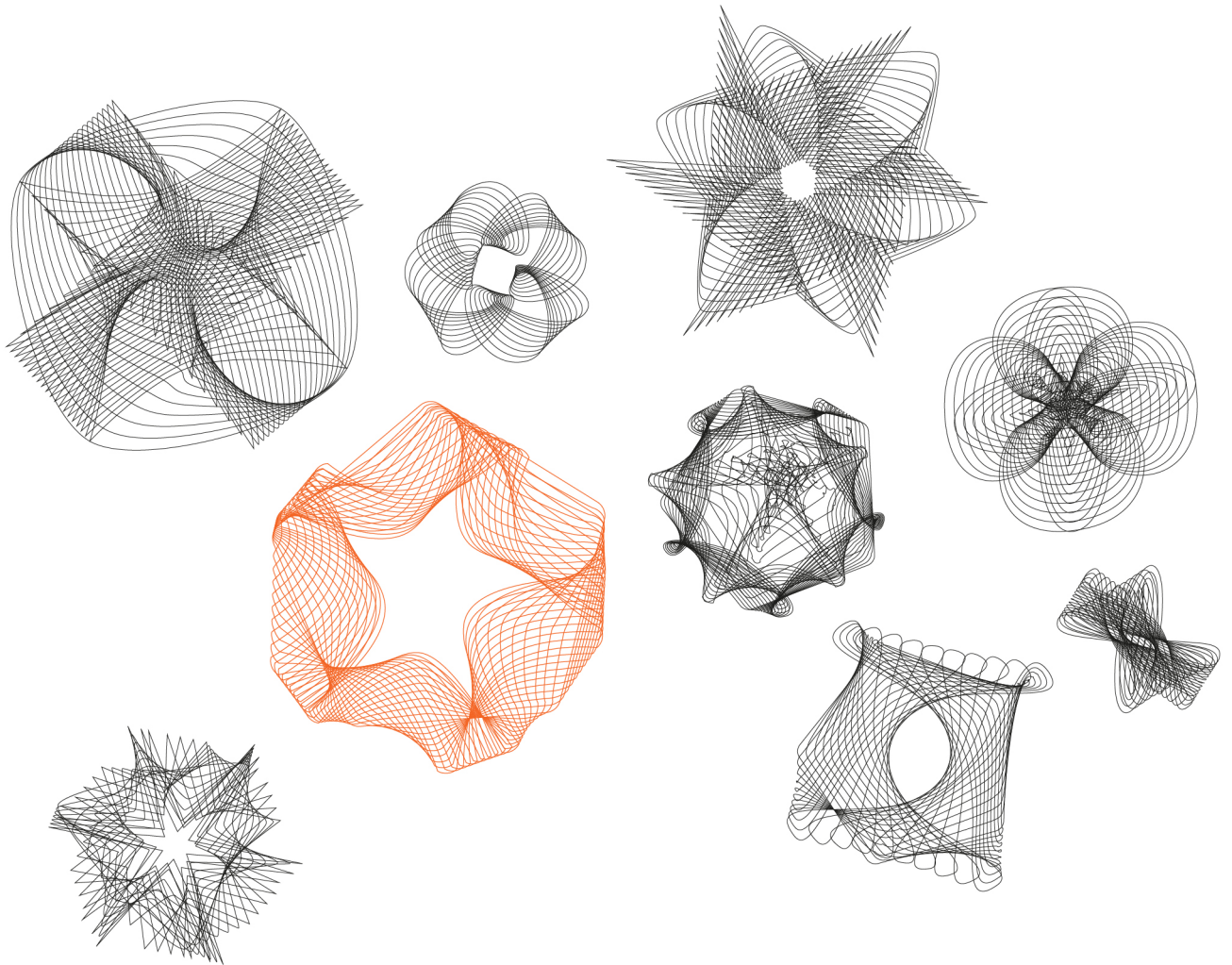
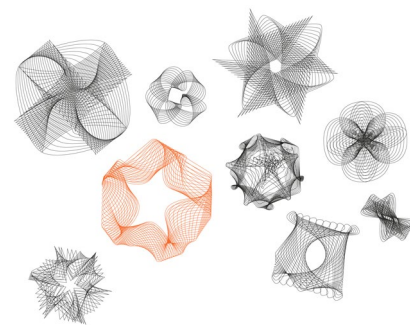


Le temps de la médiation

1 Qu'est-ce que la médiation culturelle?



- 2 La médiation culturelle: pour qui?
- 3 Qu'est-ce que transmet la médiation culturelle?
- 4 Comment se fait la médiation culturelle?
- 5 Quels sont les effets de la médiation culturelle?
- 6 La médiation culturelle: pourquoi (pas)?
- 7 Qui fait la médiation culturelle?
- 8 Une médiation culturelle de qualité?
- 9 Transmettre la médiation culturelle?



1.0 Introduction

La présente publication traite surtout d'exemples et de problématiques de la médiation culturelle pratiquée dans le domaine artistique et dans le cadre extrascolaire. A l'intérieur de ce champ d'activité, elle se concentre en particulier sur la médiation culturelle pratiquée dans des domaines artistiques, par des professionnels de la culture et dans des institutions artistiques établis et subventionnés par les fonds publics – c'est-à-dire sur les offres d'établissements culturels comme les lieux d'exposition, les musées, les opéras et les salles de concerts, les théâtres ou les maisons de la danse et de la littérature. Cette priorité résulte de l'accompagnement scientifique du programme Médiation culturelle de Pro Helvetia. Ce programme d'impulsion de quatre ans avait en effet pour but de construire un savoir sur la médiation culturelle, de le mettre à la disposition des divers acteurs de ce domaine de pratique professionnelle et de le mettre en débat. Par la même occasion, il s'agissait d'en tirer des conclusions pour le développement d'une échelle de soutien financier adéquate et pertinente pour Pro Helvetia.

Le programme et la recherche qui l'accompagnait ont exploré la médiation en collaboration avec un large éventail de partenaires municipaux et cantonaux, mais toujours en lien avec le domaine culturel subventionné par les fonds publics. Malgré ce cadrage, ils ont fait émerger une grande diversité d'approches, de questionnements et de problématiques qui peuvent en partie également s'appliquer à d'autres domaines et pratiques de la médiation culturelle.

Ce chapitre fournit une vue d'ensemble introductive des variations et des modes d'emploi de l'expression «médiation culturelle» et de ses divers équivalents dans différentes sphères linguistiques. Aucune de ces dernières ne connaît une définition unique de la «médiation culturelle». Il sera montré que cette notion recouvre des concepts et des champs d'activité très différents. Disons cependant que, pour la conception de la médiation culturelle utilisée dans cette publication, le moment de *l'apprentissage* est central. Dans la pratique de la médiation culturelle ainsi comprise, les dimensions pédagogique, artistique et sociale s'interpénètrent, et des méthodes didactiques sont utilisées afin de concrétiser des objectifs de formation. C'est en cela qu'elle se distingue du marketing, de la critique d'art ou de la présentation d'œuvres d'art.

- 2 La médiation culturelle: pour qui?
- 3 Qu'est-ce que transmet la médiation culturelle?
- 4 Comment se fait la médiation culturelle?
- 5 Quels sont les effets de la médiation culturelle?
- 6 La médiation culturelle: pourquoi (pas)?
- 7 Qui fait la médiation culturelle?
- 8 Une médiation culturelle de qualité?
- 9 Transmettre la médiation culturelle?



1.1 «Kulturvermittlung» comme terme générique dans l'espace germanophone

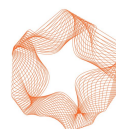
Le terme générique et imprécis de «Kulturvermittlung» (médiation culturelle) regroupe des pratiques fort diverses et est soumis à un processus continu de redéfinition. Il est en général employé pour désigner des situations où des personnes reçoivent une information sur les arts (ou sur des phénomènes et des connaissances à caractère scientifique et social), échangent à ce sujet et réagissent face à ces informations – que ce soit par la parole ou par d'autres moyens d'expression.

