

CONSTRUCTION ET CIRCULATION D'ETHOS POLITIQUES DANS LES DISPOSITIFS DE MÉDIATION CULTURELLE (enquête)

Nathalie Montoya

ENS Cachan | « Terrains & travaux »

2007/2 n° 13 | pages 119 à 135

ISSN 1627-9506

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2007-2-page-119.htm>

Pour citer cet article :

Nathalie Montoya, « Construction et circulation d'ethos politiques dans les dispositifs de médiation culturelle. (enquête) », *Terrains & travaux* 2007/2 (n° 13), p. 119-135.

Distribution électronique Cairn.info pour ENS Cachan.

© ENS Cachan. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Construction et circulation d'ethos politiques dans les dispositifs de médiation culturelle (enquête)

L'invention et la mise en œuvre d'une politique culturelle en France sont liées à la définition d'un usage politique de l'art (Urfalino, 1996). Si le rapport à la culture, en tant qu'espace collectif, intéresse l'insertion du citoyen dans la cité, il revient à l'État de constituer cet espace commun et de garantir son caractère démocratique¹. Ce principe – qui lie l'acquisition d'un certain nombre de compétences politiques à la fréquentation des œuvres d'art et à l'accès à la culture – fut utilisé lors de la fondation du ministère des Affaires culturelles (1959) pour justifier, partiellement du moins, qu'on le dote d'une mission de démocratisation de la culture (Malraux, 1996). Aujourd'hui, dans les institutions culturelles, ce sont les services dits de « médiation » qui ont hérité des missions de démocratisation – élargir le public des structures culturelles, développer et enrichir la fréquentation des œuvres – et avec elles, de l'ambition souvent peu explicitée de contribuer à la formation du citoyen et à la consolidation d'ethos² politiques.

Les politiques de démocratisation sont généralement examinées comme sont évaluées ou analysées les politiques publiques de la culture, c'est-à-dire sous l'angle d'une question univoque qui interroge le caractère effectif de la transformation quantitative et qualitative des pratiques culturelles. Dans la continuité de travaux sociologiques montrant le pouvoir de structuration des pratiques des institutions culturelles (Fleury, 2007), il peut être intéressant de

1 « C'est ce lien proprement politique, instituant une communauté en *polis*, que l'idéal de démocratisation de l'école, puis celui de démocratisation de la culture se sont proposés de fonder. Parce que dans une perspective fonctionnaliste, les sociétés industrielles atomisées, anonymes et fluides sont dépourvues de croyances collectives, il revient désormais à l'État de constituer une culture commune » (Fleury, 2006a).

2 Entendu ici dans un sens wébérien comme « un ordre normatif intériorisé, un ensemble de maximes éthiques qui règlent la conduite de la vie » (Cherkaoui, 1998).

s'interroger sur la dimension politique de ces pratiques : dans quelle mesure l'action culturelle, qui a pour objet d'accroître et de favoriser l'accès aux œuvres d'art et à la culture, peut-elle contribuer à transformer les modes de participation à la vie de la Cité ?

La sémantique en usage chez les concepteurs et les animateurs de la médiation culturelle veut que ces actions prennent place dans le cadre de ce qu'ils nomment des « dispositifs ». Dans ce contexte, il semble que « dispositif » soit à entendre comme ce qui sert de support ou de cadre organisateur de l'action. Mais l'usage même lâche ou indéfini d'un terme qui a servi l'analyse foucauldienne « des stratégies de rapports de forces supportant des types de savoir, et supportés par eux » énonce également la co-construction dans les actions de médiation du discours et des objets, du symbolique et du technique, « du dit aussi bien que du non-dit » (Foucault, 1977). Interroger les « dispositifs de médiation culturelle » au regard de ce qu'ils construisent d'un rapport au politique, ce serait donc rechercher dans les objets de la médiation l'inscription de normes et d'attitudes politiques, et dans les discours la marque d'un agencement efficace des objets.

Le matériau analysé dans cet article est tiré d'enquêtes menées par entretiens et observations participantes dans le cadre d'une thèse de sciences sociales portant sur « les politiques de médiation culturelle ». Ces enquêtes ont été menées dans les services dits « de relations publiques », de « médiation », ou « d'action pédagogique » d'institutions culturelles auprès d'association d'éducation populaire ou de lutte contre les inégalités sociales, ainsi qu'auprès d'enseignants ou de médiateurs engagés dans des dispositifs d'éducation artistique et culturelle en milieu scolaire³.

