

La médiation dans les arts de la scène

Manufacture
Haute école de théâtre de Suisse romande
Rue du Grand-Pré 5
CH - 1007 Lausanne-Malley
T. +41 (0)21 620 08 80
F. +41 (0)21 620 08 89
www.hetsc.ch

Hes-so
Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale
Fachhochschule Westschweiz
University of Applied Sciences
Western Switzerland

MANUFACTURE

Autrefois distinctive, en suivant l'analyse sans fard effectuée par Pierre Bourdieu³⁵, la culture est devenue facteur d'intégration de sociétés aux populations de plus en plus hétérogènes. Dans le cadre de cette évolution, on observe une imbrication croissante entre les études sociologiques ou statistiques et les politiques de la culture³⁶. Si cette prise d'importance de l'analyse des publics et des pratiques culturelles ne peut qu'être saluée du point de vue de la sociologie de la culture, elle n'est toutefois pas sans ambivalences. L'étude rapprochée de deux exemples helvétiques a montré que l'idéal de « démocratisation culturelle » peut faire l'objet de réappropriations très variées, comme le peuvent aussi les résultats des enquêtes scientifiques. Révélation des inégalités d'accès à la culture en vue de l'élaboration de mesures spécifiques et ciblées, confirmation d'une démocratisation culturelle qui serait déjà atteinte à des fins de légitimation : les réappropriations de l'idéal cher à André Malraux sont multiples et, parfois, inattendues.

a donné lieu, en 2010, à une polémique, le Studienzentrums Kulturmanagement (Université de Bâle) lui reprochant d'être trop assujéti aux lois du *marketing* ([en ligne]: www.kulturmanagement.org/fileadmin/user_upload/redaktion/Basel_Kulturleitbild_Vernehmlassung_DEE.pdf).

³⁵ Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979.

³⁶ Signalons que l'art. 30 (« Statistique et évaluation ») de la LEC précise que la Confédération « tient une statistique culturelle ».

POUR UNE INSCRIPTION POLITIQUE DE LA MÉDIATION

Mathieu Menghini

Cette contribution porte sur deux niveaux distincts: un exposé, d'abord, de ma pratique comme directeur de théâtre – exposé qui manifestera différents plans sur lesquels la médiation peut s'appliquer; une réflexion, ensuite, plus théorique relative à la posture du médiateur et à l'enjeu d'une médiation. Avant de décrire quelques initiatives tentées ces dernières années, qu'il me soit permis de situer les valeurs qui les ont inspirées.

Ces valeurs révèlent une filiation avec l'un des courants de l'éducation populaire: non pas celui, chrétien, que l'on pourrait dire animé par l'esprit de *charité*, historiquement motivé par la lutte contre l'irréligion des humbles, leur manque d'hygiène, etc.; ni celui, laïc et républicain, animé par la collaboration de classes et orienté – une fois le suffrage universel instauré – vers la *civilisation* et l'intégration d'ouvriers et paysans mal dégrossis et sujets aux influences les plus néfastes (l'affaire Dreyfus fut un tournant capital). Mais bien le troisième courant, celui, ouvriériste, syndicaliste ou socialiste, qui arrime l'éducation populaire à un ambitieux projet d'émancipation politique, matérielle et symbolique visant à éveiller les « dominés » à la conscience de leurs conditionnements et, de la sorte, à leur fournir les moyens d'inventer leurs propres fins.

Une seconde période de notre histoire a guidé mon approche. Celle des débuts de la tragédie classique quand dialoguaient intimement poésie et délibération politique. *L'Orestie* par l'évocation du passage de la vendetta à l'introduction d'un tribunal humain parmi les hommes ou *Antigone* par celle du conflit des intérêts de la cité et des convictions pieuses de la protagoniste participèrent, avec d'autres chefs-d'œuvre, à la mise en débat du vivre ensemble. Il ne s'agit évidemment pas, ici, de confondre le régime de Périclès avec quelque âge d'or à réanimer. Non,

la démocratie du V^e siècle avant notre ère n'était pas la démocratie réelle à laquelle aspirent les révolutionnaires sociaux; on a force raison de croire que le *populus* unifié n'a jamais existé autrement que sous la forme d'un fantasme romantique.

Si Eschyle et Sophocle interrogèrent notre présence individuelle et collective au monde sans rabattre leurs exigences poétiques, ils n'eurent pas de velléité militante au sens où Brecht l'entendait lorsqu'il requérait un théâtre qui fut « lieu de savoir sur la nature humaine, d'impulsions sociales et de divertissements »¹.

L'idéal de liberté, d'égalité et de fraternité inféré, pour partie, du moment classique et, pour partie, de l'histoire des luttes plébéiennes, m'invite aujourd'hui à plaider pour une médiation qui soit à la fois *de* la culture et *par* la culture, sensible au poème comme au peuple.

Le Théâtre Forum Meyrin, récit d'une tentative (2005-2010)

SITUATION

Comment concrétiser ou, du moins, tenter cet ambitieux programme ?

Je me concentrerai, ici, sur ma troisième direction de théâtre, à Meyrin, cité nouvelle de la banlieue genevoise, habitée par 20'000 âmes environ dans un bassin de population vingt fois supérieur.

Plusieurs traits caractérisent l'endroit: ce fait déjà que Meyrin ait vu sa démographie se multiplier par six en près de trente années; cet autre que la population soit particulièrement bigarrée, socialement et culturellement, avec plus de 140 nationalités juxtaposées et des habitants œuvrant aussi bien en usine, sur des chantiers que dans les organisations internationales ou au Centre Européen pour la Recherche Nucléaire voisin (CERN). Meyrin ne dispose pas, à proprement parler, d'une identité patrimoniale; ici plus encore qu'ailleurs, l'identité ne peut être que projective. D'où le rôle singulier dévolu à la culture: celui de fédérer les habitants – pour la majorité d'entre eux récents. La situation du Théâtre Forum Meyrin (TFM), placé au cœur d'un complexe urbain regroupant la mairie, le centre œcuménique, un centre commercial, des écoles et un stade de football, semble figurer encore cette attente.

