

LA MÉDIATION CULTURELLE DANS LES ARTS DE LA SCÈNE : AVANCÉES ET RÉSISTANCES

BORDEAUX Marie-Christine, Université Grenoble Alpes

in Fanny Serain, François Vaisse, Patrice Chazottes, Elisabeth Caillet (dir.), *La médiation culturelle, cinquième roue du carrosse ?*, 2016, Paris : L'Harmattan (coll. Patrimoines et sociétés), p. 131-138.

Dernière version auteur avant publication

La médiation en tant que fonction professionnelle dans la culture s'est aujourd'hui banalisée. Les visiteurs de musées, de sites patrimoniaux et de centres d'art ont pris l'habitude de pouvoir bénéficier de médiations écrites, humaines, audiovisuelles et numériques. Les lieux de diffusion et les festivals proposent de plus en plus souvent aux spectateurs du cinéma et du spectacle vivant des rencontres, des conférences, des débats, parfois même des ateliers de pratique en lien avec la programmation. L'éducation artistique et culturelle s'est développée dans les établissements scolaires, en partenariat avec des équipes artistiques et des lieux culturels. Plus largement, les fonctions d'accueil, d'accompagnement et d'éducation non formelle se sont structurées dans la plupart des domaines culturels. Pourtant, le développement de la médiation en tant que fonction professionnelle de transmission et d'accompagnement est inégalement réparti entre ces domaines et connaît, aujourd'hui encore, des résistances qui sont dues autant à la culture professionnelle de certains acteurs qu'à des polémiques encore vives sur les responsabilités sociales des structures culturelles subventionnées et sur la distinction entre action culturelle et animation socioculturelle. Si la médiation s'est imposée aujourd'hui sous la forme d'une banalisation réussie (Auboin, Kletz et Lenay, 2010), son développement contrasté est-il le signe de son échec durable à opérer une synthèse entre éducation populaire et politique des arts et de la culture, ou bien relève-t-il, au sein même du champ culturel, d'une synthèse impossible entre les pratiques et les enjeux des différents domaines des arts et de la culture ? L'examen des médiations menées dans le théâtre et la danse peut apporter quelques éléments de réponse à ces interrogations¹.

La médiation au pluriel

La première question à se poser concerne non pas le terme « médiation », mais l'article défini qui précède le terme lui-même. Il peut en effet sembler problématique d'utiliser ce terme au singulier, comme s'il s'agissait d'une notion commune et partagée. Familier aujourd'hui dans les musées, le patrimoine et les centres d'art contemporain, le

¹ Ce texte est une adaptation et une réactualisation de ma contribution au colloque « La médiation culturelle dans les arts de la scène », organisé par le service Recherche et développement de la Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse romande les 19-20 novembre 2010 (Bordeaux, 2011).

terme est peu revendiqué dans les arts de la scène, particulièrement dans le théâtre, qui est globalement hostile à l'idée d'intermédiaire et de consensus que suggère non seulement l'étymologie du terme, mais également les pratiques professionnelles qui y sont associées lorsque les médiateurs ne sont pas des artistes (Bordeaux, 2011). Directeurs de théâtre et artistes envisagent donc avec méfiance l'arrivée de ces « intermédiaires d'un art immédiat » (Wallon, 2011, p. 15). On observe toutefois, depuis quelques années, une progression. Certains théâtres disposent d'un poste de médiateur culturel. D'autres mentionnent de manière moins précise l'existence d'une mission ou d'un service de médiation culturelle, et on peut estimer que les mentions « relations aux publics » (plutôt que relations publiques), « spectacle vivant jeune public », « publics scolaires », beaucoup plus répandues, relèvent directement des fonctions de médiation. La Scène propose, dans son catalogue de formations, une session consacrée à la médiation artistique et culturelle. S'il existe peu de « médiateurs » en titre, la médiation est néanmoins de plus en plus présente.

