



Art participatif et médiation culturelle. Typologie et enjeux des pratiques

Nathalie Casemajor, Ève Lamoureux, Daniele Racine

► To cite this version:

Nathalie Casemajor, Ève Lamoureux, Daniele Racine. Art participatif et médiation culturelle. Typologie et enjeux des pratiques. Les mondes de la médiation culturelle. Volume 1 : approches de la médiation, 2016. hal-03197448

HAL Id: hal-03197448

<https://hal.science/hal-03197448>

Submitted on 13 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Nathalie Casemajor, Ève Lamoureux et Danièle Racine (2016) « Art participatif et médiation culturelle : typologie et enjeux des pratiques », dans Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas et Pauline Vessely (dirs.) *Les mondes de la médiation culturelle. Volume 1 : approches de la médiation*, Paris : L'Harmattan, pp. 171-184.

NATHALIE CASEMAJOR, ÈVE LAMOUREUX, DANIELE RACINE
ART PARTICIPATIF ET MÉDIATION CULTURELLE :
TYPOLOGIE ET ENJEUX DES PRATIQUES

Dans les politiques publiques de la culture, la notion de participation occupe une place de plus en plus importante, tant dans les champs des loisirs, de l'animation culturelle que de la médiation culturelle. Cela découle, d'abord, de mutations dans les pratiques artistiques¹, et ce, même si la participation du public en art n'est pas nouvelle, comme en témoignent les actions dadaïstes des années 1910 et les happenings des années 1950-60. La performance des années 1970 a, par la suite, renforcé cette idée, bien souvent en la radicalisant, celle-ci se faisant « sociale, politique et critique »² et proche, du moins au niveau des « thématiques et effets » de l'animation culturelle³. À partir des années 1990, de nombreux artistes se sont réappropriés cette idée de la participation, en particulier dans les courants de l'art relationnel, de la performance, de l'art communautaire, de l'art numérique et du *street art*.

Cette omniprésence de la participation, tant dans l'art que dans la médiation culturelle, découle aussi de mutations dans les politiques publiques et du rôle élargi octroyé aujourd'hui à la culture : facteur de croissance économique dans un contexte de crise économique, vecteur de répartition du lien social et de la cohésion sociale dans un contexte de crise politique, et stratégie pour lutter contre la déconnexion entre les publics et l'art, voire, plus largement, pour recréer du « sens commun » dans un contexte de crise culturelle⁴ (Caune, 1999).

Partant du constat que la médiation culturelle, en tant que stratégie d'action culturelle, valorise tout particulièrement les pratiques et les projets qui incluent les publics dans une forme d'expression partagée, on se demandera comment l'art dit « participatif » et les figures du public « actif » sont mobilisés dans le paradigme de la médiation culturelle. Celui-ci a été développé pour répondre aux limites de la démocratisation culturelle, du moins dans la façon dont elle s'est déployée, en misant trop exclusivement sur le développement d'une offre culturelle liée à l'art professionnel (équipements, bourses aux artistes, etc.) et en envisageant les publics comme de simples destinataires — certains diraient consommateurs — de culture⁵. Les idées promues par les tenants de la démocratie culturelle misent plutôt sur une vision non hiérarchique des différentes formes culturelles, sur une attention à la culture populaire ou à celle de groupes minoritaires ou minorisés, sur une vision plus décentralisée de l'intervention en culture, et sur la participation active des publics⁶.

Notre recherche vise à comprendre les modalités de la participation dans les pratiques artistiques et à s'interroger sur leur déploiement à l'intérieur du cadre de la médiation culturelle, tout particulièrement dans le contexte québécois. Plus précisément, nous nous intéressons aux pratiques et projets dans lesquels divers cercles de public se retrouvent inclus dans le processus même de production ou de diffusion des œuvres,

¹ Voir à ce sujet : Ardenne P., *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002 ; Bourriaud, N., *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

² Croce C., « Pratiques artistiques et pratiques d'animation : la portée du champ élargi des arts plastiques », dans *Projets culturels et participation citoyenne : Le rôle de la médiation et de l'animation en question* (sous la direction de F. Liot), Paris, L'Harmattan, 2010, p. 75.

³ *Ibid.*, p. 85.

⁴ Caune J., *Pour une éthique de la médiation : Le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1999.

⁵ Liot, F., « Art, culture et animation. De nouvelles articulations sont-elles possibles ? », dans *Projets culturels et participation citoyenne : Le rôle de la médiation et de l'animation en question* (sous la direction de F. Liot), Paris, L'Harmattan, 2010, p. 17-20.

⁶ Santerre, L., « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle », dans *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique* (sous la direction de Guy Bellavance), Sainte-Foy, Les Éditions de l'IQRC, 2000, p. 47-63.

selon des modalités variables qui incluent l'interaction, l'appropriation, la collaboration et la cocréation. En tenant compte du fait que les modalités de la participation fluctuent fortement d'un projet à l'autre, nous cherchons à identifier quels sont les différents paramètres de la participation et quels sont les enjeux sociaux, culturels, politiques et esthétiques de ces pratiques. Afin d'en examiner les différentes modalités, nous avons développé une typologie, avec l'idée que cet outil peut servir tant aux chercheurs qu'aux praticiens.