1 Bertolt Brecht, propos cités dans la note 48 de « L'Achat du cuivre », in *Écrits sur le théâtre*, édition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin, Pléiade, Gallimard, Paris, 2000, p. 1292.

Sortie de terre en 1995 et doté de 700 places, le TFM croise ce que l'on appelle, en France, une Scène nationale et un Centre dramatique (un lien à la création ayant très vite été ajouté par le premier animateur du lieu, Jean-Pierre Aebersold). Il doit son existence au combat de la société civile et notamment à celui de l'Association des Habitants de la Ville de Meyrin. Après quelques années d'atermoiements, les autorités saisirent l'enjeu en terme de politique d'image tant à l'endroit des habitants soucieux de leur qualité de vie que pour invalider l'image de « cité-dortoir » qui collait à la ville.

Dès les premières saisons, cette salle se caractérisa par une programmation pluridisciplinaire volontiers tournée vers la diffusion internationale. Une orientation légitime voire naturelle s'agissant d'une cité si multiculturelle.

UNE AGORA ARTISTIQUE²

Reprenant la direction de ce centre culturel en 2005, je traduisis l'esprit de mon projet par les termes d'« agora artistique » exprimant, par là, le vœu de poser par des moyens sensibles des questions esthétiques, sociales et politiques.

Pour ce faire et grâce au concours remarquable du collectif présent, chaque saison fut marquée par trois ou quatre séquences d'articulation de la programmation sous la forme de festivals pluridisciplinaires baptisés *thémas* reliant, chacun, une dizaine de propositions de spectacles, expositions, films, débats, ateliers et collaborations avec la bibliothèque municipale voisine.

Se succédèrent ainsi des thèmes sur les sujets les plus divers: *Tripalium* sur le travail comme souffrance; *Avec le temps ou la force du grand âge* sur le passage du temps et la vieillesse; *Frankenstein* sur l'emballage de la science, sa recherche de la perfection, mais également sur notre rapport à la monstruosité; *La Différence* sur le multiculturalisme, la xénophobie; *Le Jardin cultivé* sur notre relation à l'environnement, sur la « nature » de l'être humain; *L'Art, c'est délicieux* sur la gourmandise et ce que révèle notre alimentation, en général; *Brecht ou le théâtre nécessaire* sur l'« utilité » de la scène et l'engagement; *Phobia* sur nos peurs; *Tracas d'Éros* sur nos émois conjugaux ou

2 On trouvera une présentation plus ample du projet dans le magazine du TFM et du Théâtre de Carouge – Atelier de Genève: cf. Mathieu Menghini, « Bilan 2005-2010 », in *Si*, n° 8, Meyrin-Carouge, mars-avril-mai-juin 2010, p. 210-213.

extraconjugaux; *Geist* sur le monde germanique et ses mythes; etc.

Crystalliser l'offre du théâtre de la sorte participe, je crois, d'une forme de médiation programmatique. Deux enjeux traversaient chacune des thémas : a) un enjeu de fond : la dizaine d'approches réunies devant révéler la complexité du motif élu ; b) un enjeu formel par la comparaison des possibilités propres à chaque genre artistique d'exprimer la question retenue. Peut-être reconnaît-on dans notre manière, l'influence, en vrac, du *perspectivisme* nietzschéen, de la *complexité* telle que théorisée par Edgar Morin mais aussi de cette lubie du *Gesamtkunstwerk* – œuvre synesthésique susceptible de toucher tous les sens.

Si l'on reprend la terminologie établie en 1968 par Francis Jeanson – terminologie distinguant public *actuel*, public *potentiel*³ et *non-public*⁴, on conviendra que la médiation spécifique de nos thémas a eu *a priori* pour seul effet d'approfondir le regard porté sur la saison par le public «actuel» du théâtre meyrinois. Aussi convint-il d'imaginer un travail d'accompagnement parallèle.

ACTIONS PARALLÈLES

Ces actions ne furent de loin pas toutes originales ; cependant, elles valurent, je crois, par leur addition et leur complémentarité. Aussi les énumérera-t-on brièvement :

- Notre politique de prix cumula différents efforts : sur les prix d'entrée des jeunes par la baisse de 80% de nos tarifs et la possibilité pour les détenteurs d'une carte fournie par la Ville de Genève de voir chacun de nos spectacles pour dix francs (soit environ 6,50 euros) ; sur les prix des travailleurs pauvres sous réserve de la présentation d'un chèque culture abaissant le prix d'entrée d'un montant fixe (une initiative également lancée par le chef-lieu du canton adoptée, ensuite, par Meyrin à l'invitation du TFM) ; sur ceux des chômeurs (avec des réductions allant jusqu'à 38% des tarifs

3 Est nommé « potentiel » « ce public non encore actualisé mais qui se trouve placé dans les mêmes conditions objectives d'accès à la culture que le public existant », Francis Jeanson, « Sur la notion de non-public », in *L'Action culturelle dans la cité*, Seuil, 1973, Paris, p. 136.

4 Jeanson ajoute que cette population – n'appartenant ni au public actuel, ni au public potentiel mais, « en fait, toujours public de quelque chose – est facilement sujette à la mystification d'une pseudo-culture commerciale » : *Ibidem*, p. 169. Cette affirmation est tempérée par les observations antérieures de Richard Hoggart, *La Culture du pauvre, études sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, trad. de Françoise et Jean-Claude Garcias et Jean-Claude Passeron, Les Éditions de Minuit, Paris, 2004.

Je ne vais pas du tout au théâtre, mais c'est pas contre le théâtre, je ne vais pas au cinéma non plus. Vous savez après le travail, moi je ne fais rien... rien. Je regarde la télé.

précédents⁵) ; sur les tarifs proposés aux familles par l'introduction d'une « carte famille » faisant du TFM le théâtre professionnel le plus avantageux de la région pour cette catégorie. Inspirés par l'expérience de Jean Vilar à Chaillot, nous avons, en outre, mis en place un système de restauration à bas prix afin de réduire le coût global de la sortie culturelle.