C'est pourquoi, sous le terme de «Kulturvermittlung» au sens large, l'on trouve des offres d'institutions culturelles comme les visites guidées, les entretiens publics, les ateliers ou les introductions au théâtre, à l'opéra, à la danse, au concert ou à la littérature, mais aussi l'enseignement des matières artistiques à l'école, les projets de pédagogie théâtrale ou les projets d'artistes au sein des écoles. «Kulturvermittlung» désigne également certaines activités extrascolaires, comme par exemple la → transmission de techniques artistiques et → l'animation socioculturelle. De même, certaines formes de médiation extrascolaire liées aux sciences naturelles ou aux techniques – par exemple dans les «Science centres» (centres scientifiques) –, sont considérées comme faisant partie du champ d'activité appelé «Kulturvermittlung».

De temps à autre, des productions de musique, de littérature, de théâtre ou de danse et des expositions spécialement conçues pour les enfants et les jeunes sont considérées comme de la «Kulturvermittlung». Par ailleurs, le mot «Vermittlung» est employé pour la présentation des arts: ainsi, les commissaires d'expositions sont quelquefois appelés «Kunstvermittlerin» ou «Kunstvermittler» (médiatrice ou médiateur de l'art) au motif qu'en montrant de l'art et en expliquant les processus de communication qui l'accompagnent, ils font déjà œuvre de médiation. De plus, dans le domaine culturel, la diffusion, la promotion et le marketing recourent souvent le champ polysémique de la «Vermittlung», qui recouvre ainsi, par exemple, faire de la publicité pour des programmes de théâtre, organiser des fêtes dans les salles de concerts et les maisons de la littérature ou envoyer des catalogues, produire des articles de marchandisage et des souvenirs à l'occasion d'expositions. Écrire sur la culture et rédiger des critiques sur les différentes disciplines artistiques sont également parfois classées parmi les activités de la «Kulturvermittlung».

→ transmission de techniques artistiques voir texte 3.2

→ animation socioculturelle voir lexique



Cet emploi ouvert du terme «Kulturvermittlung» est particulièrement fréquent en Suisse alémanique – en Allemagne et en Autriche, c'est plutôt l'expression «Kulturelle Bildung» (éducation culturelle) qui s'est imposée comme terme générique, qui met l'accent sur la dimension d'apprentissage et de formation. Toutefois, l'on assiste dans ces pays à une utilisation croissante du terme «Kulturvermittlung». En parallèle, l'on trouve d'autres notions qui introduisent des limitations de lieu ou de genre, comme «Museumspädagogik» (pédagogie muséale) pour le travail d'éducation conduit dans tous les types de musées, «Kunstvermittlung» (médiation artistique) pour différencier cette activité de la pédagogie muséale et mettre l'accent sur la transmission de l'art contemporain, ou encore «Musikvermittlung» (médiation musicale), «Theatervermittlung» (médiation du théâtre), «Tanzvermittlung» (médiation de la danse), «Literaturvermittlung» (médiation de la littérature) ou «Wissenschaftsvermittlung» (médiation des sciences).



1.2 Médiation culturelle

L'emploi de l'expression «médiation culturelle» correspond à celui du terme allemand → Kulturvermittlung, mais certaines caractéristiques sont plus ou moins marquées selon les pays, et la notion a une histoire plus ancienne. Lorsqu'elle est apparue en France dans les années 1980, l'expression «médiation culturelle» était surtout liée au travail de relations publiques et à la transmission de connaissances. Elle était pratiquée non seulement dans les arts, mais aussi dans le domaine de la protection des monuments et du patrimoine. Elle s'affiliait donc à des pratiques de travail éducatif et de diffusion qui existaient depuis longtemps dans le domaine culturel. Cette signification de la «médiation culturelle» comme transmission de savoir est aujourd'hui encore courante et correspond à la majeure partie de la pratique actuelle.

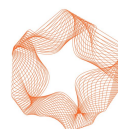
Grâce entre autres à l'action de la filière «Médiation culturelle de l'art», fondée en 1994 à → l'Université d'Aix-Marseille et marquée par la sociologie et la linguistique, il s'est développé en parallèle un concept spécifique de médiation des arts, dont l'hypothèse de départ veut que l'art ne peut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

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

→ Kulturvermittlung voir texte 1.1

→ Université Aix-Marseille <http://allsh.univ-amu.fr/lettres-arts/master-mediation-recherche> [1.2.2013]

→ démocratisation de la culture voir textes 6.4 et 6.5



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

→ transmission de techniques ou de procédés artistiques
voir textes 3.2, 3.5 et 3.6

→ médiation culturelle de musée
<http://mediamus.ch/web/fr/rubriken/grundsatzpapiere-mediamus> [21.2.2013]

→ animation culturelle voir lexique

→ éducation populaire voir lexique



1.3 Terminologies anglo-saxonnes

Dans l'espace anglophone, il n'existe pas de terme générique qui pourrait se comparer à → *Kulturvermittlung* ou à → *médiation culturelle*. Le mot «mediation» relève du domaine juridique et social de la gestion des conflits, tandis que «cultural mediation» se rapporte en particulier aux activités de traduction et de négociation nécessaires dans un contexte migratoire. Il convient cependant d'ajouter que dans l'anglais international («global English» ou → *globish*), l'on voit apparaître l'intitulé «art mediation», traduction littérale de «Kunstvermittlung». Ainsi, la Manifesta, une biennale européenne d'art contemporain, appelle son programme de médiation «art mediation» et les personnes qui y travaillent des → *mediators*.

Dans les pays anglophones, les institutions de tous les domaines artistiques confondus parlent d'«education» pour désigner leurs programmes de médiation: «opera education, gallery education, museum education, dance education, concert education» – autant de notions que l'on rencontre couramment. Ces dernières années, le terme «education» est quelquefois complété ou remplacé par celui de «learning». Les institutions semblent préférer ce dernier, car elles le considèrent comme moins lié à l'idée d'instruction qu'à un processus de production et d'appropriation de connaissances. Davantage que les notions de «Vermittlung» et de «médiation», celles d'«education» et de «learning» soulignent le fait que les questions de pédagogie et de didactique sont considérées comme centrales pour ce champ professionnel. Elles sont aussi plus éloignées de notions comme celles de marketing, de critique ou de présentation. Pour parler des mesures dont l'objectif est avant tout d'augmenter et d'élargir le public, l'on emploie à la place, depuis le milieu des années 1990, l'expression «audience development». Son apparition coïncide avec l'émergence du débat de fond sur l'attention accrue que les institutions culturelles devraient porter à leurs visiteuses et visiteurs. Les offres nées de collaborations avec les écoles, les établissements sociaux ou d'autres organisations portent, elles, l'appellation «outreach».

Le mot «participation» – ou l'expression «participation manager» comme champ et → *profil professionnel* – est d'un usage récent dans les institutions culturelles et traduit une tendance à impliquer activement le public dans les productions artistiques.

«Community art» – et par analogie, «community dance», «community theatre» ou encore «community music» – désigne, depuis les années 1960, des projets dans lesquels des artistes collaborent soit avec les habitant_e_s d'un quartier, soit avec un groupe d'intérêts particulier de la population, ou bien encore des projets dans lesquels des amateurs_trices s'organisent eux-mêmes pour se livrer à des activités artistiques. Au contraire de la «participation» dont parlent actuellement les institutions culturelles,

→ *Kulturvermittlung* voir texte 1.1

→ *médiation culturelle* voir texte 1.2

→ *globish* voir lexique

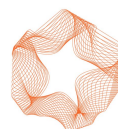
→ *mediators* <http://manifesta.org/network/manifesta-art-mediation> [14.6.2012]

→ *profil professionnel* http://www.birminghamopera.org.uk/index.php?option=com_content&view=section&layout=blog&id=6&Itemid=13 [22.8.2012]



l'histoire des «community arts» a pour origine une prise de distance de principe avec la «culture dominante» et ses institutions.

Par ailleurs, depuis les années 1960, les projets artistiques à forte dimension de médiation ont acquis de plus en plus d'importance. Ils se manifestent surtout sous la forme d'«artists-in-schools»: ainsi, des artistes ont développé durant les cinq dernières décennies les combinaisons les plus variées de pratique artistique, pédagogique ou d'activisme social qui, selon leur orientation, sont appelées «new genre public art» (Lacy 1994), «socially engaged art» (Heguera 2011), «relational art» (Borriaud 2002) ou «dialogical art» (Kester 2004 et 2011). Même si eux-mêmes ne se conçoivent pas comme des vecteurs d'«education», ils sont sollicités par les institutions culturelles et assimilés par elles à une partie de leur programme de médiation. Ils modifient et élargissent alors la conception de la médiation de ces institutions: la ligne de démarcation entre médiation et art, entre «art» et «education» en est rendue plus imprécise – soit consciemment, soit comme produit d'un processus d'évolution.