Remarques préliminaires : construction des idéaux-types

Méthodologie

La typologie présentée ci-joint correspond à une première étape de la recherche. Pour la construire, nous avons procédé de manière inductive en examinant des cas tirés de nos propres recherches et expériences professionnelles. Dans cette phase initiale, nous avons centré notre attention sur des projets en arts visuels et médiatiques. La portée des analyses est donc limitée à ces disciplines. Par la suite, en élargissant l'observation à d'autres disciplines comme les arts de la scène et la performance, tout aussi importantes dans l'histoire de l'art participatif, nous prévoyons ajuster et enrichir les catégories développées.

Catégories centrales et catégories limites

L'examen d'une série de cas empiriques a permis de dégager quatre catégories principales, que nous expliciterons dans la section suivante : l'*interaction*, la *réappropriation*, la *collaboration* et la *cocréation*. Nous avons également identifié deux catégories limites, à chaque extrémité du spectre, qui, sans entrer directement dans l'art participatif, nous permettent de tenir compte de l'activité du public au sens large. Il s'agit d'une part de l'activité d'*interprétation* des œuvres, et d'autre part, de la *pratique artistique amateur*.

Paramètres des idéaux-types

Chaque catégorie est conçue comme un idéal-type, ou type simplifié, et non comme une réalité empirique. L'objectif est de circonscrire des configurations spécifiques à partir de cinq dimensions identifiées comme structurantes :

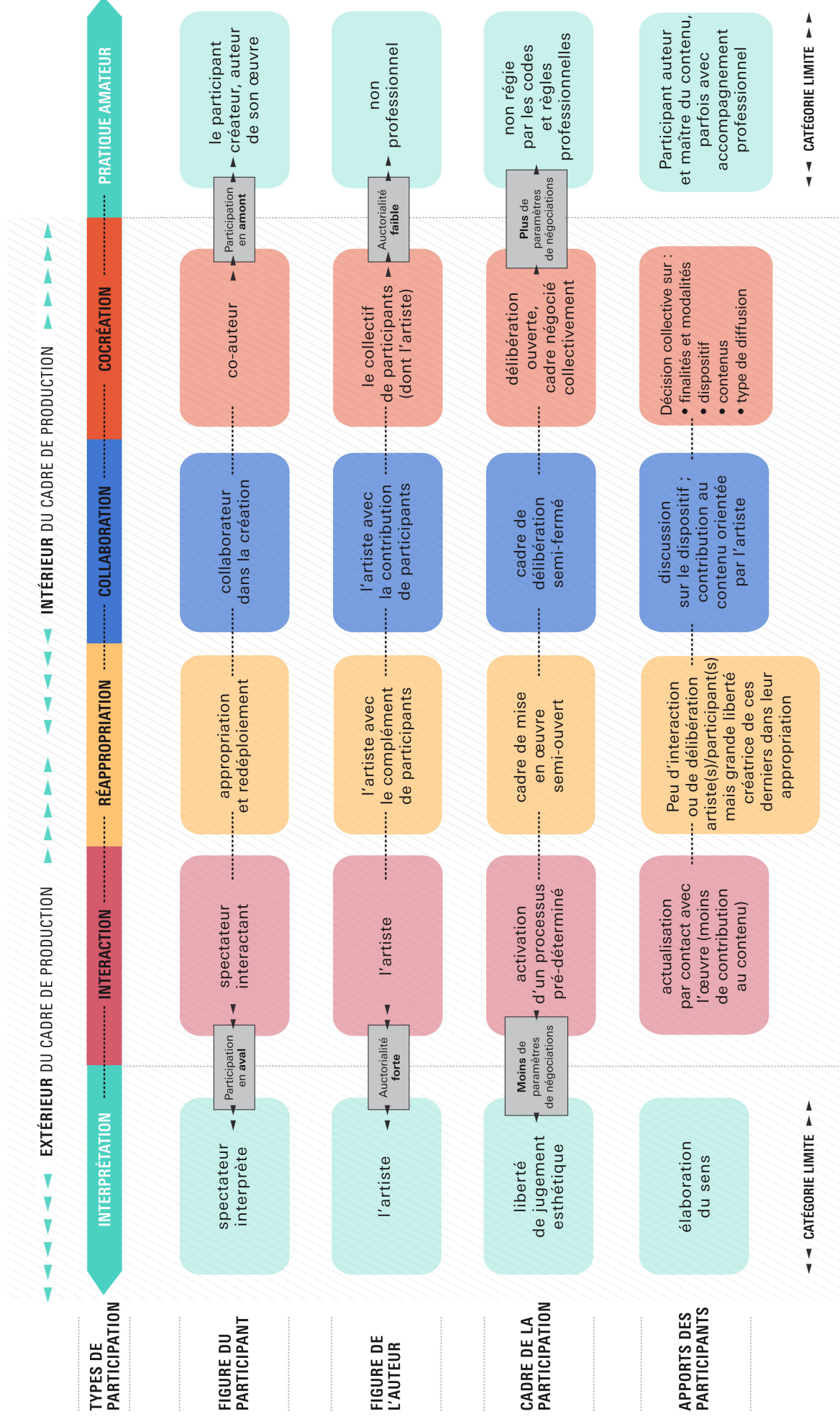
- les *figures du public* (qu'est-ce qui caractérise le rôle des participants ?) ;
- les *figures de l'auteur* (qui signe l'œuvre ?) ;
- les *cadres de la participation* (quels sont les paramètres du projet négociés collectivement avec les participants ?) ;
- et les *apports des participants* (quelle est la nature de la contribution fournie par les participants ?).