3 La population interrogée est composée de 52 personnes chargées de concevoir ou d'animer des actions de médiation culturelle dans des structures de nature diverses : 17 sont issues de lieux de production et de diffusion du spectacle vivant (dont 9 pour le théâtre, 7 pour la danse, le cirque et l'opéra réparties entre 12 structures), 12 travaillent dans des musées d'art (seulement 2 des 7 structures dont elles sont issues ne sont pas dédiées à l'art contemporain), 8 viennent de cinémas (6 structures) et 4 d'associations chargées de coordonner *Ecole* ou *Collège au cinéma*, 11 évoluent dans des associations d'éducation populaire ou assimilées (6 structures). À l'exception notable des CEMEA durant le festival d'Avignon, toutes ces structures sont situées à Paris et en proche banlieue parisienne. La région parisienne étant dotée d'un très grand nombre d'équipements culturels de taille et de natures très diverses, il serait délicat de tirer des conclusions de l'homogénéité géographique de ce terrain. Tout au plus peut-on constater que l'ensemble des médiateurs interrogés travaillaient dans des environnements urbains, qui quoique diversement dotés, n'étaient jamais très éloignés d'une offre culturelle riche et géographiquement accessible.

Hétérogène par la diversité des domaines artistiques couverts et par la nature des actions menées, cet échantillon trouve une homogénéité partielle dans le caractère ouvertement éducatif d'une grande part des missions de ces médiateurs. Cette dimension éducative est une vocation explicite des actions en milieu scolaire – les médiateurs qui en ont la charge travaillent parfois dans des services dits « pédagogiques » – ou des actions menées par les associations d'éducation populaire ; elle apparaît moins officiellement dans le cahier des charges des « relations publiques » dans le spectacle vivant. S'ils ne formulent pas tous leurs objectifs en termes explicitement éducatifs, ces médiateurs ont en commun d'œuvrer à l'élargissement du public de l'art, et à l'approfondissement de la relation aux œuvres. Par delà la diversité des tâches, des conditions d'exercices du métier et des motifs personnels qui nourrissent le choix de cette activité, ces individus font profession de l'une des visées des politiques culturelles - la démocratisation. En cela, ils se font les « médiateurs » d'une politique publique et se chargent de réaliser les « opérations de transaction entre référentiel global et référentiel sectoriel » (Muller, 2005) : leur activité, sur le terrain, dessine les rapports au monde que la politique entend construire.

Il s'agit donc ici de comprendre comment les médiateurs culturels conçoivent, dans leurs actions, la circulation de valeurs qui ont à voir avec le rapport à la cité et la transmission de comportements politiques. Il ne s'agira pas ici de critiquer ces discours au nom des effets de légitimation qu'ils peuvent produire. S'il est vrai que les discours sur les vertus éthiques du rapport à l'art ont pu être instrumentalisés, parfois hâtivement, pour légitimer l'action culturelle, je choisis ici de délaissier la question des utilisations ultérieures de ces argumentations. De même, des travaux sur

Dans cet échantillon, la totalité des « médiateurs cinéma » et la moitié des personnes interrogées travaillant dans les musées et le secteur associatif mènent des actions avec des enfants, principalement dans le secteur scolaire. Les personnes interrogées issues des structures de spectacle vivant - qui occupent dans les théâtres des fonctions de « chargés de relations publiques » mais reconnaissent mener des « actions de médiation » - sont plus polyvalentes en terme de publics, mais une grande partie de leurs temps (au moins 50%) est consacrée aux actions en milieu scolaire. La majeure partie d'entre eux (40) est âgée de moins de 35 ans. Les équipes de médiation fonctionnant souvent en petit effectif, presque tous les médiateurs interrogés sont chargés, dans des proportions variables, de concevoir, d'organiser et d'animer les actions de médiation dont ils ont la charge. Par delà la diversité des appellations, les personnes qui travaillent dans ces services se rassemblent autour de certaines ambitions - développer le rapport aux œuvres d'art - et de certaines méthodes. Si le terme de « médiation culturelle » est parfois critiqué pour l'imprécision de sa définition, tous les individus interrogés reconnaissent faire un « un travail de médiation ».

l'illettrisme ont souligné les effets de stigmatisation des discours valorisant l'autonomie citoyenne des plus cultivés au détriment des autres (Lahire, 1999). Mon point de vue ici, s'il reconnaît ces effets, choisit de ne pas les prendre comme des fins explicitant l'agencement des discours mais de s'intéresser d'abord à la logique interne d'agencement des concepts et des idées.

Mon exploration s'arrêtera sur deux points nodaux des dispositifs de médiation culturelle – là où la co-construction des pratiques et des représentations l'une par l'autre, l'une avec l'autre, actualise le pouvoir du dispositif, y compris dans sa dimension politique : le développement du rapport aux œuvres comme exercice de facultés politiques tout d'abord ; puis la mise en présence des œuvres, des artistes et du public comme vecteur de transformation du rapport à la cité.

