèrent ces animations. Les artistes sont guides et en même temps conçoivent des ateliers créatifs.

Les guides dans les musées font des visites et, parfois aussi, conçoivent des ateliers créatifs. On fait plus ou moins le même métier, mais dans la pratique, c'est très différent puisque guides et artistes ont une formation opposée et très différente. Les uns c'est essentiellement théorique, les autres c'est essentiellement pratique.

Les résultats ? On a le même métier, mais je vois que dans les musées c'est l'aspect théorique qui est développé. Les ateliers créatifs existent, mais n'ont pas la même puissance. Je trouve que ces ateliers sont assez différents des ateliers qui sont conçus par des artistes. Il faudrait donc que les

artistes animateurs et les guides animateurs collaborent davantage, se rencontrent davantage et préparent leur travail ensemble. Je trouve que c'est assez cloisonné. Quelle est la place des artistes dans les services éducatifs ? Je n'en vois pratiquement pas. La majorité des guides de musée sont universitaires.

Sabine de Ville

Il y a dans ce que vous dites, peut-être, une définition de ce que pourrait être le métier de médiateur qui combinerait ou plutôt une définition de ses manques, de ses creux. C'est vrai que les musées sont investis majoritairement, pas que mais pour beaucoup, par ces spécialistes de l'histoire de l'art plutôt que par des expérimentateurs, des aventuriers des arts plastiques. Je reviens sur les CFMI qui donnent peut-être la voie à suivre parce que, là, effectivement, il s'agit bien d'une formation qui réconcilie à la fois la compétence artistique, la pratique artistique et puis une compétence théorique et pratique de médiation. On entendait bien dans ce que vous expliquiez au début de votre intervention, monsieur Poisson, cette articulation de tout un projet de médiation avec son territoire. Il y a là quand même une construction que l'on appellerait de ses vœux dans d'autres champs artistiques.

Philippe Poisson

Historiquement, les CFMI se sont d'abord appelés CFMIMS, pour Centre de Formation de Musiciens Intervenants en Milieu Scolaire. « MS » finit par disparaître au profit de quelque chose d'un peu plus large.

On parlait de profil pour les étudiants des CFMI. Il fallait qu'ils soient BAC plus deux. Le niveau du diplôme conditionne la rémunération. Or, des musiciens intervenants ont finalement, au fil du temps, créé un métier qui n'est pas sanctionné par un diplôme et qui serait un peu un métier de coordination. Il y a des musiciens intervenants qui ont coordonné des équipes de musiciens intervenants sur un secteur relativement plus large.

J'ai un exemple à Hénin (Nord-Pas-de-Calais). Un musicien intervenant a créé son poste de coordinateur avec l'idée qu'au-delà du montage de projet uniquement en milieu scolaire, il y avait des choses à faire. Hénin est connu pour sa mine aujourd'hui fermée. Il a collecté auprès des familles des anciens mineurs tout ce qui était de l'univers sonore de la mine : le bruit des outils qui étaient employés dans la mine, des machines. Mais aussi tout le patrimoine des chansons de mineurs, et cela à l'occasion de l'ouverture d'un lieu qui s'appelle le « Neuf bis », un mémorial de ce puits de mine. Il s'est donc occupé de l'environnement, le design sonore de ce lieu là.

Il y a d'autres expériences. Je pense à une jeune femme du côté de Calais qui a monté sa propre structure associative et qui intervient dans la très petite enfance, dans les crèches. Elle a aussi fait tout un travail de collecte. Elle a organisé des goûters en invitant les mamans à partager les comptines et berceuses qu'elles chantent à leur enfants. Dans des milieux qui sont très métissés, elle a récolté des chansons qui viennent d'un peu partout... Cela s'est étoffé et le projet a abouti à une publication des enregistrements réalisés par les mamans elles-mêmes.

Ce qui est très intéressant, c'est que ces musiciens intervenants sont très à l'écoute, très à l'affût d'une expression artistique populaire à légitimer. Être musicien intervenant ce n'est pas

uniquement monter des projets à l'opéra ou dans des grandes salles de diffusion. C'est aussi porter son travail vers l'agglomération, vers des groupes de musique qui existent, qui tournent, vers tout ce qui est de l'ordre de la musique populaire, de la chanson.

Sabine de Ville

Nous sommes là sur des formations qui ouvrent à un véritable statut professionnel, je veux dire par là que les CFMI permettent tout de même à des jeunes de devenir des professionnels de l'intervention de la médiation culturelle.

Or, sous-statut, sous-salaire, précarité sont quand même lot, pour l'essentiel, des médiateurs culturels. Les statuts se sont un peu améliorés dans les grandes institutions muséales ou musicales, c'est une chose, mais on voit bien que, d'une manière générale, la réalité est relativement dure et il me semble que la question de la formation induit quand même la professionnalisation et, à ce titre-là quand même, une installation dans l'univers professionnel qui n'est pas seulement du bricolage.

Marie Christine Bordeaux

Il y a des enjeux professionnels. C'est ce que je vous disais tout à l'heure sur un plan tout à fait théorique. Est-ce que la médiation est une matrice valable pour l'ensemble des domaines artistiques et culturels ou bien est-ce que c'est une juxtaposition de modèles locaux (il y aurait de la médiation théâtrale, de médiation chorégraphique, de médiation muséale...) ? Cela se pose très concrètement en termes de formations. Est-ce qu'il faut former en médiation dans les écoles d'art, dans les écoles d'architecture, dans les conservatoires ? Ou est-ce que la médiation culturelle, c'est vraiment des compétences pour un métier à part. L'endroit où se fait la formation est très révélateur...

Sabine de Ville

Je pense que, si on regardait les programmes en Belgique, en France, en Angleterre et partout, il y aurait une matrice qui correspond à une logique économique, marketing concordante sur l'industrie culturelle.

Marie-Christine Bordeaux

En gros, un marketing plus social de la culture.

Ce que je disais tout à l'heure sur la médiation : matrice ou accumulation de modèles locaux, c'est une vraie question aussi pour les acteurs.

Par exemple il existe un réseau en France qui s'appelle « Médiation culturelle ». Il est né en Rhône- Alpes à l'initiative de médiateurs de musée. Il prend maintenant une dimension nationale. Ils se sont demandés : *devons nous nous ouvrir aux médiateurs en bibliothèques, aux médiateurs dans les théâtres jeune public* - c'est plutôt dans les théâtres jeune public qu'ils pensaient trouver des vis-à-vis, des complices - *aux médiateurs dans les services d'archives...* ? La question n'est pas résolue, n'est pas tranchée. Parce que la question c'est : *Qu'est-ce qu'on a en commun ?* A mon avis un peu crispé sur la question de l'identité, ils ont du mal à penser la question de la

transversalité de leur métier. Quand je suis en contact avec eux, c'est ce que je leur dis. *Vous avez intérêt pour interroger votre propre métier à travailler avec des gens qui sont dans les champs culturels complètement différents du vôtre.* Et pourtant c'est un réseau formidable.

Par rapport à l'institution, c'est souvent au musée où l'on va voir des actions audacieuses pour des publics extrêmement difficiles à appréhender. Nous sommes dans une société complexe où les choses ne sont pas évidentes. Il y existe un modèle très particulier de militantisme institutionnel. Cela me permet de répondre à de véritables agressions dont j'ai été l'objet dans des colloques. On me disait : *de toutes façons, un terrain d'observation de la médiation qui se déroule dans un musée ou à l'opéra, nous on veut pas en entendre, ce qui fait la médiation c'est le public. Si le public est en difficulté, quoi qu'on fasse avec eux, c'est forcément de la médiation...* et on récusait le fait que certains terrains légitimes d'observation se passent dans de grosses institutions culturelles. Or non ! Ce n'est pas parce qu'il y a une grosse institution qu'on est forcément dans un schéma gros/petit. Je tiens beaucoup à cette idée du militantisme institutionnel. Cela ne résume pas toute la médiation mais c'est une composante de ce qu'est la médiation.

Nicole Gesché

J'ai une double casquette à la fois d'enseignante et de médiatrice. Je travaille beaucoup au niveau international au sein du Comité éducation et action culturelle du Conseil International des Musées. Je trouve que cette vision d'en haut - pas dans mon institution à proprement parlé - questionne terriblement mais permet d'avoir un recul par rapport à ce qu'on attend d'un médiateur : qui est le médiateur ? Et cela va être le sujet de notre prochaine conférence : *Quels sont les standards ?* Il y a cette fameuse charte des médiateurs culturels ; il y a les équipes suisses de chez médiaMUS qui sont également très actifs ; les allemands ont édité une petite brochure qui s'intitule 'les critères de qualité pour la médiation culturelle' ; les américains ont leur normes d'excellence. On retrouve toujours les termes qualité, excellence. Donc on sent qu'il y a un besoin de définir une profession qui n'est pas définie. Je n'ai pas encore trouvé, au niveau international, de définitions.

Une des qualités qui est essentielle pour moi, c'est celle de replacer l'humain au centre de tout. Il faut partir de l'être humain au centre de tout, l'humain qui est sensé aborder des oeuvres faites par d'autres humains. Que ce soit aux temps préhistoriques ou aux temps contemporains, c'est chaque fois des êtres humains qui ont répondu à des problèmes de société, à des moments précis. Replacer cet être humain au centre de tout résout déjà beaucoup de problèmes parce qu'on est ouvert, on est dans la société, on est le médiateur, on a un discours.

Je voudrais terminer en insistant sur ce que vous aviez dit : que médiateur n'est pas forcément l'humain physiquement. L'un des plus beaux exemples c'est au Victoria and Albert Museum qui a remporté le prix européen du musée. Le médiateur est présent partout, mais pas physiquement. Pour ceux qui connaissent les salles, ils comprennent ce que je veux dire. Il est là par le discours, la manière dont on progresse dans les salles, la manière dont l'attention est maintenue de salle en salle. Pourquoi est-ce qu'ils ont eu le prix ? C'est une galerie normale. J'avais l'impression qu'il n'y avait rien dans cette galerie. Trois heures après, j'étais toujours là, en découvrant chaque fois le médiateur qui était derrière, la mise en vitrine, le choix des commentaires, les petits audio-guides. Des tas d'éléments de médiation en filigrane. Je crois que c'est un élément important dans notre métier où l'on risque de plus en plus, avec les écoles qui viennent moins souvent et les

problèmes de budget, une forme de recyclage du médiateur qui n'est plus une visite guidée mais qui est tout un travail de mise en discours. Et un travail sur les ressources...

Sabine de Ville

Le médiateur s'inscrit dans un paysage social, mais aussi institutionnel. Sans inventivité institutionnelle, il ne peut pas avoir d'inventivité au niveau de la médiation. On voit bien que la première opération de la médiation c'est effectivement la mise en oeuvre de l'objet culturel. Le lieu culturel est par lui-même, d'emblée, un lieu médiateur. Il peut se positionner comme ça ou ne pas l'être.

Jean-Marc Dubetz

Je pense que dans la part de partenariat entre l'artiste, l'enseignant et les élèves, le médiateur a un rôle important à jouer parce que souvent, il peut y avoir des *a priori* de la part de l'artiste ou de la part de la personne qui vient du lieu culturel par rapport à l'enseignant ou de l'enseignant par rapport à l'artiste en se faisant de lui une image, un mythe ; en ayant des complexes par rapport à lui. Il y a une question de connaissance et de reconnaissance de l'un par rapport à l'autre. Je pense que le médiateur a un rôle à jouer. Je pense que ce partenariat n'a pas quelque chose de tout à fait enthousiasmant, il est fragile et délicat. Il faut consacrer du temps pour effectivement permettre la reconnaissance des compétences des uns et des autres. Il faut aussi penser à des temps d'arrêt, d'évaluation. Comment avance-t-on ? Jusqu'où a-t-on été ? Il est nécessaire de prendre le temps de la parole, de s'arrêter sur ce qui s'est passé, bref de rendre intelligible le processus qui est en cours.

Je pense aussi qu'il faut varier les publics de cette médiation : ne pas seulement se cantonner dans à un certain type de public issu de la discrimination positive. Aller aussi dans les écoles qui auraient des avantages. Faire en sorte que tout ça puisse circuler.

Sabine de Ville

C'est peut-être le moment, avant de conclure, de dire à quel point les opérations de médiations culturelles s'adressent à des publics extrêmement divers et qu'il faut une inventivité très grande pour concerner ces publics variés.

Dans l'univers anglo-saxon, la pratique de la médiation culturelle est considérablement différente de ce que nous pratiquons, nous qui avons encore des musées remplis d'historiens de l'art, spécialistes de la chose...

Je prendrai simplement l'exemple du London Symphony Orchestra, qui est un des plus grands orchestres du monde et à l'intérieur duquel près de 80 % des musiciens (qui sont aussi parmi les meilleurs musiciens du monde) ont, dans leur charge, dans leur identité professionnelle, dans leur contrat de travail, la possibilité d'intervenir de manière tout à fait concrète dans les opérations de médiation artistique de l'orchestre, dans des projets de création avec des publics aussi bien du monde de l'enseignement, de la maternelle à l'université, que issus des quartiers, des banlieues, des communautés. Il y a une articulation encore différente de la question de la médiation puisque ceux-là même dont on peut penser qu'ils doivent faire l'objet d'une médiation deviennent leur

propre médiateur. Il y a là quelque chose de la créativité et de la création tout court qui est probablement très inspirante pour nous dans nos pratiques en France, en Belgique, pour nous dans nos sociétés où tous ces processus-là sont beaucoup moins intégrés.

Un petit mot pour clôturer ?