Axes de polarité

Les cinq catégories de participation identifiées se positionnent sur un axe horizontal, pensé comme un continuum dépourvu de valeur normative : il n'y a pas une catégorie supérieure à l'autre, d'autant que, dans ce type de pratiques, la question de la qualité recouvre des dimensions différentes si on l'envisage du point de vue esthétique, éthique, social ou politique. Chacune des catégories a des forces et soulève des enjeux. Nous avons distingué d'un côté les types de participation qui font intervenir le public en aval de la création, une fois l'œuvre déjà constituée ou quasi constituée, soit à l'*extérieur du cadre de production de l'œuvre* (catégories *interprétation* et *interaction*). Et de l'autre côté, nous retrouvons les types de participation qui font intervenir le public en amont du processus de création, soit à l'*intérieur du cadre de production de l'œuvre* (catégories *collaboration*, *cocréation* et *pratique amateur*). À la jonction des deux se situe la catégorie dite *réappropriation*.

Précisons qu'un projet de médiation culturelle peut avoir plusieurs volets, faisant intervenir différents types de participation. Par exemple, les participants peuvent être amenés à interpréter des œuvres au début du projet, pour se diriger ensuite, à la fin du projet, vers une création collective. En outre, il est essentiel de ne pas confondre, dans l'analyse des enjeux, le public adulte volontaire et le jeune public qui, bien souvent, est « captif ».

TYPLOGIE ET ENJEUX DE LA PARTICIPATION DU PUBLIC



Interprétation et pratique amateur : des catégories limites

Habituellement, l'activité interprétative n'intervient qu'une fois l'œuvre achevée. Et pourtant, elle contribue pleinement à sa création en activant le potentiel d'être-au-monde de l'œuvre, voire en transfigurant l'imagination de l'auteur pour lui attribuer de nouvelles significations. Un spectateur est une personne qui entre en contact avec une œuvre, la regarde, l'écoute, la sent, l'absorbe. Pourquoi inclure la catégorie de l'interprétation dans une typologie sur la participation ? Parce qu'un spectateur n'est ni passif (sans pouvoir d'agir), ni simple contemplateur ou réceptacle (sans capacité de connaître). Dégager le sens d'une œuvre exige de la part du spectateur une traduction singulière élaborée à partir de ce qu'il perçoit, ressent, en mobilisant ses expériences, sensibilités et connaissances. Ainsi, le spectateur est un « interprète actif », pour reprendre l'expression de Jacques Rancière⁷, une personne qui déploie ses « compétences » et qui participe à l'élaboration d'un sens émergent dans la rencontre, par le jugement esthétique. La médiation artistique, notamment en contexte muséal, intervient d'ailleurs souvent à ce niveau. Ces remarques sont importantes pour déconstruire l'opposition manichéenne entre, d'un côté, une supposée contemplation passive du spectateur, et de l'autre, une participation jugée comme seule posture active et engagée.

La pratique artistique amateur est une autre catégorie limite qui questionne les frontières traditionnelles entre l'artiste, pensé comme créateur, et les publics, pensés comme simples récepteurs⁸. L'amateur est une figure plurielle associée à deux types d'activités distinctes. D'une part, l'amateur est celui qui développe un goût esthétique⁹, qui participe, en connaisseur, au commentaire et à l'interprétation des œuvres. D'autre part, on désigne par amateur (ou artiste amateur) celui qui pratique un art par plaisir, qui en maîtrise certaines techniques, sans en faire sa profession. L'artiste amateur se positionne dans une démarche d'expérimentation et de création artistique, poursuivant des motivations diverses parmi lesquelles la détente, l'apprentissage de nouvelles compétences et la socialisation. Ces pratiques peuvent soit être encadrées par des artistes et enseignants dans le cadre de cours et d'ateliers, soit s'exercer de manière autonome et autodidacte, en dehors d'une relation pédagogique. Située sa pratique dans un cadre non professionnel, affranchi des codes de la critique artistique et des règles du milieu institutionnel, l'artiste amateur est néanmoins un auteur qui signe ses créations. Depuis une quinzaine d'années, le développement des technologies et réseaux numériques a élargi le paysage des pratiques artistiques et culturelles en amateur. Bien que l'opposition frontale entre professionnel et amateur doive être nuancée, comme l'ont notamment montré les travaux sur le théâtre amateur¹⁰, la catégorie du « proam » (professionnel amateur), issue des pratiques numériques, vient brouiller d'une nouvelle façon les distinctions entre pratique en amateur et pratique professionnelle.