1.4 Terminologies italiennes

En Suisse italienne, l'expression «*mediazione culturale*» est d'un usage comparable à celui du terme allemand → *Kulturvermittlung*. Dans le reste de l'espace italoophone, comme dans l'espace anglophone, elle est plutôt employée dans le domaine de la migration. Dans le contexte de rencontres internationales, l'expression «*mediazione culturale*» s'emploie de la même manière que le néologisme → *art mediation*.

L'expression «*mediazione artistica*» est également utilisée, surtout en Suisse italienne, pour la médiation des arts, et l'on la trouve également dans des traductions italiennes. En revanche, en Italie, la notion de «*mediazione artistica*» se rencontre principalement dans le domaine de l'art-thérapie. L'une des rares exceptions est la filière → *mediazione artistico-culturale de l'Accademia di Belle Arti Macerata*, qui offre une formation de médiation culturelle au sens où la présente publication l'entend.

Pour le champ de pratique de la → *médiation culturelle dans cette acception*, l'on trouve encore en Italie l'expression «*didattica culturale*», qui sert de terme générique au même titre que l'allemand «*Kulturvermittlung*» ou le français → *médiation culturelle*. D'une part, elle regroupe toutes les activités de médiation qui, proposant des compétences scientifiques et artistiques, accompagnent une visite dans les institutions culturelles, d'autre part elle inclut les initiatives censées élargir le public (→ *Assessorato all'Istruzione, alla Formazione e al Lavoro, Regione del Veneto*). Dans cette dernière acception, il y a recoupement de son rayon d'action avec celui du marketing ou avec ce que les anglophones appellent l' → *audience development*. L'expression «*didattica culturale*» renvoie également aux → *pratiques d'enseignement de l'art* scolaires et extrascolaires. Appliquée plus particulièrement aux musées, l'expression «*didattica museale*» s'est imposée depuis l'après-guerre pour désigner les programmes destinés à transformer les musées en lieux d'éducation pour la population (→ *Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca*). De nos jours, cette expression est plutôt employée pour dénommer des structures où les participant_e_s – enfants et jeunes la plupart du temps – sont eux-mêmes producteurs. Dans ce contexte, l'on trouve aussi, avec la même signification, le terme «*educazione*».

En Suisse italienne surtout, l'on trouve aussi l'expression «*animazione culturale*» pour nommer un domaine partiel de la «*didattica culturale*» comportant des activités de médiation culturelle caractérisées par une approche ludique et distrayante. Les différentes expressions sont également utilisées comme synonymes.

Finalement, l'on trouve quelquefois l'appellation «*alta formazione*» pour désigner des offres où les institutions culturelles (les musées surtout) agissent en tant que partenaires d'institutions académiques. Il s'agit surtout ici de transmission d'un savoir scientifique.

→ *Kulturvermittlung* voir texte 1.1

→ *art mediation* voir texte 1.3

→ *mediazione artistico-culturale de l'Accademia di Belle Arti Macerata* http://www.abamc.it/pdf_offerta_home/1_med_artistico_culturale.pdf [22.8.2012]; voir réserve de matériaux MFE010401.pdf

→ *médiation culturelle dans cette acception* voir texte 1.0

→ *médiation culturelle* voir texte 1.2

→ *Assessorato all'Istruzione, alla Formazione e al Lavoro, Regione del Veneto* http://web1.regione.veneto.it/cicerone/index.php?option=com_content&view=article&id=10331%3Aesperto-didattica-culturale&catid=305&Itemid=223&lang=it [5.9.2012]

→ *audience development* voir texte 1.3

→ *pratiques d'enseignement de l'art* voir texte 3.2

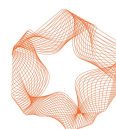
→ *Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca* http://archivio.pubblica.istruzione.it/didattica_museale-new/allegati/origini.pdf [3.9.2012]



CHANGEMENT DE PERSPECTIVE Tim Kramer: Créer ensemble de nouvelles voies et formes

Durant la saison 2011/12, un accueil largement positif a été fait au projet «Arbeit!» / «Travail!», mis en œuvre par la coopérative «Konzert und Theater St. Gallen», dans le cadre du programme Médiation culturelle de Pro Helvetia. Pour une institution de notre taille, la collaboration avec Pro Helvetia, l'accompagnement scientifique de l'Institut für ästhetische Bildung und Vermittlung (IAE) de la Haute École d'art de Zurich, et surtout également le soutien intensif des cantons de Saint-Gall, Thurgovie et des deux Appenzell, ont été extrêmement féconds. Après une phase de recherche stimulante, des actrices et acteurs amateurs, en majorité totalement étrangers au monde du théâtre, nous ont récompensés par une mise en scène étonnamment vivante sur le thème de la recherche d'emploi. De plus, en tant qu'institution, nous avons été constamment poussés à repenser les approches que nous avions jusque-là adoptées dans la médiation culturelle. Ce changement de perspective, provoqué par la participation active de ces demandeurs d'emploi, nous a clairement démontré à quel point une institution établie se restreint généralement dans sa communication aux seuls publics existants. Comme notre mission consiste non seulement à préserver et à transmettre notre patrimoine artistique, mais aussi à adopter et à discuter de nouvelles perspectives, nous nous sommes sentis extrêmement enrichis par ce projet.

Malgré ces aspects positifs, il me semble que ce projet nous a fait prendre conscience avec encore plus de clarté combien il est difficile de distinguer art et médiation culturelle. Lorsque l'on évalue et encourage une médiation culturelle contemporaine, l'on se retrouve très vite tiraillé entre un art traditionnel (ou sa production) et une médiation culturelle actuelle. Une telle distinction me paraît toutefois être extrêmement imprécise et simplificatrice. À y regarder de plus près, l'on constate en effet que l'art, et particulièrement l'art de la scène bien sûr, a toujours eu pour objectif de «mettre en médiation» quelque chose par la communication, en vue de faciliter un apprentissage. Fondamentalement, l'art est une interaction, qui intègre dès le départ la réciprocité. Le problème que nous rencontrons aujourd'hui est que les conditions de la communication changent à une vitesse vertigineuse et que les publics établis se dissolvent et ne peuvent même plus être définis au vu des évolutions



sociales révolutionnaires actuelles. Pour moi, c'est à ce point que, dans ses développements les plus récents, la médiation culturelle entre en jeu. Nous devons en effet trouver ensemble quelle signification l'art doit avoir aujourd'hui, en quoi il consiste et qui en a ou pourrait en avoir besoin. Car il est évident que, dans une société radicalement hétérogène, l'art peut avoir une mission identificatoire et surtout de renforcement de la personnalité. Nous tirons donc sur la même corde lorsque nous remettons en question les modalités d'apprentissage traditionnelles pour développer une nouvelle culture de l'apprentissage adaptée à son époque, afin que l'être humain puisse faire face aux immenses défis du présent.

Tim Kramer est acteur, metteur en scène et pédagogue de théâtre. Depuis 2007, il est directeur du secteur théâtre de la coopérative «Konzert und Theater St. Gallen».



CHANGEMENT DE PERSPECTIVE *microsillons*: Médiation. (Contre)points.

La pratique du collectif *microsillons* – actif depuis 2005 – évolue sur une ligne de crête entre la médiation – entendue comme une pratique autonome (non subordonnée à l'activité curatoriale ou à la production d'œuvres) – et une pratique artistique collaborative.¹

Au cours de ces huit années de travail en commun, notre méthodologie s'est construite sur quelques points forts:

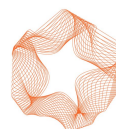
- Considérer l'objet culturel comme le point de départ d'un débat critique sur des sujets liés à la vie de la cité.
- Co-produire avec des groupes de personnes issus de la société civile, des objets qui seront présentés publiquement.
- Installer une relation sur le long terme avec les personnes impliquées.
- Emprunter des outils à des disciplines extra-artistiques.
- S'adapter à chaque contexte et à chaque groupe plutôt que d'appliquer des modèles.