Il serait cependant prudent de parler de « médiations » au pluriel, car rien ne permet d'affirmer *a priori* que nous avons affaire aux mêmes types d'acteurs ou aux mêmes pratiques. Cette précaution permet d'éviter de présupposer, en utilisant le singulier, que la médiation aurait une définition générique, valable pour l'ensemble des domaines culturels, et qu'elle se déclinerait ensuite en activités localisées par domaines. Il n'est pas certain, en effet, que les actions dans le domaine du patrimoine et dans celui des arts performatifs soient structurées selon des schémas comparables. Bien des aspects différencient ces médiations. La dimension performative du spectacle vivant interdit toute médiation pendant le temps de l'expérience esthétique, et lui assigne une double temporalité : après ou avant la performance, en vue de capter un public, pour approfondir le vécu d'un spectacle ou dans une démarche d'école du spectateur. L'investissement des artistes dans la médiation fait que celle-ci peut être assez peu distanciée par rapport à son objet, plutôt à la recherche d'une empathie, ce qui peut interroger sur la formation à l'esprit critique, qui est en principe une des finalités de la médiation. Lorsqu'il s'agit de publics dits « spécifiques » ou « en difficulté », ou de scolaires, la pratique artistique partagée est une des modalités majeures de la médiation assurée par les artistes, qu'elle aboutisse ou non à une forme susceptible de toucher un public. Il s'agit de partager des questions de théâtre, des états de danse, des démarches de création, en somme une expérience de l'art vécue de l'intérieur d'une pratique. Ces pratiques n'ont pas grand-chose de commun avec celles des médiateurs de musée, de patrimoine ou de centres d'art qui travaillent essentiellement sur les œuvres et le plus souvent sans la présence d'un artiste – sauf dans le cas des ateliers pour enfants, dont celui du Centre Pompidou est une des figures majeures.

Une notion émergente ?

Une seconde question à traiter est celle de la nouveauté supposée de la médiation, en tant que pratique professionnelle et en tant que notion structurante. Certes, cette notion a permis de renouveler un cadre vite épuisé : celui du management culturel des

années 1980². Mais cette notion était déjà pensée au début des années 1970, notamment par Francis Jeanson (1973), dont on cite souvent la contribution sur la notion de « non-publics », en oubliant le plus souvent celle qu'il propose sur la notion de médiation. La nouveauté dont il est question n'est donc pas de l'ordre du surgissement ou de la rupture.

En outre, on peut constater le relatif échec de ce terme sur le « marché » des notions appropriées par le politique pour signifier son projet de démocratisation culturelle, comme ce fut le cas par exemple pour « action culturelle » ou « développement culturel » au cours des années 1960 puis au début des années 1970 (Bordeaux, 2015). La médiation culturelle se situe en tension entre une tradition, celle de l'éducation active, et un questionnement contemporain sur les fractures sociales liées à la paupérisation et à l'exclusion dans les sociétés développées ainsi que sur les limites de la démocratisation culturelle dans les termes où celle-ci a été pensée et mise en œuvre depuis plus de cinquante ans. En ce sens, et aussi parce qu'elle fait encore débat, elle est le reflet de tensions internes et externes.

Dans la littérature de recherche, la médiation a connu une période importante d'élaboration conceptuelle au cours des années 1990 et au début des années 2000. Il s'agissait d'accompagner l'émergence de fonctions nouvelles dans la culture, la dynamique de formation dans les universités des futurs médiateurs et managers culturels, et de donner sens à l'intitulé des formations de niveau Bac + 2 en Information-communication (Dufrêne, Gellereau, 2004). Cette élaboration conceptuelle a connu un regain récent avec des ouvrages qui ouvrent sur d'autres domaines que celui du patrimoine, notamment Serge Chaumier et François Mairesse (2013), Jean-Marie Lafortune (2012), Serge Saada (2011). Une étude récente, commanditée par le ministère de la Culture (Auboin, Kletz et Lenay, 2009 et 2010), porte sur les configurations professionnelles de la médiation dans 48 lieux culturels, dont 12 sont des lieux de spectacle vivant.

Une notion typiquement française ?

Une troisième question est de nature géopolitique. Il a longtemps été admis que la médiation culturelle était une notion typiquement française, produite par une politique culturelle issue de la séparation radicale et artificielle entre secteur culturel et secteur socioculturel. J'ai souligné dans ma thèse (Bordeaux, 2003) à quel point cette vision de la médiation comme retour du refoulé dans les politiques culturelles était à la fois légitime et discutable. On retrouve en effet dans les pratiques de médiation une forme d'héritage, parfois tout à fait assumé³, de l'éducation populaire ; mais l'Éducation populaire a connu une profonde crise d'identité et a été confrontée à des changements

² Bien que Claude Mollard ait proposé une théorisation de la médiation comme reformulation du management culturel (Mollard, 1994, *L'ingénierie culturelle*, Paris : PUF – Que sais-je ? [2905], notamment pp. 13-14), il n'a été suivi dans cette voie par aucun auteur travaillant sur les mêmes questions.