Différenciées ici pour en faire ressortir les spécificités, ces deux catégories sont souvent associées dans la pratique : exercer un art en amateur s'accompagne d'une certaine appréciation et connaissance des œuvres d'autres artistes, et créer soi-même une œuvre « à la manière » d'un artiste est un moyen d'en comprendre la démarche. Questionnant, entre autres, les rapports hiérarchiques entre artistes professionnels et participants amateurs, ces deux formes d'activité sont fréquemment mobilisées dans les projets de médiation culturelle et dans les projets artistiques participatifs. Pour décrire plus précisément les situations de rencontre entre œuvres, participants et artistes en art participatif, on distinguera les catégories de l'*interaction*, de la *réappropriation*, de la *collaboration* et de la *cocréation*.

⁷ Rancière J., *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

⁸ Mervant-Roux M.-M., « Non, le "participant" n'est pas un amateur », *L'Observatoire des politiques culturelles*, n° 40, été 2012. En ligne. URL : http://www.observatoire-culture.net/rep-revue/rub-article/ido-432/non_le_participant_n_est_pas_un_amateur.html (accédé le 15 septembre 2014).

⁹ Hennion A., Maisonneuve S. et Gomart E., *Figures de l'amateur. Formes objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française/DEP-Ministère de la Culture, 2000.

¹⁰ Mervant-Roux M.-M. (dir.), *Du théâtre amateur : Approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

L'interaction, ou l'œuvre activée par le participant

L'artiste Rafael Lozano-Hemmer est reconnu internationalement pour ses installations technologiques à caractère participatif. Ses œuvres comportent des degrés divers d'interaction. Par exemple, dans son œuvre interactive *People on People*, présentée à la Manchester Art Gallery (2010) et au Museum of Contemporary Art de Sydney (2011), les participants sont invités à projeter leur ombre sur un mur et à interagir avec les ombres d'autres personnes, créant un enchevêtrement dynamique des corps. Les projecteurs fixés au sol envoient en temps réel l'ombre des spectateurs sur le mur, tandis qu'une autre série de projecteurs suspendus projettent les visages des spectateurs captés en vidéo, le tout orchestré par un système sophistiqué, tel un scanner 3D. S'ils maîtrisent les mouvements de leur corps, les participants ne contrôlent pas l'apparition de leur visage qui, capturé par le dispositif, intègre la mécanique aléatoire des boucles vidéo, apparaissant et disparaissant comme un double insaisissable. Adaptée à l'espace public de la rue, cette installation multimédia permet à des dizaines de personnes d'interagir et d'expérimenter une nouvelle relation à l'espace et à la foule anonyme des passants qui l'habitent. Elle suggère un détournement des systèmes de caméras de surveillance au service d'une fantasmagorie à l'échelle humaine.

Comme le démontre ce projet, la catégorie *interaction* implique un type de participation caractérisé par une auctorialité forte de l'artiste professionnel. La marge de négociation entre l'artiste et les participants sur les conditions de leur participation y est restreinte, voire nulle. Le participant endosse la figure d'un « spectateur interagissant ». Son apport consiste à entrer en contact avec l'œuvre et à interagir avec le dispositif en place, selon un « mode d'emploi » défini par l'artiste — que certains spectateurs prennent d'ailleurs un malin plaisir à détourner. Le participant contribue ainsi à créer l'œuvre en activant son potentiel d'interaction, mais le cadre de sa contribution est prédéterminé par l'artiste, qui maîtrise seul la création du concept artistique et reste clairement l'auteur, le signataire de l'œuvre.

L'influence du numérique et de la culture du jeu dans la culture contemporaine ne doit pas faire oublier que le principe de l'interactivité en art est ancien. Une sculpture, si elle possède un élément mobile, peut aussi être considérée comme interactive. Un des pièges est de surévaluer la capacité de la technique à être un vecteur d'inclusion et d'implication des participants-interactants. Les questions d'accès et d'exclusion se posent dans les cas où un dispositif technique est en jeu, surtout lorsqu'il est coûteux ou complexe à manipuler pour les néophytes. Après l'enchantement, de plus en plus d'artistes et d'analystes insistent aujourd'hui sur l'importance de (re)formuler une pensée critique au sujet des modalités de la participation numérique et de l'accessibilité des technologies.