Rapport aux œuvres et développement de « facultés politiques »

L'exercice du jugement, développement d'une faculté politique

Les sociologues et historiens des politiques culturelles ont souvent souligné ce que celles-ci devaient aux Lumières, en particulier dans les formes de citoyenneté qu'elles présupposent ou imaginent⁴. Selon une conception classique au XVIII^{ème} siècle, la citoyenneté s'appuie en premier lieu sur la faculté de juger, faculté développée par la fréquentation des arts et des lettres. Le discours de légitimation des politiques de démocratisation de la culture est aujourd'hui encore en grande partie fondé sur l'idée que les facultés politiques peuvent

4 Cf. par exemple B.Lahire : « La spécificité française (...) se tient sans doute à ce niveau, dans la « littérisation » du politique propre à la philosophie des lumières, qui fait de l'écrivain et bientôt de l'intellectuel celui qui est apte à construire un espace public, et à exercer son esprit critique tous azimuts » (Lahire, 1999). Ou G.Saez : « La particularité française est d'avoir intégré les arts dans la progressive construction juridique et administrative du « service public » (...). Dans cette perspective la démocratisation est une dimension de l'exception française comme entreprise de moralisation politique du loisir. Ainsi le théâtre, par exemple, n'apparaît plus comme une distraction frivole de privilégiés ou l'affaire de spécialistes érudits mais comme une préparation à la vie publique qui s'impose comme propédeutique du civisme » (Saez, 2001).

faire l'objet d'une action éducative à laquelle contribue fortement l'exercice du jugement⁵.

Ce sont donc les dispositifs de médiation culturelle les plus proches du secteur scolaire et éducatif qui insistent le plus sur le développement de la faculté de juger. La façon dont les enseignants s'insèrent dans les dispositifs nationaux « École », « Collège » ou « Lycéens et apprentis au cinéma »⁶ est assez révélatrice de cette logique : pour légitimer l'ex-cursus dans le temps scolaire vers des domaines peu reconnus par les programmes ou par la culture scolaire classique⁷, les enseignants insistent sur la qualité de l'argumentation que doivent revêtir les discussions autour des films⁸.

« Le fait de parler de films qu'on a vus ensemble au cinéma, ça change un peu la discussion en classe. (...) Je crois qu'ils s'autorisent plus à en parler, parce qu'ils ont l'habitude de voir des films tout seuls, en dehors de l'école. C'est plus facile de les faire s'exprimer de façon personnelle aussi. » (Professeur de lettres, Collège au cinéma)

Dans cette perspective, les œuvres cinématographiques, relativement étrangères au monde scolaire, font figure d'objets d'art avec lesquels il est possible d'établir une relation peu déterminée par les logiques scolaires et sur lesquels il est possible d'exercer un jugement dans la plus pure acception kantienne : autonome, rationnel et qui tend à l'universalité. Par la confrontation argumentée des points de vue, les discussions qui suivent les projections tendent à instaurer un horizon délibératif à l'expression des jugements personnels. « Courtiser le consentement de l'autre », rappelle Étienne Tassin, correspond au discours persuasif, « au *pettein* qui règle le domaine public de la cité grecque ». La discussion autour des œuvres d'art est souvent l'occasion pour les enseignants

5 Ainsi par exemple dans un rapport de l'Assemblée Nationale peut-on lire cette citation de Condorcet, constamment mobilisé dans les débats officiels sur l'éducation artistique : « Assurer à chacun la facilité de (...) se rendre capable des fonctions sociales auxquelles il a droit d'être appelé, de développer toute l'étendue des talents qu'il a reçus de la nature, et par là, établir entre les citoyens une égalité de fait et rendre réelle l'égalité politique reconnue par la loi : tel doit être le premier but d'une instruction nationale (discours devant l'assemblée nationale législative, 2 avril 1792) » (Assemblée nationale, 2005).

6 « École au cinéma », « Collège au cinéma » et « Lycéens et apprentis au cinéma » sont des dispositifs nationaux et scolaires qui proposent aux élèves de découvrir des œuvres cinématographiques lors de projections organisées spécialement à leur intention dans les salles de cinéma.

7 Sur la façon dont la cinéphilie s'est partiellement construite comme « culture de contrebande », en marge de la culture classique dispensée dans le cadre scolaire cf. de Baecque, 2003.

8 Dans le travail « d'exploitation » des films tout d'abord, mais également de façon très officielle auprès de la direction de l'établissement ou de l'académie pour justifier leur participation à ces dispositifs.

de rappeler qu'en matière d'expérience esthétique, il n'y a ni bonne réponse ni vérité et qu'il n'existe que des manières de présenter, de fonder en raison son sentiment. « Courtiser le consentement de l'autre n'est pas être courtisan mais courtois (...) c'est donc aussi se soucier non pas du bien ou de l'utile pour eux-mêmes, comme si c'étaient là des valeurs immuables approchées selon une connaissance théorique, mais de l'approbation commune du bien ou de l'utile. Si le monde devient commun dans l'espace d'apparition des actions et des paroles, « le « sens commun » fait découvrir à l'homme son essence communautaire, « politique » dirait Aristote » (Tassin, 1999). Dans ces dispositifs de médiation – proches du secteur éducatif, en milieu scolaire ou associatif –, la discussion autour des œuvres est toujours pensée en ces termes : elle institue un espace commun de déploiement des raisons singulières et transforme de ce fait les individus qui y participent en sujets politiques.