³ Les travaux d'Elisabeth Caillet (notamment Caillet, 1995, *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon : PUL, coll. Muséologies) montrent bien la filiation qui existe entre Éducation populaire, éducation active, formation tout au long de la vie et médiation

culturels rapides et profonds qui ne permettent pas d'établir d'équivalence entre le rôle qu'elle a joué au cours des années 1950 à 1970 et celui qu'elle joue ou pourrait jouer à partir des années 1980.

J'ajouterai que la médiation désigne souvent un questionnement posé à l'intérieur même du système culturel sur les valeurs et les pratiques des acteurs culturels, ce qui la différencie de l'Éducation populaire, qui propose une vision alternative aux politiques culturelles institutionnelles à partir d'une position d'extériorité. Or on constate que dans d'autres pays où la politique culturelle est structurée de manière assez différente, ne serait-ce que par l'absence de référence forte à une politique centralisée ou à une séparation radicale entre culture, Éducation populaire et éducation, des acteurs culturels revendiquent la notion de médiation. C'est ainsi le cas au Québec⁴ et en Suisse⁵, dont l'histoire des politiques culturelles est pourtant fort différente de celle de la France.

Les médiations du théâtre et de la danse

Dans le domaine du théâtre, au cours de mes travaux, j'ai pu mettre en évidence trois caractéristiques de la médiation. La première est la tendance majoritaire à l'auto-médiation. Je désigne par ce terme la médiation réalisée par les acteurs eux-mêmes à propos de leur création. Alors que la communication est confiée de bout en bout à des professionnels spécifiques, le temps de la rencontre avec des publics potentiels ou des publics déjà présents dans les salles est mis en place par les chargés de médiation, mais pris en charge par les artistes. La deuxième caractéristique tient à la nature discursive de la médiation : il s'agit essentiellement d'échanges verbaux, faisant une large part à la parole autorisée de l'artiste. Les rencontres de type « bord de plateau » commencent généralement par « Avez-vous des questions ? », et assez peu par un appel à l'expression sensible du vécu du public. Il est très rare que ces rencontres soient ponctuées de séquences théâtrales, même sous forme de fragments⁶. J'ajoute que ces échanges sont tous fondés sur l'idée que le public présent à la rencontre a assisté ou va assister à la représentation, remarque qui semble frappée au coin du bon sens, mais sur laquelle je reviendrai plus bas. La troisième caractéristique peut être trouvée dans une pratique alternative à ces médiations verbales : l'emploi du jeu dramatique, technique théâtrale particulière, ni purement artistique, ni strictement pédagogique, qui consiste à faire

⁴ L'association Culture pour tous (Montréal), en lien avec des sociologues, propose une réflexion continue sur la médiation culturelle et ses pratiques (<http://www.culturepourtous.ca>). On peut signaler à cet égard le colloque international organisé en 2008 à Montréal (actes mis en ligne sur http://www.culturepourtous.ca/forum/2009/actes_forum_textes.pdf), ainsi que plusieurs publications professionnelles et scientifiques, qui témoignent de la progression de la notion de médiation dans l'espace nord-américain.

⁵ L'école supérieure de théâtre la Manufacture de Lausanne y a consacré un colloque en 2010 et vient de créer un certificat de formation professionnelle en animation et médiation théâtrales (<http://www.hetsr.ch/>).

⁶ Je n'inclus pas dans la médiation les représentations, même fragmentaires, réalisées en milieu scolaire ou dans d'autres lieux par des artistes dans le cadre de programmes mis en place par des scènes subventionnées, car celles-ci relèvent de l'art théâtral et sont des gestes artistiques, même si le but de ces réalisations est le plus souvent une forme de médiation visant à intéresser des populations non pratiquantes à fréquenter ultérieurement le théâtre.

éprouver la force de l'art théâtral dans des situations d'appropriation par des groupes très divers⁷.