La réappropriation : les participants manœuvriers

À l'échelle internationale, un des exemples très connus et emblématiques de cette réappropriation est le projet *Inside Out : The people Art's project*, réalisé par l'artiste JR depuis 2011. L'idée est relativement simple : rendre visible et audible la voix collective d'individus, dispersés aux quatre coins de la planète, grâce à la création et à la diffusion de portraits photographiques affichés dans l'espace public. JR et son équipe se font donc facilitateurs d'un concept que doivent s'approprier les gens, ayant à leur disposition le cadre et les règles ainsi que la prise en charge de l'impression des affiches. Chaque manifestation de l'œuvre dans l'espace public découle ainsi d'un « groupe d'action », composé d'un minimum de cinq personnes reliées par le désir d'exprimer un message commun ; message transmis non par des mots, mais par l'expression de divers visages photographiés (autoportrait ou portrait). Les œuvres réalisées doivent être exposées dans des lieux stratégiques qui assurent leur visibilité. En date du 4 février 2014, 654 groupes d'action auraient été constitués, pour 172 281 portraits réalisés et exposés dans plus de 8592 lieux.

La catégorie *réappropriation* réfère à des propositions artistiques dont la paternité conceptuelle revient à l'artiste, mais qui sont propulsées dans l'espace public avec l'espoir que des participants s'approprient le concept et le redévoient avec plus ou moins de marge de manœuvre. Les participants deviennent donc des *manœuvriers*¹¹. Ce type de projet fonctionne avec, d'une part, un artiste professionnel, et d'autre part, des individus ou des collectivités qui (re)créent des œuvres en fonction d'un certain canevas. L'artiste perd

¹¹ La pratique de la manœuvre, au Québec, a été développée par des artistes et théoriciens engagés autour des activités organisées par Le Lieu, centre en art actuel et par la revue *Inter : Art actuel*.

ainsi le « contrôle » sur son projet. Généralement, il y a peu d'interaction ou de délibération entre l'artiste et les participants, mais ces derniers détiennent une certaine liberté créatrice.

Les projets de réappropriation encourent certains risques : celui d'une certaine invisibilité des œuvres causée par leur dispersion dans l'espace public, de même qu'un danger de glissement vers une stratégie de communication, au service de la notoriété de l'artiste. En outre, les artistes et analystes de ce genre de pratiques évoquent souvent la création d'une communauté symbolique, notamment transfrontalière, grâce à la participation de divers groupes dispersés. Mais qu'en est-il vraiment lorsque chacun agit plus ou moins isolément (ou collectivement dans un lieu donné), sans réels échanges avec l'artiste et avec les autres participants engagés dans le projet ? Même dans le cas de projets affichant une perspective critique, il est difficile de dire si les gens y participent d'abord pour le côté ludique, souvent très présent, ou par réelle conviction politique et désir de poser un acte symbolique critique.

La collaboration : une contribution libre dans un cadre prédéfini

Le camp de jour *Les P'tits Loups* est un projet réalisé par le Festival du nouveau cinéma (FNC), en collaboration avec le centre Assistance d'enfants en difficulté (AED) de la Fondation du Dr Julien à Montréal. Créé à l'initiative de Daphnée Cyr, programmatrice jeunesse au FNC et vidéaste intervenante, il offre à des jeunes en difficulté une initiation à la création en cinéma et multimédia. Les principaux objectifs poursuivis sont l'initiation à la démarche de création, l'éducation aux arts et à la culture, et la sensibilisation à la réception des œuvres. Entre 2008 et 2013, cinq films ont été coréalisés avec les enfants du camp, dans un processus de création collective inspiré par les préoccupations et les intérêts des jeunes, soutenus par une équipe professionnelle pour toutes les étapes de production. Proche de l'intervention sociocommunautaire, ce projet vise également à prévenir l'exclusion culturelle et sociale des participants en favorisant leur prise de parole dans l'espace public, via le film issu du travail collectif qui circule dans les festivals de cinéma nationaux et internationaux. La particularité de ce projet de médiation et de création culturelle réside dans la qualité esthétique des films produits, diffusés par la suite dans des contextes artistiques professionnels.

Le projet *Les P'tits Loups* entre dans la catégorie de la *collaboration*. Les participants jouent un rôle de collaborateurs dans une proposition artistique qui émane de l'artiste, mais à laquelle ils peuvent contribuer. L'artiste y joue, en quelque sorte, un rôle de directeur artistique. Il définit un cadre à l'intérieur duquel les participants vont inscrire leur contribution et nourrir le projet par un apport de thèmes, de sens, de créativité, et ce, en amont même de la production. Commence ici une certaine ambiguïté quant à la figure de l'auteur.

La multiplication des œuvres collaboratives témoigne d'une certaine influence de l'esthétique relationnelle¹² et du paradigme de la médiation culturelle sur les pratiques artistiques. Les enjeux soulevés par cette catégorie sont tout aussi valables pour la suivante, celle de la cocréation. Comment assurer un contexte inclusif et respectueux des apports particuliers de chaque protagoniste du projet ? Comment éviter l'instrumentalisation des participants et des artistes ? Qui signe une telle œuvre et comment composer avec les droits d'auteur ? Comment parvenir à assurer une qualité esthétique, relationnelle et éthique, d'autant que les exigences de ces trois composantes peuvent, parfois, être contradictoires ? Pour le milieu de l'art se pose également la question de l'intérêt à diffuser largement le résultat final, quand le cœur des projets se situe souvent au niveau du processus.