Nous abordons avec précaution le terme de «médiation» qui, de part son étymologie, contient l'idée de «résolution de conflit» (laissant entendre qu'il faudrait résoudre une situation conflictuelle entre un public et des œuvres ou entre un «non-public» et des institutions) et qui est le plus souvent connecté à l'idée de transmission.

Nous cherchons non pas à transmettre un contenu pré-établi mais à ouvrir une zone de dialogue dans laquelle les acteurs du projet pourront générer des résultats inattendus.

Lorsque nos projets sont réalisés en lien avec une institution, cette part d'imprévu se charge d'un potentiel critique d'où peut surgir la proposition d'une transformation. Une relation mutualiste peut alors se nouer: l'institution bénéficie de notre travail et de sa plus-value symbolique mais sert aussi de support à une démarche de déconstruction critique.

Une autre dimension fondamentale de notre approche de la médiation est la volonté d'articuler notre pratique «de terrain» avec une recherche sur les liens entre l'art et la pédagogie. À partir de cette articulation pratique/théorie, nous défendons une position qui pourrait être qualifiée de «militance pratique», c'est-à-dire une vision du travailleur culturel comme personne sensible aux mutations de la société et engagée dans la vie citoyenne.



Le collectif microsillons a collaboré avec des nombreuses institutions et a notamment été responsable des projets de médiation au Centre d'art contemporain Genève entre 2007 et 2010. Ses membres fondateurs, Marianne Guarino-Huet et Olivier Desvoignes, sont actuellement directeurs du programme d'études Bilden-Künste-Gesellschaft à la Haute École d'art de Zurich et doctorants au Chelsea College of Art & Design de Londres. microsillons a été lauréat d'un Swiss Art Award en 2008.

1 Démarche qui pourrait être rapprochée à la fois de la pratique de médiatrices critiques comme trafo.K, de pratiques artistiques comme celle de REPOhistory ou de structures transdisciplinaires comme le Center for Urban Pedagogy.



CHANGEMENT DE PERSPECTIVE Barbara Waldis: Ta ville, ta rue ... ton art. Travail social et médiation culturelle critique dans l'espace public

Je dirige depuis 2009 un module de bachelor intitulé «Art et Travail Social: Citoyennetés et Espaces Publics» pour la filière Travail social de la Haute École Spécialisée de Suisse occidentale (HES-SO). La formation est née de la collaboration avec l'École cantonale d'art du Valais, les artistes qui y participent sont originaires du Valais, de France et des USA. Dans le mandat qu'il confie à cette formation, le Service de la culture de Monthey (VS) lui donne comme objectif l'intégration de divers groupes et institutions de la ville et il lui cède pour ses cours une partie du foyer du Théâtre du Crochetan.

Les futurs animateurs_trices sociaux conçoivent, réalisent et analysent, dans ce cours, en collaboration avec des spécialistes des arts visuels, des projets dont le but est d'encourager la population à s'approprier l'espace public et de favoriser les relations sociales dans cette population.

Ainsi, le projet «ta ville, ta rue ... ton art», par exemple, incite la population à réfléchir à la qualité des sculptures et des tableaux placés dans l'espace public. Les étudiants_tes ont effectué des recherches auprès de l'administration de Monthey, dans les archives communales, à la bibliothèque et sur les places publiques pour clarifier la manière dont les sculptures et les tableaux étaient sélectionnés, financés et présentés. Dans une performance, ils ont demandé à une centaine de personnes quelles étaient les sculptures de l'espace public qui leur plaisaient le moins pour ensuite voiler celles qui avaient été le plus souvent nommées. Une affiche résumait leurs recherches, et les discussions menées avec la population. Les conclusions pourront être utilisées pour des projets de suivi.

Ce genre de projet allie l'expérience esthétique et une prise de position critique à l'appropriation de l'espace public. Le travail social et l'art, avec son approche dialogique, y partagent l'ambition de faire apparaître de nouveaux modes d'intégration dans la société. Tandis que l'art cherche à provoquer un bouleversement des conceptions en déformant la réalité ou en changeant de perspective, le travail social se focalise sur les qualités des personnes et des groupes pour les utiliser comme ressources dans des actions orchestrées en commun et conçues sur la durée pour leur permettre de participer plus largement à la société. Les deux approches se proposent de renforcer l'autonomie et la capacité d'action des individus et des groupes dans la société.

Barbara Waldis est professeure de travail social à la Haute École Spécialisée de Suisse occidentale (HES-SO) du Valais; nombreuses publications sur les relations familiales transnationales; depuis quatre ans, son enseignement et ses recherches portent sur le domaine de l'art plastique et du travail social dans l'espace public.



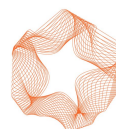
CHANGEMENT DE PERSPECTIVE Groupe de travail Médiation culturelle, Pro Helvetia: Qu'est-ce que la médiation culturelle?

L'ouverture d'esprit et la curiosité envers les nombreuses formes prises par la médiation culturelle constituaient les conditions préalables au programme qui a permis à Pro Helvetia de mener durant quatre ans une réflexion approfondie sur cette thématique. Les critères d'encouragement développés en parallèle ont pour base la loi sur l'encouragement de la culture et mettent l'accent sur la médiation des arts. En résumé, Pro Helvetia se concentre, dans son → encouragement de la médiation, sur des projets présentant une qualité artistique et de médiation élevée, susceptibles d'engager le public à se confronter à l'art en toute autonomie et aptes à contribuer au développement de la pratique de la médiation.

→ encouragement de la médiation
http://www.prohelvetia.ch/fileadmin/user_upload/customers/prohelvetia/Foerderung/Vermittlungsfoerderung/120426_Encouragement_de_la_mediation_chez_Pro_Helvetia_def_F.pdf
[13.2.2013]

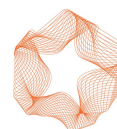
Les frontières séparant la médiation culturelle de champs d'activité voisins comme la formation, le marketing et l'animation socioculturelle, ne sont pas toujours claires. La médiation de l'art en direction des enfants et à des adolescents est certes d'une importance capitale, mais de nombreuses activités de ce genre se déroulent à l'école ou dans un autre contexte éducatif; dans ce sens, elles s'apparentent au domaine de la formation, pour lequel Pro Helvetia n'est pas compétente. Un site Internet réunissant des informations interactives sur les offres actuelles des musées suisses peut accessoirement avoir un effet de médiation, mais comme les aspects commerciaux sont prédominants, un tel projet n'entre pas non plus dans les attributions de Pro Helvetia. En revanche, certains aspects de la médiation et de l'animation socioculturelle peuvent se recouper, par exemple lorsqu'un projet se déroulant dans un quartier urbain vise à la fois à susciter la réflexion sur une forme artistique et à renforcer la cohésion de la communauté.

La limite entre la médiation culturelle et les arts eux-mêmes est également assez floue. L'art performatif a de plus en plus souvent lieu dans l'espace public, et les exemples de projets usant de formes non conventionnelles pour impliquer le public se multiplient: les formats actuels se jouent dans des appartements privés, des centres commerciaux, des usines et des stades de football; les performeurs se laissent piloter par le public comme des avatars vivants dans des jeux vidéo grandeur nature; des passants se transforment en héros d'installations artistiques. Ce genre de productions efface les frontières: seule la participation du public fait surgir l'art, la médiation a lieu de façon immanente. Pourrait-on s'inspirer de telles situations pour continuer à développer les aspects de la médiation de façon ciblée?



Discipline relativement neuve, la médiation artistique est engagée dans un fascinant processus de développement, riche en possibilités de toutes sortes. C'est pourquoi, lorsqu'elle a défini ses critères d'encouragement de la médiation, Pro Helvetia a volontairement laissé une marge de manœuvre à cette énergie créatrice. Cette dernière est en effet importante pour aboutir à une médiation artis-tique novatrice et dynamique.

Le groupe de travail interdisciplinaire «Médiation culturelle» de Pro Helvetia a eu pour mission d'élaborer des critères d'encouragement en complément au Programme Médiation culturelle.



CHANGEMENT DE PERSPECTIVE Office fédéral de la culture (OFC), Section Culture et société: Qu'entend-on par médiation culturelle dans la pratique d'encouragement de la Confédération?