Hadi El Gammal

Une toute petite chose. C'est que, dans le domaine artistique, je sais que nous, on se nourrit beaucoup de cette expérience de médiation qu'on fait à travers des ateliers. Cela influence aussi ce que l'on crée. J'imagine que les musiciens du London Symphony Orchestra cela doit être aussi très enrichissant par rapport à leur pratique de musicien.

Michel De Reymaeker

Tout commissaire d'exposition devrait être un médiateur avant tout , avant même d'être un scientifique puisque l'exposition est un *medium*, un discours. Ce n'est hélas pas toujours le cas.

Marie-Christine Bordeaux

Quand je regarde ce que dit Jean Caune dans ses travaux, l'évolution des modèles de médiation dans la société française : les années 60, ces sont les années Malraux, celles de la médiation sans médiation. La fameuse doctrine du choc esthétique. Ensuite, on passe dans les années 70 à la médiation par l'expression. Tout le monde fait du théâtre, c'est la créativité générale dans la société. Dans les années 80, la question de la médiation est dominée par celle de l'éducation. On va confier au secteur éducatif le soin de garantir cette dimension démocratique que l'on ne parvient pas à obtenir. Pour les années à venir sans trop jouer Madame Soleil, pour moi, ce qui est en train de monter, c'est la question de la participation. Et je terminerai par un mot : les amateurs.

Philippe Poisson

Je terminerai en vous félicitant parce que toutes ces tables-rondes doivent aboutir à des propositions qui sont faites aux politiques. Je trouve cela extraordinaire.

Sabine de Ville

La dernière table-ronde aura lieu fin janvier à Bruxelles et elle aura pour thème de savoir comment la question de la culture, celle de la création, celle de l'art est appréhendée dans les pédagogies alternatives. La question de savoir si elle est appréhendée différemment et si oui comment ?

Quand les 6 tables-rondes auront eu lieu nous avons effectivement l'intention de travailler à en faire la synthèse mais surtout et, plus concrètement, à en sortir des propositions concrètes pour le politique et nous avons bien l'intention d'aller interpellé de manière tout à fait précise le parlement de la Communauté française pour l'engager à nouer avec l'école, puisque c'est de ça que nous parlons surtout, un nouveau contrat culturel.

*Réflexions en introduction aux tables-rondes sur le thème :
Un enseignement en culture. De l'utopie à la réalité.*

5. Les médiateurs culturels et les artistes intervenants



Culture et Démocratie

2010

Avec le soutien de la Communauté française

1. Enjeux et limites de la médiation culturelle

1. DESCHAMPS François, « La médiation culturelle dans les mailles du tissu social »
2. BORDEAUX Marie-Christine, « La médiation culturelle en France, conditions d'émergence, enjeux politiques et théoriques »
3. CARTIER Jacques, « Quels territoires pour les acteurs de la médiation culturelle : Comment et à quelles conditions les actions peuvent elles être évaluées ? »

2. La médiation culturelle et l'enseignement

4. HEBERT Denise, « Enseigner les arts, ou mettre les arts à contribution dans sa pédagogie »

3. La médiation et l'institution muséale

A Le musée et l'école

5. O'NEILL Marie-Clarté, « Médiateurs culturels entre l'institution muséale , le grand public et l'école : rapport patrimoine/école »
6. FAUCHE Anne, « Le médiateur culturel au musée : quelle spécificité ? : Le musée n'est pas l'école »
7. VANDIEVEOET Jean, « Qu'en pense le musée tout d'abord »

B. L'institution muséale et ses défis

8. O'NEILL Marie-Clarté, « Médiateurs culturels entre l'institution muséale , le grand public et l'école : les défis de la médiation »
9. TRUDEL Jean, « L'intégration de la fonction éducative au musée »
10. DELTOUR-LEVIE *Claudine* « Les Services éducatifs des Musées royaux d'Art et d'Histoire : Une expertise pour demain »
11. CAILLET Elisabeth, « Les politiques de publics dans les musées »
12. LE MAREC Joëlle, « L'institution muséale gardée par ses publics : confrontation de modèles au musée »
13. « Synthèse de la quatrième table ronde préparatoire » des rencontres internationales « Entre 2 ». organisées au Musée des Arts contemporains de la Communauté française de Belgique

4. La médiation théâtrale, cinématographique et musicale

14. BOHNER Marie, La médiation théâtrale, qu'en est-il du rapport au public dans le théâtre public.

15. CONDE Michel, « Ecran large sur tableau noir »

16. DAUPHIN Claude, « Les nouvelles orientations de l'école : une menace pour la musique »

5. Les acteurs de la médiation culturelle

17. O'NEILL Marie-Clarté, « Médiateurs culturels entre l'institution muséale , le grand public et l'école : qui sont désormais les médiateurs ?»

18. « Le travail de guide », « L'artiste médiateur » et « L'artiste enseignant : une forme de médiation ». Comptes rendus de la table-ronde du 25 octobre 2003 au Musée des Arts Contemporains de la Communauté Française de Belgique (MAC's).

6. Quelle formation pour les médiateurs ?

19. O'NEILL Marie-Clarté, Médiateurs culturels entre l'institution muséale , le grand public et l'école : la formation à la médiation des médiateurs culturels

20. DE WASSEIGE, Les défis posés aux acteurs de la créativité

21. « Référentiel du musicien intervenant », CONSEIL DE FORMATION DES MUSICIENS INTERVENANTS , - avril 2005- France

1. La médiation culturelle dans les mailles du tissu social

Il n'y a pas de modèle générique de « la » médiation, il y a des médiations qui vont être différentes selon qu'elles sont mises en œuvre sur tel ou tel territoire (où les enjeux vont être différents), ou selon le champ culturel qui est concerné : faire de la médiation cinématographique en milieu scolaire, ce n'est pas pareil que de faire de la médiation dans un musée de sciences et techniques (vulgarisation scientifique) ou encore dans un musée d'art contemporain (où la production d'un texte peut entrer en conflit avec l'œuvre d'art).

Longtemps on a pensé la médiation « au bout de la chaîne », après la conservation des collections, la création artistique et la diffusion ; les services des publics étaient trop mal positionnés dans les organigrammes des institutions culturelles pour pouvoir être écoutés.

Alors que le monde est en train de changer, que les enquêtes sur les pratiques culturelles démontrent que nos systèmes sont quelque peu en panne, « *la culture est encore à conquérir* », a soutenu Georges Képénékian, Adjoint à la culture et au patrimoine de la Ville de Lyon. Par ailleurs on ne peut comprendre les changements actuels si on se contente de ce qui se passe au niveau local : il faut penser global et donc « aller voir ailleurs » avant d'agir local (Marie-Christine Bordeaux).

On a donc parlé de démarches participatives et des droits culturels pour construire une culture commune (Jean-Michel Lucas), de la reconnaissance des cultures minoritaires, des pratiques amateurs et d'éducation artistique (le rôle de la famille et de l'école restent la base de la médiation culturelle, et l'on ne se remettra jamais vraiment de la division originelle entre les ministères de l'éducation et de la culture) ; mais il a aussi été question de passion, de militantisme culturel, de conquête « homme après homme ». Il faut réussir à accepter « où en sont les gens », leur (re)donner la parole, les écouter... ce qui n'empêche pas de leur faire découvrir des formes artistiques (et sans chercher à faire *a minima*). Cela prend du temps, et c'est un luxe aujourd'hui, le temps culturel...

La médiation culturelle, c'est pour les uns une question de « posture » par rapport aux personnes avec lesquelles on entre en interaction, une démarche basée sur la qualité de la relation (Cécilia de Varine, présidente de l'association Médiation culturelle). Pour d'autres cela passe par des projets auxquels sont associées des valeurs (l'intérêt général par exemple), qui doivent faire l'objet d'évaluation (Yves Jeanneret, professeur à l'Université d'Avignon). Le métier de médiateur est un métier à tisser (!), c'est un passeur, un « artisan de la complexité » (Marie-Christine Bordeaux). J'ai bien aimé cette citation de Robert Bresson qui a été rappelée : « *Créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses, c'est nouer entre des personnes et des choses qui existent, et telles qu'elles existent, des rapports nouveaux* ». (...)

Question : Comment défendre une offre culturelle de qualité en relégitimant nos politiques publiques, tout en sachant davantage que par le passé (la demande ne suivant pas l'offre) prendre en compte la participation culturelle de tous les citoyens et les loisirs culturels en amateur ?

Nous sommes finalement autant menacés par la question culturelle que par le réchauffement climatique. C'est donc « juste » à un combat de civilisation que nous a appelé ce colloque, bien au-delà d'une impossible définition de la médiation culturelle ou d'une cristallisation sur les spécificités des médiateurs culturels...

François Deschamps

Extrait du Colloque « *Quels territoires pour les acteurs de la médiation culturelle ?* » organisé à Lyon le 30 novembre et 1 décembre 2009 repris dans *Lettre d'information du réseau Culture n° 234 du 09/12/2009*

2. La médiation culturelle en France, conditions d'émergence, enjeux politiques et théoriques

(...) L'émergence de la médiation, et des fonctions ou métiers qui se sont développés dans son sillage, a également pour cadre une injonction politique croissante au sujet des responsabilités sociales des structures culturelles subventionnées. Alors que nombre d'observateurs décrivent aujourd'hui les limites du système culturel sous le vocable de « crise de la culture » ou d'« échec de la démocratisation culturelle », cette émergence a partie liée avec un désenchantement qui semble général vis-à-vis de l'utopie fondatrice des politiques culturelles en France : l'accessibilité pour tous aux oeuvres de qualité. La médiation est une manière de nommer à la fois cet objectif non satisfait de justice sociale dans la répartition des biens culturels, et le besoin de refonder sur d'autres bases le paradigme général de démocratisation culturelle.

Certes, le développement de la médiation, aussi bien dans le discours des politiques culturelles que dans les pratiques nouvelles que désigne ce terme, est le signe d'un « retour du refoulé » dans la culture : retour des populations, qui se substituent aux publics dans la rhétorique culturelle, retour du sujet là où n'étaient pris en compte que les usagers de l'offre culturelle, retour enfin de formes d'intervention dont la filiation avec les pratiques socioculturelles est discrète, mais réelle. La médiation repose sur une interrogation sans cesse renouvelée sur la place, le rôle et la légitimité de l'institution culturelle.

Le travail des médiateurs est au cœur de ces nouveaux enjeux. Ces évolutions les font passer d'un régime de relative « transparence », dans lequel les médiateurs seraient les fidèles transmetteurs des savoirs et des oeuvres, administrateurs discrets des situations de rencontre, développeurs de produits en quelque sorte dérivés, à un régime « d'opacité » où les sens accumulés se superposent, peuvent se contredire, où le langage des médiateurs se développe dans un espace autonome, qui a sa logique propre, où la traduction et la transmission s'exercent comme un art. (...)

La médiation, enjeux politique et théoriques

Le retour du refoulé

Comme l'a montré Jean Caune dans plusieurs ouvrages (notamment Caune, 1999), l'émergence de la médiation relève en partie d'une forme de retour du refoulé dans les politiques culturelles, qui ont exclu du champ de la culture, à partir des années 60, ce qui en constituait jusqu'à présent le cœur : la participation possible de chacun à la vie culturelle par les pratiques d'expression, d'éducation non formelle, d'engagement, par le lien tissé entre des pratiques sociales aujourd'hui éclatées (travail, engagement politique, activité artistique). La professionnalisation rapide de la culture, la politique culturelle fondée sur une certaine conception de l'excellence artistique ont mis hors champ les pratiques et les acteurs chargés d'entretenir des zones de contact entre des mondes de plus en plus éloignés et divergents. Les médiateurs culturels, qui recyclent parfois des techniques d'intervention directement dérivées de celles de l'éducation populaire, sont les agents de ce retour, dans un contexte de désenchantement d'une politique culturelle qui touche actuellement ses limites structurelles. Ce fait est d'autant plus intéressant que les médiateurs sont, dans l'ensemble, une population relativement jeune, qui n'a pas connu ni fréquenté les mouvements d'éducation populaire dans leur seconde période glorieuse au cours du XXe siècle : les années 50, 60 et 70. Ils sont néanmoins conduits à en reprendre, en partie, l'héritage dans la mesure où ils sont amenés à réfléchir à partir des publics (actuels, potentiels, non pratiquants), des populations et de leurs pratiques, du côté de la réception, et qu'ils touchent quotidiennement du doigt les limites d'une action fondée exclusivement sur la diffusion de la culture légitime, sans considération pour la diversité culturelle et pour la pluralité des modes d'expérience esthétique.

Une relecture de l'opposition entre démocratisation et démocratie culturelle

La médiation culturelle combine en permanence deux dimensions contradictoires : un axe vertical lié à l'institution, où la culture s'élabore dans la sphère de légitimité pour tenter de gagner progressivement, par divers processus de diffusion, des couches de population de moins en moins familières des oeuvres et des objets qu'elle produit (Passeron, 1991); un axe horizontal, lié aux techniques d'intervention des acteurs de la médiation, lorsqu'elles sont fondées sur le partenariat avec des acteurs d'autres champs professionnels, l'écoute des besoins, l'accueil de pratiques culturelles et artistiques non légitimes au sein de l'institution, la prise en compte des représentations et de la parole de chaque individu. Jean-François Six (2000) propose la double métaphore de la « médiation-maison » et de la « médiation-jardin » pour désigner ces deux dimensions de la médiation, qu'il considère comme irréductibles l'une

à l'autre. Pour filer la métaphore, je dirai que les médiateurs culturels sont à la fois dans la maison et dans le jardin. Très attachés à la légitimité culturelle et à la qualité des oeuvres (Bordeaux, Burgos et Guinchard, 2005), ils sont pourtant en contradiction fréquente avec l'institution qui les emploie sur la définition des objectifs quantitatifs et qualitatifs de leurs missions.