Reprenant la distinction opérée par Jeanson, on dira de cet effort d'accessibilité qu'il toucha probablement⁶ le public *potentiel* en plus de l'*actuel*. D'autant, toutefois, qu'il suffise pour atteindre le non-public, on parlera, ici, de démocratisation *formelle* – les obstacles *symboliques* et *cognitifs* n'étant nullement levés.

- Dès la seconde saison, nous ajoutons à la plaquette déclinant le programme la diffusion d'un journal devenu par la suite magazine – dans le sillage d'une heureuse collaboration avec le Théâtre de Carouge - Atelier de Genève, publication expliquant l'origine de nos choix de programmation, indiquant ici ou là des clés de lecture des œuvres et suggérant les liens auxquels invitaient nos thémas. Une fois de plus, on considérera que la mesure ne s'adressait qu'à l'attention du public *actuel* voire *potentiel*. Néanmoins, promouvoir le traitement spectaculaire de notre rapport à l'amour ou au travail peut toucher un plus large public (chacun étant concerné) qu'une communication qui s'en tiendrait à la mise en exergue de la notoriété de tel dramaturge ou de la trajectoire de tel plasticien.
- Dans *L'Espace public*, Jürgen Habermas oppose la « culture discutée » à la « culture consommée »⁷. Dans le sillage de cette distinction et pour donner plus de substance à son nom-même, TFM s'est mué, certains soirs, en une forme d'université populaire, s'appliquant à renseigner le « regardeur », à l'inviter à être un citoyen critique.

5 Directeur du Centre culturel neuchâtelois, j'avais proposé la distribution de billets à 5 francs transmis par l'intermédiaire de l'Association de Défense des Chômeurs (ADC) – une distribution précédée par la présentation, dans les locaux de l'ADC, de l'enjeu des différents événements proposés. Plus volontariste, cette action n'atteignait pas encore le caractère social de l'indemnité dont nous parle l'helléniste Jacqueline de Romilly – une indemnité censée combler le manque à gagner des boutiquiers et artisans de l'antiquité priés de quitter leur échoppe pour suivre les longs concours tragiques.

6 L'adverbe s'impose ; en effet, nous n'avions pas les moyens de réaliser une vérification statistique. Les eussions-nous eu, aurions-nous conditionné le maintien de ces abaissements à leur impact ? Non.

7 Cf. Jürgen Habermas, *L'Espace public*, Payot, Paris, 1997, p. 167-183.

Ainsi, aux Cafés des sciences (conçus en collaboration avec l'Alma Mater genevoise) se sont ajoutés des moments d'échanges à l'issue de certaines productions (Josef Nadj, Philippe Caubère, etc.); de même qu'un cycle saisonnier de rencontres ponctuées de lectures, de projections diverses – animations contribuant à rendre vivants ces moments dialectiques. Dans ce cadre, vinrent à Meyrin Robert Castel, Gilles Clément, Régis Debray, Jean-Noël Jeanneney, Axel Kahn, Antonio Negri, Ignacio Ramonet, Tzvetan Todorov, etc.

À certaines occasions, nous avons ajouté au «travail de l'offre» un «travail de la demande» et mené une action volontaire – notamment par des collaborations avec des associations spécifiques – pour diversifier et élargir le cercle de notre public: ainsi, une dizaine de groupes sensibles à la cause des femmes (droits sociaux, planning familial, prostitution, violences, etc.) participèrent à la rencontre avec Gisèle Halimi et, une autre fois, de jeunes gens au parcours «chaotique» rencontrèrent des universitaires sur le thème des déviances. Dans ce dernier cas, le non-public de Jeanson fut touché.

- Nous avons systématisé les rencontres avec les équipes artistiques après nos représentations «jeune public» – qu'elles soient scolaires ou parties prenantes de la saison ordinaire. Ce point permet d'évoquer deux dangers sentis depuis des années par le mouvement des Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Éducation Active (CEMEA), celui de la confiscation du moment de l'échange sous la forme d'une sociabilité professionnelle (souvent complaisante), d'une connivence avec les artistes au dépens de «l'explicitation» des œuvres; et celui, presque inverse, de l'inhibition du public non spécialiste par une modération hermétique.
- Plus originaux et volontaristes furent certains prolongements de nos thèmes. Donnons-en deux exemples:
 - Lors de notre thème *Le Jardin cultivé* (2007), des jardiniers de la municipalité de Meyrin réalisèrent aux pieds d'immeubles d'habitation (accueillant une certaine mixité sociale) une installation *conceptuelle* et *à vivre*, aboutant art et vie, délassément et réflexion, interrogeant ludiquement les rapports ville-campagne et l'origine de nos consommations. La conception même de l'œuvre

fut l'objet d'un concours d'élèves provenant d'écoles professionnelles genevoises (en horticulture et en arts appliqués).

Cette action hors les murs de même que d'autres, d'ampleur supérieure, réalisées à Neuchâtel et Monthey⁸ permettent le détournement du cloisonnement de l'institution; elles sont, ici – qui plus est –, un multiplicateur de démocratie.

- Dans le cadre de la théma *Avec le temps* (2010) et sous le titre «Un seul corps pour toute la vie» une exposition de photographies, la projection d'un film et une performance intégrèrent le résultat d'une année d'ateliers d'une douzaine d'ânés animés par une chorégraphe contemporaine et un cinéaste. L'interrogation liminaire du rapport des anciens à leur corps – avec évocation tant des souffrances (maladies dégénératives, solitude) que des plaisirs associés – fut prolongée d'une quête de la beauté à travers lui. S'ajoutèrent à cette quête les récits de vie des participants, l'évocation de leur environnement domestique et le parallèle d'un travail chorégraphique réalisé, sur le même thème, par de jeunes élèves de la ville. Par son succès, ce projet nous rendit attentifs à une difficulté nouvelle: son caractère éphémère risquait de voir nos ânés ainsi stimulés condamnés à retourner à une forme de routine déprimante pour certains. Heureusement, le groupe devint troupe !
- Enfin, projet original également, depuis 2009 et avec le soutien de la fondation suisse pour la culture Pro Helvetia, le TFM a ouvert des ateliers transdisciplinaires à l'attention d'enfants de 4 à 15 ans couplant expression et réception, médiation et médiation, en somme. Les six intervenants, tous professionnels, de danse, de musique, d'art plastique, de théâtre, d'écriture et de didactique travaillent sous la forme de binômes parfois de trinômes (en variant la composition de ceux-ci). D'où des productions peu ordinaires comme cette exécution instrumentale d'une partition peinte (on pense à Scriabine désirant qu'à sa musique s'adjoignent des projections de couleurs) ou ce film d'animation dont le

⁸ Je pense aux festivals de rue *Poétiser la cité* (2002) et *Poétiser Monthey* (2004) – sortes de mystères profanes discourant sur la ville et interprétés par des artistes professionnels ainsi que par des associations locales.

décor, l'environnement sonore et les figurines furent réalisés en ateliers.