L'examen des médiations pratiquées dans la danse (essentiellement contemporaine, mais ces observations recourent des observations réalisées dans le domaine de la danse baroque, classique et néo-classique) fait apparaître un style assez différent. Une première caractéristique est la réflexivité : la médiation est souvent l'occasion de s'interroger – publiquement et avec les publics – sur la danse en tant qu'art. L'histoire de la danse y est très présente, notamment sous l'angle de la mémoire. L'état encore en chantier de l'histoire de la danse contemporaine laisse une place importante à ces mémoires subjectives, malgré les efforts des institutions culturelles pour former les artistes à la culture chorégraphique à partir des années 1990⁸ et malgré les avancées de la recherche dans le domaine des arts chorégraphiques. Il s'agit de filiation, en fait, plus que d'histoire de la danse : les artistes se situent fréquemment par rapport à d'autres artistes chorégraphiques, citent ceux auprès desquels ils se sont formés, et leur propos embrasse le champ chorégraphique plus que leur œuvre singulière. La deuxième caractéristique est l'emploi quasi permanent des langages artistiques dans la médiation : les médiations de la danse, même sous forme de conférences, sont largement dansées, au point qu'il existe différents genres, désignés par des dénominations différentes, imperceptibles pour le profane, mais bien identifiés par les professionnels (conférences dansées, lectures démonstrations, lectures dansées, etc.)⁹. Le recours aux citations, fragments, remplois est permanent, et ces médiations se présentent souvent comme des déplacements de la danse dans divers contextes sociaux et divers contextes de communication. La troisième caractéristique repose sur le lien que la danse, notamment contemporaine, a conservé, pour le moment encore, avec les danses à pratiquer (danses de salon, danses populaires, danses du monde, danses urbaines), et la manière dont elle établit un lien possible entre ces pratiques spontanées et son propre monde. Une des médiations les plus populaires dans la danse contemporaine consiste en effet à organiser des bals au cours desquels toutes sortes de danses pourront être pratiquées par les participants.

Au fond, nous avons presque, dans ces tableaux assez contrastés de la médiation dans le théâtre et dans la danse, une grille de lecture de l'état de ces arts aujourd'hui. Plus jeune historiquement, encore ancrée dans des systèmes de transmission plus longs et plus cadrés que dans le théâtre, moins bien installée dans l'institution culturelle et dans les financements publics, mais potentiellement plus populaire à cause des situations esthétiques particulières que créent les langages du corps, la danse se déploie assez facilement dans des situations souvent inventives et expérimentales. Ces médiations correspondent à son *ethos*, mais aussi à l'état actuel de son déploiement dans le système

⁷ À ce sujet, on peut consulter utilement le volume 11 des Cahiers de l'ANRAT «Le théâtre et l'école» (Arles : Actes Sud, 2002), et notamment le texte de Pierre-Étienne Heymann «Théâtre et école : les fruits de la passion» pp. 49-81, ainsi que l'ouvrage de Jean-Gabriel Carasso, *Nos enfants ont-ils droit à l'art et à la culture ?*, 2006, Toulouse : Éd. de l'Attribut

⁸ Ces formations ont été inaugurées par Laurence Louppe et nourries de son travail de recherche ainsi que des travaux de Philippe Le Moal sur la mémoire de la danse.

⁹ Je détaille quelques-uns de ces genres dans l'action culturelle d'Odile Duboc dans l'ouvrage « 10 » (10 années de diffusion de la culture chorégraphique en région), publié par le Centre chorégraphique national de Belfort, et disponible en ligne (<http://archive.ccnfc-belfort.org/upload/lettre/345-11-20-10.pdf>)

culturel, ce qui explique non seulement l'investissement des danseurs, mais également les risques artistiques qu'ils prennent dans ces situations.

Plus encore, il semble que les danseurs prennent mieux leur parti (essentiellement parce qu'ils mettent en œuvre des médiations du champ chorégraphique plutôt que des médiations des œuvres, mais aussi parce que celles-ci sont pratiquées dans un esprit de diffusion de la culture chorégraphique) du fait que les publics des médiations ne sont pas toujours, loin s'en faut, les publics des œuvres présentées dans les salles de spectacles. Je désigne par là les multiples ruses par lesquelles les publics (qu'ils soient ou non pratiquants) composent avec l'offre culturelle, le temps et les moyens financiers dont ils disposent, ainsi que l'intensité de leur relation aux œuvres de culture. Dans les observations de terrain que j'ai conduites pour ma thèse, plus de la moitié des situations de médiation n'étaient pas liées à une fréquentation de l'œuvre dont il était question ou même de l'équipement culturel investi dans ces formes de recherche de publics. S'il s'agit d'« erreurs » de parcours, comme l'entendent souvent les professionnels des relations publiques, elles sont assez nombreuses pour qu'on les prenne en considération. Cela permet de voir comment, par la médiation, un art se déploie dans le social, éventuellement sans lien immédiat avec la phase de consommation d'œuvres légitimes. Les médiations sont ainsi des situations vécues pour elles-mêmes, parce qu'elles permettent de vivre, dans des cadres communicationnels assez variés, un rapport à la culture différent de celui que procure la fréquentation d'œuvres dans un cadre de réception qui reste aujourd'hui encore très normé.