Ils savent que cette contradiction ne peut être résolue à l'intérieur du système culturel, mais que c'est le cadre dans lequel ils doivent néanmoins agir. Ils mettent en oeuvre, pour servir un projet de démocratisation culturelle¹, des savoir-faire qui relèvent en partie de la démocratie culturelle². La médiation, malgré la connotation consensuelle qui lui est attachée dans le langage commun, ne travaille pas dans la résolution, impossible, de ces contradictions, mais dans la tension durable qui les unit. C'est une « oscillation permanente » (Crespi, 1983) entre deux états, entre deux exigences.

En ce sens, loin de la fonction linéaire et transparente dont j'ai parlé plus haut, les médiateurs culturels sont les artisans de la complexité dans des organisations qui résistent à l'intrusion d'enjeux, de normes et de répertoires d'action qu'elles considèrent comme exo.

Une fonction éthique et critique

La médiation joue un rôle parfois essentiel en matière de restauration du capital symbolique de structures ayant à jouer une carte difficile dans un contexte de difficultés économiques et de crise de représentation de la culture et de ses enjeux. Elle crée les conditions d'un accompagnement éthique des mutations économiques et symboliques du secteur culturel. Elle est donc fréquemment perçue comme un alibi, un écran de fumée vaguement teinté de conscience sociale qui aurait pour but de masquer l'immobilisme du système culturel et les avantages acquis d'une partie de ses acteurs.

Cette interprétation, qui n'est pas dénuée de fondement, évacue un peu vite les mutations profondes qui sont à l'oeuvre dans notre système culturel et dont l'avènement de la médiation est un des symptômes avant d'en être, peut-être, un remède : les organisations qui paraissaient naguère les plus solides, les réseaux labellisés sont actuellement déstabilisés; l'emploi culturel (notamment l'emploi artistique) est en crise (qu'est-ce qui fait dire cela? Je ne suis pas sûre qu'il y ait jamais eu autant de « professionnels de la culture dans ce pays.); les collectivités publiques ne sont plus véritablement en mesure d'accompagner l'émergence artistique; le projet de démocratisation tel qu'il était défini par le ministère de la Culture a atteint ses limites structurelles; les pratiques culturelles d'expression se détournent vers des champs nouveaux, en particulier les technologies de l'information et de la communication; les pratiques en amateur connaissent un développement sans égal par rapport aux générations précédentes, sans que cela occasionne une fréquentation accrue des lieux culturels traditionnels. Le militantisme culturel qui caractérise les médiateurs trouve dans ces failles du système l'occasion de remettre au cœur de l'action de leurs structures des questions jusque là considérées comme marginales. La surprenante promotion de l'éducation artistique et culturelle dans l'ensemble des politiques publiques de la culture, ces dernières années, ne peut s'expliquer autrement. Or, lorsque la notion de médiation culturelle apparaît en France et commence à se diffuser dans les milieux professionnels de la culture, elle est principalement le fait d'acteurs militants au sein des institutions culturelles, qui cherchent à faire reconnaître, en même temps que leurs compétences professionnelles spécifiques, les questionnements dont ils sont porteurs vis-à-vis du champ culturel et artistique.

Des enjeux communicationnels

Limitée, dans l'esprit de quelques-uns, au « voiturage » des oeuvres, voire des publics (Passeron, 1991), la médiation s'exerce dans une fonction discursive : elle produit des discours, des débats, des échanges, des textes, des dossiers pédagogiques et culturels, des bornes interactives, des outils d'aide à l'interprétation, des réseaux d'échanges de pratiques. À force d'affirmer que la médiation est « lien », « passage », on en oublierait presque qu'elle a un lieu propre, dont la spécificité des compétences professionnelles n'est qu'un des aspects. Elle n'est pas seulement « entre », toute entière orientée vers un résultat, instrument d'une rationalité stratégique. L'observation des conduites des médiateurs dans les lieux culturels où se pratiquent des activités avec des personnes très faiblement dotées en

¹ *Accès aux oeuvres légitimes*

² *Légitimation des pratiques spontanées, des cultures populaires; formes de participation à la vie culturelle*

capital culturel, dans le secteur de la lutte contre l'illettrisme (Bordeaux, Burgos et Guinchard, 2005) montre que les médiateurs ne croient pas véritablement dans la réalisation effective des buts qu'ils poursuivent explicitement. Ils se situent dans un agir communicationnel (orienté vers la permanence des liens et du dialogue) plus que dans un agir stratégique (orienté vers un résultat) car ils mesurent la valeur et la force symbolique, au sein de leurs structures, d'actions qu'ils savent par ailleurs dérisoires, sur le plan quantitatif, au regard des objectifs poursuivis.

La médiation se caractérise par une production discursive spécifique et par l'invention de formes particulières de communication culturelle : conférences dansées, « leçons » de théâtre, ressources culturelles pour audioguides, DVD à vocation pédagogique composés de fragments d'œuvres cinématographiques agencés en un certain ordre ou bien dans le plus grand désordre, outils d'aide à l'interprétation, spectacles mêlant amateurs et professionnels, œuvres composites issues d'ateliers, livres écrits à plusieurs mains, marathons d'écriture, appels à projets auprès de la population, auprès de groupes d'amateurs, etc.

Cette liste non limitative ne recouvre pas l'ensemble des enjeux communicationnels liés à la médiation culturelle. En particulier, le recours aux langages de l'art dans les situations de médiation (ateliers ponctuels de pratiques artistiques, appel aux capacités expressives des membres d'un groupe, transposition dans un langage graphique de sensations vécues dans un spectacle chorégraphique, présentation de fragments d'œuvres, théâtralisation d'une visite guidée, etc.) fait intervenir une dimension esthétique (au sens de vécu sensible et d'intentionnalité esthétique en réception) qui différencie la médiation d'autres formes de communication culturelle fondées sur la diffusion d'informations ou la mise à disposition de connaissances dans des conférences sur l'histoire d'un art.

Un enjeu théorique

Pour terminer, je citerai ce qui me paraît l'enjeu théorique issu de l'étude des médiations professionnelles : existe-t-il un modèle générique de médiation culturelle, qui serait la matrice de toutes les médiations observables dans les différents domaines artistiques et culturels? Les conditions de possibilités de la médiation sont-elles de même nature dans les musées, la danse, le cinéma? Si oui, nous pouvons continuer à parler de LA médiation culturelle, autrement que comme un ensemble à peu près homogène de techniques d'intervention, comparables d'un domaine à un autre. Si non, comment construire l'articulation entre les différents modèles locaux de la médiation culturelle : médiation muséale, patrimoniale, théâtrale, etc., et sur quel critère discriminant? En nous fondant sur les distinctions canoniques entre les domaines culturels? En distinguant les objets du passé et ceux du présent? En prenant en compte l'intervention ou non d'un artiste? En distinguant médiation directe et médiation différée? Ces questions sont infinies et continueront de nourrir vos débats.

Marie-Christine Bordeaux

Extrait des Actes du Colloque international « Culture pour tous » sur la médiation culturelle Montréal – Décembre 2008

3 . Quels territoires pour les acteurs de la médiation culturelle : Comment et à quelles conditions les actions peuvent elles être évaluées ?

« Sur quels critères peut-on s'appuyer pour savoir si un projet de médiation culturelle est un échec ou une réussite ? ». Pour respecter les organisateurs et leur volonté de poser la question de l'évaluation en ces termes pragmatiques, le mieux est de donner une réponse qui paraît l'être tout autant : pour s'assurer de la « réussite » ou de l'échec du projet, il suffit de s'appuyer sur les critères établis par « l'instance d'évaluation » de la politique de médiation culturelle.

À première lecture, cette réponse pragmatique paraît fort tautologique ; elle contient pourtant une critique déterminée de l'énoncé. En effet, aucun critère ne peut évaluer, c'est à dire au sens littéral ne peut attribuer une valeur « bonne » ou « mauvaise » à la politique publique de médiation culturelle, si nul ne sait d'où ce « critère » provient. Or, dans une société démocratique, le « critère » ne peut avoir de légitimité si l'instance d'évaluation est inexistante, inconnue ou arbitrairement désignée. Il faut en effet rappeler que « l'évaluation vise à produire des connaissances sur les actions publiques (...) dans le but de permettre aux citoyens d'en apprécier la valeur », pour reprendre ici le préambule de la Charte de l'évaluation de la SFE¹. On ne peut donc passer à l'étape du « critère » sans avoir

¹ *Charte de la Société Française de l'évaluation, sur le site .*

auparavant cerné les valeurs en jeu pour les citoyens. Nous voilà passés du « critère », outil technique qui ne peut concourir qu'à des opérations d'audit, de surveillance, de contrôle ou de vérification des projets par le pouvoir en place, à l'enjeu démocratique de l'évaluation.

En d'autres termes, l'obsession du « critère » qui prospère dans le milieu culturel récemment emporté par la tempête évaluative, est parvenue, ici comme ailleurs, à masquer la seule question qui importe pour une évaluation des « échecs » et des « réussites » : quelles valeurs la démocratie entend-elle accorder à la médiation culturelle et à qui confie-t-elle le soin d'en apprécier la portée ? Abandonnons donc pour le moment les « critères » et intéressons-nous d'abord aux valeurs d'intérêt général de la médiation culturelle dans une société de liberté.

Posée en terme de valeur, la réponse à la question de la réussite ou de l'échec ne souffre pas d'hésitation, même si elle est difficile à admettre par la profession. Pour les politiques de médiation culturelle héritées de ce que l'on appelle la démocratisation de la culture, la réponse est sans appel : les programmes de médiation culturelle sont nécessairement voués à l'échec. Pour s'en convaincre, il suffit simplement de rappeler l'écart entre les pratiques de médiation et la valeur d'intérêt général qui leur est attribuée dans l'État de droit.

Je n'étonnerai personne en disant que la valeur d'intérêt général de la médiation est de permettre une meilleure accessibilité du public à la culture. Jusque là, la difficulté n'est guère apparente sauf si l'on se rappelle que cette fameuse culture à laquelle il convient de faire accéder le plus grand nombre de nos concitoyens possède un statut explicite dans la politique publique : il s'agit d'une culture de « bonne » qualité, attachée à des productions d'artistes qui, par leur talent, nous montrent le chemin à suivre pour faire grandir notre âme et notre esprit, pour nous éclairer, dit-on souvent. À quoi bon accorder en effet des moyens publics à une politique culturelle qui sélectionnerait des formes « médiocres » de l'imagination humaine ? Cette nécessité de la sélection des œuvres de qualité est un impératif pour que la société dispose de « bonnes » références imaginaires pour la guider dans la voie du progrès.

L'enjeu est collectif : si le patrimoine et la création de qualité sont soutenus, c'est parce la société doit *forger une culture commune idéale*, grâce à l'action publique et notamment celle des créateurs et des médiateurs². Cette légitimité n'est pas de circonstance. Elle est « universelle » pour la République, car sans construction de « notre » culture commune, pas d'avancée civilisatrice. (...)

Aujourd'hui, les décideurs publics à la tête de collectivités territoriales sont moins ambitieux dans leur visée civilisatrice mais la politique culturelle demeure néanmoins légitimée par la nécessité de « faire référence » pour les membres du territoire. (...)

À ce stade du raisonnement, la valeur de réussite semble acquise pour le métier de médiateur culturel car la fonction de médiateur est « bonne » et « belle » pour l'intérêt général : « bonne », car elle contribue au bien commun en transformant des œuvres singulières en références communes pour le public ; « belle », car, au-delà de faire connaître les œuvres, il s'agit de les faire apprécier, mieux encore de les faire « approprier » par le public. « Nous sommes ici pour enseigner à aimer » nous rappelait Malraux à Amiens en 1966.

Malheureusement, si l'appropriation des œuvres est la valeur publique accordée à la politique de médiation culturelle, elle ne peut jamais aboutir à une réussite. Pour s'en apercevoir sans détour, je prends appui sur les propos étonnants par leur naïveté du ministre de la culture Mitterrand. Pour l'anniversaire du cinquantenaire de la création du ministère de la culture, il a déclaré en évoquant les différentes facettes de l'action de son ministère : « toutes ces articulations ont une visée précise que je trouve idéalement résumée dans une maxime très fine d'un grand ancien trop oublié, Michel Guy, qui souhaitait "Non une culture pour tous, mais une culture pour chacun". "Pour chacun" et non "pour tous", la différence est de taille. "Pour chacun" en particulier : car la culture, je le dis souvent, est du

² Comme le disait Gaëtan Picon à propos des maisons de la culture, l'enjeu culturel est de « transformer en bien commun un privilège » (conférence de Béthune, p. 353 de l'ouvrage « Les affaires culturelles du temps de Malraux » à la Documentation française). Dans une version plus récente mais tout aussi déterminé celle du député Français qui énonce à l'Assemblée nationale : « les politiques publiques en matière culturelle ne doivent pas avoir pour seul but l'occupation du temps libre et l'embellissement du cadre de vie. La culture est sens de la vie, dépassement du quotidien, elle a une ambition civilisatrice ». Séance du jeudi 9 décembre 2004.

domaine de l'intime »³. Gardons en mémoire cette référence à « l'intime » qu'il faut la prendre au sérieux, d'autant que le ministre ajoute aussitôt : « "Pour chacun" : car la culture, même lorsqu'elle est diffusée, est une chose trop délicate pour être "une et indivisible", elle est toujours reçue d'une manière différente, transformée, même imperceptiblement, aussitôt qu'elle est accueillie... ».