¹² « Un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social ». Bourriaud, N., *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, p.14.

La cocréation : une œuvre conçue, produite et signée collectivement

Agir par l'imaginaire est un projet de cocréation artistique qui s'est déroulé au Québec entre 2008 et 2011, sous la codirection d'Aleksandra Zajko et de Devora Neumark. Huit artistes professionnels¹³ ont facilité la production d'œuvres par quarante-neuf femmes incarcérées. Onze ateliers ont ainsi eu lieu dans certaines institutions carcérales, explorant une multiplicité de pratiques artistiques (dont la danse, le chant, le slam, l'affiche). Les œuvres créées exploraient l'expérience de vie des participantes, mais à partir d'une réflexion sur l'interrelation entre la pauvreté, l'exclusion et la criminalisation. Ce projet participatif a été initié par deux organismes sans but lucratif ayant des objectifs différents : Engrenage noir / LEVIER, dont la mission est de soutenir des projets d'art communautaire et activiste¹⁴, et la Société Élisabeth Fry du Québec, qui défend et appuie, par des services de réhabilitation, les femmes ayant eu à faire face à la justice pénale. Malgré une attention très poussée portée aux processus créatifs et délibératifs nécessaires à un réel travail collaboratif égalitaire, la dimension publique de cette expérience a aussi fait l'objet d'efforts, puisque le projet était impulsé par un désir de sensibilisation de la population. Il en a découlé, notamment, l'organisation d'une exposition, dans une galerie d'art montréalaise, la Galerie Eastern Bloc¹⁵. Une commissaire professionnelle avait été engagée non pour sélectionner les œuvres, puisqu'elles étaient toutes présentées, mais pour les mettre en valeur et les contextualiser.

La place des participants dans ce type de projet en cocréation est déterminante : ceux-ci sont coauteurs au sens plein du terme, puisqu'ils participent concrètement aux discussions et décisions entourant l'élaboration de l'œuvre (finalités et modalités), à sa confection, voire à sa diffusion. Le point de départ de l'œuvre peut être soit une proposition de l'artiste, soit celle du collectif de participants, mais dans tous les cas, les décisions doivent faire l'objet de discussions. L'artiste devient donc un membre du collectif parmi d'autres (auctorialité faible), même si son expérience et son expertise lui permettent, souvent, de jouer un rôle de « facilitateur ». Ce type de projet prend généralement racine dans des collectivités minorisées ou minoritaires. Il vise à favoriser la prise de parole publique des personnes participantes, expertes de la thématique explorée par l'art. Sont ainsi mises en commun des expériences, connaissances, aptitudes variées avec le souci que tous puissent collaborer le plus équitablement possible, dans une tentative de remise en cause des rapports d'expertise et de pouvoir.

En incitant à l'action collective, les projets participatifs peuvent être des vecteurs d'initiatives collectives tournées vers la mobilisation sociale, voire politique : c'est tout particulièrement le cas des projets de cocréation. Cela dit, ils soulèvent souvent des enjeux centraux liés aux questions éthiques et aux rapports d'expertise et de pouvoir : comment se négocie le projet ? Quelle expertise est octroyée à qui ? Comment composer avec les rapports de pouvoir, ne serait-ce que ceux qui sont informels ? En outre, l'analyse de tels projets révèle certains paradoxes : alors que d'un côté, pour certains, il s'agit de projets artistiques radicalement participatifs (exemplaires en termes de démocratie culturelle), l'implication qu'ils exigent rend cette participation moins accessible — il faut non seulement du temps, mais le désir, les compétences et la confiance pour s'impliquer de la sorte. De plus, la participation étant offerte à un nombre très restreint de personnes, elle représente finalement une expérience privilégiée et peu accessible. Enfin, les visées poursuivies, soit contribuer au mieux-être individuel, mais aussi social et politique, nous paraissent, parfois, un peu compromises par l'invisibilité de beaucoup de ces initiatives, confinées, d'une certaine façon, au sein de cercles de gens bien souvent déjà conscientisés.

¹³ Reena Almoneda-Chang, Hélène Engel, Adrew Harder, D. Kimm, Paul Litherland, Jessica MacCormack, Émilie Monnet et Meena Murugesan.

¹⁴ Il en a découlé, notamment, un ouvrage : Chagnon, J., Neumark, N. et Lachapelle L., (dirs.), *Célébrer la collaboration : Art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs/ Affirming Collaboration: Community and Humanist Activist Art in Québec and Elsewhere*, Montréal et Calgary, Engrenage noir / LEVIER, Lux Éditeurs et Detselig enterprises, 2011.

¹⁵ *Agir : Art des femmes en prison* (du 27 mai au 16 juin 2011).