La première saison, un sujet (inspiré de l'une de nos thématiques traitant de nos peurs) relia les séances – évitant aux enfants le sentiment de *zapper* d'une activité à l'autre. Ce thème relia également expression et réception – les participants (parfois en présence des artistes, mais toujours avec deux de leurs animateurs d'ateliers) analysant, par exemple, l'origine de la tension dans un film ou un spectacle, l'effet des gros plans, l'importance du son, etc. Artistique et esthétique se fécondèrent l'un l'autre⁹.

Éléments théoriques

Proposons à présent une approche plus théorique se fondant, pour partie¹⁰, sur les éléments précédemment dégagés. Pour ramasser notre dessein, nous appellerons «*méta-médiation socio-esthétique*» la formule visée. Précisons chacun des termes :

«**SOCIO**»

a) Le «**non-public**»

La médiation que nous souhaitons privilégier aura pour cible le *non-public* repéré par Jeanson, soit des catégories socio-économiques précaires ou en quête de reconnaissance n'ayant pas ordinairement accès aux institutions culturelles¹¹.

b) Des groupes homogènes

Avec le développement des télécommunications, l'interconnaissance fondée sur le face à face a perdu du terrain. Or, à la suite de Martin Buber, Jean Caune relève que c'est au contact d'autrui que l'homme se fait sujet et qu'une telle relation est le préliminaire d'une préhension du monde du *cela* – auquel l'art appartient¹². Il y a donc un enjeu philosophique à travailler en groupe ; en privilégiant, si possible, les groupes

9 Pour plus de précisions sur ce projet, voir Mathieu Menghini, « Initiation artistique », in *Si*, n° 5, Meyrin-Carouge, septembre-octobre 2009, p. 46-47 et Mathieu Menghini, « Vers une pédagogie indisciplinaire », in *Si*, n° 8, Meyrin-Carouge, mars-avril-mai-juin 2010, p. 208.

10 Je quitte à présent la médiation entendue dans un sens large qui m'a conduit, jusque là, à placer sous ce thème, par exemple, la publication du TFM, les résonances de la programmation, etc.

11 Bien sûr, des médiations tout aussi légitimes visent un bien plus large public.

12 Jean Caune, *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*, Presses universitaires de Grenoble, 1999, p. 154-155.

restreints (une dizaine de personnes¹³) et socio-culturellement assez homogènes (au niveau des représentations et des connaissances¹⁴) afin de favoriser chez le participant l'audace d'être soi.

Naturellement, une telle contrainte invite à s'adresser à des cercles déjà constitués : on pense aux syndicats, au public des lieux d'éducation populaire, aux associations de migrants, etc. Mais que l'on ne se méprenne pas, s'assurer d'une semblable homogénéité ne signifie pas présumer des besoins d'un groupe et ne saurait nous inviter à faire l'économie d'une adresse singulière, sensible à ce qui relève des idiosyncrasies ; les écrits de Charpentreau et Lahire¹⁵ nous enseignent assez ce fait que la culture des groupes n'est pas close sur elle-même et que, par delà tout schématisme, l'homme est *pluriel*.

c) Ni populisme, ni misérabilisme

«*Socio*» s'entend également au niveau de l'attitude du médiateur. Celle-ci sera caractérisée par une qualité d'écoute et de sensibilité. Il convient de s'offrir à la situation, de retenir les gestes des participants, le ton, les mots employés, d'en discuter la portée. Ce point peut légitimement donner à penser qu'une formation de type «*travail social*» constitue un atout. De fait, le TFM a pu compter dans son effectif sur l'heureuse présence d'un ancien animateur formé également aux Beaux-arts.

La posture affective et intellectuelle du médiateur évitera les travers d'un populisme nourri d'une vision complaisante du *peuple*, de son autonomie, négligeant en particulier l'enseignement de la sociologie critique : les rapports de domination s'insinuent au cœur même des pratiques culturelles spontanées des couches populaires.

Le populisme peut s'exprimer de bien des façons. Invité à donner une conférence dans une université populaire, l'intellectuel Daniel Halévy crut bon de se présenter «*vêtu d'un bourgeron et chaussé de gros sabots*»¹⁶. Pierre Hamp, l'un de ses auditeurs, nous restitue

13 Tout cela, bien entendu, dépend du cadre de l'intervention, de son but précis, etc.

14 Questionnant la participation citoyenne, Gérard Mendel confirme la pertinence de la formule des «*groupes homogènes*» et des «*situations d'égalité*» : Gérard Mendel, *Pourquoi la démocratie est en panne. Construire la démocratie participative*, La Découverte, Paris, 2003, Paris, p. 18 et 25. On pourra aussi rapprocher ce souci d'éviter l'inhibition sociale de la pratique du théâtre-forum telle que théorisée, par exemple, par Yves Guerre, *Le Théâtre-forum. Pour une pédagogie de la citoyenneté*, L'Harmattan, Paris, 2000.

15 Cf. Jacques Charpentreau, *L'Homme séparé. Justification de l'action culturelle*, Les Éditions ouvrières, Paris, 1966, p. 32 et Bernard Lahire, *La Culture des individus*, La Découverte, Paris, 2006.

16 Pierre Hamp cité d'après Lucien Mercier, *Les Universités populaires : 1899-1914. Éducation populaire et mouvement ouvrier au début du siècle*, Les Éditions ouvrières, 1986, Paris, p. 117-118.

l'impression produite: «L'habit négligé nous paraissait une insulte, et les gros souliers nous indiquaient qu'il croyait se rapprocher de nous et se faire une apparence populaire»¹⁷. «Comment ne pas être gêné alors que les ouvriers vont à l'Université populaire vêtus de leurs plus beaux atours qui les font se confondre avec les adhérents bourgeois»¹⁸.