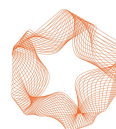
La notion de médiation culturelle a été utilisée de tout temps et de manières diverses (et parfois con-tradictaires) dans la pratique de l'encouragement fédéral de la culture. La loi sur l'encouragement de la culture (LEC) entrée en vigueur en 2012 précise cette notion:

La LEC fait coexister les notions de médiations artistique et culturelle (art. 1 LEC). Elles se distinguent par les objets qu'elles visent respectivement et les compétences respectives de l'Office fédéral de la culture et de la fondation Pro Helvetia.

La médiation artistique est inscrite dans la loi par un article qui attribue une compétence expresse à la Confédération (art. 19 LEC). L'ordonnance sur l'encouragement de la culture explicite cette notion: par médiation artistique, on entend toute mesure visant à inciter le public à une réflexion autonome sur les arts et à le rapprocher ainsi d'œuvres et de productions artistiques (art. 8 OEC). L'objectif est ici de rapprocher les œuvres, productions ou processus artistique du public en les lui rendant accessibles. Dans ce sens, la médiation artistique est du ressort de la fondation Pro Helvetia.

La médiation culturelle peut être du ressort de l'Office fédéral de la culture, pour autant qu'elle soit étroitement liée aux propres mesures d'encouragement (art. 23, al. 1, LEC). Dans la pratique, cela s'applique par exemple à la préservation du patrimoine culturel (art. 10 LEC); préserver, ce n'est pas que collectionner et restaurer des biens culturels, mais aussi, et avec la même légitimité, les étudier, les cataloguer et en faire la médiation. La médiation culturelle concerne aussi le soutien d'organisations d'amateurs actifs dans le domaine culturel (art. 14 LEC), puisque'elles font le lien entre la conservation et la perpétuation des formes de culture traditionnelle. La médiation, au sens d'incitation à mener une réflexion sur les biens et les pratiques culturelles, est donc un critère d'attribution des contributions dans les régimes d'encouragement de ces deux domaines.

La notion de médiation de la LEC coïncide ainsi avec les usages propres aux aires francophones et germanophones et qui prennent en compte les échanges intellectuels et émotionnels entre acteurs culturels, œuvres,



institutions et public. Il faut clairement la distinguer des notions de diffusion, promotion et marketing (au sens de la diffusion d'œuvres, de productions ou de processus artistiques sur le marché).

La section Culture et Société traite des questions d'éducation culturelle et de participation à la vie culturelle, notamment dans les domaines de la promotion des langues et de la lecture, de la formation musicale ainsi que de la culture amateur et populaire.



POUR LES FLÂNEURS_EUSES Travailler dans un champ de tensions 1: La médiation culturelle entre émancipation et apprentissage de la discipline

«Il n'existe guère [en allemand] de verbe que l'on ne puisse construire, pour des raisons pratiques ou par plaisanterie, avec le préfixe <ver->, lequel indique toujours un mouvement s'éloignant du locuteur, c'est-à-dire une perte [comme dans Verlust, où le <ver-> transforme le plaisir et l'envie en perte].» (Mauthner 1913)

«Je me suis aperçu que l'initiation consistait à inquiéter les gens et à ne rien leur apprendre.» (Caillet 1995)

La médiation culturelle – et plus particulièrement la médiation des arts – n'est pas (seulement) une communication, une explication et une description, ni un transfert de savoirs opéré par des spécialistes et supposé être le plus lisse possible, d'un être censé maîtriser un savoir vers un être censé l'ignorer. Inhérente à la médiation, la controverse de savoir à qui reviennent le droit et le loisir de posséder les arts, d'en jouir, de les donner à voir et d'en parler est presque aussi ancienne que l'art lui-même. Certaines lettres de Pline, écrites au début du premier millénaire de l'ère chrétienne, montrent que l'on débattait déjà publiquement du fait de savoir si une collection d'œuvres d'art pouvait être privée et soustraite au public ou si elle devait, au contraire, lui être accessible. (Wittlin 1949, p. 109). À l'ère moderne, de nouveaux besoins sont nés, issus des bouleversements de la Révolution française et de l'industrialisation. Ils se sont traduits par la création des musées publics et, peu après, par la pratique de la médiation muséale, mise au service des objectifs suivants: justifier la possession par les États de biens culturels spoliés dans le cadre de guerres et de la colonisation; diffuser des mythes fondateurs visant à développer le sentiment national dans la population; mettre aux normes bourgeoises des couches ouvrières toujours plus nombreuses; promouvoir la formation esthétique, au sens d'un apprentissage de capacités créatrices et d'une formation du goût, pour contribuer à la compétitivité économique mondiale et coloniale; mais aussi démocratiser l'éducation et la formation ainsi que – comme cela se pratiquait déjà – les arts en tant qu'éléments de la vie publique auxquels tous les membres d'une société ont droit (Sturm 2002b, p. 199 sqq.).

Dans cet esprit, au XIX^e siècle, l'Angleterre fit des musées des lieux de formation pour les écoles et, après l'exposition universelle de 1851, également pour les adultes. Ainsi virent le jour des «Philanthropic Galleries», dans lesquelles des réformateurs_trices sociaux_ales, des hommes d'église et des artistes utilisaient peintures et sculptures comme des moyens d'inculquer aux plus démunis_e_s et aux ouvriers_ères des fabriques les vertus de la bourgeoisie, en présentant les arts comme une partie intégrante d'une vie



réussie, transcendant les classes sociales et les origines (→ *Mörsch 2004a*). Bon nombre de ces galeries, par exemple la South London Gallery, étaient issues des → *Working Men Colleges*, c'est-à-dire d'institutions du mouvement ouvrier. Né de la «Reformpädagogik» (Éducation nouvelle), la «Kunsterziehungsbewegung», mouvement allemand pour l'enseignement artistique, propageait au début du XX^e siècle la nécessité pédagogique de la liberté d'expression individuelle. Sous son influence et dans le cadre de l'éducation populaire, des approches de la médiation de la musique, du théâtre et des arts plastiques ont été développées sur le plan international – une médiation qui était vue comme un apprentissage de la réception d'œuvres d'art et une occupation destinée au public amateur. Or, à l'époque pas plus qu'aujourd'hui, la «liberté d'expression» n'était synonyme de liberté d'objectifs. De même que dans «Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen» [Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme] (Berghahn 2000), sa publication de 1801, Friedrich Schiller concevait l'éducation esthétique comme un outil permettant à l'individu de développer sa personnalité en évitant de s'opposer avec violence au pouvoir en place, les écrits de la Kunsterziehungsbewegung articulaient également des objectifs précis: «Car le renouvellement de la formation artistique de notre peuple est, aux niveaux éthique, politique et économique, l'une des questions vitales qui se pose à nous», écrivait Alfred Lichtwark, directeur de la Hamburger Kunsthalle – qui passe pour le fondateur de la médiation culturelle muséale allemande – dans son essai «Der Deutsche der Zukunft» [L'Allemand du futur]. Cet essai, paru en 1901 à Dresde, à l'occasion de la première journée de l'éducation artistique, fait apparaître la médiation culturelle comme un moyen de mettre en valeur un pays en tant que nation qui investit dans l'économie et la culture. Ce que corrobore une étude historique de 2005, qui montre de façon exemplaire que le colonialisme se servait de l'éducation esthétique pour imposer les valeurs et les modes de gouvernance européens (Irbouh 2005). Parallèlement se développaient des concepts d'une médiation culturelle placée sous le signe d'une émancipation de type marxiste, et Walter Benjamin rédigeait pour le travail théâtral avec des enfants et des jeunes un programme où transparaît toute l'influence du théâtre pour enfants prolétariens d'Asja Lacis (Benjamin 1977, p. 764 sqq.).