Si l'école et les associations d'éducation populaire⁹ sont les lieux privilégiés de valorisation d'un espace délibératif construit autour de l'expérience esthétique, on trouve dans les institutions culturelles des formes similaires mais moins abouties de ce même processus. Dans les institutions culturelles, l'impératif de la « rencontre » avec les œuvres – généralement conçue sur un mode individuel –, relègue au second plan la réflexion sur la dimension politique de l'expression du jugement de goût. Seuls les médiateurs « militants » ou « politisés » par ailleurs conçoivent la dimension politique de la confrontation des préférences idiosyncrasiques. Ainsi, cette intervenante à la Cinémathèque, également bénévole dans quelques associations du secteur social, explique que :

« Le rapport à la culture engage le rapport au monde. (...) Quand je présente les films, j'explique aux enfants que c'est intéressant de voir des films parce qu'on y trouve des résonances de sa propre histoire et que c'est passionnant de voir qu'un film qu'on a adoré, un tel l'a détesté et qu'il n'y a rien, pas de vérité, qu'il n'y a que le reflet de soi-même à travers les choses qu'on voit... Et de se rendre compte que la richesse des autres c'est de penser différemment de soi. » (Intervenante du service pédagogique, Cinémathèque)

Si certaines de ces expressions peuvent revêtir les accents d'une éducation civique minimale – « la richesse des autres c'est d'être

⁹ Les associations d'éducation populaire se sont construites en partie sur des méthodes pédagogiques qui valorisent le dialogue et les discussions collectives (Mignon, 2007).

différent » –, la présence de ce type de discours dans la description de l'activité de médiation est significative d'une certaine forme de « souci politique » des médiateurs culturels. Que la discussion autour des films soit l'occasion pour cette intervenante de constater « qu'il n'y a pas de vérité sinon le reflet de soi-même à travers les choses qu'on voit » révèle ce qu'elle « décèle dans la sociabilité du jugement » d'un « principe a priori de la politicalité »¹⁰ (Tassin, 1999). Cette médiatrice s'appuie implicitement sur une conception du jugement de goût qui conçoit l'exercice de la faculté de juger comme l'articulation d'une pensée autonome et d'une pluralité, premier pas vers l'instauration d'un monde commun. « Juger est une activité qui tisse un lien humain, qui révèle un qui – l'agent du jugement » (Tassin, 1999). Cependant ici, le dispositif de médiation n'a pas été conçu pour favoriser l'expression de ce jugement : cette médiatrice ne fait pas exister en acte l'espace délibératif, sinon à la marge de ces actions. Elle le pose, en revanche, comme horizon de l'expérience esthétique dans le discours qu'elle tient aux enfants et qui contribue à construire les conditions de cette expérience.

La « fonction de délivrance » de l'art

Il y a un *topos* de la liberté – de conscience, de mouvement, d'expression – dans le discours des médiateurs culturels qui confère une dimension politique au développement de la pratique artistique ou de la relation aux œuvres. Cette façon de s'appuyer sur la vertu libératoire de l'art a été souvent en usage dans la justification de l'action culturelle, des mouvements d'éducation populaire jusqu'aux discours actuels des responsables culturels en passant par les grandes envolées de la rhétorique malrucienne.

De plus en plus d'actions de médiations s'appuient sur un travail pratique en atelier. Les commentaires qui accompagnent ces pratiques valorisent très souvent la « liberté » (de création mais aussi de pensée) à laquelle les ateliers permettraient d'accéder.

« Par la danse on se rend compte que les jeunes sont dans des modèles comportementaux stéréotypés foudroyants, et dès que tu leur demandes d'être libres dans leur corps, dans leur têtes, ils ne savent pas... Dès le primaire, il y

10 Par « politicalité », Étienne Tassin citant Arendt, désigne la capacité « d'une pluralité d'êtres à fonder ensemble une communauté politique ».

a une normativité folle. Quand je parle de la liberté de l'art contemporain, c'est cela, les ateliers permettent de réapprendre une liberté, de réaffirmer la personne dans sa solitude : ne pas être forcément relié à une communauté, mais en tant que personne, en homme libre, pouvoir assumer des choix.»
(Chargée de relations avec le public, Festival de danse)

L'action normative du travail de médiation est ici formulée a contrario : il semble que ces ateliers visent principalement à déconstruire les comportements et les habitudes qui retiennent l'individu et limitent son expression. On retrouve le même type de conception dans les discours que tiennent les médiateurs autour des ateliers de création proposés aux enfants dans les musées : l'apprentissage et la pratique même ponctuelle, même brève, d'un art sont supposés « libérateurs ». Ces conceptions empruntent généralement au *topos* de la fonction cathartique de l'art nourri de deux présupposés : d'une part, la pratique artistique en tant qu'elle engage le corps dans un travail d'invention, libère corps et esprit d'un même mouvement. D'autre part, l'art est pensé comme autonome, il assume, comme le disait Weber, « une fonction de délivrance (*Erlösung*) à l'intérieur du monde » parce « qu'il délivre de la vie quotidienne et surtout, de la pression croissante exercée par le rationalisme théorique et pratique (...) » (Weber, 1915). La critique implicite du rationalisme pratique qui contraint les comportements quotidiens permet à cette médiatrice de valoriser l'injonction paradoxale de ces ateliers – « soyez libre » – au nom de sa portée critique.