C'est à cet égard que se situe, à mon sens, la distinction la plus radicale entre la médiation du patrimoine (notamment la médiation muséale) et la médiation des arts performatifs. Dans la médiation muséale, l'acte de médiation est si étroitement associé au contact avec l'œuvre qu'il se réalise le plus souvent dans le temps même de ce contact. L'observation des médiations dans les arts de la scène pose la question, finalement assez nouvelle et plutôt dérangeante, de l'absence de l'œuvre, question que posait déjà Elisabeth Caillet en 1994. Cette question est d'autant plus importante qu'elle concerne non seulement les publics, mais les médiateurs eux-mêmes : nombre de médiations se mettent en place sans qu'ils aient vu les spectacles, ce qui les conduit à se servir de textes d'intention, de critiques déjà publiées, ou plus simplement d'informations orales disponibles dans leurs réseaux. Cette absence est loin d'être un problème accidentel ou conjoncturel : elle résulte au contraire de l'économie du spectacle vivant, qui privilégie la création au détriment de la diffusion et qui conduit les scènes à multiplier les achats de spectacles diffusés sur de courtes périodes, ce qui ne laisse pas le temps nécessaire pour développer un public. La possibilité pour les médiateurs d'avoir une expérience préalable des œuvres est donc assez faible, ce qui légitime la place occupée par les artistes dans cette fonction.

On ne peut donc concevoir que les médiations réalisées dans des lieux comme les musées où les œuvres sont présentes en permanence (ou bien sur une certaine durée s'agissant d'expositions temporaires) et celles réalisées dans le temps court des programmations du spectacle vivant soient de même nature. Si les métiers peuvent paraître proches (pour le dire de manière simplifiée, il s'agit bien à la fois de faire la promotion des programmations culturelles et de mettre en œuvre des ressources culturelles pour la compréhension et l'appropriation par les publics), la médiation en

tant que fonction et en tant que forme communicationnelle est de nature différente selon les domaines. Les différences de points de vue et les réticences sur la médiation sont donc inéluctables et durables, car une vision unificatrice de la médiation conduirait à gommer des singularités qui tiennent à la nature même de l'art et des objets culturels. La médiation continuera donc de faire débat.

Aubouin N., Kletz F., Lenay O. (2009). *Entre continent et archipel, les configurations professionnelles de la médiation*. Paris : ministère de la Culture et de la Communication / DEPS (coll. « Document de travail »).

Aubouin N., Kletz F., Lenay O. (2010). *Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines*. Paris : ministère de la Culture et de la Communication / DEPS (coll. Culture Études).

Bordeaux M.-C. (2015). « La médiation culturelle face aux nouveaux paradigmes du développement culturel ». In N. Casemajor, E. Lamoureux, M. Dubé (dir.), *De la médiation culturelle comme critique à la critique de la médiation culturelle*. Presses de l'Université du Québec, à paraître.

Bordeaux M.-C. (2011). « La médiation culturelle, symptôme ou remède ? ». In C. Sustermeister (coord.), *La médiation culturelle dans les arts de la scène*. Lausanne : Ed. La Manufacture.

Bordeaux M.-C. (2003). *La médiation culturelle dans les arts de la scène*. Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication (soutenue le 6 novembre 2003), sous la direction de Jean Davallon. Université d'Avignon / Laboratoire Culture et communication.

Caillet E. (1994). « L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence ». *Publics & Musées* n° 6, 53-70.

Chaumier S., Mairesse F. (2013). *La médiation culturelle*. Paris : A. Colin (coll. U).

Dufrêne B., Gellereau M. (2004). « La médiation culturelle. Enjeux professionnels et politiques ». *Hermès* n°38, 199-206.

Jeanson F. (1973). *L'action culturelle dans la cité*. Paris : Seuil.

Lafortune J.-M. (2012). *La médiation culturelle; le sens des mots et l'essence des pratiques*. Presses de l'Université du Québec (coll. Publics et culture).

Saada S., (2011). *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*. Toulouse : Ed. de l'Attribut.

Wallon Emmanuel (2011). « Méditer la médiation ». In C. Sustermeister (coord.), *La médiation culturelle dans les arts de la scène* (p. 11-22). Lausanne : Ed. La Manufacture.