Le médiateur évitera pareillement le misérabilisme, son élitisme voire son paternalisme qui – ne diagnostiquant qu'amoindrissement existentiel et inculture¹⁹ chez les personnes auxquelles il s'adresse – tendra à sous-estimer leurs vues parfois originales. L'ethnologie nous a mis en garde: de la différence, on ne saurait conclure à l'infériorité.

On trouve une image de cette posture dépourvue de complaisance comme de supériorité dans la scène qui ouvre *Le Scandale*²⁰ du cinéaste japonais Akira Kurosawa. En l'occurrence, la médiation est endogène puisque le médiateur est ici l'artiste lui-même.

d) Une approche constructiviste

Plutôt qu'un docte cicéron – gardien du sens²¹ annonçant sa leçon – et bien que nécessairement également transmetteur, le médiateur constituera une forme de catalyseur invitant le groupe à complexifier son approche des œuvres, à ne pas s'enliser dans des réflexions anecdotiques.

À la posture surplombante, on préférera celle modeste²², maïeutique, constructiviste de l'*accompagnement* susceptible de donner confiance aux participants dans leur capacité à développer une relation riche à l'objet d'art, visant donc la mise en mouvement des participants.

17 Id., *Ibidem*, p. 117-118.

18 Lucien Mercier, *Les Universités populaires: 1899-1914. Éducation populaire et mouvement ouvrier au début du siècle*, Les Éditions ouvrières, 1986, Paris, p. 117-118.

19 La posture propre à l'animateur culturel peut être citée ici en exemple: selon l'universitaire montréalais Jean-Marie Lafortune, «l'animation culturelle ne se centre pas sur le manque ou l'insuffisance comme stigmates, sur les déficiences ou les désavantages qui handicapent, mais sur les traits culturels, produits et modes de vie qui forment l'identité», Jean-Marie Lafortune, «De la médiation à la médiation: le double jeu du pouvoir culturel en animation», in *Lien social et Politiques, La médiation culturelle: enjeux, dispositifs et pratiques*, n° 60, Québec, automne 2008, p. 54.

20 Cf. Akira Kurosawa, *Le Scandale* (1950), DVD, mk2, Paris, 2005.

21 Une évocation intimidante de la culture, d'un sens produit par «une institution sociale» à l'appui d'un «rapport de forces» social peut énerver l'âme, accabler la curiosité, assujettir la pensée au lieu de les féconder. Cf. Michel de Certeau, «Le Sens littéral, produit d'une élite sociale», in *L'Invention du quotidien, Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1990, p. 246-249.

22 Mercier borne notre optimisme; il conclut son étude des universités populaires en déclarant que leur expérience «témoigne (...) de l'impossible cohabitation des intellectuels et des militants ouvriers dans un rapport d'égalité fondé sur l'éducation mutuelle»: Lucien Mercier, *op. cit.*, p. 178; «Rapport d'égalité impossible» tant que l'on niera la culture propre des personnes auxquelles on s'adresse, semble préciser Mercier plus loin (cf. *Ibid.*, p. 179).

Une telle approche se fonde sur le postulat suivant: outre ce fait que l'expérience esthétique ne puisse être tenue pour une expérience strictement cognitive²³, le sens n'est pas une production transcendante ou spontanée mais matière à jeu des interprétations, matière à transaction; le sens n'est jamais épuisé puisque «l'activité représentationnelle exercée sur l'objet»²⁴ (pour reprendre l'expression de Jean-Marie Schaeffer) varie notamment en fonction des conditions sociales, historiques, culturelles dans lesquelles se trouvent les récepteurs, dans lesquelles a lieu l'expérience esthétique.

Plus fondamentalement, dans cette transaction collective du sens peut se révéler la jouissance singulière de l'expérience esthétique. Le philosophe analytique Jerrold Levinson affirme même que «le plaisir lié à l'expérience d'une œuvre d'art tient uniquement à ceci: il s'agit typiquement d'un plaisir de faire quelque chose – écouter, voir, assister, organiser, projeter, conjecturer, imaginer, spéculer, faire des hypothèses (...) – plutôt que de juste permettre aux choses de se produire sur un plan sensoriel»²⁵.

Une telle conception – celle d'un sens conçu comme le miel d'un authentique rapport social – tient aussi à l'inscription politique annoncée: pour paraphraser Antoine Hennion, il n'y a rien à partager de plus important que le partage lui-même²⁶, que cette rencontre humaine (voire «humanisante»), ce *commun* autour d'un objet et par lui. Par l'affirmation des points de vue des participants, leur défense, leur mise en débat, par l'apport aussi – par l'animateur – de l'expertise de la «science», la médiation ici envisagée se veut un exercice de citoyenneté, permettant à ces sujets sociaux de quitter l'inertie à laquelle la société de consommation (quand ce n'est pas la société politique elle-même!) les incite le plus souvent.

Évoquant le rôle de la critique, le pragmatiste américain Dewey semble offrir une réponse à ceux qui douteraient de l'intérêt d'une communication entre regardeurs: «La biographie de celui qui définit son impression n'est pas localisée dans son corps ni dans son esprit. Elle

23 Jean-Marie Schaeffer relève que pour être de nature esthétique, une activité «cognitive» ou «de discernement» doit être «chargée affectivement, au sens qu'elle est valorisée pour le plaisir qu'elle est capable de provoquer», in *Adieu à l'esthétique*, PUF, Paris, 2000, p. 17.

24 *Ibidem*, p. 17.

25 Jerrold Levinson, cité en français d'après Aline Caillet, *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 10.

26 Antoine Hennion cité par Marie Thonon, «Médiations et médiateurs», in *MEI (Médiation & information)*, n° 19, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 31.

est ce qu'elle est du fait des interactions avec le monde environnant, monde qui sous certains de ses aspects et de ses moments est commun à celui des autres»²⁷. Le médiateur peut ainsi contribuer à signaler certaines causes objectives.