Pour les besoins du raisonnement, je reprendrai aussi deux autres formules : « Et le rôle du ministère n'est autre que de permettre l'accès de "chacun" à tout ce qui pourra constituer son "musée imaginaire" ». On retiendra ici la marque du possessif « son » musée imaginaire et l'on observera dans la phrase suivante l'enjeu du désir d'art : « Créer le désir d'art et de culture représente un travail beaucoup plus long, qui exige que les collectivités publiques puissent créer des opportunités, accompagner chacun pour prendre le chemin qui sera le sien pour s'approprier les œuvres, s'ouvrir à la pensée des artistes et aux beautés et richesses des patrimoines ». Chacun son chemin, nous dit le ministre en insistant, toujours et encore, « l'appropriation » personnalisée des œuvres sélectionnées.

Peut-être que les médiateurs présents dans la salle se réjouissent de cette affirmation. Peut-être estiment-ils que leur travail doit viser l'intime de chacun dans ses rapports aux œuvres et que « la médiation culturelle comme action consiste à permettre à un public d'accéder à la dimension spécifiquement esthétique d'une œuvre d'art »⁴. Ils me diront, sans doute, que c'est bien là le cœur de leur métier.

Or, c'est dans cette noble perspective que surgit l'échec.

Le ministre, ou au moins ses collaborateurs expérimentés, auraient dû se rendre compte de l'incongruité d'une politique culturelle ayant pour finalité « chacun », dans son intimité, alors que nous sommes dans une République qui fonde sa légitimité sur le principe politique de la neutralité de l'État vis-à-vis des citoyens. Le principe de neutralité signifie que les identités de chacun sont confinées dans l'espace privé et ne regardent pas la politique publique, sauf exceptions spécifiées par la loi. Toute forme de reconnaissance publique des identités culturelles des individus comme de leurs groupes est exclue. Avec le principe de neutralité, chacun sait que l'État « n'a affaire qu'à des individus-citoyens (dont la citoyenneté est constituée par l'abstraction méthodique de leurs identités distinctes) »⁵. Au fond, en affirmant que la politique culturelle publique a pour finalité « l'appropriation » des œuvres (sélectionnées par la politique publique) par « chacun » dans son intimité, le ministre et les décideurs publics qui n'y voient pas malice font preuve d'une grande incohérence. Ils creusent la tombe de la politique culturelle qu'ils voudraient défendre.

(...) N'en déplaise aux psychologues et sociologues de la réception des œuvres⁶, aucun élément ne peut être mobilisé légitimement pour apprécier l'impact des œuvres sélectionnées sur l'intimité de l'univers sensible de chacun. Le médiateur, pas plus que ses alliés scientifiques, ne peut dire la vérité des imaginaires des individus, chacun avec la singularité de son bonheur, de ses plaisirs, de ses larmes, de son ennui ; chacun avec son univers mental propre qui ne lui révèle même pas totalement ses secrets. La politique publique dans une société de liberté ne pourra jamais savoir si « l'épanouissement » est réel ou illusoire, si « l'appropriation » est « réalité » ou « mensonge », si les « gens qui gambadent dans la ville sont heureux »⁷. Que vient donc faire la politique culturelle dans ce monde du sensible protégé par les principes de neutralité et de liberté des individus autonomes ? Quelle absurdité et quel danger pour la liberté que de voir l'autorité publique se donner comme objectif de faire atteindre

³ Discours de Frédéric Mitterrand, ministre de la Culture et de la Communication, prononcé à l'occasion de l'ouverture du Colloque du cinquantième anniversaire du ministère de la Culture et de la Communication, « Culture, politique et politiques culturelles », le 13 octobre 2009.

⁴ Voir par exemple le texte de Bruno Péquino : « sociologie et médiation culturelle », dans la Revue de l'observatoire des politiques culturelles, no 32, p. 4.

⁵ Voir Alain Renaud & Sylvie Mesure, *Alter ego. Les Paradoxes de l'identité démocratique*, Paris, Flammarion, 2002, p. 16. Pour ceux qui l'ont oublié, comme l'actuel ministre ou ceux qui en douteraient, rappelons que le principe de la séparation de la sphère publique et de la sphère privée fonde l'idée même de citoyenneté dans notre République : « selon le principe de citoyenneté ceux que l'on appelle en France les républicains entendaient gérer la diversité (culturelle) en distinguant le public et le privé (...). Au privé la liberté des attachements ou des fidélités particulières religieuses ou historiques ; au public, l'unité des pratiques et des instruments de la vie commune, politiquement organisée autour de la citoyenneté ».

⁶ Je fais référence ici, notamment, à Laurent Fleury et son intention de développer « une sociologie des émotions et de l'expérience esthétique » (p. 112) dans l'ouvrage *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 2006..

⁷ Voir interview citée de Didier Faustino

aux individus « l'épanouissement » ou « l'appropriation » des œuvres sélectionnées par la sphère publique⁸. On doit le dire nettement : quand la politique culturelle se pique de concerner « l'intime », elle risque fort de se brûler les doigts, du moins dans une démocratie soucieuse de respecter les libertés fondamentales. (...)

On peut affirmer maintenant que l'échec de la médiation n'est pas l'échec pratique des médiateurs mais l'échec de la politique culturelle qui les mobilise. Cet échec provient de la gestion incompatible des deux impératifs qui traversent l'action publique en matière de culture : d'un côté, il est inévitable que la politique culturelle ait pour objectif de forger une culture commune ; de l'autre, il est tout aussi inévitable que chaque personne soit libre et autonome dans la construction intime de son musée imaginaire. Avec la démocratisation de la culture, la « culture commune » est définie sous la seule responsabilité de l'autorité publique. La politique publique offre ainsi des produits et services culturels mais seul l'individu, dans sa sphère privée, apprécie à sa façon l'offre proposée, sans égard pour les ambitions publiques de culture commune. On comprend alors que la politique publique s'attaque à plus fort qu'elle : la liberté de l'intime. Dans une société de liberté, le médiateur du service public est neutralisé dans son ambition de faire partager au plus grand nombre les références artistiques communes ; il a inévitablement devant lui le mur des univers inconnaissables du sensible auxquels il doit respect et dignité puisqu'ils sont ceux d'individus libres et autonomes (qui, encore une fois, représentent « la partie majoritaire de la population » comme nous l'a dit la Charte Trautman).

Le médiateur peut se convaincre avec ses collègues des bienfaits qu'il apporte, mais il ne peut prétendre les évaluer en lieu et place des individus. Pour sortir de l'impasse, il ne servirait à rien de renforcer les actions, d'aménager les pratiques, de changer les médiateurs anciens par une nouvelle génération. Tant que la démocratie maintient les mêmes principes d'accès à la culture pour tous, il est peu utile de bricoler de nouvelles actions... Il est plutôt nécessaire de concevoir des principes différents prenant appui sur d'autres valeurs. (...)

Comment cette approche de la politique culturelle peut-elle résoudre l'incompatibilité de gestion des deux impératifs de la politique culturelle : forger la culture commune et garantir la liberté des choix culturels ? La réponse est claire et nette : en donnant une place centrale aux médiateurs culturels.

Cette perspective découle directement du principe de l'égalité des dignités culturelles. Les conventions Unesco le répètent à plusieurs reprises : la liberté culturelle est acquise « dans les limites qu'impose le respect des droits de l'homme et les libertés fondamentales ». *A priori*, chaque identité culturelle est reconnue comme apportant sa contribution au patrimoine commun de l'humanité, mais cette affirmation n'est valide que sous la contrainte forte que la demande de respect pour soi ne conduise pas à des situations d'irrespect envers les autres.

La liberté de la personne ne doit pas affecter les droits des autres êtres humains et, notamment, ne doit pas porter atteinte à la dignité des autres cultures. Aucune pratique culturelle, toute libre qu'elle soit, ne peut s'imposer si elle prend un « sens » négatif pour les autres cultures du genre humain. Dès lors, l'enjeu culturel ne se cantonne pas à la sphère privée : il s'agit à chaque instant de la vie collective de savoir si une identité culturelle pose problème aux autres, si la présence réelle ou fantasmée de l'altérité menace la dignité de certaines identités culturelles. L'espace public de la culture n'est plus le lieu où se présente l'offre (publique ou privée) de produits culturels aux consommateurs individuels, même appelés « publics ». C'est bien plutôt le lieu où le sens et les valeurs des identités culturelles se confrontent, pour s'accepter ou se rejeter. La question politique n'est donc pas celle d'assimiler la « culture commune » sélectionnée par les dispositifs publics, ni de « partager » sa culture avec toutes les autres. Elle est de gérer au mieux ces confrontations d'identités culturelles, donc les dissensus des univers sensibles faits d'inépuisables et incertaines ressources symboliques des personnes.

⁸ Je pourrais plus cruellement rappeler comment cet intérêt pour le psycho affectif de l'art a été mobilisé par le pouvoir politique du temps de Jdanov dans l'URSS des années 1940/1950 pour rectifier la vie artistique, Jdanov expliquant ainsi : « Une œuvre musicale est d'autant plus haute qu'elle fait entrer en résonance plus de cordes de l'âme humaine » ce qui induit ensuite « Une musique qui volontairement ignore les émotions humaines normales et ébranle le psychisme et le système nerveux ne peut être populaire et ne peut être au service de la société ». C'est sur de telles bases psycho affectives que s'argumentait le rejet de Chostakovitch, de Prokofiev et de quelques autres. Extrait de A. Jdanov, Sur la littérature, la philosophie, la musique, Éditions de la nouvelle critique, 1950.

Par conséquent, la démocratie a nécessairement besoin d'organiser les dispositifs publics de confrontation des univers culturels, elle a impérativement besoin des médiateurs culturels pour articuler « liberté privée » et « Vivre-ensemble » de ces dignités culturelles, par définition hétérogènes.

**Entretiens de Jacques Cartier lors de la table ronde « Eloge à l'échec » organisé à Lyon le 1 décembre 2009.
Contribution de Jean Michel Lucas et Doc Kasimir Bisou**

4. Enseigner les arts, ou mettre les arts à contribution dans sa pédagogie

On peut se demander dans quelle mesure ce que l'on reçoit ou ce que l'on vit exerce un ascendant sur nos comportements futurs. À cet égard, le pédagogue peut-il avoir une influence déterminante sur le comportement des élèves en matière de culture?

On peut aussi se demander quelle est notre part de responsabilité dans le développement culturel en milieu scolaire et la mise en place d'un partenariat avec les différents lieux culturels. On sait que des liens existent déjà entre l'école et ces différents milieux (bibliothèques, théâtres, salles de spectacle, musées...). Cependant, peut-on arriver à créer des liens d'interdépendance entre les acteurs de la pédagogie et ceux de la culture?

L'école est traditionnellement favorable aux sorties culturelles des élèves. Elle organise, dans la plupart des cas, deux ou trois sorties par année. D'autres manifestations culturelles ont lieu dans les écoles. Bien qu'il y ait une démarche pédagogique associée à ces événements ou à ces sorties, ces approches se font au compte-gouttes et demeurent éparses dans le temps. On est à même de se demander quel est précisément le rôle de l'élève dans ce contexte. Ne serait-il pas davantage un récepteur plutôt qu'un acteur? Précisons qu'il ne s'agit pas ici de mettre en opposition les rôles d'acteur et de récepteur. Lorsqu'elle agit comme récepteur, la personne reçoit une information, d'abord extérieure à elle, pour ensuite la traiter et la faire sienne. Lorsqu'elle agit comme acteur, la personne passe par l'action pour s'approprier l'information. Mon expérience me permet de croire que les empreintes seront davantage durables chez la personne agissant comme acteur.

Depuis les dernières décennies, l'école place l'élève au centre de ses apprentissages. Le bien-fondé d'une telle approche n'est plus à démontrer. C'est en pensant à ce modèle que j'ai placé les arts et la culture au centre de mon organisation pédagogique. On peut amener la culture dans les écoles par le biais d'activités sporadiques, mais il est également possible de mettre les arts et la culture au service de la pédagogie. Cela signifie que, à travers la littérature jeunesse, la musique, les arts plastiques, la danse ou le théâtre, il est possible de proposer toutes sortes de contenus pédagogiques. Cela veut également dire que les arts et la littérature, une fois dépassé leur statut de contenu, peuvent passer à un statut de contenant et devenir porteurs de différents apprentissages. (...)

Les enfants ont besoin de s'approprier un contenu pour que celui-ci commence à vivre en eux. (...)

L'élève qui, le temps d'un événement, est devenu comédien, peintre, sculpteur, danseur, auteur... en porte des traces en lui. Plus longue aura été l'expérience, plus durables seront les empreintes. Qui plus est, la répétition au fil du temps d'expériences similaires permettra à l'élève de revivre la charge émotive laissée sous forme de traces et d'intensifier ses liens au monde culturel.

Je me permets d'énoncer ici une des conclusions de l'étude. Ce n'est pas tant l'outil qui laisse des traces sur les élèves, mais la façon dont il est utilisé. Lorsqu'on parle d'outils, on pense musique, arts, littérature. Les interventions les plus susceptibles d'avoir un impact sur les élèves sont celles qui concourent à la construction d'un tout, qui s'inscrivent dans une démarche à la fois progressive et soutenue. Une intervention isolée et dispersée dans le temps a un impact ponctuel sur les élèves.

Lorsque les interventions sont faites de façon récurrente dans le temps, lorsque les élèves au quotidien s'expriment à travers des chansons à texte dont ils vont s'approprier le contenu; des oeuvres picturales dont ils vont s'approprier le langage; le mouvement dont ils vont s'approprier l'espace; la littérature jeunesse dont ils vont s'approprier les lieux et les personnages; le théâtre dont ils vont s'approprier l'histoire, lorsque toutes ces interventions servent le quotidien scolaire des élèves, le pont est alors construit entre l'école et la culture.