La lutte contre l'exclusion culturelle est depuis ses débuts une revendication et un objectif jamais atteint de la médiation culturelle. Issu d'un milieu pauvre, Lichtwark avait l'ambition de rendre la formation artistique accessible à toutes les couches de la population, mais c'est avec des élèves de l'école supérieure de jeunes filles qu'il réalisa ses exercices sur la lecture des œuvres d'art (Lichtwark 1897). Les écoles d'art libres («Freie Kunstschulen») créées depuis les années 1960 en Allemagne, de même que les ateliers créatifs des centres communautaires zurichois s'adressent aujourd'hui encore à une clientèle en règle générale plutôt choisie, surtout par comparaison avec des offres socioculturelles qui ne

→ *Mörsch 2004a* <http://www.textezurkunst.de/53/socially-engaged-economies> [14.10.2012]; voir réserve de matériaux MFV0101.pdf

→ *Working Men Colleges* <http://www.southlondongallery.org/page/history> [14.10.2012]



mettent pas l'accent sur l'art. Débutant dans les années 1950, les efforts ont certes profondément changé le paysage théâtral du pays, mais très peu modifié la composition du public (Duvignaus 1986, p. 64; Berardi, Effinger 2005, p. 75 sqq.). De même, les offres de médiation du domaine de la musique classique n'atteignent à ce jour qu'un public presque entièrement composé d'habitué_e_s. (→ [Aicher 2006](#)). Quant aux hautes écoles d'art et de musique, elles constituent pour l'heure le lieu de formation tertiaire le plus select d'Europe: même les universités n'exigent pas de la part des candidat_e_s un bagage préalable représentant un → [capital symbolique](#) ou économique d'une telle ampleur (→ [Seefranz, Saner 2012](#)). Et cela alors même qu'il s'agit d'établissements qui prétendent ériger le «don» en seul critère de sélection – un concept que l'on considère généralement comme libre de toute considération d'origine sociale ou nationale.

Les notions de «culture» et d'«art» ne sont donc pas neutres, mais lourdes de normes et, par conséquent, d'enjeux. Est réputé «cultivé_e», au sens où l'entend le sociologue Pierre Bourdieu (Bourdieu 1983), celui ou celle qui possède une mélange particulier de goût et de savoir, un mélange qui se reconnaît par exemple à la connaissance des arts et du design, à la consommation de denrées fines, à la façon d'utiliser son corps et celui des autres ou aux codes vestimentaires et au style de communication. Ce qui entre dans la panoplie de la personne cultivée est soumis à des transformations avec, toutefois, une constante: le fait que le mot «culture» signifie ici l'affirmation et la distinction de styles de vie qui sont socialement reconnus. Ce mot est aussi utilisé, en lien avec une conception du monde marquée par le colonialisme, dans une acception ethniquement démarcative, au sens d'une culture «propre», «étrangère» ou «autre»¹. Bourdieu a publié «La distinction. Critique sociale du jugement» en 1979. Nombreux_ses sont néanmoins les chercheurs_euses qui se réclament de lui. Car, pour anciennes et connues qu'elles soient, les deux fonctions de délimitation – celle qui sépare les couches sociales et celle qui cherche à distinguer entre le soi-disant «soi» et le soi-disant «autre» – sont toujours agissantes. C'est dans cet esprit qu'il faut lire les initiatives qui proposent de conserver le concept de culture, mais en le débarrassant des fonctions de distinction décrites ci-dessus. Depuis les années 1920, l'idée d'un concept de la culture élargi, englobant des pratiques journalistiques et des phénomènes «populaires», est défendue en France par l'éducation populaire et en Angleterre, à partir des années 1950, par les Cultural Studies. Elle l'est également au Brésil, par la pédagogie de la libération (Freire 1974). Selon cette conception, la pratique culturelle, tout comme son exploration et sa médiation, ont vocation à soutenir le combat contre inégalités au lieu de les pérenniser et de les reproduire, des inégalités que l'on constate par exemple au niveau des conditions économiques ou en lien avec des catégories telles que le genre, l'ethnicité ou la nationalité. C'est dans cette tradition que s'inscrivent également, depuis les années 1970, certains courants de la pédagogie

→ [Aicher 2006](#) <http://epub.wu.ac.at/1602> [14.2.2012]; voir réserve de matériaux MFV0102.pdf

→ [capital symbolique](#) voir lexique: types de capital

→ [Seefranz, Saner 2012](#) http://iae.zhdk.ch/fileadmin/data/iae/documents/Making_Differences_Vorstudie.pdf [14.10.2012]; voir réserve de matériaux MFV0103.pdf



culturelle et de → *l'animation socioculturelle* des espaces germanophone et francophone ainsi que la pratique d'artistes qui sont actifs_ves dans les écoles et les établissements de formation informelle (→ *Mörsch 2005*). En même temps s'élève, surtout dans le monde anglo-saxon et anglo-américain, l'exigence d'une visibilité et d'une participation des minorités au travail artistique, portée par les mouvements des droits civiques et des artistes, – une exigence dont la réalisation est activement soutenue par les acteurs_trices de la médiation culturelle (→ *Allen 2008*).

Au vu du champ de tensions très succinctement évoqué ci-dessus, né de parcours historiques différents, il n'y a rien d'étonnant à ce que la médiation culturelle soit une pratique hétérogène, susceptible de positionnements très différents selon les buts qu'elle poursuit et la conception des arts et de la formation qu'elle défend. Quand son rôle consiste principalement à augmenter le public d'institutions culturelles qui ont pignon sur rue, elle est proche du marketing. Mais lorsqu'elle se conçoit d'abord comme un système de formation au sens qu'en donne la société civile d'un pays démocratique et/ou au sens artistique du terme, c'est alors la dimension pédagogique, c'est-à-dire le fait d'initier et d'animer des débats ou de diriger et d'accompagner des processus artistico-crétifs qui prend le dessus. Si son but est surtout d'être au service du développement économique, en encourageant par exemple des industries dites créatives, elle pourra, le cas échéant, obéir à des logiques entrepreneuriales. Si elle entend combattre des structures génératrices d'inégalités, elle se trouvera en interaction avec le travail social ou l'activisme. Mais elle peut tout aussi bien se concevoir comme une pratique artistiquement informée, et ce d'autant plus que des artistes prennent une part déterminante à → *l'établissement de la médiation culturelle* en tant que pratique, et qu'ils ont aidé à la façonner (*Mörsch 2004a*). Quel que soit le domaine sur lequel est mis l'accent, il est dans la nature de la médiation culturelle institutionnalisée de se trouver dans une situation d'ambivalence. Dans la mesure où elle leur amène du public et défend leurs intérêts vis-à-vis de l'extérieur, elle sert à stabiliser et à légitimer les institutions culturelles. Or, par le simple fait que son existence rappelle la promesse jamais pleinement tenue de considérer les arts comme un bien public, elle est aussi un irritant permanent. Cette fonction d'admonition, cette propension à produire de la différence au sein du système n'est peut-être pas étrangère au fait que son statut soit souvent → *précaire* et qu'il soit la plupart du temps rattaché aux échelons inférieurs de la hiérarchie institutionnelle. D'où le haut degré de → *féminisation* de la médiation culturelle. Une médiation laquelle, qui plus est, est régulièrement soupçonnée par le camp des artistes de trahir l'art – par exemple, au motif que le discours sur les arts diffère du discours spécialisé. Ou parce que la médiation fait qu'apparaissent dans le champ artistique des gens dont la présence interrompt la routine et qui le renvoient soudainement à son propre fonctionnement.

→ *animation socioculturelle* voir lexique

→ *Mörsch 2005* <http://kontextschule.org/inhalte/dateien/MoerschKuelnSchGeschichte.pdf> [25.7.2012]; voir réserve de matériaux MFV0105.pdf

→ *Allen 2008* http://felicityallen.co.uk/sites/default/files/Situating%20gallery%20education_0.pdf [25.7.2012]; voir réserve de matériaux MFV0106.pdf