Ce dialogue ambitionné par l'art et entretenu par le médiateur entre le singulier et le commun, le sensible et le rationnel ne rapproche-t-il pas l'esthétique de l'éthique?

À l'effet social de ce partage doit, cependant – pour qu'il y ait, comme projeté, non uniquement médiation *par* la culture, mais également médiation *de* la culture – s'ajouter une seconde perspective, esthétique.

« ESTHÉTIQUE »

Préférée à « artistique », l'épithète « esthétique » vise à distinguer la médiation ici envisagée de toutes celles qui, en toute légitimité, conçoivent davantage l'art sous l'angle de l'expression que sous celui de la réception.

a) Multiplier les approches

Nous l'avons dit plus haut, le médiateur sera aussi transmetteur. Il assurera la bonne communication de l'interprétant à la science et de la science à l'interprétant, de la signification vers ce qui permet de l'élaborer. Comme à beaucoup d'autres, la foi d'André Malraux dans la *rencontre* innéiste de tout un chacun avec les œuvres nous paraît généreuse mais idéaliste. Sans chercher à établir de hiérarchie, on ajoutera à la confrontation *spontanée* à soi l'éventuelle pertinence de l'apport d'une identification des intentions de l'artiste, d'un contexte de production de l'œuvre, etc.

Levinson se prononce pour un « plaisir informé » considérant l'intérêt qu'il y a à connaître « l'arrière-fond duquel l'œuvre émerge, (le) processus qui amena cette dernière à avoir la forme exacte qu'elle a, (les) défis inhérents aux médiums et aux matériaux employés [...] »²⁸.

Progressons encore avec Caune: « La relation entre *la pensée* et *les signes* ouvre sur la sémiotique; la relation entre *la pensée* et *le monde* ouvre sur l'interprétation; et la relation entre *les signes* et *le monde* déter-

27 John Dewey, *L'Art comme expérience*, Gallimard, Paris, 2010, p. 491.

28 Jerrold Levinson, cité en français d'après Anne Caillet, *op. cit.*, p.15.

mine l'univers de la médiation. Mais cet univers ne peut se comprendre qu'avec l'apport des deux relations précédentes»²⁹. Ce triangle peut à son tour être valablement éclairé par maints apports: ceux, entre autres, des perspectives historique, philosophique, sociologique et ethnographique. Bien sûr, aucune méthodologie n'épuiserait jamais l'œuvre. Toujours, l'ineffable nous tiendra en respect.

De ces diverses approches en général et de l'herméneutique en particulier, nous retenons qu'il convient de lester notre subjectivité, nous découvrons que de l'absence de sens exclusif des œuvres, on ne saurait conclure à l'arbitraire des interprétations. Ne serait-ce qu'en prenant déjà conscience que notre expérience du monde est historiquement et linguistiquement conditionnée. L'intérêt, pourtant déjà signalé, des lectures décalées, des appropriations transgressives³⁰ (grosses de nouvelles interprétations des œuvres) nous invite à dépasser Bourdieu et sa symétrie entre *appréciation esthétique* et *décodage d'une œuvre*.

b) Irréductibilité des situations

Il nous faut considérer avec distance ce que nous avons avancé jusque là et ne pas tenir la médiation pour un absolu dont nous pourrions fournir un modèle applicable à toute situation, à toute œuvre. La maïeutique décrite plus haut ne saurait être indépendante de l'œuvre et de l'art médiés, ni, on l'a dit, des spécificités du cercle réuni.

Prenons le cas de l'œuvre: traitera-t-on de la même manière des propositions théâtrales cherchant l'identification et les œuvres de Brecht ou celles de Shakespeare aussi (on pense au prologue de son *Henry V*) qui intègrent pour ainsi dire des éléments de médiation, brisant partiellement l'illusion pour atteindre l'intellect ou la conscience autant que les émotions?

En marge d'une esthétique de l'œuvre comme produit, les arts performatifs, processuels — conjuguant praxis et esthétique, invitant le spectateur à coopérer à l'œuvre — placent également celui-ci dans

29 Jean Caune par Marie Thonon, *op. cit.*, p. 13.

30 On pense à la résistance sémiotique des publics subalternes mise en exergue par les cultural studies, à Hoggart, en particulier (et son concept d'« attention oblique » ou, plus littéralement, de « consommation nonchalante » tel que traduit en français par Jean-Claude Passeron) nous mettant en garde contre le préjugé d'une vampirisation pure et simple du public populaire par les mass media. On pense aussi à de Certeau et à son concept de « braconnage »: cf. Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 251.

une situation réceptive non traditionnelle: la réception semble, alors, «accomplir» l'œuvre comme dirait Aline Caillet³¹.

Le moment³² et le mode de l'intervention, aussi, diffèrera évidemment selon que l'on assiste à de l'art vivant ou non, que l'on peut jouer du concours des artistes ou non, etc.

«MÉTA» - MÉDIATION

À la dialectique de cette médiation – conjuguant échange sur le contexte socio-historique dans lequel évoluent les «percevants» assemblés et échange sur les propriétés des œuvres reçues – s'ajoute une dimension plus spécifiquement attachée à la personne même du médiateur.

«Méta» indique, en effet, que le médiateur ne doit jamais omettre qu'il est lui-même situé; il doit avoir conscience des particularités de son monde de référence, de la «préstructuration préattentionnelle de son attention perceptive» pour reprendre le vocabulaire de Schaeffer³³.

Parallèlement, il aura à l'esprit ce fait que le patrimoine est le fruit d'une sélection non neutre, qu'il n'y a autrement dit pas essentialité de la légitimité d'une culture. Car se pose, bien sûr, la conflictuelle question de la culture à médier, en particulier du sort à réserver à la culture «légitime» s'agissant d'une médiation à visée sociale.