Faire l'expérience du « désintéressement »

Cette forme de critique politique du rationalisme moderne fonde pour partie la construction des dispositifs de médiation comme espace de transition vers une sphère où les relations s'établissent de façon « désintéressée ». Plus la critique politique est forte et plus les dispositifs sont perçus comme des formes de résistance « à la puissance des usines de rêves » (Malraux, 1996). Ce type d'argumentation est particulièrement développé dans les discours qui développent une analyse critique de comportements consuméristes, que l'on retrouverait aussi bien dans la cité que dans le rapport aux œuvres.

« Je vois des gens qui sont en formation avec nous depuis cinq ans, au début ils étaient consommateurs, ils profitaient des formations mais ils ne voyaient

pas forcément le lien avec le spectacle, maintenant ils prennent des abonnements parce qu'ils se sont rendus compte de la source d'enrichissement. (...) Il y a une étape qui est un peu difficile à franchir, qui demande un peu de violence, « vous vous êtes engagés, il faut aller jusqu'au bout ». Du coup la notion de plaisir pour aller au spectacle se déplace et ça c'est un tout petit peu pénible pour la personne, parce qu'elle se dit que la pièce va être un peu dure, même si on peut avoir du plaisir si la pièce est dure ; les gens sont pas forcément conscients de leurs droits et leurs obligations, quand ils s'inscrivent dans le projet. Les gens sont quand même très consommateurs, mine de rien. Et c'est là où il faut dépasser ça. Et ça c'est un peu dur. » (Chargée de relations avec le public, Festival de danse)

Ici, la transformation du rapport au monde (les gens sont a priori « très consommateurs », « mine de rien ») passe par la transformation, éventuellement violente, de la relation avec l'institution culturelle : avec la mention des « droits et des obligations », cette médiatrice semble établir un parallèle entre la participation aux actions proposées par le festival et la participation à la vie de la cité, et l'action de médiation consiste précisément à faire sortir le public d'une attitude consumériste passive qui concerne aussi bien le rapport aux œuvres que le rapport à la société.

« En même temps que les espaces de références se multiplient, le poids de ceux-ci se fait moins décisif et le citoyen moderne devient de plus en plus un individu délié de ses appartenances et valorisant des ressources personnelles [...] La citoyenneté apparaît alors comme un effort de l'individu sur lui-même pour accepter la dimension collective de l'existence humaine à laquelle il se sent étranger et pénétrer ainsi dans la Cité » (Badie, Perrineau, 2000, p. 22). Dans cette forme contemporaine de citoyenneté, l'art apparaît bien comme la propédeutique permettant de délivrer « l'existence de ses appartenances » pour la faire accéder à une dimension collective et « désintéressée ». Cette conception s'incarne dans des dispositifs concrets qui éduquent ou contraignent les corps, comme s'il s'agissait de libérer l'esprit des intérêts matériels qui pourraient distraire sa relation à l'art.

« Moi je les oblige pas à ne pas manger du pop corn, je leur dis juste qu'ici à la Cinémathèque, on ne le fait pas, mais je crois qu'il y a des manières de dire qui font qu'ils vont se dire que c'est peut être intéressant de ne pas manger du pop corn tout de suite. Je ne crois pas qu'ils sortent transformés, mais au moins ils savent que les deux options existent et ça je trouve que c'est un vrai cas de citoyenneté parce que forcément quand il y a choix, il y a

responsabilité. S'ils mangent des pop corn parce que tout le monde mange des pop corn, c'est dommage, s'ils savent qu'il y a un autre choix qui existe, là il y a une notion de citoyenneté...» (Intervenante du service pédagogique, Cinémathèque)

Cette réflexion sur les vertus civiques de l'action de médiation de la Cinémathèque s'appuie sur l'énoncé d'une règle comportementale (ne pas manger dans les salles de cinéma) qui vise et présuppose en réalité, au delà d'un souci de préserver les locaux, la valorisation d'un certain type (esthète et policé) de rapport aux œuvres. Ce type de discours confère par métonymie une forte dimension symbolique à la consommation de pop-corn, qui devient soudain l'emblème et le symptôme d'une relation aux œuvres consumériste, faussée par l'abondance de l'offre commerciale qui transforme les spectateurs en consommateurs – de pop-corn et de film. Mais la métonymie révèle aussi l'attention portée par cette médiatrice aux corps des spectateurs, porteurs selon elle d'un ensemble de normes comportementales que le dispositif de médiation remet en question. Ici, ce n'est pas tant l'adoption d'une nouvelle norme que le positionnement par rapport à cette dernière (« du moment qu'ils savent que ça existe») qui relève, selon cette médiatrice, de la citoyenneté. Dans cette configuration, la spécificité de la relation à l'œuvre d'art disparaît - « dès qu'il y a choix, il y a citoyenneté ».