Conclusion

Pour décrire les conditions de la participation et de l'échange entre artistes et participants dans les projets artistiques, nous avons défini quatre catégories principales, soit l'*interaction*, la *réappropriation*, la *collaboration*, la *cocréation*. Nous avons aussi évoqué deux catégories limites, celles de l'*interprétation* et de la *pratique amateur*, qui ne sont pas réductibles aux dimensions de l'art participatif, mais qui en constituent bien souvent des ressorts essentiels. Cette typologie permet d'observer différentes configurations de pratiques et leurs enjeux. D'un côté du spectre, on trouve les pratiques caractérisées par une auctorialité forte de l'artiste professionnel (l'artiste signe seul sa création¹⁶), et de l'autre côté, une auctorialité faible, l'artiste n'étant qu'un des auteurs du collectif qu'il forme avec les participants, voire qu'un accompagnateur dans la pratique amateur. D'un côté, seul un petit nombre de paramètres sont laissés à la discrétion des participants. De l'autre, la négociation des paramètres est plus large et plus complexe, notamment dans la cocréation, où la négociation peut comprendre l'objectif du projet, les conditions de sa réalisation et les formes de sa présentation publique.

Quels sont les constats que l'on peut tirer de cette typologie pour comprendre les zones d'interface entre pratiques artistiques et médiation culturelle ? Les projets artistiques participatifs ne représentent qu'une des multiples options existantes dans le domaine de la médiation culturelle. Une étude réalisée par la Ville de Montréal et l'Université du Québec à Montréal, sous la direction de Louis Jacob et d'Anouk Bélanger¹⁷, montre bien que les pratiques de médiation s'inscrivent dans un champ très large, depuis l'accompagnement des publics dans la compréhension des œuvres jusqu'à la cocréation. Un musée pourra miser sur l'accompagnement à la visite sous forme de brochure ou de visites guidées avec des conférenciers, spécialistes, historiens, ou témoins privilégiés d'une époque. Une application numérique pourra faire découvrir l'histoire et le patrimoine d'un territoire. Au Québec, du moins dans certains milieux institutionnels, l'acception de la médiation culturelle qui est privilégiée est celle d'une médiation artistique mettant l'accent sur l'idée d'une personne intermédiaire (guide, facilitatrice) qui crée les conditions d'un échange direct, d'un partage d'expérience dans un *ici et maintenant*¹⁸. Dans ce cadre, l'implication directe d'un artiste dans la rencontre avec les publics est souvent valorisée, notamment sous la forme de projets artistiques participatifs ou d'ateliers de création.

Toutefois, plusieurs dimensions différencient les domaines de l'art et ceux de la médiation culturelle, autant en ce qui concerne les contextes de pratique, les objectifs, les enjeux que les contraintes. Il peut en résulter des zones d'ambiguïté, voire de tension. Soulignons-en quelques-unes. Comment des projets artistiques porteurs de revendications politiques et sociales, se faisant le support d'un engagement citoyen, peuvent-ils se déployer dans des contextes de médiation culturelle plus institutionnalisés ? Y a-t-il des risques d'instrumentalisation de la participation artistique au service d'une pacification des conflits ?

Pour juger de la posture avant-gardiste d'un projet artistique, Claire Bishop¹⁹ évalue la façon dont la participation produit du dissensus critique et active les lignes de fracture sociale et politique sous-jacentes. D'autres approches, dont celle de Grant Kester²⁰, valorisent davantage le potentiel de contribution des projets artistiques participatifs à un certain mieux-être. C'est alors le pouvoir de l'action artistique, collaborative et délibérative, qui est mis de l'avant, en tant que forme effective d'action sociale et politique. L'art participatif, particulièrement certains projets de cocréation, remet en cause à la fois les codes de l'art et ceux de l'action politique, en permettant d'agir, au cours du processus, selon les idéaux promus, et notamment dans la déconstruction des rapports de pouvoir. Ces projets refusent la posture de représentation politique : ils cherchent à inclure les gens au premier chef concernés par l'enjeu politique et social, en reconnaissant leur expertise sur la question, et créent « avec eux » plutôt qu'au « nom d'eux ».

¹⁶ Même si les travaux d'Howard Becker montrent bien que la création artistique est toujours un processus collectif. Becker, H., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

¹⁷ Jacob, L. et Bélanger, A. (dir.s), *Répertoire raisonné des activités de médiation culturelle à Montréal (Phase I)*, Montréal, Université du Québec à Montréal et Ville de Montréal, 2009. En ligne : <http://montreal.mediationculturelle.org/etudes-et-recherches/> (accédé le 16 septembre 2014).

¹⁸ Lafortune, J.-M. (dir.), *La Médiation culturelle : Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012.

¹⁹ Bishop, C., *Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres et New York, Verso, 2012.

²⁰ Kester, G. H., *Conversation Pieces : Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 2004.