«Il est deux manières de se perdre [écrivait Césaire]: par la ségrégation, murés dans le particulier, ou par la dilution dans l'universel»³⁴. Interprétons cet avertissement d'un homme issu des colonies et sensible au sort des dominés comme une invite à ne pas opposer sommairement les cultures, et notamment la culture *cultivée* et la culture *spontanée*, *démocratisation* et *démocratie* culturelles. Recevons cet avertissement comme un appel à une communication lucide entre les

31 Cf. Aline Caillet, *op. cit.*, p. 118. Umberto Eco parle même d'«achèvement» (*L'Œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 2007, p. 34).

32 «Le travail opéré par l'objet esthétique n'est pas interrompu quand cesse l'acte direct de perception» écrit John Dewey (*op. cit.*, p. 239). Précision utile s'agissant de la médiation des arts en général, et des arts de la scène, en particulier. J'ajouterais même que le travail peut précéder la perception: en effet, si la médiation intervient en amont, quelle qu'en soit la forme, elle peut contribuer à donner au récepteur une balise, un projet de lecture, un horizon d'attente adapté.

33 Cf. Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 32. Mercier, par ailleurs, nous rappelle qu'à l'époque des universités populaires, l'origine sociale des intervenants fit l'objet de débats: «Reconnaître (aux intellectuels) une fonction émancipatrice, c'est nier le rôle historique du prolétariat que lui assigne la théorie marxiste», Lucien Mercier, *op. cit.*, p. 109. Sur le concept de méta-médiation, on se reportera avec profit aux différents écrits de l'esthéticien et sémioticien français Bernard Darras.

34 Aimé Césaire, *Lettres à Maurice Thorez*, 1956, [en ligne]: <http://lmsi.net/Lettre-a-Maurice-Thorez>, (dernière consultation en mars 2011).

communautés – au sens social et ethnique. Bien qu'indispensable à toute démocratie réelle, la «diversité culturelle» ne saurait être le fin mot de la démocratisation culturelle – à moins de se satisfaire d'un monde où les groupes socioculturels n'envisagent plus de dialoguer entre eux.

Ce conflit entre une culture populaire aux formes, parfois, traditionnelles et une culture plus «exigeante» nous fait penser au temps de la jeune République des soviets tandis que la révolution voyait s'affronter les courants, tous deux progressistes, de l'avant-garde et du *Proletkult* – les premiers accusant les seconds de «vouloir couler un contenu socialiste dans de vieilles formes bourgeoises», les seconds traitant les premiers d'«anarchistes petit-bourgeois»³⁵. Lounatcharski, le commissaire à l'instruction publique et aux Beaux-arts, défendit tant bien que mal les uns et les autres non sans soutenir *l'héritage culturel*. Rappel qui nous convainc de déplacer la question du sort fait à la culture dite «légitime».

Nous passerons ainsi de *l'art à médier* à celui de *la manière dont on le médie*: si sa médiation parvient à lever le soupçon d'ethnocentrisme classiste, on n'exclura ni l'héritage bourgeois ni l'héritage aristocratique de nos actions de démocratisation. Lénine parlait d'«assimilation critique» – l'acculturation pure et simple étant toujours accusée de participer d'une forme de contrôle social.

Jeanson s'autorise une image forte: «il y a en gros deux manières de recevoir. Le trou reçoit la balle de golf (...): c'est un objet qui se trouve mis en rapport avec un autre objet. On peut aussi reprendre à son compte ce que l'on hérite et lui donner un sens nouveau, à partir de préoccupations différentes et dans un contexte différent»³⁶.

Conclusion

Bourdieu dénonçait *l'illusion idéaliste* selon laquelle la révolte de la conscience est affaire stricte d'illumination intellectuelle. L'inscription politique de la médiation que nous avons défendue dans ces pages peut

35 Jean-Michel Palmier, *Lénine, l'art et la révolution*, Payot, Paris, 2006, p. 13.

36 Francis Jeanson, «Héritage culturel et pratique de la culture», *op. cit.*, p. 131. Le traitement du passé couvre un autre enjeu fort bien senti par Gérard Noiriel: «Montrer l'historicité du monde dans lequel nous vivons, c'est-à-dire le caractère relatif et éphémère de notre propre mode de vie, est une façon irremplaçable d'enrichir l'esprit critique de nos concitoyens, en les aidant à se déprendre d'eux-mêmes», Gérard Noiriel, *Histoire, théâtre et politique*, Agone, Marseille, 2009, p. 173.

Ce qui pourrait
me donner envie
d'aller au
théâtre?
si vous m'y
accompagnez.

être rattachée à la volonté, par l'art, d'élever ce que Spinoza appelait notre *puissance d'agir*.

Par la dimension hédonique de l'attention qu'il requiert, par le décentrement qu'il opère eu égard à notre appréhension familière du réel, l'art invite à féconder ce qui *est* par ce qui *pourrait être*. Il peut non pas mécaniquement transformer le système social, mais donner des outils utiles pour se situer face à lui et révéler aux sens l'étroitesse du réel, « le potentiel réprimé de l'homme et de la nature »³⁷.

Le double pouvoir de l'imagination – celui de se représenter *la réalité* et celui d'anticiper *le possible* – participe de ce travail de libération, d'extension de soi. Mais il est mis à rude épreuve par la surabondance de divertissements émoussés. La réception des œuvres tend à la superficialité de l'attitude consumériste, dans une projection où l'être se dépose de lui-même. D'où l'enjeu, croyons-nous, d'une médiation à la fois « esthétique », « sociale » et « méta », attentive à la situation des œuvres, des publics et des médiateurs eux-mêmes.

Dans ce combat pour la démocratisation de la culture (complémentaire de celui pour une véritable démocratie culturelle) et sans renier ni les actions que nous avons appelées « formelles », ni abandonner l'indispensable perspective d'une véritable éducation artistique par l'école publique, les solutions volontaristes (souvent plus coûteuses en temps et en argent, mais combien plus profondes et nourrissantes pour les publics et gratifiantes pour les médiateurs) doivent être étayées et répétées³⁸.