Qu'il s'agisse de la faculté de juger, de l'autonomie ou d'une attitude désintéressée, c'est en tant qu'elle permet d'accéder à des facultés proprement politiques que les médiateurs culturels peuvent conférer à la relation aux œuvres d'art, comme objet de leur travail, une dimension éthique. Dans la volonté de transformer le comportement du public face aux œuvres, se fait jour une conception de la transmission incarnée : le rapport aux valeurs s'incarne dans des figures que les dispositifs de médiation rendent présentes. Au-delà de l'adhésion au modèle du choc esthétique ou de la révélation par mise en contact, c'est ainsi que l'on comprend l'importance de la « rencontre » dans le discours des médiateurs.

La rencontre ou la transformation du rapport aux valeurs par confrontation

La médiation, « dispositif de mise en contact » avec l'offre artistique

« La condamnation de l'industrie culturelle va de pair avec le refus d'une logique de la consommation culturelle, qui semble se construire sur de « grands partages » entre passivité et activité (côté consommateur), entre stéréotype mercantile, fabrication et création originale (côté producteur) » (Lahire, 1999, p. 230). Il y a une forme minimale de la réflexion sur la dimension citoyenne des effets des dispositifs de médiation : celle-ci se trouve dans les discours valorisant la différence, l'altérité irréductible de l'offre culturelle présentée par les médiateurs. La valeur éthique de cette dernière réside dans la distance radicale qu'elle entretient à l'égard d'une offre marchande soumise à la recherche du profit ou aux logiques du marketing.

« Je trouve que c'est essentiel de travailler dans cette association qui défend des salles Art & Essai municipales, qui essaie de créer un public de proximité, qui propose des films divers car j'ai l'impression que la culture devient marchandise, même dans l'Art & Essai, par ce label. On est obligé de participer à cette économie mais on essaie de faire quelque chose d'autre, il y a une réflexion de fond qui n'est pas guidée par des intérêts de rentabilité financière ou autre. » (Chargé des relations avec le jeune public dans une association de promotion du cinéma en Seine St Denis)

La vertu politique de l'offre proposée semble toujours, comme ici, découler presque naturellement de son caractère marginal, de sa différence – différence rapidement présentée comme une forme en soi de résistance ou d'opposition active aux modèles dominants, qui eux semblent progresser de façon inéluctable. Il semble que l'identification des vertus citoyennes de l'offre, même dans sa différence, ne va pas de soi. Il est par contre plus aisé de désigner l'ennemi commun, par des qualificatifs généraux qui serviront à le critiquer et à ranger sous sa bannière sans distinction l'ensemble vague et large de l'offre majoritaire. Et comme souvent dans ce genre de cas, la simple désignation (ici il s'agit de la « marchandisation ») suffit également à le critiquer.

La fonction politique de la médiation culturelle est alors conçue comme un effet direct du caractère différentiel de l'expérience esthétique dans la vie de la cité. Cette caractérisation de l'expérience esthétique repose sur une longue tradition philosophique. En termes contemporains, cette réflexion veut que l'art soit « politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions [de représentations des structures de la société, des conflits ou des identités des groupes sociaux], par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace » (Rancière, 2004). Lorsqu'ils affirment la dimension politique des expériences esthétiques que leurs actions rendent possibles, les médiateurs s'appuient sur cette définition de l'art en même temps qu'ils en précisent les implications pratiques.

L'action de médiation, qui peut agir sur les modalités de cette mise en présence et sur les conditions de l'expérience esthétique, trouve ainsi une dimension politique supplémentaire.

« Moi je me dis aujourd'hui, ce qu'on fait ici, c'est qu'on va à l'encontre du monde, on est des îlots de culture, on va contre l'individualisme en essayant de leur montrer des films ensemble, on est des extra-terrestres... »
(Programmatrice jeune public, cinéma de Seine Saint-Denis)

Ici est nommée l'une des valeurs, l'individualisme, au côté de laquelle la forme même de la projection – puisque dans ce cinéma, et contrairement à ce qui se passait dans les salles commerciales, insistait cette médiatrice, toutes les séances étaient introduites par une courte présentation du film – suffit à faire figure de contre-proposition. Ce type de conception est emblématique d'un ensemble de représentations qui inscrit la portée critique du travail de médiation dans le dispositif lui-même, même si ses modalités d'action demeurent toujours implicites.

Le médiateur comme figure éthique

La rencontre est emblématique de la façon dont les médiateurs culturels pensent la transmission des valeurs. Celles-ci ne peuvent être transmises que par des figures qui les incarnent, les actualisent et les fait vivre devant eux. « Je suis contente de leur montrer qu'il y a quelqu'un qui ne fait pas comme eux » disait une intervenante de la Cinémathèque à propos du comportement des adolescents dans les

salles de projection. Les médiateurs investissent beaucoup d'eux-mêmes dans l'énoncé, la transmission et l'incarnation d'une attitude face aux œuvres, aux artistes ou à la culture d'une manière générale.