→ *établissement de la médiation culturelle* voir texte 5. PF

→ *précaire* voir lexique

→ *féminisation* voir lexique



À partir de la seconde moitié des années 1990, des concepts de médiation faisant de la production de différences et de l'impossibilité de remplir sa mission un point de départ productif de sa pratique ont été développés en réponse à ces tensions. En 1994 voit le jour à l'Université Aix-Marseille, sur demande du ministère français de la Culture et sur la base d'une enquête sur les besoins, le cursus «Médiation Culturelle des Arts». Le responsable en était jusqu'à 2006 → Jean-Charles Bérardi, sociologue de l'art, un homme qui se réfère notamment à Pierre Bourdieu et à des études qui reposent sur ses travaux. Selon lui, la médiation culturelle des arts est un champ d'activité politique. Une activité qui consiste à exiger que les institutions culturelles soient reconnues comme des espaces publics. Il ne s'agit pas, en l'occurrence, de rendre moins vive la tension entre l'art et le public, mais d'en faire, au contraire, le point de départ et le contenu de débats. La médiation culturelle des arts devrait notamment s'interroger sur la pertinence que les arts ont pour la société et, inversement, sur la pertinence de la société pour les arts (Bérardi, Effinger 2005, p. 80). Cette conception de la médiation culturelle des arts est fortement imprégnée de linguistique et, en particulier, des thèses du psychanalyste Jacques Lacan (Effinger 2001, p. 15). Selon celles-ci, le fait de parler de l'art ne peut que générer un manque, car la langue ne coïncide jamais avec ce à quoi elle renvoie. Il subsiste toujours un reste intraduisible, qui ne peut être dit. Mais un reste qui, pour Lacan, est productif. Il est le fondement de la construction du moi, de la perception de l'altérité et, partant, de la fabrication continue de symboles. Jean Caune, l'un des grands théoriciens de la médiation culturelle française, parle à ce propos d'une «brèche» (Caune 1999, p. 106 sqq.) par laquelle se profile l'altérité, jamais entièrement compréhensible. L'impossible exigence visant à réparer la rupture entre l'art et la société par des explications et en rendant l'art accessible, lui apparaît, vue sous ce jour, comme le fondement nécessaire à la compréhension de la médiation culturelle. Il ne conçoit pas cette dernière comme une transmission d'informations mais comme un acte performatif, comme un processus permettant de fabriquer du lien entre les parties prenantes (par exemple, entre médiateurs_trices et public), entre les supports d'expression (par exemple, les œuvres d'art) et entre les structures sociétales (par exemple, les institutions culturelles). Ce en quoi Elisabeth Caillet, autre grande figure de la médiation culturelle française, voit un parallèle avec la relation complexe que l'artiste entretient avec l'œuvre d'art et le monde (Caillet 1995, p. 183). Médiatrice artistique et théoricienne, Eva Sturm a développé de son côté, à l'usage du monde germanophone, une méthode qui correspond à cette vision. Intitulé «Im Engpass der Worte. Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst» (Sturm 1996), que l'on pourrait traduire par «Là où les mots se rétrécissent. Comment parler de l'art moderne et contemporain», son livre a eu un fort retentissement sur la médiation artistique en langue allemande. L'auteure y analyse, avec Lacan, elle aussi, les actes langagiers que la médiation artistique produit

→ Jean-Charles Bérardi <http://www.youscribe.com/catalogue/livres/art-musique-et-cinema/beaux-arts/prolegomenes-une-sociologie-de-l-art-176900> [20.3.2013]



dans les musées. La «brèche» de Caune est chez elle le «Lücken reden», «une énonciation de lacunes» (Sturm 1996, p. 100), et la médiation artistique devient un acte performatif de traduction par lequel quelque chose se perd et quelque chose de nouveau s'ajoute, produisant ainsi un élément tiers, qui n'est jamais identique au contenu à traduire. Pour elle aussi la médiation n'est donc ni explication ni conciliation. Réalisant le potentiel de privation du préfixe «ver-» évoqué en introduction à ce chapitre, la Vermittlung, autrement dit la médiation, est imbroglio, perte de contrôle et acte manqué au profit de réseaux relationnels et d'espaces d'action (pas toujours) gérables.

→ Rodrigo 2012 <https://www.box.com/s/7bfaa3f603e1dcfdad2d> [14.10.2012]; voir réserve de matériaux MFV0107.pdf

Outre l'irritant systémique décrit ci-dessus, dont nous avons montré que, tel un symptôme, il a toujours accompagné la médiation culturelle institutionnelle, des concepts présentant la médiation artistique comme une pratique critique de l'hégémonie culturelle, comme une rupture et une contre-canonisation consciente et voulue ont vu le jour au cours de la dernière décennie, s'inspirant des mouvements des années 1970 et 1980 évoqués plus haut (Marchardt 2005; Mörsch et al. 2009; Graham, Shadya 2007; → Rodrigo 2012; Sternfeld 2005). Par hégémonie, il faut entendre dans ce contexte les rapports de pouvoir qui prédominent dans les démocraties capitalistes occidentales, c'est-à-dire des rapports de pouvoir fondés sur un consensus sociétal et non imposés de force (Haug F. 2004 d'après Gramsci 2004, p. 3). Ce consensus est bâti sur des idées qui paraissent être vraies et normales à la majorité des citoyen_ne_s. Les membres de la société acceptent l'ordre hégémonique et vivent selon ses règles et ses codes (Demirovic 1992, p. 134). Mais le consensus sur lequel repose l'ordre hégémonique fait l'objet de convoitises qui obligent à le renégocier sans cesse. Aussi la critique de l'hégémonie en vient-elle à faire également partie de l'ordre hégémonique. Elle ne peut donc pas prétendre être extérieure à ce qu'elle critique, car elle tend à devenir elle-même hégémonique et à représenter le consensus de la société. Tel est le point d'ancrage d'une forme de médiation culturelle dont la critique des structures hégémoniques fonde la pratique. Les institutions culturelles et la production artistique sont parmi les principaux lieux où se négocie l'ordre hégémonique. De par ce qu'elles ont à offrir, de par la forme que prend leur offre, mais aussi de par leurs conditions de travail, leur économie, leurs espaces d'action et les caractéristiques de leur visibilité, ces institutions sont en permanence des parties prenantes de la fabrication et de la confirmation des normes et des valeurs de la société, des inclusions et des exclusions, du pouvoir et du marché, mais potentiellement aussi de leur remise en question et de leur modification. Or la médiation culturelle n'est pas uniquement ancrée dans la production culturelle, elle l'est aussi dans la pédagogie, cet autre lieu de fabrication, de critique et de transformation des structures hégémoniques. Aussi se trouve-t-elle placée, quel que soit le cas de figure, devant le choix de confirmer et de reproduire les structures hégémoniques existantes ou de s'en distancier et de les trans-



former. Si elle choisit de les transformer, cela l'oblige tout d'abord à se contredire elle-même (Haug F. 2004, p. 4 – 38), à regarder en face les évidences jamais remises en question de sa propre pratique, à analyser ses normes et ses valeurs cachées. Cette médiation critique entend par ailleurs transformer les institutions et les conditions dans lesquelles elle s'exerce. Une critique qui ne proposerait rien serait, de par son auto-suffisance, contraire aux revendications de la médiation à instaurer des situations d'échanges – des échanges qui ne seraient certes pas toujours harmonieux, mais dans lesquels les antagonismes et les résistances auraient toute leur place. (Sturm 2002)². Une médiation culturelle qui se conçoit comme une pratique critique, au sens indiqué ici, essaie en outre de repenser et de vivre autrement les raisons qui la fondent. Se contredire suppose un projet basé sur l'approbation (Haug F. 2004, p. 4 – 38).

→ situations d'échanges voir
texte 1.1

Les textes pour flâneurs_euses qui suivent s'intéressent au double mouvement d'une médiation culturelle qui se développe entre la critique et la refonte de sa propre pratique. Ils s'articulent autour d'une question centrale par chapitre. Ils présentent d'abord, sous l'angle de la critique des structures hégémoniques, le champ de tensions dans lequel se meut la médiation culturelle en lien avec chacune de ces questions. Ils réfléchissent ensuite aux possibilités d'action et de transformation qui naissent de chaque champ de tensions. La première des boucles suivantes – où les possibilités d'action qui résultent de cette réflexion sont remises en question quant à leur propre hégémonisme, et aux pratiques de pouvoir ainsi qu'aux contradictions dont cet hégémonisme s'accompagne – n'est mentionnée dans les textes que pour dire que les tensions existantes ne peuvent être résolues, mais qu'il s'agit de travailler en leur sein, en en faisant un usage informé et conscient.

1 «Cette conception globale de la culture [...] doit la forme qu'on lui connaît aujourd'hui à Johann Gottfried Herder, et plus précisément aux Idées pour une philosophie de l'histoire de l'humanité, qu'il a publiées entre 1784 et 1791. La conception herdérienne de la culture est caractérisée par trois temps: le fondement ethnique, l'homogénéisation sociale et la délimitation par rapport à l'extérieur.» (Welsch 1995)

2 À noter que celles et ceux qui développent et réalisent des propositions d'action ne doivent pas forcément être ceux qui en font l'analyse.