Ces élèves, riches d'une histoire commune, construiront d'abord le mouvement circulaire entre l'école et la maison. Ce vécu donne la possibilité aux enfants de s'inscrire dans un imaginaire collectif auquel la famille est sensible. La

famille appuie et valorise le vécu de l'élève à l'école et un processus relationnel s'établit, permettant la prolongation des activités culturelles hors de l'école. Le mouvement circulaire s'installe ensuite entre l'école, la maison et les lieux culturels. L'enfant devient alors le meilleur ambassadeur de la culture outre les murs de l'école.

L'enfant qui aura visité un musée ou assisté à un concert avec ses parents ramènera l'événement à l'école pour le partager avec les autres élèves du groupe. Les élèves, forts de leurs expériences esthétiques, pourront non seulement être réceptifs au message, mais aussi partager des évocations suscitées par la sortie culturelle de l'élève.

Le rôle de l'enseignant est de favoriser la rencontre entre l'enfant et la culture et de faire en sorte que cette rencontre soit marquante pour la vie. Évidemment, l'enseignant transmet aussi ce qu'il est et ce qu'il a reçu.

Aucun programme, aucune politique, aucune intervention financière de l'État ou de tout autre organisme ne pourront à eux seuls favoriser le développement d'un bagage culturel chez nos élèves sans la volonté et la conviction profonde de celui ou de celle qui est en avant-plan : l'enseignant. C'est là que tout se joue. Il faut placer les étudiants en formation des maîtres dans un contexte où la dimension culturelle, sous diverses formes, est présente. À titre d'exemple, puisque ces futurs enseignants devront amener leurs élèves à développer des compétences en lecture et en écriture, la littérature jeunesse devrait être au centre des cours de didactique de la lecture et de l'écriture. Après quelques années de perfusion d'une telle pratique, l'effet se fera certainement sentir auprès des élèves, qui, à leur tour, fréquenteront les bibliothèques.

Plusieurs théoriciens¹ affirment que l'apprentissage est d'abord un acte social et affectif. Pourquoi ne pas placer la dimension culturelle, en tant que facteur contributif du développement affectif et social, au centre des apprentissages?

Accéder à la culture demande de l'effort. C'est en somme un apprentissage comme toutes les autres formes d'apprentissage. Cela demande constance et récurrence dans les approches, les démarches ainsi que les contenus.

Denise Hébert, Actes du Colloque international sur la médiation culturelle « Culture pour tous » Montréal – Décembre 2008

5 . Rapport patrimoine/école

Une analyse serrée de la conciliation serrée et délicate de deux impératifs auxquels est confronté le médiateur lors de l'accueil d'un public scolaire : l'enfant venant au musée dans le cadre de l'école est-il pris dans le cadre du schéma de l'éducation formelle (cadre légal d'obligation, classe d'âge regroupée, programme imposé et acquisitions cognitives qui in fine risquent d'être contrôlées) ou de la dynamique qui sera celle de sa future vie de visiteur de musée, celle de l'éducation informelle (activité de loisirs, visite comme expérience, activité de plus en plus inter-sociale, importance de la pratique (visites répétées), du savoir-faire (apprendre à voir), du processus d'élaboration de la connaissance (dendrochronologie pour datation des instruments de musique), plus que des savoirs académiques (dates d'invention des divers types de mandolines), visant ainsi plus le processus que le résultat. *C'est ce rapport de conciliation, subtil et multiple selon les collections et les publics, dont sont responsables les médiateurs professionnels.* Leur rôle consiste à concilier le soutien à l'éducation formelle avec l'initiation à la pratique personnelle informelle

O'NEILL Marie-Clarté, « Médiateurs culturels entre l'institution muséale, le grand public et l'école », dans Cahier 02 de Culture et Démocratie La Culture au cœur de l'enseignement ?, Culture et Démocratie, Bruxelles, 2008, p54-55.

6. Le médiateur culturel au musée : quelle spécificité ? : Le musée n'est pas l'école

L'axe *Ecole/Musée* retient toute l'attention de l'équipe de *l'Accueil des publics*, qui positionne clairement le musée comme lieu alternatif à l'école, en cherchant à privilégier le *moment- musée* plutôt que de proposer par exemple des

¹ *1 Lafortune, L. et Mongeau, P. (2002) L'affectivité dans l'apprentissage. Québec : Presses de l'Université du Québec.*

fiches pédagogiques qui suivraient des stratégies scolaires. Les visites centrées sur la rencontre avec l'objet exposé sont une alternative aux branches traditionnelles du système scolaire, provoquent de nouvelles curiosités, déclenchent l'envie d'en savoir plus, et créent l'opportunité de développer des activités propres à l'école *avant* ou *après* la visite. C'est dans cette ligne qu'est proposé l'accueil des classes primaires et secondaires. Actuellement nous menons une réflexion pour aller plus loin. Ainsi, au Musée d'histoire des sciences, nous organisons à la rentrée une "Journée-forum pour les écoles" centrée autour du thème des Journées du Patrimoine 1998. Nous espérons y rencontrer des enseignants intéressés à participer à la mise en œuvre de nouveaux types de collaborations et jouant ultérieurement le rôle *d'enseignants-relais* dans une nouvelle synergie *Ecole/Musée*, qui rende les élèves *acteurs* autour du Musée.

Travaillant, idéalement, en étroite collaboration avec conservateurs, décorateurs, services de presse et de promotion, etc., et par vocation au contact et à l'écoute des publics, le médiateur culturel est situé au cœur du musée. Bénéficiant d'une vue d'ensemble sur divers secteurs de l'institution (il peut arriver qu'il en révèle malencontreusement certains dysfonctionnements), il est le moteur d'une réflexion permanente sur la place et la fonction du musée dans la cité.

Anne Fauche
Musées d'art et d'histoire de la Ville de Genève
Extrait des Actes « Jies XIX », 1998, A. Giordan, J L Martinand, D. Draichvarg

7. Qu'en pense le musée tout d'abord ?

Laissez-moi le mot de la fin ! Je crois que les encouragements à sortir à l'école, à faire du « multidisciplinaire », du « transversal » sont teintés d'hypocrisie. On demande aux enseignants une chose sans leur en donner réellement les moyens. Les horaires sont surchargés, les programmes, les autorisations à obtenir aux forceps... Un vrai parcours du combattant. J'y vois même un certain manque de confiance envers les enseignants. Que vont-ils bien aller faire dehors, loin de nos regards scrutateurs et du cocon sécurisant de l'école ? Organiser une sortie, une visite de musée, c'est prendre un risque, c'est investir dans une manière d'éduquer avec un objectif à long terme. Il faudrait que les directeurs, les inspections, les Pouvoirs Organisateurs acceptent de partager le risque. Il en vaut la peine »

Jean Vandievoet « Qu'en pense le musée tout d'abord » in « Cool » les musées... ?, Dossier 3, Commission Communauté française, 2007, p.16

8. Les défis de la médiation

Quelles sont les racines des difficultés de communication croissantes, qui, dans les musées, ont une coloration un peu particulière ?

Au niveau de la mondialisation, les musées et les expositions sont des lieux de mixage international absolument croissant dans leur indice même de développement. Des musées s'ouvrent avec des thématiques de plus en plus diverses. Les objets circulent d'un bout à l'autre de l'univers dans le cadre d'expositions et d'échanges de collections entre musées. Si les objets bougent, les publics qui les approchent sont également des plus divers (école multiculturelle, tourisme culturel international, migrations de populations). Nous sommes donc dans un monde où bougent de façon accélérée à la fois les regardants et les regardés. Autre difficulté déjà évoquée au cours de la journée, celle des communautarismes. Qui dit communautarisme dit: « J'appartiens à une communauté et je me terre à l'intérieur de cette communauté ». La confrontation est ici mise en péril par toutes les formes de communautarisme, y compris par celui que nous pourrions représenter nous-mêmes avec notre vision européenne des choses.

Une difficulté particulière au monde des musées est celle des pertes de références culturelles communes liées à des représentations iconiques, telles la culture classique et la culture religieuse. Combien d'élèves sont-ils encore capables de faire la différence entre Apollon et Jésus à partir du moment où il y a un peu de lumière autour de la

tête? Une enquête réalisée dans quelques musées français et italiens a montré que 50% des collections sont d'ordre religieux. Bien sûr, le choc esthétique peut avoir lieu sans que l'on sache de quoi il retourne. Néanmoins, une part de l'appréciation dépend de la connaissance qu'on a de l'œuvre et facilitera le dialogue. Enfin, un phénomène de plus en plus repéré dans les musées est celui de la fragmentation des savoirs et des cultures sans progression linéaire : il n'y a plus de phénomènes selon lesquels sur un sujet particulier, les plus jeunes en savent moins que les plus vieux comme l'a montré une étude sur l'utilisation des multimédia différenciés adultes et enfants à la Cité des sciences de La Villette : les jeunes consultaient les sites destinés aux adultes et vice versa, ce qui correspond tout simplement à un degré de savoir qui peut être nul chez un adulte sur certaines choses et très fort chez des enfants pour d'autres. Difficulté supplémentaire donc pour la médiation. Tels sont donc en gros les défis de la médiation.

O'NEILL Marie-Clarté, « Médiateurs culturels entre l'institution muséale, le grand public et l'école », dans Cahier 02 de Culture et Démocratie La Culture au cœur de l'enseignement ? Culture et Démocratie, Bruxelles, 2008, p54-55.

9. L'intégration de la fonction éducative au musée

Goode avait écrit en 1897 que "an efficient educational museum may be described as a collection of instructive labels, each illustrated by a well-selected specimen" (Silver, 1978, p. 15). Ce à quoi répliquait Gilman dans un écrit de 1918 que "thus, as Dr. Goode well said, in a museum of science, the object exists for the description; but as he was not yet ready to say, in a museum of art the relation is reversed—the description exists for the object" (Silver, 1978, p. 15).

Tout musée devrait posséder une politique écrite d'éducation qui ait été élaborée, discutée et mise au point par son personnel et son conseil d'administration avant d'être adoptée par celui-ci. Le succès d'un musée dans ce secteur ne peut se mesurer qu'en fonction des objectifs fixés par ses politiques et des moyens pris pour les atteindre. L'éducation dans un musée, c'est plus que la somme des compétences de ses éducateurs ou que le nombre des autobus scolaires qui s'arrêtent à sa porte; c'est avant tout un état d'esprit, une conscientisation profonde qui doit imprégner tous ceux qui y oeuvrent. C'est savoir se dégager de ses propres intérêts pour être empathique aux publics visés. Le degré d'intégration de la fonction éducative dans un musée est visible tant par les techniques de présentation des expositions que par les textes et le matériel de soutien fournis aux visiteurs. Lorsque les intentions éducatives de l'institution se manifestent jusqu'à sa boutique et à sa librairie (qualité et présentation des objets mis en vente, choix des publications en fonction des collections et des expositions), on peut dire que cette fonction y est bien intégrée.

Les musées ne sont peut-être pas encore devenus un instrument d'éducation par excellence, comme l'écrivait Florian Crête en 1945, mais ils tendent, aujourd'hui plus qu'hier (Zeller, 1989, p. 80), à le devenir.

*Jean Trudel
Université de Montréal*

Article tiré de la Revue Canadienne de l'Éducation 16:3 (1991), p389.

10. Les Services éducatifs des Musées royaux d'Art et d'Histoire : Une expertise pour demain

Les services éducatifs apparaissent comme de grands arbres dont chaque branche serait un type d'activités tournées vers le public : visites guidées, conférences, ateliers créatifs, heure du conte, publications, formation des enseignants et ce pour un public le plus vaste possible.

Certaines de ces branches n'auraient pas peur de s'éloigner du tronc, élargissant la silhouette générale : des activités nouvelles et peut-être inattendues qui surprendraient les visiteurs. Toutes ces branches ne peuvent pourtant se développer que si l'arbre plonge ses racines solidement dans le sol. Les services éducatifs doivent s'insérer au cœur même du musée et trouver leur place parmi l'équipe des scientifiques. Les services éducatifs ne doivent plus, comme avant, accueillir

le public quelle que soit la présentation du musée, ils doivent participer à la vie générale du musée.

Comme le rôle du musée, celui des services éducatifs évolue. Leur avenir est à la fois dans le maintien de la recherche de la communication vers le public et l'insertion totale dans les prises de décision du musée. Car le musée tout entier doit se tourner vers le public comme l'ont compris les musées canadiens. Il faut donc une synergie non seulement entre les services responsables de l'accueil au sens large, comme les services éducatifs, les relations publiques, les services de documentation, mais aussi chacun des conservateurs.

Le temps du travail cloisonné est révolu. Le nouveau défi qui se présente aux services éducatifs est d'infléchir le musée vers la communication et mettre en place les stratégies nécessaires.

Cette orientation nouvelle implique sans doute une réorganisation des services. La responsable devrait être épaulée par plusieurs collaborateurs qui pourraient prendre en charge les grands secteurs d'activités afin d'assurer la recherche, l'élaboration de projets et la réalisation de ceux-ci. Parmi les secteurs d'activités, on pourrait trouver celui de la formation et l'encadrement des guides, conférenciers et animateurs à qui seraient confiés les activités elles-mêmes¹. On aurait alors deux équipes : un noyau de permanents, autant de collaborateurs prenant en charge les grands secteurs, et une équipe des personnes plus mouvantes assurant les activités elles-mêmes. Cette répartition aurait l'avantage de permettre une meilleure politique à long terme et d'avoir plus de souplesse pour faire appel à des collaborateurs en fonction d'activités précises. Restera à trouver un nouveau statut pour les guides.