Ils semblent ainsi s'appuyer sur un présupposé pratique implicite, qui veut qu'un rapport à la culture ne puisse être transmis qu'en tant qu'il est porté par un sujet et incarné dans une figure singulière. C'est ce même principe qu'Hannah Arendt nommait *humanitas* et qu'elle plaçait au fondement du rapport à la culture et aux arts qui fait que l'on préfère « se tromper avec Platon qu'avoir raison avec ses ennemis » (Arendt, 1954). Lorsque la transmission d'un rapport à la culture devient l'objet principal du dispositif de médiation, le médiateur est amené à jouer le rôle de modèle, ou de figure éthique, incarnation singulière d'un ensemble d'attitudes et de valeurs.

La rencontre avec l'artiste, un rapport aux valeurs transformé

Une des actions fréquentes, dont l'usage est quasi généralisé dans les dispositifs de médiation culturelle consiste à organiser des « rencontres » entre les artistes et « le public ». Lorsque j'observais la préparation et l'animation de ces rencontres par les médiateurs, j'étais étonnée de remarquer que la forme de celles-ci, la façon dont elles sont conçues et attendues, devaient beaucoup au vieil idéal, pourtant largement critiqué, de la révélation esthétique malrucienne¹¹.

Les rencontres avec les artistes étaient toujours pensées sur le mode de l'évidence : « L'effet artistique devrait s'imposer de lui-même, comme le premier moteur non mû qui fait la divinité du dieu d'Aristote » (Passeron, 1991). Un des symptômes les plus flagrants de ce type d'attente réside dans la déception à laquelle se sont généralement résignés les médiateurs culturels quant aux effets de ce type de rencontre :

« Moi je n'organise plus de rencontres avec les artistes. Les questions des enfants sont toujours les mêmes : « tu es marié ? Tu gagnes combien ?

11 Les médiateurs culturels ont généralement fait leurs les critiques adressées aux politiques de démocratisation de la culture qui ne pensaient pas aux barrières symboliques qui séparaient les œuvres de ceux qui n'avaient pas même « le sentiment de l'absence » (Bourdieu, 1969).

Comment t'as fait pour en arriver là ? » et après tout le monde est déçu.»
(Responsable des relations publiques, Festival de spectacle vivant, Paris)

Les objets de déception pour les médiateurs et les artistes sont toujours les mêmes : ils portent sur l'écart entre ce qui intéresse les artistes (le contenu des œuvres, le processus de création, leur parcours de créateurs) et ce qui intéresse les élèves (l'origine et la situation sociale des artistes, la vie de famille et parfois le positionnement politique sur des sujets qui leurs tiennent à cœur). Artistes et médiateurs viennent avec l'idée d'établir un dialogue d'esthètes et c'est un rapport au monde et à la société que les élèves interrogent. Les entretiens avec les élèves à l'issue de ces rencontres révèlent que le dialogue avec un individu dont la trajectoire ou le mode de vie est étranger à leur univers peut suffire à bousculer leurs représentations du monde social.

« C'était intéressant, je ne savais pas qu'on pouvait travailler à EDF et être chanteur, comme ça, juste parce que ça lui plaisait. »

« Il parlait comme nous, il était bien, c'est ça qui était bien. »

(Elèves d'une classe de 4^{ème} suite à une rencontre avec les Wampas organisée par l'association Chroma-Zebrook, Seine St Denis)

Exactement comme les médiateurs se représentent l'importance de la rencontre avec une figure médiatrice ou professorale, incarnant un rapport aux valeurs qui rend possible à la fois l'expérience esthétique et l'engagement dans la Cité, les rencontres avec les artistes transforment chez les élèves la représentation d'un ensemble possible de rapports au monde et à la société. Tout se passe comme si pourtant la dimension politique, citoyenne, de la rencontre devait être réservée aux figures médiatrices, seules chargées de mêler l'or pur des œuvres avec les métaux plus ordinaires des affaires de la Cité. Dans ce type de conception et de discours, le rapport à la politique et à la Cité est à la marge – il est pourtant au cœur de ce qui s'échange au delà de l'œuvre, entre un artiste et son public.

Conclusion

« Toute profession médiatrice engendre une idéologie tendant à absolutiser la médiation qu'elle pratique » (Passeron, 1991). Deleuze rappelait que l'ultime dimension des dispositifs était de produire « une esthétique intrinsèque des modes d'existence ». L'action des

médiateurs culturels sur l'expérience esthétique constitue des rapports au monde et à la cité, en même temps que des rapports aux œuvres. La force de « l'idéologie médiatrice » réside alors dans sa performativité : l'action de médiation invente des styles de vie, des « éthiques » (Deleuze, 1990), en même temps qu'elle les institue.