Qu'en est-il dans le champ de la médiation culturelle ? S'agit-il d'une intervention visant, grâce à l'art, à agir sur (voir guérir) des problèmes affectant soit des individus, ou la collectivité dans son ensemble ? La vocation éducative ou curative de la médiation culturelle (notamment au sens de la réparation d'un lien social brisé) tend à privilégier les formes « amélioratives » de l'art participatif, notamment dans les contextes fortement institutionnalisés. Sans surprise, les formes qui travaillent davantage la question du dissensus sont quasiment absentes des pratiques très institutionnalisées, et plusieurs artistes politisés, comme ceux d'Engrenage noir / LEVIER, refusent vigoureusement l'appellation médiation culturelle.

Jugeant avant-gardistes les projets artistiques participatifs, Bishop les présente comme un laboratoire privilégié d'innovation esthétique, sociale et politique. Toutefois, il serait réducteur de limiter au seul volet participatif la capacité d'innovation des projets de médiation culturelle. Confondre innovation artistique et innovation en médiation culturelle conduirait à commettre la double erreur de juger des projets de médiation culturelle selon des critères majoritairement esthétiques, et en retour, de juger des projets artistiques selon le principal critère de l'inclusion sociale, ce qui reviendrait à instrumentaliser l'art au service de la cohésion sociale. Autrement dit, le spectre de la participation dans les projets de médiation culturelle ne se superpose pas au spectre de la participation dans les projets artistiques, même si ces deux plans se recoupent partiellement.

Reste en suspens la question de l'innovation politique de la médiation culturelle dans un contexte où la réparation des liens brisés prend, dans une majorité de projets, le pas sur une action artistique qui entend contribuer à la lutte contre la domination, s'attaquer aux conditions culturelles, sociales, politiques, économiques engendrant ce que Renaud²¹ appelle la souffrance sociale. Or il n'est pas besoin de rappeler que si les projets ne s'attaquent pas aux logiques de pouvoir, ils ne concourent alors qu'à guérir une souffrance individuelle et collective. Le résultat est donc un retour à la « normalité », une simple pacification des rapports sociaux, qui contribue peu à une transformation de la société.

Bibliographie

- Ardenne P., *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.
- Becker, H., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
- Bishop, C., *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres et New York, Verso, 2012.
- Bourriaud, N., *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998.
- Caune J., *Pour une éthique de la médiation : Le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1999.
- Chagnon, J., Neumark, N. et Lachapelle L. (dirs.), *Célébrer la collaboration : Art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs/ Affirming Collaboration: Community and Humanist Activist Art in Québec and Elsewhere*, Montréal et Calgary, Engrenage noir / LEVIER, Lux Éditeurs et Detselig entreprises, 2011.
- Croce C., « Pratiques artistiques et pratiques d'animation : la portée du champ élargi des arts plastiques », dans *Projets culturels et participation citoyenne : Le rôle de la médiation et de l'animation en question* (sous la direction de F. Liot), Paris, l'Harmattan, 2010, p.75-85.
- Hennion A., Maisonneuve S. et Gomart E., *Figures de l'amateur. Formes objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française/DEP-Ministère de la Culture, 2000.
- Jacob, L. et Bélanger, A. (dirs.), *Répertoire raisonné des activités de médiation culturelle à Montréal (Phase I)*, Montréal, Université du Québec à Montréal et Ville de Montréal, 2009. En ligne : <http://montreal.mediationculturelle.org/etudes-et-recherches/> (accédé le 16 septembre 2014).
- Lafortune, J.-M. (dir.), *La Médiation culturelle : Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012.
- Kester, G. H., *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 2004.

²¹ Renault, E., *L'expérience de l'injustice : Reconnaissance et clinique de l'injustice*, Paris, La Découverte, 2004.

Liot, F., « Art, culture et animation. De nouvelles articulations sont-elles possibles? », dans *Projets culturels et participation citoyenne : Le rôle de la médiation et de l'animation en question* (sous la direction de F. Liot), Paris, L'Harmattan, 2010, p.15-20.

Mervant-Roux M.-M., « Non, le "participant" n'est pas un amateur », *L'Observatoire des politiques culturelles*, n° 40, été 2012. En ligne. URL : http://www.observatoire-culture.net/rep-revue/rub-article/ido-432/non_le_participant_n_est_pas_un_amateur.html (accédé le 15 septembre 2014).

Mervant-Roux M.-M. (dir.), *Du théâtre amateur : Approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

Rancière J., *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

Renault, E., *L'Expérience de l'injustice : Reconnaissance et clinique de l'injustice*, Paris, La Découverte, 2004.

Santerre, L., « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle », *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique* (sous la direction de Guy Bellavance), Sainte-Foy, les Éditions de l'IQRC, 2000, p.47-63.

Nathalie Casemajor – Professeure, Département de sciences sociales, Université du Québec en Outaouais, Gatineau, Canada.

Ève Lamoureux – Professeure, Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada.

Danièle Racine – Agente de développement culturel, Service de la culture de la Ville de Montréal, Montréal, Canada.