Le travail au sein des services éducatifs est avant tout un travail d'équipe, même si chaque collaborateur gère son secteur et si chaque guide est seul face à son groupe. Des séances de travail sont donc indispensables pour permettre échanges et discussions. De ces échanges naissent de nouveaux programmes, la mise sur pied de matériel pédagogique mais aussi et surtout l'affinement de la philosophie et le renouvellement des orientations pédagogiques. Recherche et développement doivent être au cœur des préoccupations du service et de chacun de ses membres.

Mais la vie quotidienne n'est pas sans souci : toutes les grandes institutions ont fait le constat de la lourde imputation budgétaire des services éducatifs car paradoxalement, plus un service répond aux demandes et « marche bien », plus il coûte cher. La communication représente une des trois grandes missions de l'institution muséale. Il serait dès lors logique qu'une part importante du budget lui soit consacrée à fonds perdus. Il serait fallacieux de penser que les services peuvent s'autofinancer, ou même se financer partiellement sous prétexte de générer des rentrées. Le « rendement » ne peut uniquement s'évaluer en termes financiers, il est d'ordre moral, social et éducatif. Ce qui n'exclut pas une gestion équilibrée et motivée.

Les services éducatifs ont un rôle de premier plan à jouer, nous l'avons vu. Mais ils ne peuvent l'assumer seuls. La qualité de leur travail dépendra de la synergie qui peut naître avec chacun des responsables de collections. Le savoir des uns doit alimenter la science de la communication des autres. Cette synergie doit se retrouver aussi à tous les niveaux du personnel y compris les gardiens.

Le musée doit tout mettre en oeuvre pour que chaque visiteur puisse jouir des collections qui lui sont présentées, que cette jouissance soit intellectuelle, technique, esthétique ou sensitive. Mais pour réaliser cet accueil, l'énergie des seuls services éducatifs ne suffit pas, il faut que l'impulsion émane du musée dans sa totalité. Et c'est peut-être là que réside le réel défi à relever.

Chaque musée doit aujourd'hui réfléchir sur son rôle et la politique à tenir afin de trouver des solutions qui lui permettront de répondre au mieux à des demandes toujours plus étendues et complexes (Henri Lassalle).

Claudine Deltour-Lévie « Les Services éducatifs des Musées royaux d'Art et d'Histoire : Une expertise pour demain » in Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire, 2001, vol.72, p.283

11. Les politiques de publics dans les musée

¹ Depuis 1988, les guides du service éducatif bénéficient d'un contrat de travail (voir Cl.DELTOUR-LEVIE, F. VAN NOTEN, Musée et Communication, dans La Vie des Musées, 3/1988, p. 18-22). Il s'agissait d'une amélioration indispensable à la reconnaissance du travail accompli. Actuellement, il faut probablement revoir la répartition du travail

(...) Ces avancées importantes sont pourtant l'objet permanent de résistances qui mettent continuellement en danger l'existence même des services culturels au sens où ils ont été pensés dans leur relation avec le concept de médiation. Le premier danger concerne la réduction de ces services à des services de communication ou de marketing, seulement destinés à accroître le public par des démarches de type publicitaire. Le danger mercantile guette ces musées qui se doivent d'allier une logique de service public et une logique d'entreprise privée.

Le deuxième obstacle pour que les multiples avancées rendues possibles par les grands travaux se répandent dans tous les musées tient au volontarisme individuel. En effet, les éléments qui ont construit ces expériences ont reposé sur des volontés à la fois extrêmement politiques et individuelles. Ainsi Hubert Curien, ministre de la Recherche et de la Technologie en 1989, annonçant l'importance et donc le développement de la CSTI à travers celui des CCSTI¹⁷. Ainsi les socialistes reprenant le projet giscardien de musée des sciences et des techniques et y introduisant toute une dimension anthropologique et humaine qui n'a jamais abouti, hormis quelques expositions isolées.

Elisabeth Caillet
Chargé d'études à la direction des Musées de France du ministère de la Culture
Hermès (Paris.1988) [ISSN 0767-9513], 1996, N° 20, p. 133

12. L'institution muséale gardée par ses publics : confrontation de modèles au musée

Depuis dix ans, le recours au marketing s'est fortement développé comme un moyen de gérer les relations entre les (grands) musées et leurs publics. Dans un contexte où les objectifs politiques définis à l'échelle européenne sont de faire entrer dans l'espace marchand la production de connaissances, l'éducation et la culture, cette montée du marketing est ressentie une sorte de nécessité naturelle à tel point que les débats qu'il suscite dans les milieux professionnels portent sur l'accompagnement et les aménagements de ce processus, plus que sur sa signification. Pourtant, l'intérêt pour les publics et pour la communication muséale a suscité des enquêtes bien avant que n'émerge la problématique du lien entre musées et marché, et il se développe au nom d'intérêts et de valeurs qui peuvent être opposées à celles que porte le marketing. Le consensus apparent sur l'importance de la question des publics peut masquer des conflits majeurs dans les représentations, les valeurs et les pratiques de toutes les instances qui revendiquent ce souci du public, mais aussi de ceux qui se sentent faire partie du public. En particulier, il n'est pas certain que les représentations que se font les visiteurs du lien entre les institutions muséales et leur publics soit bien connu et bien compris. Cet élément est d'autant plus important que la définition des missions muséales ne relève pas d'une compétence technique ni même de la décision d'instances d'administration politique : elle résulte de l'investissement d'un ensemble d'acteurs, y compris des membres du public, dont on sous-estime trop souvent la sensibilité à la dimension politique de l'institution muséale. Ainsi, dans les limites de cette contribution, je soumettrai quelques éléments issus d'études de publics, pour proposer un point de vue sur les risques de malentendus croissants entre les institutions et leurs publics, alors même que l'impression de mieux connaître les publics peut se renforcer. (...)

Les résultats très brièvement rappelés ici – on aurait pu faire référence à bien d'autres – permettent de rappeler que les rapports entre institutions et publics ne peuvent pas être gérés du seul point de vue d'une compétence technique et

professionnelle particulière, et du seul point de vue interne à l'institution. Ils s'ancrent dans des échelles historiques et dans des espaces culturels et sociaux larges. De ce point de vue, ils suscitent toujours le sentiment d'une paralysante complexité, peu propice à la décision et à l'action. Mais ce qu'ils montrent est cependant très simple fondamentalement : tout au long des enquêtes, aujourd'hui comme hier, les publics enquêtés expriment une foi dans l'institution muséale et dans la qualité de ce qu'on peut en attendre, et ce résultat contraste fort avec les visions désenchantées qui circulent souvent dans le milieu muséal. Face aux réactions des visiteurs dans les enquêtes, l'évaluateur a très souvent envie de transmettre un message qui pourrait en substance être le suivant : intéressez-vous aux raisons pour lesquelles ces personnes ont confiance dans le musée, même lorsqu'ils n'en sont pas usagers, Non pas pour que rien ne change, mais tout au contraire, pour fonder la dynamique du changement sur le lien entre l'institution et ses publics

Joëlle Le Marec

Texte également publié en 2006 dans l'ouvrage « Musée, connaissance et développement des publics », Ministère de la culture et de la communication.

13. Synthèse de la quatrième table ronde préparatoire

(...) Laurent Busine explique quant à lui que la médiation active s'assimile à l'obligation de tenir son rôle quand on l'énonce. Sans qu'on ait le temps de prendre du recul, le rideau s'ouvre devant le public et il faut agir. Critique d'art, pédagogue, gestionnaire de musée ou autre, il est nécessaire d'identifier sa position. En référence à l'intervention-conférence de François Lewyllie, oeuvrer une médiation s'apparente parfois à parler d'un instrument sans savoir en jouer, et faire sonner cette parole comme l'instrument en question.

Le rôle de l'artiste n'est effectivement pas de donner des solutions aux problèmes de la société, et le musée n'a pas un rôle de ciment culturel, social ou professionnel, fondateur de la collectivité. Le musée veut entendre ce qui se passe. Destiné au public, il a pour fonction de s'interroger sur la base même de sa réalité. Il doit veiller à la diversification de son propos et être à l'écoute de ce qui se passe dans les différents secteurs liés à sa fonction. Il se doit d'écouter les artistes car immanquablement, le fait de donner son oeuvre est une médiation en soi. Le bonheur de la médiation est que le sens reste entier. Une autre finalité est de mieux comprendre ce qui se passe pour mieux travailler. Jusqu'ici, cet enjeu n'est tenu ni à l'école ni dans les médias. Le musée a d'abord un rôle d'information plus que de formation,

mais il doit supplanter au vide de l'enseignement. Peut-être a-t-il aussi un rôle de dynamiseur de créativité. Les artistes ont-ils une place dans les services pédagogiques du musée ? Par ailleurs, des structures qui ne dépendent pas du musée mais dans lesquelles celui-ci est impliqué se mettent en place... Toutes ces questions restent ouvertes. La fonction du musée est certainement médiatrice. En ce sens, il va à la rencontre des spectateurs qui lui font la faveur de leur présence et des artistes qui l'honorent de leurs oeuvres. (...)

Extrait des conclusions des rencontres internationales « Entre 2 ». Pratiques de la médiation en art contemporain dans le cadre du programme européen INTERREG III. Rencontres organisées au Musée des Arts contemporains de la Communauté française de Belgique.

14. La médiation théâtrale, qu'en est-il du rapport au public dans le théâtre public

Dans l'axiome « médiation théâtrale », il y a un abus sémantique sur la qualification de « médiation ». Certes, les pratiques de médiations théâtrales sont des pratiques de sensibilisation des spectateurs, et elles prennent différentes formes pour arriver à leurs fins : rencontres avec le

public, répétitions publiques, etc. Mais ces formes se font toujours dans un rapport de séduction qui va à l'encontre du développement de l'esprit critique, et qui se situe au niveau d'un rapport complexe de jeux de désir : désir du metteur en scène pour son public, désir du public pour les acteurs, désirs qui prennent la forme de jeux de pouvoir et d'autorité. Il ne s'agit pas ici de remettre en cause ces formes de pratiques, qui s'avèrent parfois efficaces et souhaitées de part et d'autre, mais de cerner un manque dans ces mêmes pratiques : celui de médiation justement. En refusant de légitimer la présence d'un tiers dans la médiation, les acteurs théâtraux se privent d'un élément fondamental du rapport au public. L'instance de dialogue impartiale et créative, le lien intermédiaire incarné par une personne tierce, dont le métier serait d'être ce lien, un « artiste médiateur » donc, reconnu en tant que tel par une formation et un statut pourrait permettre d'aller susciter l'esprit critiques des spectateurs tout en attisant leur désir, en cumulant le savoir faire du médiateur et le parti de l'artiste.

L'urgence d'aujourd'hui dans le monde théâtral est sans aucun doute de repeupler les salles en allant à la rencontre de nouveaux spectateurs potentiels, émancipés, sujets et maîtres de leur goût. La médiation est un des outils pour aller dans ce sens, mais il n'est pas le seul : d'autres propositions trouvent place dans le même mouvement, telle l'éducation artistique, formelle ou non formelle, ou la multiplication de présence des formes de l'art. Ces outils n'ont été qu'effleurés pour l'instant par l'instance politique et par les artistes, et constituent un panel de réponses à prendre en compte. Tout n'a pas encore été tenté pour faire coïncider l'art et la population dans laquelle il s'inscrit, c'est donc que ces nouvelles formes peuvent être des remèdes à la désillusion ambiante en matière de « démocratisation culturelle ».

Ces considérations mériteraient d'être étudiées autour de la notion de « service public » qui a été revendiquée par les théâtres en France. Dans une situation actuelle où l'instance politique tend à se dégager de certaines responsabilités, au moins, au niveau national, que peut-on espérer pour la mise en place d'outils de politique culturelle ? Dans un contexte d'application de la LOLF¹, de recherche d'« efficacité » et d'évaluation, que penser de la mise en place d'outils de « démocratisation » qui dépendent en grande partie d'un soutien politique engagé et volontaire ? Le « service public » peut-il encore être le lieu du travail de logique haleine dans une société qui fonctionne sur la dynamique des « projets » ? Peut-il être porteur d'ambition, voire d'utopie en matière de rapport à la population ? « Le pire ni le meilleur ne sont jamais sûrs, et il y a du ridicule, par les temps qui courent, à prédire quoi que ce soit. Mais, s'il est vrai que le théâtre a changé du même pas que la société, il n'est pas trop prudent de dire qu'il est arrivé à un nouveau carrefour de son existence, au moment où notre société elle-même est obligée de s'aviser qu'elle n'en a fini, comme elle a été tentée de le croire à un moment, ni avec l'histoire, ni avec la misère, ni avec les passions collectives. Selon les valeurs qu'elle va mettre en avant, le théâtre fera ou non partie des besoins vitaux qu'elle se reconnaîtra dans la vie quotidienne, et qui circonscriront le champ de l'intérêt général, tel qu'il faudra bien le définir, le moment venu. »²

BOHNER Marie, La médiation théâtrale, qu'en est-il du rapport au public dans le théâtre public, mémoire de 2005 sous la direction de Marie-Christine Bordeaux.