Chargés d'étendre à l'ensemble de la société une forme de relation à la culture que seule une minorité partage, les héritiers des politiques de démocratisation de la culture construisent l'objet qu'ils ont à diffuser, la culture, comme un bien rare, précieux. Le contact avec les œuvres et les artistes engage le citoyen dans la Cité en lui faisant faire un pas de côté par rapport à l'ordinaire de la vie et des relations sociales.

La façon dont les médiateurs culturels se représentent la dimension politique de leur travail souligne le paradoxe de l'action culturelle elle-même : celle-ci pose toujours la différence et la singularité irréductible du bien qu'elle voudrait partager. Notre parcours au travers de quelques-unes de ces représentations éclaire la façon dont les médiateurs culturels ne cessent d'actualiser ce paradoxe en redéfinissant la culture et la politique comme objet de préoccupations contemporaines. En cela, cette définition paradoxale de la culture va de pair avec une conception de la citoyenneté contemporaine, « modeste et pourtant non exempte d'une forte dimension politique : une conception du politique dans laquelle la sphère publique n'est pas préconstituée, mais apparaît dans le cours même de l'action, dans laquelle la définition même des biens publics n'est pas donnée d'emblée, dans laquelle, enfin, les articulations entre gouvernants et gouvernés sont toujours susceptibles d'être révisées » (Ion, 2005). La dimension politique de l'action culturelle, tout comme le rapport aux œuvres ou aux institutions, est travaillée par la multiplicité de ces formes d'engagement : contrairement à ce que laissent entendre les lamentos contemporains sur les impasses et les échecs des politiques culturelles (Poirrier, 2000), la question de la co-construction de la culture et de la politique, l'une par l'autre, l'une avec l'autre, demeure, sur le terrain, dans le travail de médiation, un objet moteur des politiques de démocratisation de la culture.

RÉFÉRENCES

- ARENDR (H.), 2003 [1954]. *La crise de la culture, Huit exercices de pensées politique*, Paris, Gallimard, Folio.
- BADIE (B.), PERRINEAU (P.) (dir.), 2000. *Le citoyen, mélanges offerts à Alain Lancelot*, Paris, Presses de Sciences Po.
- BOURDIEU (P.), DARBEL (A.), SCHNAPPER (D.), 1969. *L'amour de l'art, Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Editions de Minuit.
- CHAMPAGNE (P.), FOREST (P.), JEANSON (F.), 2005. *La culture pratique du monde*, Paris, Cécile Defaut.
- CHERKAOUI (M.), 1998 (1990). Article « Ethos » in *Dictionnaire des notions philosophiques*, Paris, PUF.
- De BAECQUE (A.), 2003. *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard.
- DELEUZE (G.), 1989, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? » in *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale*. Paris, 9, 10, 11, janvier 1988, Paris, Seuil.
- DELEUZE (G.), 1990. « Fendre les choses, fendre les mots » in *Pourparlers*, Paris, Editions de minuit.
- FLEURY (L.), 2006a. *Le TNP de Vilar, une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- FLEURY (L.), 2006b. *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, collection 128.
- FLEURY (L.), 2007. *Le cas Beaubourg, mécénat d'Etat et démocratisation de la culture*, Paris, Armand Colin.
- FOUCAULT (M.), 1994, 1977. « Le jeu de Michel Foucault », in *Dits et écrits*, T. II, Paris, Gallimard.
- ION (J.), 2005. *Le politique à l'épreuve des mobilisations, militer autrement*, Paris, Autrement, coll. « CEVIPOF/ Autrement ».
- LAHIRE (B.), 1999. *L'invention de l'illettrisme*, Paris, La Découverte.
- MALRAUX (A.), 1996 (1935-1966). *La politique, la culture, Discours, articles, entretiens*, Paris, Gallimard, Folio Essais.
- MARLAND MILITELLO (M.), 2005. *Rapport d'information de la commission des affaires culturelles familiales et sociales de l'assemblée nationale sur la politique des pouvoirs publics dans le domaine de l'éducation et de la formation artistiques*, Assemblée nationale n° 2424.

- MIGNON (J.-M.), 2007. *Une histoire de l'éducation populaire*, Paris, La Découverte.
- MULLER (P.), 2003. *Les politiques publiques*, Paris, PUF, Que sais-je ? n°2534.
- PASSERON (J.-C.), 1991. *Le raisonnement sociologique, l'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan.
- POIRRIER (P.), 2000. *L'Etat et la culture en France au XX^e siècle*, Paris, Le Livre de poche.
- RANCIÈRE (J.), 2004. *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée.
- SAEZ (G.), 2001. « Démocratisation culturelle » in de WARESQUIEL (E.) (dir.) *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse, CNRS éditions.
- TASSIN (E.), 1999. *Le trésor perdu. Hannah Arendt l'intelligence de l'action politique*, Paris, Payot & Rivages, « Critique de la politique ».
- URFALINO (P.), 2004 [1996]. *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littératures, collection Pluriel.
- WEBER (M.), 1996 (1915). « Considération intermédiaire » in *Sociologie des Religions*, Paris, Gallimard.