La démocratisation de la culture passe, cependant, par celle de la démocratie elle-même. Les nihilistes russes affirmaient qu'une paire de bottes avait plus de prix que tout Shakespeare. Quittons, avec eux, les écoles, musées, théâtres et autres lieux de la culture, pour rappeler, enfin, qu'une inscription politique du combat « pour l'art » s'entend à un autre niveau également. Nous ne saurions faire l'économie de luttes

37 Herbert Marcuse, *La Dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Seuil, Paris, 1979, p. 22. « Il se peut [ajoute Marcuse] qu'il y ait plus de potentiel subversif dans la poésie de Baudelaire et de Rimbaud que dans les pièces didactiques de Brecht » : *ibid.*, p. 13. Lucide, le même auteur précise encore : « L'art ne peut pas abolir la division sociale du travail qui lui donne son caractère ésotérique, mais il ne peut pas non plus se vulgariser sans affaiblir sa puissance d'émancipation », *ibid.*, p. 34. Dewey, déjà, expliquant comment la poésie pouvait devenir *critique de la vie* évoquait un effet de *révélation*, « un sens des possibilités qui ne sont pas réalisées, mais qui pourraient l'être, et qui, lorsqu'elles sont mises en contraste avec les conditions réelles, sont la *critique* la plus pénétrente qui puisse être faite de ces dernières. C'est par un sens des possibilités s'offrant à nous que nous prenons conscience des contraintes qui nous enserrant et des poids qui nous oppriment. » : *op. cit.*, p. 552.

38 « Le besoin culturel [écrivent Bourdieu et Darbel] redouble à mesure qu'il s'assouvit », in *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2007, p. 69.

sociopolitiques plus fondamentales, pour la transformation des rapports sociaux³⁹ : les inégalités matérielles, les fatigues physiques et psychiques inhérentes à la pénibilité de certaines professions ou à l'inhumaine précarité de certaines situations ne permettent pas la disponibilité d'esprit nécessaire pour devenir les *partenaires* curieux et actifs des œuvres, pour saisir pleinement leur interpellation et se les approprier⁴⁰.

La réification de la nature et de l'être compromet toute quête esthétique et métaphysique, tout plaisir authentique – sources de dignité.

39 Et cela quand bien même les rapports sociaux globaux n'expliquent pas tout de notre rapport à la culture.

40 Comme nous le confiait l'ancien ministre français Jack Ralite : « Les conditions de travail – conditions qui mutilent la psyché – font que certains spectateurs ne peuvent pas être les partenaires des œuvres comme celles-ci le requièrent. Alors, par un réflexe qui me bouleverse, ils baissent leurs exigences et, dans un même mouvement, certains créateurs aussi » : Jack Ralite, propos recueillis par Mathieu Menghini, in *Journal du Forum Meyrin*, n° 6, novembre-décembre 2007, p. 17.

Auteurs

Marie-Christine Bordeaux

Maître de conférences en sciences de la communication à l'Université Stendhal Grenoble 3 et chercheuse au GRESEC (Groupe de recherche sur les enjeux de la communication). Elle enseigne les politiques, les pratiques et la communication culturelle. Ses thèmes de recherche sont la médiation culturelle, la communication culturelle, les mutations des politiques culturelles des collectivités publiques, l'éducation artistique, l'Éducation populaire et les pratiques en amateur.

Vincent Brayer

Titulaire d'un Master de l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL) en mathématiques, d'un Master en pédagogie de la Haute École de Pédagogie de Lausanne (HEPL) et d'un diplôme de comédien de la Manufacture (HETSR). En parallèle de sa carrière artistique, il est actuellement assistant de recherche à la Manufacture (HETSR). Ses recherches portent sur la médiation culturelle, les politiques culturelles, les relations entre sphère politique et arts vivants.

Aurélien Djakouane

Docteur en sociologie de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Il est actuellement chargé de cours à l'Université de Montpellier 3, chercheur au Centre Norbert Elias (EHESS-CNRS) et coordinateur de l'Observatoire des Publics, des Professionnels et des Institutions de la Culture (OPPIC à Anduze en France). Ses sujets de recherche portent sur les pratiques culturelles, les publics de la culture (théâtre, cinéma, danse, musique, festival), l'ethnographie des parcours spectatoriels, les formes de prescriptions culturelles, les réseaux de sociabilité, les transmissions inter-générationnelles et les politiques culturelles.

Mathieu Menghini

Historien de formation, ancien directeur du Centre culturel neuchâtelois, du Théâtre du Crochetan à Monthey et du Théâtre Forum Meyrin, également conseiller de fondation de Pro Helvetia – fondation suisse pour la culture, Mathieu Menghini est aujourd'hui chargé d'enseignement en histoire et pratiques de l'action culturelle à la Haute École de Travail Social de Genève (HETS). Ses domaines de recherche sont la médiation culturelle et les rapports de l'art et de la politique.

Olivier Moeschler

Docteur en sociologie à l'Université de Lausanne (UNIL), où il est actuellement chercheur associé. Il est chargé de cours à l'Université de Fribourg (UNIFR) et à la Haute école de gestion (HEG), Genève. Ses domaines de recherche sont les pratiques culturelles et les publics en Suisse, la production, distribution et réception des oeuvres d'art, la communication dans la culture et les politiques culturelles au travers de leurs mutations.

Anne-Catherine Sutermeister

Docteur en études théâtrales à l'Université de Berne. Elle a ensuite travaillé au Théâtre de Vidy, à la Bibliothèque cantonale et Universitaire de Lausanne avant de diriger la Section francophone des activités culturelles du Canton de Berne jusqu'en 2007. De 2008 à 2010, elle a dirigé le Théâtre du Jorat. Elle est actuellement responsable R&D à La Manufacture (HETSR), consultante et membre du Conseil de fondation de Pro Helvetia – fondation suisse pour la culture.

Emmanuel Wallon

Diplômé de l'Institut d'études politiques de Paris et docteur en sociologie de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (EHESS). Il est professeur de sociologie politique à l'Université Paris Ouest Nanterre et au Centre d'études théâtrales de l'Université de Louvain-la-Neuve. Membre de l'équipe de recherche « Histoire des arts et des représentations » et du comité de rédaction des revues *L'Observatoire* (Grenoble) et *Études théâtrales* (Louvain-la-Neuve), ses travaux et publications portent sur les rapports entre les arts et les pouvoirs, les politiques culturelles en France et en Europe, l'éducation artistique, le théâtre et les autres arts du spectacle.