15. Ecran large sur tableau noir

L'éducation au cinéma ne se résume pas à une transmission de savoirs ni même à un apprentissage de techniques ou à la maîtrise d'un « langage » de l'image... Nous ne sommes pas

¹ Loi Organique relative aux Lois de Finance

² *Le théâtre et le Prince, II. Un système fatigué, 1993-2004, Robert Abirached, Actes Sud, mars 2005, 147 pages, p.130*

dans le domaine d'une simple compétence à acquérir, mais bien dans celui des valeurs, valeurs esthétiques mais aussi morales, politiques, philosophiques ou plus largement humaines. Il s'agit bien de faire aimer un autre cinéma que celui que consomment spontanément la majorité des jeunes spectateurs ; il s'agit donc de transformer des attitudes, des valeurs, des comportements face au cinéma et à la culture en général. Mais en matière d'éducation, la bonne volonté ne suffit pas. Il ne suffit pas de montrer des films - d'autres films - pour que la « magie du cinéma » opère miraculeusement : il faut un accompagnement pédagogique pour permettre aux jeunes spectateurs d'accéder à des œuvres qui ne correspondent pas nécessairement à leurs attentes immédiates. (...) Il y a aussi un choix politique à faire entre une éducation au cinéma qui viserait essentiellement à produire un public de cinéphiles voire même de futurs cinéastes ou autres professionnels du cinéma, et une éducation qui, dans sa volonté démocratique, souhaite s'adresser à l'ensemble du public scolaire du plus favorisé au moins favorisé et ce, à tous les points de vue. Ces deux positions ne sont pas nécessairement incompatibles, mais on ne peut mettre en œuvre les mêmes moyens et les mêmes méthodes dans l'un ou l'autre cas.

Texte rédigé à partir d'un entretien avec Michel Condé, dans « La culture en action, Art et école », sous la dir. de Direction générale de la Culture Ministère de la Communauté française de Belgique, Alternatives théâtrales, 2005, p. 17

16. Les nouvelles orientations de l'école : une menace pour la musique

L'éducation à l'esthétique est un clair projet d'actualisation du rôle de l'art dans nos vies. Si l'école ne s'en charge pas, ce pan de la vie est condamné à dépérir. En musique comme dans tout autre domaine touchant la sensibilité artistique, les éducateurs ont pour mission permanente de se demander si leur intervention apporte aux adolescents les moyens de ressentir l'art et de prendre conscience de sa place dans le déroulement de leur vie. Nos élèves, contractent-ils de notre enseignement la ferme conviction que la musique, en tant qu'art constitue le moyen idéal de représenter leur intériorité, d'exprimer leurs rêves, de crier leur amour, d'aspirer à un monde meilleur et plus juste ?

Claude Dauphin, Les nouvelles orientations de l'école : une menace pour la musique, dans Entre Savoirs modulés et savoir moduler, Harmattan, 2006, p.156

Anne : Es-tu une médiatrice culturelle?

Adriana : Je suis une éducatrice artistique. Un éducateur peut-il être un médiateur culturel en France?

Anne : Non, un éducateur en France transmet des savoirs basés sur un curriculum

Adriana : Humm! Ce n'est pas à cet éducateur que je fais référence...

Dialogue entre Anne Mozzo et Adriana de Oliveira durant une rencontre préalable au panel pour « Culture pour tous Actes du Colloque international sur la médiation culturelle » Montréal – Décembre 2008

17. Qui sont désormais les médiateurs ?

Les premiers médiateurs sont des personnes à l'extérieur des institutions patrimoniales, c'est-à-dire tous ceux qui sont les déclencheurs de pratique culturelle, sans lesquels la médiation ne peut exister puisque c'est eux qui vont créer les occasions de la venue. Il existe des familles différentes de déclencheurs de pratiques : tout d'abord, celle des professeurs, de plus en plus incités par les pouvoirs publics à travers le monde, à « utiliser » les musées et le patrimoine ; ensuite, le monde des animateurs socio-culturels qui peuvent poser de graves problèmes vu qu'ils ont

souvent peu de pratique personnelle, sont peu poussés à des pratiques patrimoniales, peu convaincus et partageant la notion de patrimoine pétrifié. D'une manière générale, les responsables de structures sociales partent du constat que « comme ce n'est pas pour moi, cela ne peut pas intéresser les jeunes avec lesquels je travaille ».

Les médiateurs au sein de l'institution patrimoniale :

Les personnels chargés de l'accueil direct des publics, tous les agents des services des publics, mais également tous les responsables de contenus : les concepteurs de scénarios scientifiques (commissaires d'exposition, rédacteurs des textes), autour desquels se pose la question : Qu'est ce que la vulgarisation ? Vulgariser un propos scientifique, est-ce le rabaisser ? Abandonner le scientifique pour faire de la médiation ? Où situer la limite ?

Autre famille également touchée par la médiation, celle des architectes et des designers qui éprouvent parfois beaucoup de mal à passer de la création à la communication et à intégrer l'écrit dans leurs conceptions.

La plupart des fonctions muséales sont touchées par la médiation : celui qui fait de la conservation matérielle des collections doit expliquer pourquoi il les conserve et comment. De même, les collecteurs de fonds doivent être capables d'expliquer à leurs partenaires les profits des partenariats recherchés.

O'NEILL Marie-Clarté, « Médiateurs culturels entre l'institution muséale, le grand public et l'école », dans Cahier 02 de Culture et Démocratie La Culture au cœur de l'enseignement ? Culture et Démocratie, Bruxelles, 2008, p55-56.

18. Le travail de guide- L'artiste médiateur et L'artiste enseignant : une forme de médiation

Le travail de guide

Devant l'incompréhension du public et l'hermétisme de l'œuvre en art contemporain, la visite guidée est censée accompagner le visiteur vers une meilleure connaissance du processus de création de l'œuvre. Le travail du guide serait donc de « donner à voir » la réalisation d'un artiste selon divers procédés et en s'adaptant à la nature du groupe: « *prendre la main des enfants, soutenir une vieille dame, bercer de mots poétiques, tourner autour d'une sculpture, sans qu'il ne soit question de parade narcissique mais plutôt d'une gestuelle d'accompagnement avant le « choc » avec l'œuvre qui, quoiqu'il advienne, se pratique dans la solitude d'un regard particulier (même si la présence rassurante et tutélaire du guide peut le conjurer)* » note Sophie Trivière, guide-animatrice au MAC's. Si on rejoint l'idée de « passeur », le guide est celui qui connaît les deux termes qu'il faut mettre en relation - les publics et les œuvres - et qui accompagne, oriente, fait émerger des mots, des idées, des sensations qui créeront une relation, une connaissance dans l'expérience.

Richard Schotte pense volontiers que : « *Le médiateur est celui qui va permettre de vivre une expérience, un parcours (engager un processus ; ouvrir un domaine de connaissance) qui mènera d'un lieu à un autre, dans une sorte de voyage immobile et intérieur. Il sera facile ou douloureux et la rencontre aura lieu ou pas* ». Et Cédric Loire d'évoquer que : « *La notion de médiation suppose donc qu'il y ait résolution d'un conflit ; qu'un écart soit comblé, que la « restance » des œuvres soit abolie ou niée. Que le public, donc, puisse se sentir réconcilié, qu'il puisse se reconnaître dans une œuvre qui autrement ne présenterait à lui que l'étrangeté et la rupture qu'elle constitue.* »

On comprend ici que l'un des enjeux de la visite guidée réside dans l'attente d'un commentaire qui pourra rendre l'œuvre moins étrange.

Cette étrangeté de l'œuvre, surtout en ce qui concerne l'art contemporain, a également pour conséquence que les médiateurs sont les personnes à qui l'on adresse les réactions du genre « *mon fils de cinq ans en fait autant* », ou « *je ne comprends pas que ceci soit considéré comme de l'art* ».

Si l'on considère que le guide est médiateur, il doit pouvoir répondre avec pertinence à ces questions et résoudre le conflit entre l'œuvre et le spectateur. Or, existe-t-il une réponse unique et précise à ce type de questionnement ? Ainsi, le guide se place et place les visiteurs dans une position de précarité. Certains trouvent d'ailleurs qu'il est heureux que l'œuvre parfois résiste, signalant que le travail du guide est peut-être justement de provoquer cette expérience de mise en danger. Richard Schotte est intervenu à ce sujet en disant que : « *Le guide nous place en*

décalage par rapport aux repères de nos connaissances pour nous ouvrir de nouveaux champs d'investigation. Accepter l'idée de ne pas contrôler, maîtriser et admettre de ne pas gérer mais se perdre. »

Un autre danger guette également les musées et les centres d'art lorsque la multiplication des pratiques de médiation via les commentaires écoutés (discours du guide, audio-guide) ou écrits (cartels, panneaux explicatifs, ...) est privilégiée par rapport à une première approche physique de l'individu à l'œuvre.

Le travail du guide se situerait donc dans un savant dosage entre les différents paramètres qui interviennent dans cette relation entre lui, le groupe et l'œuvre.

L'artiste médiateur

La thématique offerte à débat a d'emblée suscité des précautions de la part du modérateur quant à l'aspect assez vague et ambigu de l'intitulé, couplé à la nature parfois contradictoire des liens qui unissent artiste et société. Le terme d'« artiste médiateur », générique pour des activités touchant différents secteurs, culturel, social, politique, économique est aussi évocateur de moyens d'instrumentalisation de l'artiste, et suscite certaines craintes ou questions liées aux utilisations pernicieuses que la médiation engendre dans la relance permanente de l'appétit de la société pour l'art et réciproquement. À l'instar des positions de modérateur ou de critique d'art, celle de la médiation est de l'ordre d'un entre-deux, définissable par son imprécision, son caractère quelque peu additionnel, flottant. Le concept d'artiste médiateur se fonde peut-être plus sur la question de la place que l'artiste occupe dans la société que par une pratique artistique à part entière. En ce sens, il correspond historiquement au rêve de dissolution de l'art dans la société hérité de l'âge moderniste. Aujourd'hui, les pratiques culturelles constituent l'un des seuls territoires où l'on produit encore de la valeur sur un mode alternatif à la valeur marchande, ce qui entraîne des contraintes contradictoires qui pour l'artiste s'apparentent parfois à une forme de « double bind »¹. C'est dans cette question de la place de l'artiste dans la société, tiraillé entre sa position historique idéalisée de personnage romantique et libre, et l'adresse que la société lui fait de productions culturelles et sociales adaptées et adaptables aux demandes des marchés et des institutions, que l'idée de médiation peut être débattue. Cette injonction à répondre à un besoin social, serait-elle une réelle possibilité de créer du lien dans la société et dans la pratique des artistes, ou serait-ce là un autre tour de la société marchande pour instrumentaliser les artistes jusqu'au cœur de leurs pratiques ?

De façon un peu moins cynique, cette figure de l'artiste médiateur est aussi le produit d'une évolution des pratiques artistiques. Nicolas Bourriaud a tenté d'en dessiner les contours en les

définissant comme « esthétique relationnelle ». Outre une critique socio-historique de l'avènement de la figure de l'artiste médiateur, les contributions d'artistes enseignants, de professeurs, d'étudiants et d'acteurs de l'institution muséale ont par ailleurs mis en avant d'autres enjeux propres à la médiation : enjeux de transmission, de formation pédagogique, de qualité d'accès à l'œuvre d'art pour un public volontiers dubitatif, incertain, et toujours à reconquérir... Autrement dit, des enjeux de démocratie.

L'artiste enseignant : une forme de médiation

La transmission du savoir est un enjeu essentiel de la médiation. Pour certains artistes, le travail pédagogique est un choix délibéré et non économique. Le rapport de médiation est évident dans ce travail d'interface entre des étudiants et ce qu'on connaît de l'art, c'est-à-dire une idée de la liberté qu'on a mise en place. L'artiste est avant tout par ce qu'il met en œuvre, par sa propre mise en pratique de laboratoire et de liberté de vie. C'est cela même que l'on peut essayer de transmettre aux étudiants. Le rôle de professeur d'art constitue un appel à la liberté.

S'il y a là médiation, c'est pour faire comprendre que comme tout travail, l'art nécessite la mise en place d'une méthode efficace, si l'on veut en faire une pratique quotidienne. L'école et la société fonctionnent malheureusement souvent sur une mythification de l'artiste. Les artistes en premier, jouent avec cette idée, comme une manière d'être. Cette mythologie est fallacieuse et sert à conforter l'artiste dans sa position élitiste.

¹ Terme utilisé en psychiatrie pour désigner le lien pathogène qui se construit à partir de l'existence d'injonctions contradictoires au sein de la communication parent/enfant. La pathologie en question est la schizophrénie.

Pour Johan Muyle, les artistes essaient chacun de définir un territoire d'investigation. Le rôle de professeur en tant qu'artiste n'est pas qu'un rapport d'échange ou de médiation, mais une façon de

se laisser interpellé. Plutôt qu'un rapport de compromis, Johan Muyle recherche des rapports qui relèvent de l'anthropophagie culturelle mutuelle. Sa professeur, l'artiste Jacqueline Mesmaecker lui a appris à transposer ses ambitions de « moi je » en « moi je regarde ». Ses objectifs d'enseignant se réalisent sur base d'un projet qui induit la recherche d'une méthode et la mise en place au niveau scolaire, de « trucs » qui permettent de pouvoir continuer à faire de l'art. (...) Le travail de médiation en général, permet de dépasser sa propre imagerie d'artiste, c'est un espace qui permet d'envisager de nouvelles formes plus prospectives dans le rapport aux jeunes générations.

*Compte rendu de la table-ronde du 25 octobre 2003
au Musée des Arts Contemporains de la Communauté Française de Belgique (MAC's).*

19. La formation à la médiation des médiateurs professionnels

Il s'agit d'une formation très exigeante qui doit croiser à la fois la :

- *Connaissance des contenus* : Quel niveau de spécialité doit-on avoir sur ce que l'on va présenter au public ? Faut-il en savoir peu ou au contraire beaucoup ? Il me semble que seule une connaissance approfondie des choses permet de hiérarchiser l'essentiel.