Bibliographie et webographie

Le texte se base en partie sur les publications suivantes:

- Mörsch, Carmen (2004a): «Socially Engaged Economies: Leben von und mit künstlerischen Beteiligungsprojekten und Kunstvermittlung in England», dans: Texte zur Kunst, n° 53, mars 2004, «Erziehung»; <http://www.textezurkunst.de/53/socially-engaged-economies/>, [14.10.2012]; voir réserve de matériaux MFV0105.pdf
- Mörsch, Carmen: «Watch this Space! – Position beziehen in der Kulturvermittlung», dans: Sack Mira et al. (éd.): Theater Vermittlung Schule (subTexte 05), Zurich: Institute for the Performing Arts and Film, 2011
- Mörsch, Carmen: «Kunstvermittlung in der kulturellen Bildung: Akteure, Geschichte, Potentiale und Konfliktlinien», dans: Bundeszentrale für Politische Bildung (éd.): Dossier kulturelle Bildung, 2011; <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-usbildung/60325/kunstvermittlung> [12.10.2012]

Autres références:

- Aicher, Linda: Kinderkonzerte als Mittel der Distinktion. Soziologische Betrachtung von Kinderkonzerten in Wien anhand von Pierre Bourdieus kultursoziologischem Ansatz, Vienne: Wirtschaftsuniversität, Schriftenreihe 2. Forschungsbereich Wirtschaft und Kultur, 2006; <http://epub.wu.ac.at/1602>, [25.7.2012], voir réserve de matériaux MFV0102.pdf
- Allen, Felicity: «Situating Gallery Education», dans: Tate Encounters [E]dition 2: Spectatorship, Subjectivity and the National Collection of British Art, février 2008; http://felicityallen.co.uk/sites/default/files/Situating%20gallery%20education_0.pdf, [25.7.2012], voir réserve de matériaux MFV0106.pdf
- Benjamin, Walter: «Programm eines proletarischen Kindertheaters», dans: Benjamin, Walter: Œuvres complètes, volume 2/2, Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp, 1977
- Bérardi, Jean-Charles; Effinger, Julia: «Kulturvermittlung in Frankreich», dans: Mandel, Birgit (éd.): Kulturvermittlung zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing, Bielefeld: Transcript, 2005
- Berghahn, Klaus (éd.): Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen. Mit den Augustenburger Briefen, Stuttgart: Reclam, 2000
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede, Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp, 1983
- Caillet, Elisabeth: A l'approche du musée, la médiation culturelle, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1995
- Caune, Jean: Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles, Grenoble: Pug, 1999
- Demirovic, Alex: «Regulation und Hegemonie: Intellektuelle, Wissenspraktiken und Akkumulation», dans: Demirovic, Alex et al. (éd.): Hegemonie und Staat: Kapitalistische Regulationen als Projekt und Prozess, Münster: Westfälisches Dampfboot, 1992, pp. 128 – 157
- Duvignaud, Jean; Lagoutte, Jean: Le théâtre contemporain – culture et contre-culture. Paris: Larousse, 1986
- Effinger, Julia: Médiation Culturelle: Kulturvermittlung in Frankreich. Konzepte der Kulturvermittlung im Kontext von Kultur- und Theaterpolitik, thèse de diplôme de la formation Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis, Universität d'Hildesheim, 2001
- Freire, Paulo: Erziehung als Praxis der Freiheit, Stuttgart: Kreuz, 1974
- Graham, Janna; Shadya, Yasin: «Reframing Participation in the Museum: A Syncopated Discussion», dans: Pollock, Griselda; Zeman, Joyce: Museums after Modernism: Strategies of Engagement, Oxford: Blackwell, 2007, pp. 157 – 172
- Haug, Frigga: «Zum Verhältnis von Erfahrung und Theorie in subjektwissenschaftlicher Forschung», dans: Forum Kritische Psychologie 47, 2004, pp. 4 – 38
- Haug, Wolfgang Fritz: «Hegemonie», dans: Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus, Hambourg: Argument, 2004, pp. 1 – 25
- Irbouh, Hamid: Art in the Service of Colonialism: French Art Education in Morocco, 1912 – 1956, New York: Tauris Academic Studies, 2005



- Lichtwark, Alfred: Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken: Nach Versuchen mit einer Schulklasse herausgegeben von der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung, Dresden: G. Kühnmann, 1900 (première édition 1897)
- Marchart, Oliver: «Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie», dans: Jaschke, Beatrice et al. (éd.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Vienne: Turia und Kant, 2005, pp. 34 – 58
- Mauthner, Fritz: Sprache und Grammatik. Beiträge zu einer Kritik der Sprache, volume III, Stuttgart/Berlin: J.G. Cotta, 1913
- Mörsch, Carmen (2004a): «Socially Engaged Economies: Leben von und mit künstlerischen Beteiligungsprojekten und Kunstvermittlung in England», dans: Texte zur Kunst, n° 53, mars 2004, «Erziehung»; <http://www.textezurkunst.de/53/socially-engaged-economies/>, [14.10.2012]; voir réserve de matériaux MFV0105.pdf
- Mörsch, Carmen (2004b): «From Oppositions to Interstices: Some Notes on the Effects of Martin Rewcastle, the First Education Officer of the Whitechapel Gallery, 1977 – 1983», dans: Raney, Karen (éd.): Engage n° 15, Art of Encounter, Londres, 2004, pp. 33 – 37
- Mörsch, Carmen: «Eine kurze Geschichte von KünstlerInnen in Schulen», dans: Lüth, Nanna; Mörsch, Carmen (éd.): Kinder machen Kunst mit Medien, Munich: Kopaed, 2005; <http://kontextschule.org/inhalte/dateien/MoerschKueInSchGeschichte.pdf> [25.7.2012]
- Mörsch, Carmen und das Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung: Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12, Zurich: Diaphanes, 2009
- Rodrigo, Javier: «Los museos como espacios de mediación: políticas culturales, estructuras y condiciones para la colaboración sostenible en contextos», dans: LABmediació del CA Tarragona Obert per Reflexió: un Laboratori de treball en xarxa i producció artística i cultural, Tarragona: CA Centre d'Art Tarragona, Ajuntament de Tarragona, 2012, pp. 43 – 39; Texte original en catalan; traduction espagnole à télécharger sous: <http://www.box.com/s/7bfaa3f603e1dcfdad2d> [14.10.2012], voir réserve de matériaux MFV0107.pdf
- Seefranz, Catrin; Saner, Philippe: Making Differences: Schweizer Kunsthochschulen. Explorative Vorstudie, Zurich: IAE; http://iae.zhdk.ch/fileadmin/data/iae/documents/Making_Differences_Vorstudie.pdf [25.7.2012]
- Sternfeld, Nora: «Der Taxispielerrück. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung», dans: Jaschke, Beatrice et al. (éd.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Vienne: Turia und Kant, 2005, pp. 15 – 33
- Sturm, Eva: Im Engpass der Worte. Sprechen über moderne zeitgenössische Kunst, Berlin: Reimer, 1996
- Sturm, Eva (2002a): «Woher kommen die KunstvermittlerInnen? Versuch einer Positionsbestimmung», dans: Sturm, Eva; Rolig, Stella (éd.): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum: Art/Education/Cultural Work/Communities, Vienne: Turia und Kant, 2002, pp. 198 – 212
- Sturm, Eva (2002b): «Kunstvermittlung als Widerstand», dans: Schöppinger Forum der Kunstvermittlung. Transfer. Beiträge zur Kunstvermittlung n° 2, 2002, pp. 92 – 110
- Welsch, Wolfgang: «Transkulturalität. Die veränderte Verfasstheit heutiger Kulturen», dans: Institut für Auslandsbeziehungen (éd.): Migration und Kultureller Wandel, Schwerpunktthema der Zeitschrift für Kulturaustausch, 45e année 1995 / 1er trimestre, Stuttgart 1995; http://www.forum-interkultur.net/uploads/tx_textdb/28.pdf [27.7.2010], voir réserve de matériaux MFV0104.pdf
- Wittlin, Alma: The Museum: its History and its Tasks in Education, Londres/New York: Routledge, 1949
- Working Men Colleges: <http://www.southlondongallery.org/page/history> [14.10.2012]