- *Connaissance des publics* : Multiplicité (pas de spécialisation des médiateurs par âge du public) : il faut donc être capable de s'adapter à des publics et à des âges fort différents. Diversité (tous les visiteurs n'ont pas la même casquette ! Ils peuvent être des touristes, sortir d'un bureau, venir en groupe).

- *Connaissance des méthodes* : éducation formelle/éducation informelle
Décryptage, interprétation d'un objet matériel

Lecture d'une image ou apprendre à voir

L'exposition comme parcours de sens

Diversité des méthodes pédagogiques du cours magistral à la médiation participative.

Il s'agit d'une formation encore mal structurée :

Par manque de consensus du milieu sur les buts recherchés et les méthodes pertinentes.

Les positionnements sont encore très individuels. On est encore trop souvent à la question de l'opinion et non à celle du consensus.

Par manque de recherche et d'évaluation sur les situations de médiation, les études sur les publics concernent essentiellement l'avant et l'après visite au musée. Ce qui se déroule au musée même est encore trop peu étudié.

Le manque de littérature francophone est à déplorer et trop peu de documents existent pour aider tant les médiateurs que les conservateurs à exercer leur rôle de médiation :

pour les médiateurs, comment mener un programme ou pour les conservateurs, comment construire le discours d'une exposition ? En un mot, comment fabriquer cette alchimie multimédia qu'on appelle exposition ?

O'NEILL Marie-Clarté, « Médiateurs culturels entre l'institution muséale, le grand public et l'école », dans Cahier 02 de Culture et Démocratie La Culture au cœur de l'enseignement ? Culture et Démocratie, Bruxelles, 2008, p56-57.

20. Les défis posés aux acteurs de la créativité

Former les animateurs, les artistes aux processus créatifs et aux disciplines artistiques qu'ils mettent en œuvre¹. Il ne faut pas être grand spécialiste pour constater deux choses : Hormis l'une ou l'autre filière de l'enseignement artistique, la formation à l'animation est quasi inexistante dans la formation initiale des artistes. Or, nombre d'entre eux, pour les raisons évoquées précédemment, pratiqueront plus ou moins régulièrement ce métier au cours de leur carrière. Deuxième constat, et à l'inverse de la formation artistique, la formation de base des animateurs, dans et hors cadre scolaire, est, quant à elle, singulièrement déficiente en matière artistique : méconnaissance des disciplines, ignorance des esthétiques à l'œuvre dans la création contemporaine, incapacité d'identifier les courants contemporains et leurs enjeux, absence de réelle maîtrise des techniques artistiques, etc. (...) Mais la formation ne doit pas porter que sur les intervenants. Elle doit aussi concerner les responsables de projets/programmes.

Alain de Wasseige, Les défis posés aux acteurs de la créativité, in enjeux de la créativité, Direction générale de la Culture du Ministère de la Communauté française de Belgique, pp 46-47

21. Référentiel du musicien intervenant à l'école

Musicien intervenant : missions et compétences

Le cadre d'emploi d'un musicien intervenant le conduit à exercer principalement dans les écoles maternelles et élémentaires (d'un quartier, d'une commune, d'une communauté de communes, en zone sensible, en zone rurale...) en s'intégrant à des dispositifs institutionnels partenariaux. En fonction des situations ou des contextes, il peut conduire des actions à long terme et suivre ainsi la progression des apprentissages sur la durée de la scolarité des enfants. Il peut parfois être amené à conduire des projets de courte durée. Selon le projet éducatif et culturel de l'employeur, il peut être amené à travailler dans d'autres lieux de vie des enfants :

- Dans une école de musique (ateliers d'éveil, atelier chorale...)
- Dans les centres socioculturels, les maisons de quartier...
- En partenariat avec des structures de diffusion musicale (orchestres, scènes nationales, opéras, scènes de musiques actuelles...)
- Avec des associations musicales (chorales, orchestres d'harmonie...)
- Dans des milieux spécialisés (crèches, hôpitaux, bibliothèques...)

Missions

1. UNE MISSION ÉDUCATIVE : CONTRIBUER À UN ENSEIGNEMENT PARTAGÉ DE LA MUSIQUE

Le musicien intervenant est une personne-ressource au sein de la cité. À ce titre, il participe à la conception et à la réalisation de dispositifs de formation en concertation avec des équipes enseignantes ou des partenaires sociaux et culturels. Avec les enseignants et les équipes éducatives d'un lieu, il fait vivre des situations visant au développement de l'éducation artistique de l'enfant en temps scolaire et hors temps scolaire. Il intervient à long terme dans l'accompagnement d'un projet éducatif et se soucie de la cohérence des parcours artistiques musicaux des enfants. Il conduit des activités musicales permettant aux enfants :

- de vivre des démarches artistiques collectives innovantes
- d'acquérir des savoirs et savoir-faire fondamentaux (maîtrise du geste vocal, affinement

¹ Circulaire ministérielle du 15.11.2001

du geste instrumental, approche des langages musicaux, amorce de pratiques musicales diversifiées)

- de développer une attitude d'écoute et se construire un jugement esthétique personnel
- de se forger une culture artistique.

À l'école, il donne des outils aux enseignants pour qu'au cours de la mise en oeuvre des projets, ils soient les garants de la cohérence et de la transversalité des apprentissages.

2. UNE MISSION DE DÉVELOPPEMENT CULTUREL

Le musicien intervenant inscrit son action dans le cadre d'une politique culturelle locale ou territoriale en mettant en réseau l'école avec d'autres structures éducatives, sociales et artistiques au sein d'un territoire donné. Il organise des actions permettant la rencontre avec les oeuvres et les artistes en créant des liens avec les structures culturelles et les établissements d'enseignement musical spécialisé du territoire. Il contribue au développement d'initiatives permettant à un jeune public de s'inscrire dans des parcours diversifiés de pratique musicale dans d'autres structures que l'école.

COMPETENCES

1. COMPÉTENCES MUSICALES ET ARTISTIQUES

Une identité musicale et artistique affirmée

Le musicien intervenant est un musicien praticien ayant une formation complète d'instrumentiste ou de chanteur. Il a développé une singularité dans une esthétique particulière (de la musique ancienne aux pratiques contemporaines). Il sait situer sur le plan culturel et social cette pratique pour donner du sens à la musique. Il possède, même s'il n'est pas chanteur, une bonne maîtrise de ses ressources vocales. Il sait jouer avec sa voix et interpréter avec justesse et sensibilité des répertoires d'esthétiques différentes.

Une attitude d'ouverture au sonore et à d'autres arts

Le musicien intervenant est sensibilisé à d'autres formes d'expression artistique (théâtre, mime, danse, littérature, arts plastiques...) et peut créer des liens entre divers langages. Il est capable d'improviser avec son instrument principal ou à la voix ou avec divers dispositifs instrumentaux et sait explorer, développer des ressources sonores (expérimentation, classement, détournement d'objets, fabrication). Il s'est ouvert à d'autres pratiques musicales (langages, conditions de réalisations, modes de transmission) et ose diversifier ses moyens d'expression, jouer avec des musiciens de provenance et d'univers différents.

La maîtrise de certains outils diversifiés

Le musicien intervenant est capable de diriger un ensemble vocal (ou instrumental) sans prétendre à une compétence de spécialiste. Il est initié à la pratique d'autres instruments pour assurer divers rôles dans un ensemble musical (notamment pour soutenir et enrichir la prestation d'un groupe chantant). Selon son parcours personnel de musicien, il maîtrise des techniques de transcription, d'arrangement, d'écriture lui permettant de mettre en valeur et en forme les productions des groupes dont il a la charge. Il sait réaliser des enregistrements de qualité qui peuvent servir d'outil d'analyse et d'échange, qui peuvent également devenir mémoires et traces de moments musicaux choisis. Pour cela il maîtrise quelques techniques lui permettant la réalisation de montages sonores. Il sait utiliser et exploiter des ressources documentaires variées.

Le musicien intervenant mène une multiplicité d'actions dans des contextes très divers. Il doit faire preuve pour cela de grandes capacités d'adaptation. Il doit par ailleurs être dans une dynamique d'ouverture, de curiosité culturelle et

d'actualisation constante de sa formation personnelle tant sur le plan musical que sur le plan pédagogique.

2. COMPÉTENCES DIDACTIQUES ET PÉDAGOGIQUES

Une capacité à exercer dans différents contextes

Le musicien intervenant sait prendre en compte les particularités d'un lieu, d'une structure ainsi que le cadre institutionnel et propose des moyens d'action en cohérence avec les modes d'organisation des équipes. Il connaît les textes et les instructions officielles en vigueur dans chacune des institutions dans lesquelles il est amené à travailler. Il tient compte des modèles pédagogiques et de la culture professionnelle de ses partenaires pour proposer des dispositifs de travail appropriés. Il élabore des projets pédagogiques en fonction d'un ensemble de données (projet d'établissement, projet d'école, projet de classe, ressources locales, besoins des publics...).

Une capacité à réfléchir sur la discipline (relation didactique)

Le musicien intervenant sait analyser des oeuvres, des langages, des pratiques musicales et concevoir des situations d'enseignement adaptées (âge, niveaux d'acquisition, motivation). À partir de cette analyse, il élabore des outils permettant à son public de s'approprier des notions musicales fondamentales. Il conçoit des situations permettant aux « apprenants » d'expérimenter divers rôles (interpréter, inventer, être auditeur mélomane) dans des contextes musicaux variés (musiques d'ici et d'ailleurs, d'hier et d'aujourd'hui). Il énonce des objectifs d'apprentissage et prévoit des modalités de travail et d'évaluation adéquates.

Une capacité à faire vivre des moments musicaux pertinents (relation d'enseignement)

Le musicien intervenant met à profit sa maîtrise de techniques pour conduire des séances de travail avec des groupes. Par sa présence, son engagement musical et grâce à son exigence artistique, il aide à révéler la sensibilité musicale de chacun. Il place l'écoute au coeur des pratiques musicales quelles qu'elles soient. Il suscite l'initiative, la créativité et la réflexion dans le processus d'apprentissage. Il est capable d'inscrire ces apprentissages dans une dimension artistique (syncrétique et analytique). Il sait apporter au bon moment les bons outils et peut les ajuster, il sait élaborer une progression de travail en fonction des réactions du groupe et de ce que celui-ci réalise. Il est inventif dans ses démarches. Il valorise et soutient des choix de réalisation musicale tout en contribuant au développement du sens critique, de la curiosité et de l'ouverture à de nouveaux répertoires ou formes de rencontres musicales.

Une capacité à réfléchir sur son action et sur les effets de son action

Le musicien intervenant définit avec ses partenaires des modalités d'évaluation des actions menées et en rend compte aux services concernés. Il précise des critères lui permettant, avec ses collaborateurs, de mesurer l'efficacité de son action ainsi que les effets auprès des publics. Il sait tenir compte de ces données pour réajuster l'action et définir de nouveaux objectifs.

3. COMPÉTENCES D'ORGANISATION. COMPÉTENCES RELATIONNELLES

Il s'agit pour le musicien intervenant de concrétiser, rendre réel, dans un temps donné et en respectant un cahier des charges précis, ce qui au départ relève de souhaits, d'intentions ou de demandes. Il est amené à concevoir, mettre en oeuvre et évaluer des projets permettant à divers publics de pratiquer la musique. Il se situe au sein d'un réseau de personnes et de partenaires

d'horizons divers (enfants, équipes enseignantes, conseillers pédagogiques, inspecteurs de l'Education Nationale, équipes soignantes, parents, élus, administrateurs, directeurs de structures culturelles, artistes...). Ainsi, ses compétences relationnelles (qualité d'écoute et d'adaptation aux personnes et aux terrains) doivent se conjuguer avec ses compétences d'organisation afin de rendre lisibles ses actions.

Être à l'écoute et être force de proposition

Le musicien intervenant collecte des informations concernant l'environnement de travail. Il sait pour cela questionner diverses personnes et se documenter dans diverses structures. Il sait analyser des données socioculturelles et institutionnelles, les actions antérieures, les ressources matérielles et financières pour réaliser un état des lieux. Il peut formuler des propositions de travail qui soient originales et qui mettent en cohérence

des projets éducatifs et artistiques avec une programmation culturelle, par exemple.

Être capable de communiquer

Le musicien intervenant est capable de rendre compte de ses réflexions et de ses propositions à tous les stades d'élaboration d'un projet. Il expose oralement ou rédige des objectifs de projets, des descriptifs d'action. Il prépare

des fiches précisant les moyens nécessaires aux actions (sur le plan logistique, humain et financier). Il assure le lien entre les différents partenaires impliqués dans un même projet et sait s'appuyer sur le savoir-faire des uns et des autres. Il peut entretenir des contacts avec des organes de presse, il peut rédiger des documents de présentation d'actions à destination d'un public plus large (les parents d'élèves par exemple). Il est exigeant quant à la qualité de la présentation des moments de restitution musicale.

Être capable de mettre en oeuvre des projets artistiques/culturels partenariaux

Le musicien intervenant planifie, établit une chronologie des événements (interventions, réunions, rencontres, répétitions, présentations publiques, bilans). Il participe à la mise en place logistique. Les moyens matériels (parc instrumental, sonorisation...), les moyens financiers (gestion d'un budget), les moyens administratifs et les

contraintes réglementaires (visites de sécurité, déclaration SACEM, contrats, conventions...) sont préparés et discutés avec les personnes habilitées à prendre en charge ces aspects. À partir du cahier des charges défini conjointement avec tous les partenaires, il sait affronter les aléas inhérents à toute action éducative et peut prendre du recul pour réajuster, reformuler et permettre de placer les enfants, les groupes, en situation de réussite.

